



Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

19 | 2006
Varia

L'Athènes de Solon sur le « Vase François »

Louise-Marie L'Homme-Wéry



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kernos/459>

DOI : 10.4000/kernos.459

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Louise-Marie L'Homme-Wéry, « L'Athènes de Solon sur le « Vase François » », *Kernos* [En ligne],
19 | 2006, mis en ligne le 24 mai 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/459> ; DOI : 10.4000/kernos.459

L'Athènes de Solon sur le « Vase François »

Résumé : Comment fonctionne l'image sur le vase François ? Parmi les associations thématiques ou formelles que François Lissarague met en évidence sur ce cratère, on relèvera ici celles qui établissent un rapport entre l'épopée et l'histoire, notamment celle que vit Athènes depuis sa refondation par Solon.

Abstract : *The Athens of Solon on the François Vase.* How does the François Vase function? Among the thematic and formal associations, underlined by François Lissarague, this study emphasises those establishing a connection between the epic and history, notably Athenian history since the Solonian "refoundation".

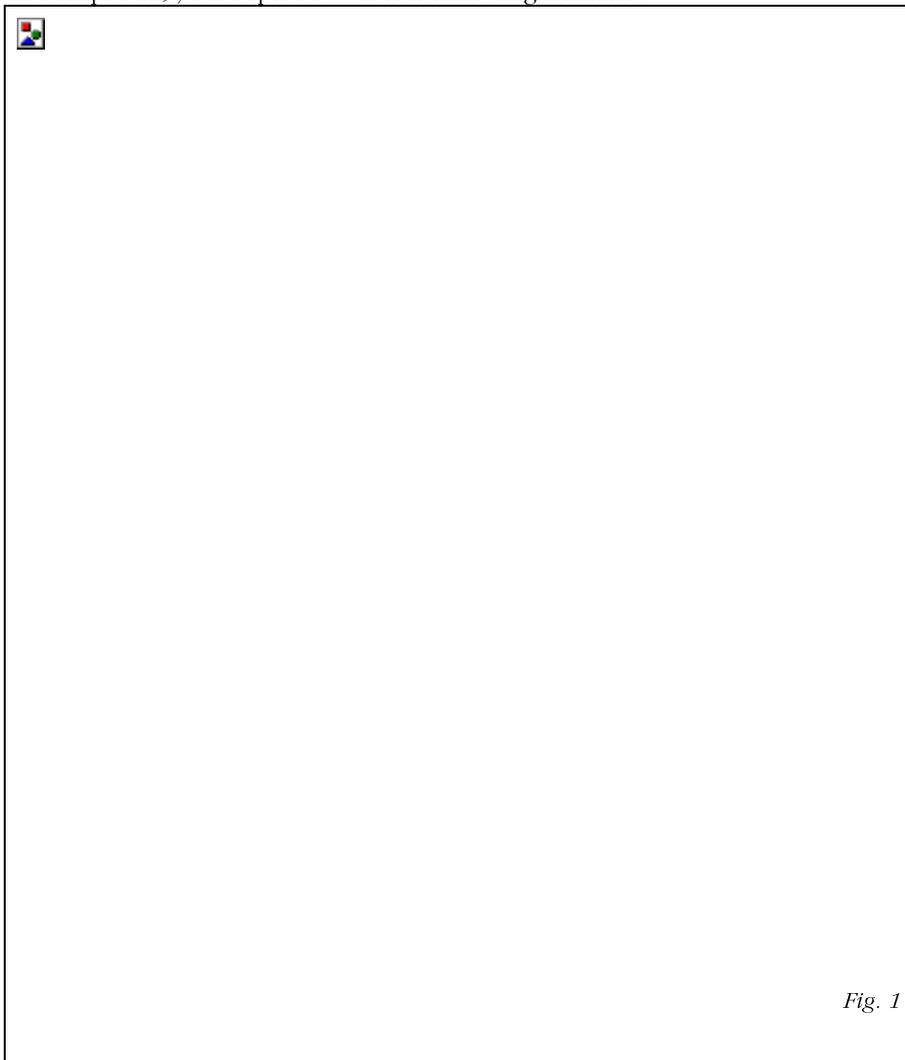
Y a-t-il un programme iconographique sur le vase François (*Fig. 1-3*)¹ ? Selon Karl Schefold, le style narratif que Clitias adopte sur ce cratère à figures noires, qu'il peint à Athènes dans les années 570, correspond à celui des épopées cycliques qui sont alors mises par écrit à Athènes. Dans ces épopées, telles les *Chants Cypriens*, qui racontaient le mariage de Thétis et Pélée, le récit court sur la longue durée sans être centré sur le destin d'un héros, en particulier². « C'est », constate Schefold, « à la manière des poètes cycliques que Clitias raconte sur le Vase François l'origine d'Achille, la chasse de Calydon, à laquelle son père a participé, puis la procession des dieux au mariage de Pélée et de Thétis, l'épisode d'Achille surprenant Troilos, les jeux funéraires en l'honneur de Patrocle et l'épisode d'Ajax qui retire de la mêlée le corps d'Achille. Le revers présente des épisodes de la légende de Thésée, son combat avec les Centaures, l'arrivée des jeunes Athéniens délivrés à Délos, et une légende en faveur en Attique, le Retour d'Héphaïstos »³. Sur ce cratère, ces épisodes, quoique nombreux, sont identifiables. Car la plupart des

¹ Cratère attique à fig. n. dit « Vase François ». Signé Ergotimos et Clitias. Vers 570-565 av. J.-C. – Ht. : 66 cm. Diam. : 57 cm. De Chiusi. Florence, Mus. Arch. 4209. – *ABV*, 76,1; *Para*, 29-30; *Add.* 7. K. SCHEFOLD, *Frühgriechische Sagenbilder*, Munich, 1964, p. 54-60, fig. 46-51. M. CRISTOFANI et al., *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, Rome, 1977 (*Bollettino d'arte, Serie Speciale I*, 62). E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, Munich, 1981², p. 69-77, fig. 51-57. F. LISSARAGUE, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, 1999, p. 10-21, fig. 1-13. C. ISLER-KERÉNYI, « Der François-Krater zwischen Athen und Chiusi », in J.H. OAKLEY, W.D.E. COULSON, O. PALAGIA (éds), *Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings*, Oxford, 1997, p. 523-539, fig. 1-10. J. BOARDMAN *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*, Londres, 2001, p. 52-53, 182-183, fig. 62-64 et 202.

² Sur la différence de structure entre ces épopées cycliques et Homère: F. JOUAN, *Euripide et les légendes des chants Cypriens*, Paris, 1966, p. 14-15.

³ K. SCHEFOLD, « Poésie homérique et art archaïque », *RA* (1972), p. 9-22, spéc. p. 12. *Id.*, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Munich, 1978, p. 9.

personnages, et même certains objets, y sont nommés par une inscription. On en compte 129, en dépit de son caractère fragmentaire⁴.



Comme K. Schefold, H.A. Shapiro constate que, sur ce cratère, « no one hero is the focus of attention, but each plays a nearly role in the composition ». Mais, selon lui, son imagerie y serait disposée au hasard autour d'une scène centrale, celle des noces de Thétis et Pélée, qui figure sur la plus haute des frises de la panse, juste en dessous du col⁵. François Lissarague constate de même que « l'ensemble de ces images ne se réduit pas à un seul cycle ou

⁴ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), p. 177-193; photos 147-240. R. WACHTER, « The Inscriptions on the François Vase », *MH* 48 (1991), p. 86-113.

⁵ H.A. SHAPIRO, « Old and New Heroes: Narrative, Composition and Subject in Attic Black-Figure », *CA* 9 (1990), p. 114-148, spéc. p. 139-142.

à un programme strictement construit ». Mais il précise qu'elle « joue sur des cohérences plus subtiles, faites d'associations thématiques ou formelles »⁶. Les exploits de Pélée, d'Achille, de Thésée s'y enrichissent les uns les autres « par juxtaposition », tandis que des homologies de type formel contribuent à créer visuellement une impression d'unité, particulièrement sur la face principale où le thème du cheval est récurrent, tandis que les constructions s'y répondent d'une frise à l'autre, parfois en chiasme. Ainsi, au temple de Thétis, à droite dans la frise des noces, répond la fontaine, à gauche dans la frise de l'embuscade contre Troilos.

*Fig. 2*

De même, constate Lissarague, sur les deux faces de ce cratère s'affirme le rôle prépondérant de Dionysos comme conducteur d'un cortège, « soit celui des dieux visitant Pélée, et il porte alors une amphore en cadeau, soit celui d'Héphaïstos, et ce sont les satyres qui portent une outre de vin. Il faut se souvenir ici de ce qu'est un cratère: vase à mélanger le vin, placé au centre de la salle de banquet, il est aussi au centre des regards. La place accordée au

⁶ LISSARAGUE, *o.c.* (n. 1), p. 21.

vin sur ces deux frises est en parfaite adéquation avec la fonction du cratère »⁷.

Mais ce cratère, situé dans la salle de banquet, au centre des regards, nous dit-il seulement l'épopée, ou nous dit-il aussi l'épopée, telle qu'on l'interprète à Athènes ? Plusieurs analyses le suggèrent. Elles portent sur sa face arrière et ses anses. Erika Simon et H.A. Shapiro constatent que, dans la danse que conduit Thésée, sur la frise supérieure du col, à l'arrière du vase, les noms des compagnons de Thésée appartiennent, pour plusieurs d'entre eux, à ceux des ancêtres de familles athéniennes qui se sont illustrées à l'époque de Solon⁸ (Fig. 2). Karl Schefold voit dans le Thésée, joueur de lyre, qui les conduit, le prototype de Solon qui guida ses concitoyens par sa poésie⁹. Cornelia Isler-Kerényi voit de même dans le retour d'Héphaistos dans l'Olympe, sous la frise des noces, la projection dans le mythe du retour des exclus à Athènes, tel que l'organisa Solon lors de son archontat en 594/3¹⁰. Antoine Hermary suggère par ailleurs de définir la *potnia thērôn* qui surmonte le transport du corps d'Achille par Ajax, sur les anses, non pas comme une Artémis qu'il conviendrait de rattacher à la chasse au sanglier de Calydon, mais comme une Mère des dieux qui serait « en rapport direct avec un sujet *funéraire* »¹¹ (Fig. 5a-b). Selon lui, cette image pourrait représenter « la Mère traditionnelle des Athéniens, assimilée à Gè ou à Déméter », avant qu'elle ne soit « officiellement installée sur l'Agora et 'personnalisée' sous une forme nouvelle par Agoracrite de Paros ». Il note que, « chez Solon, la Terre noire est la grande Mère des dieux olympiens »¹².

Dans *La perspective éleusinienne dans la politique de Solon*, j'ai montré à la suite de Henri van Effenterre que cette terre, dont Solon rappelle la libération, n'était pas celle de paysans endettés, comme on le conçoit généralement en fonction de l'interprétation que le IV^e siècle a donnée de ce poème, mais qu'elle était un territoire, celui d'Éleusis et de la plaine thriasienne, que Solon avait libéré de la domination mégarienne¹³. Sur ce cratère, Clitias aurait-il représenté la première image de cette terre-Mère, avant que, dans la seconde moitié du V^e siècle, elle soit désignée à Athènes comme Cybèle et représentée

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ SIMON, *o.c.* (n. 1), p. 72-74, pl. 54, 1. H.A. SHAPIRO, « Cults of Solonian Athens », in R. HÄGG (éd.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult, 16-18 October 1992*, Stockholm, 1996, p. 127-133, spéc. 129-130, fig. 1.

⁹ K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der Antiken Dichter, Redner und Denker*, Bâle, 1997, p. 20-21, fig. 4.

¹⁰ C. ISLER-KERÉNYI, *Dionysos nella Grecia arcaica*, Pise, 2001, p. 95-96.

¹¹ A. HERMARY, « De la Mère des Dieux à Cybèle et Artémis : les ambiguïtés de l'iconographie grecque archaïque », in *Ἄγαστος δαίμων. Mythes et Cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kabil*, *BCH Suppl.* 38 (2000), p. 193-203, spéc. p. 196.

¹² Cf. Solon, fr. 30, 3-7 Gentili-Prato. HERMARY, *ibid.*, p. 197, n. 29.

¹³ H. VAN EFFENTERRE, « Solon et la terre d'Éleusis », *RIDA* 24 (1977), p. 91-129. L.-M. L'HOMME-WÉRY, *La perspective éleusinienne dans la politique de Solon*, Genève, 1996 (*Bibl. Fac. Phil. et Lettres Université de Liège*, 268), p. 244-246; *ead.*, « Eleusis and Solon's *Seisachtheia* », *GRBS*, 40 (1999), p. 109-133.

sur l'agora comme une Mère au *naiskos*¹⁴ ? Cette image participe-t-elle à l'organisation générale de ce cratère, qui pourrait être lu à la fois sous l'angle de l'épopée, et sous celui de l'histoire, telle qu'elle est alors transposée dans l'épopée ? Pour répondre à cette question, on partira du personnage de Dionysos qui y occupe une position centrale.

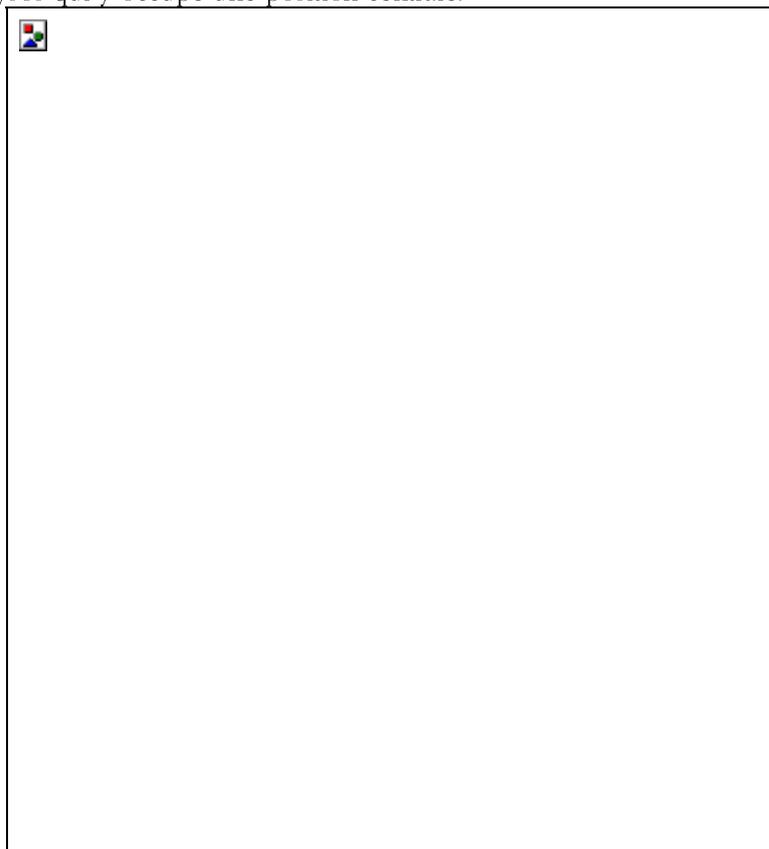


Fig. 3

L'amphore de Dionysos

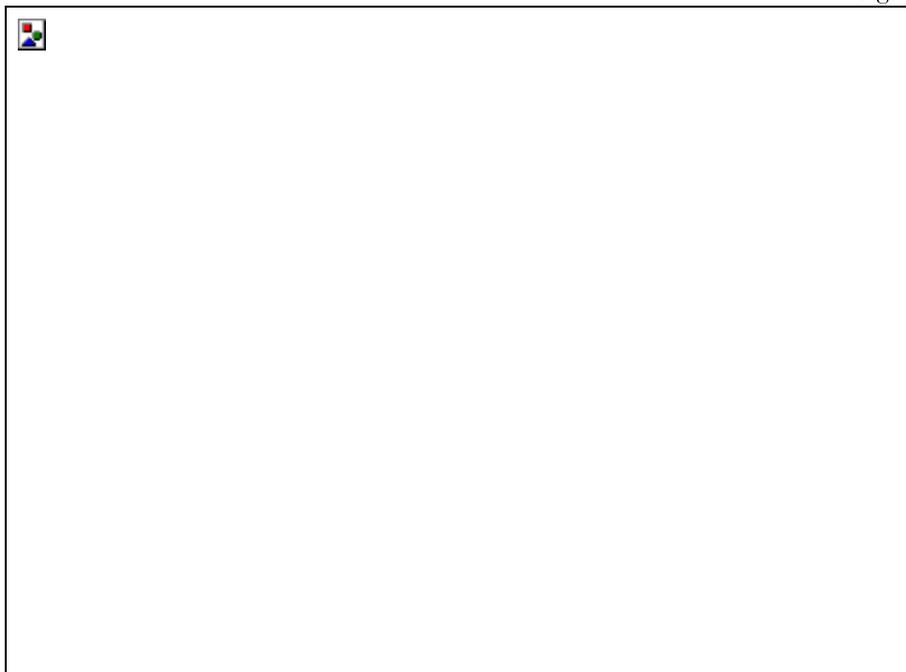
Au centre de la frise des noces, la haute silhouette du dieu est accentuée par l'amphore qu'il porte sur l'épaule droite (*Fig. 4*)¹⁵. Comme A. Henrichs le constate, dans la peinture de vases attique, il est exceptionnel que ce soit Dionysos qui porte l'amphore. Ce rôle est généralement dévolu aux satyres et aux silènes. Il en déduit que Clitias évoque dans cette scène le passage de l'*Odyssée* où, aux enfers, Agamemnon signale à Achille qu'à sa mort, Thétis a

¹⁴ Sur la seconde phase de ce culte : L.-M. L'HOMME -WÉRY, « La terre d'Athènes, Mère des dieux sur un cratère de l'atelier de Polygnote », in G. CAPDEVILLE (éd.), *Les déesses-mères dans les religions antiques, Université de Paris IV-Sorbonne, 23-25 septembre 2002* (à paraître chez De Boccard, 2006).

¹⁵ CRISTOFANI, fig. 132.

donné aux Achéens «une amphore d'or, qu'elle disait avoir reçue de Dionysos et qui était l'œuvre du brillant Héphestos»¹⁶.

Fig. 4



Cette amphore était destinée à recevoir ses os blanchis, mélangés à ceux de Patrocle. Sur le cratère de Clitias cependant, elle ne figure pas dans le contexte des funérailles d'Achille mais dans celui du mariage de ses parents. Cependant, même dans ce contexte festif, la référence à l'*Odyssée* lui donne une résonance funèbre. Elle annonce qu'Achille, immortel par sa mère, est voué au trépas par son père. Cette amphore épique reçoit aussi sur ce cratère une connotation attique. Car elle n'est pas d'or, comme celle de l'*Odyssée*, mais d'argile, puisqu'elle est marquée au col des dessins «SOS» qui figurent de même sur les amphores attiques. Ces amphores étaient bien connues dans de nombreuses régions méditerranéennes, notamment en Étrurie. Car Athènes les y avaient exportées en grand nombre, de la fin du VIII^e siècle au premier quart du VI^e, pour servir de contenant à son huile et à son vin. À partir du début du VI^e siècle cependant, ce type d'amphore tombe en désuétude, peut-être parce qu'il est copié par les Étrusques qui commencent à produire leur

¹⁶ *Od.*, XXIV, 73-77 : ... δῶκε δὲ μήτηρ | χρύσειον ἀμφιφορῆα· Διωνύσοιο δὲ δῶρον | φάσιν' ἔμμεναι, ἔργον δὲ περιγλυπτῷ Ἡφαίστοιο. Dans l'*Illiade*, XXIII, 90-92, l'ombre de Patrocle demande à Achille que l'amphore d'or que lui a donnée sa mère (avant ses funérailles) y devienne une urne (σορός) qui enferme leurs os à tous deux. – A. HENRICH, « Myth Visualized: Dionysos and his Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting » dans *Papers on the Amasis Painter and his World. Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium sponsored by the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1987, p. 92-124, spéc. p. 94-95.

huile. Dans les années 570-565, l'amphore de Dionysos a donc sur ce cratère un caractère désuet¹⁷. Comme le constate Michel Gras, c'est un objet archaïsant, qui reste cependant « un souvenir prestigieux dans la mesure où il a été l'amphore d'Athènes pendant plus d'un siècle »¹⁸. L'acheteur étrusque de ce cratère, retrouvé dans une tombe de Chiusi, fut peut-être sensible à ce détail qui, pour lui, évoquait sans doute Athènes¹⁹. Quoi qu'il en soit, par ces dessins « SOS » qu'il place au centre de ce cratère, Clitias définit le vin des noces les plus célèbres de l'épopée comme un vin de l'Attique.

Déjà Sophilos, une dizaine d'années avant Clitias, avait représenté, sur un de ses *dinoi*, le cortège des noces de Thétis et de Pélée. Mais le Dionysos, qui y est vu de profil, une branche de vigne à la main, ressort à peine du cortège des dieux qui l'encadre²⁰, alors que celui de Clitias frappe au premier regard. Le dieu, qui s'avance vers la droite en direction du temple de Thétis, pourrait être un simple portefaix, dont le genou gauche ploie sous le poids de l'amphore qu'il porte sur l'épaule droite, si ses yeux écarquillés dans un visage frontal – alors que les autres personnages sont généralement vus de profil –, ne le définissaient d'emblée comme le dieu qui suscite l'« enthousiasme », au sens premier du terme. Ce dieu saisit le regard de celui qui le regarde et le rend *enthéos*²¹. Calliope, qui ouvre le cortège des dieux en char, en jouant de la flûte, est elle aussi vue de face. Comme Françoise Frontisi-Ducroux le constate, elle est « l'équivalent sonore de Dionysos. Elle provoque sur le plan auditif, le même effet que dans l'ordre du visuel, le croisement entre un regard humain et un regard surnaturel: une ouverture sur l'altérité, une rupture de la quotidienneté par une irruption brusque de l'ailleurs. C'est cette correspondance que suggère l'image muette du flûtiste qui joue de face, les yeux tournés vers les nôtres »²².

¹⁷ A.W. JOHNSTON, R.E. JONES, « The 'SOS' Amphora », *ABSA* 73(1978), p. 103-141, spéc. p. 16-18 et 133; M. GRAS, « Amphores commerciales et histoire archaïque », *DArch* 5(1987), p. 41-50; Y. GARLAN, *Amphores et timbres amphoriques grecs entre érudition et idéologie*, Paris, 2000 (Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), p. 86-91, fig. 44-46. – Sur le rapport entre les « SOS » et la crise agraire d'Athènes : L.-M. L'HOMME-WÉRY, « La législation de Solon : une solution à la crise agraire d'Athènes ? », *Pallas* 64 (2004), p. 145-155, spéc. p. 150-152.

¹⁸ GRAS, *ibid.*, p. 48.

¹⁹ F. BOITANI, « Cenni sulla distribuzione delle anfore da trasporto arcaiche nelle necropoli dell' Etruria meridionale », in *Il Commercio etrusco arcaico. Atti dell' Incontro di Studio 5-7 dicembre 1983*, Rome, 1985 (*Quaderni del Centro di Studio per l'archeologia Etrusco-Italiana*, 9), p. 23-26.

²⁰ Dinos à f. n. Londres (BM. 1971 11-1.1; Para 19, 16 bis) de Sophilos. G. BAKIR, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mayence, 1981, p. 64, table I. R. VOLKOMMER, « Peleus », *LIMC* VII (1994), p. 267, fig. 211*.

²¹ Cf. Eur., *Bacch.*, 470. P. SOMVILLE, « Le signe de l'extase et la musique », *Kernos* 5 (1992), p. 173-181.

²² CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 81, 131; F. FRONTISI-DUCROUX, « Au miroir du masque », dans Cl. BÉRARD *et al.* (éd.), *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Paris, 1984, p. 147-161, spéc. p. 158-159, fig. 224-225.

Dieu du banquet, ce Dionysos est un dieu de l'Attique, comme le montre non seulement l'amphore qu'il porte, mais les divinités qui l'encadrent. Les Horai le suivent, Déméter, Hestia et Chariclo le précèdent²³. Les Horai, qui sont dites à Athènes Διονυσιάδες²⁴, y sont honorées dans un sanctuaire où Dionysos *Orthos* a son autel. La fondation de ce sanctuaire y est associée à un *thesmion*, un règlement ancien, qui défend de consommer le vin pur, exception faite de la première gorgée, qui est consacrée « au dieu bon »²⁵. Les Horai qu'on y vénère ne sont plus au VI^e siècle des divinités seulement agraires. Elles sont devenues des divinités civiques, comme le montre l'élegie de Solon sur la première d'entre elles, l'Economie, qui a le pouvoir de « faire apparaître toute chose comme ordonnée et harmonieuse » dans la cité²⁶.

Alors que les Horai suivent Dionysos, Déméter vient en tête de son cortège. Ses rapports privilégiés avec Dionysos seront encore attestés dans les *Bacchantes* où Tirésias affirme que « la déesse Déméter est la terre (Δημήτηρ θεά· γῆ δ' ἕστίν) quel que soit celui de ces deux noms qu'on lui donne », tandis que « le fils de Sémélé qui vint ensuite est son égal »²⁷. Hestia, qui suit Déméter sur ce cratère, est la déesse du foyer domestique, de même que celle du foyer civique. Son culte civique est célébré dans le Prytaneion, situé à proximité de la rue des Trépieds, dans l'ancienne agora²⁸. Chariclo, l'épouse de Chiron, renvoie par contre à l'épopée, de même qu'Iris qui, le caducée à la main, introduit Dionysos et le cortège des déesses auprès de Chiron et Pélée. Derrière Iris, le centaure, dont on aperçoit partiellement le tronc et les pattes, porte sur l'épaule droite une perche où pendent les lièvres du festin. De sa main gauche restée libre, il saisit la main droite de Pélée et l'élève à hauteur de leurs têtes, au-dessus d'un autel où le canthare est prêt pour la libation²⁹. Derrière Chiron et Pélée, Thétis, assise dans son temple, le voile à demi ramené sur le visage, attend que le cortège de ses noces vienne la chercher. Entre les mains de Chiron et Pélée et l'autel où ils vont sacrifier s'étale verticalement la signature de Clitias. Celle du potier Ergotimos s'étale de même verticalement entre les Horai et le char de Zeus et d'Héra qui ouvre le cortège des dieux en char³⁰.

²³ V. MACHAIRA, « Horai », *LIMC* V (1990), n° 45*. L. BESCHI, « Demeter », *LIMC* IV (1988), n° 475*; H. SARIAN, « Hestia », *LIMC* V (1990), n° 5*; U. FINSTER-HOTZ, « Chariklo », *LIMC* III (1986), p. 189-191.

²⁴ Antigenes, 8 T 1, 3 = *Anth. Pal.* XII, 28, 3 (éd. D.F. SUTTON, *Dithyrambographi Graeci*, Munich/Zurich, 1989).

²⁵ Philochore, 328 F5 (éd. F. JACOBY). = Ath., XV, 693d-e; II, 38c-d. M. DARAKI, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, 1994²[1985], p. 45.

²⁶ Solon, fr. 3, 32-39 G.-P.

²⁷ Eur., *Bacch.*, 275-277. Sur les rapports entre Dionysos et Déméter à l'époque archaïque : C. GASPARRI et A. VENERI, « Dionysos », *LIMC* III (1986), p. 499-500, et L. BESCHI, « Demeter », *LIMC* IV (1988), p. 844.

²⁸ N. ROBERTSON, « The City Center of Archaic Athens », *Hesperia* 67 (1998), p. 283-302, spéc. p. 287-288.

²⁹ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 133.

³⁰ *Ibid.*, fig. 131, 83.

Leurs sept chars conduits par des biges passent sous la poignée gauche du cratère et défilent sur sa face arrière. En queue de ce cortège vient Héphaïstos. Le dieu des artisans, assis en amazone sur son mulet, est suivi par Okéanos³¹ (Fig. 1-3). L'un et l'autre sont proches du temple de Thétis, la mère marine, qui, pendant neuf ans, a recueilli Héphaïstos au fond de l'onde marine où il apprit son métier d'orfèvre³². Comme le souligne François Lissarague, ce cratère suggère des associations multiples. Elles invitent le symposiaste à le regarder et le poète à le chanter. Mais, au-delà de l'épopée, le cortège de mariage de Thétis et Pélée pourrait appartenir à un mariage aristocratique d'Athènes, où les gens du *dèmos* ont cependant leur place, en fin de cortège. Clitias pourrait être l'un d'eux, lui qui avait Héphaïstos pour patron et qui le célèbre en le plaçant en valeur dans le médaillon formé par la poignée droite de ce cratère.

Le héros et l'hoplite

Après la silhouette élancée de Dionysos, c'est la masse noire et horizontale du sanglier de Calydon qui frappe lorsqu'on regarde ce cratère de face (Fig. 1). Le sanglier appartient à la vie sauvage. Il reste donc sans nom. Par contre, les huit groupes de chasseurs qui l'encerclent sont tous nommés³³. Les noms de Pélée et Méléagre, donnés à ceux qui piquent le sanglier au groin, indiquent que cette chasse est celle du sanglier de Calydon que raconte Phénix au chant IX de l'*Iliade*³⁴. De même, les membres blancs d'Atalante qui, derrière Pélée et Méléagre, fait équipe avec Mélanion, la situent visuellement du côté du mythe. Cependant, au-delà de ces références mythiques, cette chasse évoque aussi celle qui se pratiquait dans l'Athènes de Clitias en un exercice préparatoire à la guerre. Les chasseurs y font équipe deux à deux, comme le font les hoplites dans la phalange. Mélanion qui y participe restera d'ailleurs au V^e siècle le prototype de l'éphèbe. Mais il n'est pas ici le chasseur solitaire et misogynne de la *Lysistrata* d'Aristophane³⁵. La chasse à laquelle il participe est une chasse collective où c'est l'action coordonnée des chasseurs qui viendra à bout d'une bête solitaire, mais dangereuse.

Les trois archers qui les encadrent rappellent eux aussi l'organisation de la phalange, telle qu'elle fonctionne au VI^e siècle, à une époque où les archers ne forment pas encore des unités spéciales, mais assistent les hoplites en profitant de la protection de leur bouclier³⁶. Sur cette frise, ces archers sont

³¹ CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 74.

³² *Il.*, XVIII, 394-409. P. SOMVILLE, « Mer maternelle et mère marine », *Kernos* 16 (2003), p. 205-210.

³³ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 57-59. Inscriptions : WACHTER, *l.c.* (n.4), p. 87-88, 113, n° 1-26.

³⁴ *Il.*, IX, 529-599.

³⁵ Aristoph., *Lys.*, 785-790. P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir*, Paris, 1981, p. 171-173.

³⁶ H. VAN WEES, « The Development of the Hoplite Phalanx: Iconography and Reality in the 7th Century », in H. VAN WEES (éd.), *War and Violence in Classical Greece*, Londres, 2000, p. 125-160.

scythes, comme le montre le bonnet pointu qu'ils portent, ou cimmériens, comme en témoigne le nom de Kim(m)érios que porte l'un d'eux³⁷. C'est probablement à partir du comptoir de Sigée qu'ils occupent depuis la fin du VII^e siècle que les Athéniens ont eu l'occasion de découvrir les performances de ces archers³⁸. En les introduisant dans la chasse de l'*Iliade*, Clitias intègre la réalité de l'Athènes contemporaine dans le cadre de l'épopée. Sous cette chasse, il introduit de même les noms de Damasippos et Hippothoon dans la course de chars qu'arbitre Achille en l'honneur de Patrocle³⁹ (*Fig. 1*). Ces noms aristocratiques pourraient appartenir à des contemporains de Clitias qui se sont illustrés dans des courses de chars⁴⁰. Aux pieds de leurs chevaux, il signale les prix qu'ils y ont remportés, un trépied et un chaudron. À l'extrême droite de la frise, Achille, un bâton à la main, est l'arbitre de cette course⁴¹. Mais, loin d'y occuper le premier rôle, il est presque invisible quand on regarde le cratère de face⁴². Le héros s'efface devant le groupe.

Dans l'embuscade contre Troilos, sous la frise des noces, Achille occupe cependant une position centrale. Le héros, dont seule subsiste une jambe, poursuit à la course le prince troyen (*Fig. 1*). Sans doute portait-il une épée, comme il le fait sur une hydrie à figures noires, ca 520/510, dont l'iconographie est proche de celle de ce cratère⁴³. Mais, sur cette hydrie, Troilos se retourne en un geste d'effroi, alors que, sur le cratère de Clitias, il s'élançait tout droit sur un de ses chevaux. Plus qu'Achille, dont la poursuite semble vaine, c'est Troilos qui est le héros de cette frise, comme si un hoplite solitaire ne pouvait l'emporter sur un cavalier. Son attitude contraste avec celle de Polyxène qui, à sa droite, s'effraie et laisse tomber l'hydrie qu'elle était venue remplir à la fontaine. Elle court avertir Anténor qui lui-même avertit Priam, assis sur son trône, tandis que, par la porte de la cité entrouverte, s'avancent d'un même pas Hector et Politéès, revêtus de la panoplie⁴⁴ (*Fig. 2*). *Politéès* n'est plus ici le *kataskopos* de l'*Iliade* dont le nom renvoie déjà à celui du citoyen⁴⁵. Il est l'égal d'Hector, parce que, comme lui, il est hoplite.

François Lissarague constate que « l'image fonctionne ici sur un double registre, puisqu'elle fait du guerrier hoplitique le citoyen d'Athènes et le héros

³⁷ WACHTER, *ibid.*, p. 88, n° 21. SIMON, *o.c.* (n. 1), p. 72. J. BOARDMAN, *The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade*, tr. fr., Naples, 1995, p. 310, fig. 29.

³⁸ J. SERVAIS, « Hérodote et la chronologie des Cypselides », *AC*, 38 (1969), p. 29-81, spéc. p. 39-52.

³⁹ *Il.*, XXIII, 261-538. WACHTER, *l.c.* (n. 4), p. 89, n° 46-51.

⁴⁰ Au V^e siècle, les noms aristocratiques restent souvent composés en *-hippos* (ARISTOPH., *Nuées*, 63).

⁴¹ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 73.

⁴² *Ibid.*, fig. 57-59. – Inscription : WACHTER, *l.c.* (n.4), p. 89, n. 51.

⁴³ *Ibid.*, fig. 120, 135. A. KOSSATZ-DEISMANN, « Achilleus », *LMC* I (1981), p. 81-82 : Vase François (n° 292*), hydrie à f.n. Hanovre (n° 293*).

⁴⁴ CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 86-88.

⁴⁵ *Il.*, II, 791-806.

de l'épopée »⁴⁶. Les valeurs aristocratiques de l'épopée s'ajustent ainsi à celles de la phalange, ainsi qu'aux modifications qui en résultent dans une cité où les citoyens se veulent des *homoioi*, comme le sont les hoplites dans la phalange. C'est cette exigence nouvelle que Solon a fait passer dans sa législation. Il « a écrit les lois d'Athènes semblablement (*ὁμοίως*) pour le *kakos* et l'*agathos*, en harmonisant pour chacun une justice droite »⁴⁷. Sur ce cratère, l'Athènes de Clitias rejoint donc la Troie de l'épopée. La fontaine à laquelle Troilos vient abreuver ses chevaux est de style dorique. Avec ses deux bouches murales qui crachent de l'eau, elle pourrait être une de ces fontaines que les aristocrates athéniens mettent alors à la disposition du public. Comme le temple, lui aussi dorique de Thétis, elle témoigne d'une Athènes qui s'embellit, une Athènes dont Clitias se plaît à représenter les monuments⁴⁸ (Fig. 1, 3).

Certes, on est ici dans un cadre épique, comme l'indiquent les inscriptions⁴⁹. Le garçon qui vient remplir son hydrie à la fontaine a comme nom Trôon et la divinité qui salue son geste est l'Apollon troyen. À droite de la fontaine, Rhodia, debout sur son socle, est la divinité du fleuve Rhodios, un des fleuves de Troie, fils de Thétis⁵⁰. Devant Rhodia, Thétis, qui salue les exploits d'Achille d'un geste de la main, est précédée par Hermès et Athéna. La déesse est à la fois la protectrice d'Achille et celle d'Athènes. Ainsi, systématiquement, l'image fonctionne-t-elle selon le registre de l'épopée et celui de l'histoire. Cette dualité se prolonge au niveau du même bandeau, à l'arrière du cratère, puisque, comme Cornelia Isler-Kerényi le constate, le cortège de Dionysos, qui ramène Héphaïstos dans l'Olympe, pourrait appartenir à l'espace de la fontaine. Il se clôture en effet par trois nymphes qui sont des divinités de la fontaine. Seul l'Apollon troyen, qui leur tourne le dos, marque la transition entre les deux scènes⁵¹ (Fig. 1). Sur la frise médiane de la panse, comme sur la frise du mariage, le cratère présente donc une frise continue, si on en lit l'imagerie non seulement en fonction de l'épopée, mais aussi de l'histoire que vit la cité.

⁴⁶ F. LISSARAGUE, *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers. Sur l'iconographie du guerrier*, Paris, 1990, p. 238-240, fig. 130.

⁴⁷ SOLON, fr. 30, 18-20 G.-P. – L.-M. L'HOMME-WÉRY, « Le rôle de la loi dans la pensée politique de Solon », dans P. SINEUX (éd.), *Le législateur et la loi dans l'Antiquité. Hommage à Françoise Ruzé. Actes du colloque de Caen, 15-17 mai 2003*, Caen, 2005, p. 169-185, spéc. p. 179.

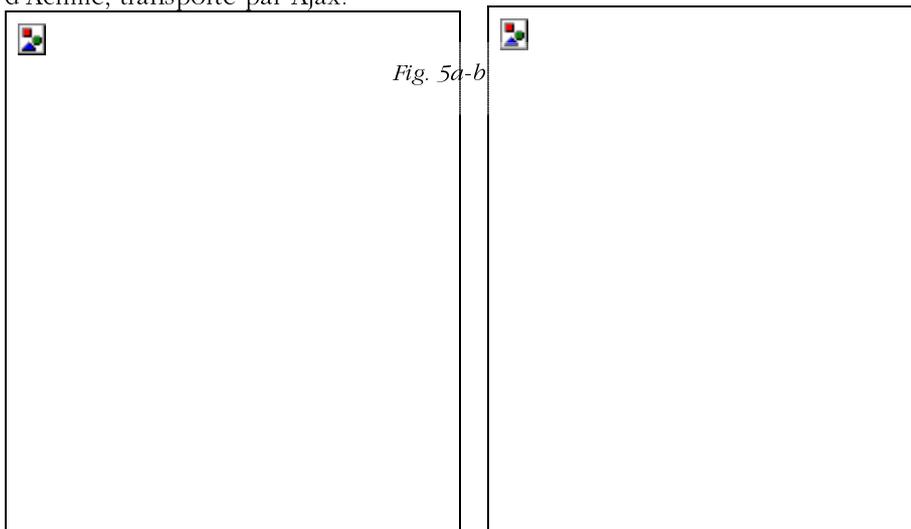
⁴⁸ CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 84. – Sur la correspondance entre les bâtiments de ce cratère et ceux d'Athènes : J. GRIFFITHS PEDLEY, « Reflections of Architecture in Sixth-Century Attic Vase Painting », *Papers on Amasis Painters and his World*, o.c. (n. 15), p. 63-80.

⁴⁹ WACHTER, *l.c.* (n. 4), p. 100-114.

⁵⁰ *Il.*, XII, 20; Hés., *Tb.*, 341. Le socle indique qu'il s'agit d'une statue : BÉRARD – DURAND, o.c. (n. 22), p. 19-26.

⁵¹ CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 124-125. ISLER-KERÉNYI, o.c. (n. 10), p. 90. – G. HEDREEN, « The Return of Hephaïstos, Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative », *JHS* 124 (2004), p. 38-64, montre que l'iconographie de ce retour correspond de même à la réalité culturelle d'Athènes au VI^e siècle av. J.-C.

Les deux frises inférieures du vase, qui en font de même le tour, conduisent vers le monde sauvage des confins. Sur la frise inférieure de la panse, des bêtes sauvages s'entretiennent autour d'un motif floral, encadré par des griffons accroupis. Sur le pourtour du pied, exceptionnellement décoré de motifs peints, les grues attaquent des pygmées⁵² (*Fig. 1-3*). La plupart d'entre eux sont nus. L'un d'eux porte cependant un *pilos*. Mais ce couvre-chef est impuissant à le protéger de la grue qui l'agresse aux yeux. Aucune inscription ne ponctue ces frises. Dans ce bout du monde, seuls les cris sont audibles. Cette géranomachie forme un contrepoint à la chasse organisée qui orne le sommet du col, à l'avant du vase. Elle en montre les vertus par opposition. Cette scène est souvent considérée comme comique. Et c'est comme telle qu'elle apparaît sur une aryballe attique à figures noires, de peu postérieure à ce cratère⁵³. On peut cependant se demander si elle ne revêt pas sur ce cratère un caractère tragique qui répond à celui de *l'Illiade* où le cri des grues annonce la fureur de la bataille et la mort qui va suivre⁵⁴. Car c'est la mort que l'on rencontre lorsque, sur les anses de ce cratère, on aperçoit le corps d'Achille, transporté par Ajax.



Achille et la Mère

Sur la métope inférieure de chaque anse, Ajax, armé d'un casque, d'une cuirasse et de jambières, transporte le corps d'Achille à la course⁵⁵. Sur l'anse droite, il le porte sur l'épaule droite, en l'entourant de ses bras (*Fig. 5b*). Sur l'anse gauche, il le soutient de son bras gauche, tandis qu'il porte dans la

⁵² CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 102-105. V. DASEN, « Pygmaioi », *LIMC* VII (1994), p. 594-601, fig. 1*.

⁵³ *Ibid.*, n° 2* : aryballe att. à f.n. Attique. *Ca* 550.

⁵⁴ *Il.*, III, 1-9.

⁵⁵ CRISTOFANI, *ibid.*, figs. 106-107. KOSSATZ-DEISMANN, *l.c.* (n. 43), n° 873*.

main droite une lance qui traverse diagonalement le cadre de la métope (Fig. 5a). Sur chaque anse, Achille est représenté de façon identique. Son visage juvénile est imberbe, alors que celui d'Ajax est barbu. Son corps, plus grand que celui d'Ajax, est nu. Sa tête renversée pend à hauteur des cuisses d'Ajax, ses cheveux longs et ses jambes raidies frôlent le sol. Cette image correspond à la description de l'*Odyssée*, lorsqu'aux enfers, Agamemnon décrit à Achille « son grand corps gisant dans un cercle de poussière, les cheveux délaissés »⁵⁶. Certes, le héros mort est plus grand que celui qui le porte, de telle sorte que sa mort est la « belle mort »⁵⁷. Mais Clitias représente le corps d'Achille nu, alors que l'*Odyssée* ne signale pas qu'il ait été dépouillé de ses armes par l'ennemi. Au contraire, elles ont été ramenées dans le camp achéen puisqu'elles y font l'objet d'une controverse entre Ajax et Ulysse qui finalement les obtient⁵⁸. Clitias ici encore interprète librement l'épopée. Phrynos le suit sur une coupe (ca 560), alors que, sur une amphore (ca 540), Exékias montre au contraire Ajax qui ploie sous le poids des armes d'Achille⁵⁹.

Mais pourquoi représenter Achille nu ? Comme John Boardman le constate, Clitias souligne ainsi le caractère émouvant de ce corps dont la vie s'est enfuie⁶⁰ ? Mais on constatera aussi qu'en le montrant nu, Clitias représente Achille comme un guerrier anonyme dont le corps et les armes ne faisaient pas l'objet d'un combat particulier, au sein de la bataille. Dans l'*Iliade*, le retrait de ces corps anonymes s'opérait soit à la faveur d'une trêve, soit à la faveur d'un repli momentané de l'ennemi. Peter Krentz a montré que ces deux modalités restaient vraisemblablement en vigueur à l'époque archaïque⁶¹. C'est à elles que correspond la distinction entre les deux scènes de l'anse. Sur l'une, Ajax porte une lance. L'ennemi est donc menaçant. Sur l'autre, il en est dépourvu. L'ennemi a donc accepté une trêve. Par la représentation qu'il donne du corps d'Achille, Clitias identifie donc le héros le plus célèbre de l'épopée à un guerrier anonyme, même s'il le désigne comme Achille. Au-delà de l'épopée, il fait référence à la guerre contemporaine où l'hoplite est devenu le héros. De même, a-t-il représenté Hector comme un hoplite dans l'embuscade contre Troilos.

C'est dans ce même contexte de transposition de l'épopée dans l'histoire qu'il fait d'Ajax le héros qui transporte Achille, alors que l'épopée homérique ne signale pas quel est le héros qui remplit cet office. Mais la personnalité d'Ajax est alors exploitée par les Athéniens qui utilisent deux vers du *Catalogue des Vaisseaux* pour prouver que l'île de Salamine doit leur appartenir, puisque, dès l'époque de la guerre de Troie, Ajax avait rangé ses

⁵⁶ *Od.*, XXIV, 36-40.

⁵⁷ KOSSATZ-DEISMANN, *ibid.*, n° 860-865.

⁵⁸ *Od.*, XI, 543-564.

⁵⁹ KOSSATZ-DEISMANN, *ibid.*, n° 882* et 876 a* et b*.

⁶⁰ *Od.*, XI, 543-549. BOARDMAN, *o.c.* (n. 1), p. 181-182, fig. 202.

⁶¹ *Il.*, VII, 392-432; IV, 505-507. P. KRENTZ, « Fighting by the Rules. The Invention of the Hoplite Agôn », *Hesperia* 71 (2002), p. 23-39, spéc. p. 33.

douze navires à côté des bataillons d'Athènes. Ces vers, qui étaient attribués à Solon⁶², avaient leur réplique du côté mégarien. Les Mégariens citaient en effet des vers de leur invention, selon lesquels Ajax avait amené ses navires, dont le nombre n'était pas précisé, de différentes villes de Mégaride⁶³. Chaque cité faisait ainsi d'Ajax son allié. En lui faisant transporter le corps d'Achille, Clitias participe à cette exploitation de l'épopée. Serait-ce dans ce même contexte qu'au-dessus du corps d'Achille figure sur son cratère non pas la mère d'Achille, mais une *potnia thérôn* ailée qui retient des bêtes sauvages dans ses mains, panthère et cerf sur l'anse droite, lions sur la gauche⁶⁴ ? (fig. 106-107) Mais quelle est cette divinité qui, contrairement à Achille et Ajax qu'elle surmonte, n'est pas nommée par une inscription ? Serait-elle cette Artémis « sauvage » qui reçoit dans l'*Iliade* le titre de *potnia thérôn*⁶⁵ ?

Telle est la position généralement adoptée par les modernes qui mettent les deux *potniai thérôn* des anses en relation, non pas avec le corps d'Achille qu'elles surmontent, mais avec la chasse au sanglier de Calydon qui est représentée sur une des frises du col. Cette position est notamment défendue par Lily Kahil car elle estime que « plus que d'autres divinités féminines du panthéon olympien, Artémis apparaît comme l'héritière de la grande déesse égéenne et anatolienne, déesse de la fécondité, celle des humains comme celle des animaux, maîtresse de la faune et d'abord de la faune sauvage et primitive (mais assez rapidement aussi d'une certaine faune domestique), maîtresse aussi de la flore »⁶⁶. En conséquence, le fait que Pausanias désigne comme Artémis la déesse ailée qui, sur le coffret de Cypsélos, « retient de la main droite une panthère, de l'autre un lion » semble à L. Kahil « capital » pour établir l'identification de la *potnia thérôn* avec Artémis⁶⁷. Selon elle, cette identification « apparaît souvent comme chose faite dès la première moitié du VI^e siècle ». C'est ce que montrerait la *potnia thérôn* qui figure sur une amphore de Sophilos, celle du Vase François et celles, proches de cette dernière, qui sont représentées sur les peintures à figures noires d'Amasis⁶⁸. Cependant la présence d'une inscription désignant la *potnia thérôn* comme Artémis, sur le coffret de Cypsélos, n'est pas démontrée⁶⁹, tandis que les *potniai thérôn* de Sophilos et d'Amasis figurent sur des vases qui ne compor-

⁶² *Il.*, II, 557-558. PLUT., *Sol.*, 10, 2. – L.-M. L'HOMME-WÉRY, « Les Héros de Salamine en Attique », in V. PIRENNE-DELFORGE, E. SUAREZ DE LA TORRE (éds), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*. Liège, 2000 (*Kernos*, suppl. 10), p. 339-349, spéc. p. 344-345.

⁶³ Strabon, IX, 1, 10 (C394). L'HOMME-WÉRY, *ibid.*, p. 345.

⁶⁴ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 106-107.

⁶⁵ *Il.*, XXI, 470.

⁶⁶ L. KAHIL, « Artemis », *LIMC* II (1984), p. 738, cf. p. 740.

⁶⁷ Paus., V, 19, 5.

⁶⁸ KAHIL, n° 30*, 33*, 34*, 35*. KAHIL, *ibid.*, p. 740.

⁶⁹ Selon KAHIL, *ibid.*, p. 740, il paraît « fort raisonnable de conclure à l'existence d'une inscription » qui aurait permis à Pausanias d'identifier la *potnia thérôn* de ce coffret comme Artémis. Mais il est significatif qu'il ne la signale pas, alors qu'il le fait pour les personnages qui l'entourent, Hermès dans le jugement de Paris, Ajax dans la supplication de Cassandre à Athéna.

tent pas d'inscription. Sur le vase François, par contre, l'anonymat est caractéristique de la *potnia*, car il tranche avec les nombreuses inscriptions qui y désignent la plupart des personnages et même certains objets.

Or l'anonymat ne caractérise pas l'Artémis chasseresse de l'*Illiade*, alors qu'il est au contraire caractéristique de la maîtresse des bêtes sauvages qui, dans l'hymne homérique, reçoit le titre de *Mère de tous les dieux et de tous les hommes*. Cette Mère première est selon cet hymne honorée par une musique spécifique: « elle aime le son des crotales et des tambourins, ainsi que le frémissement des flûtes »⁷⁰. Ces instruments passent en effet pour répercuter le cri des bêtes sauvages, loups et lions au poil fauve, qui retentissent dans les montagnes sonores et les vallons boisés qui sont les habitats privilégiés de cette *Mèter oreia*⁷¹. Dans son poème, Solon se réfère de même à la « très grande Mère des divinités olympiennes en lui donnant son titre. Il affirme que cette grande Mère « pourrait témoigner » de son œuvre politique « au tribunal du temps »⁷². Car elle est la terre noire qu'il a libérée, terre dont on a montré qu'elle était celle d'Éleusis et de la plaine thriasienne⁷³. Dans le culte qu'il fonde en son honneur sur l'agora, cette Terre-Mère est vue dans sa nature sauvage originelle par opposition à Déméter qui, à Éleusis, est la déesse d'une plaine fertile et des Mystères qu'on y célèbre. Mais ces deux terres n'en font qu'une, de même que les deux Mères, celle de la montagne et de la plaine, se rejoignent, qu'on l'appelle Déméter à Éleusis ou Mère des divinités olympiennes, c'est-à-dire Rhéa, à Athènes. En la désignant comme telle, Solon identifie la Mère et la Fille⁷⁴. Il souligne aussi l'identité grecque de la Mère des dieux par rapport à la Mère de la montagne phrygienne, dont le culte commence à se répandre en Grèce dès son époque, où elle est parfois désignée comme Cybèle⁷⁵, même si, comme Antoine Hermary le rappelle, la Mère des dieux n'est pas personnalisée comme telle, à Athènes, avant la fin du V^e siècle.

Serait-ce cette grande Mère des Olympiens qui, sur le cratère de Clitias, est représentée comme une *potnia thérôn*? Antoine Hermary le suggère en soulignant que l'image de la *potnia thérôn* y est en « rapport direct avec un sujet *funéraire* »⁷⁶. Il la rapproche de la statue de la Mère des dieux, édiflée par les Cyzicéniens sur le Mont Dindymon, où elle était attribuée aux

⁷⁰ *Hb. Mère*, 3-4.

⁷¹ L.-M. L'HOMME-WÉRY, « L'Athènes de Solon comme modèle dans l'*Hymne homérique à la Terre* », *Kernos* 8 (1995), p. 139-150.

⁷² Solon, fr. 30, 3-4 G.-P. : *συμμαρτυροῖη ταῦτ' ἂν ἐν δίκῃ Χρόνου | μήτηρ μεγίστη δαϊμόνων Ὀλυμπίων.*

⁷³ Solon, fr. 30, 5-7 G.-P. *Supra*, n. 13.

⁷⁴ L'HOMME-WÉRY, *o.c.* 1996 (n.13), p. 91-110; *l.c.* (n. 13) 1999, p. 119-120. S. GEORGIOUDI, « Gaia / Gê : entre mythe, culte et idéologie », in S. des BOUVRIE (éd.), *Myth and Symbol I. Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture. Papers from the First International Symposium on Symbolism at the University of Toronto, June 4-7, 1998*, Bergen, 2002, p. 113-134, défend le point de vue opposé selon lequel il n'y eut jamais de culte de la terre civique à Athènes.

⁷⁵ L.E. ROLLER, *In Search of God the Mother*, Berkeley *et al.*, 1999, p. 121-141, spéc. 123.

⁷⁶ HERMARY, *l.c.* (n. 11), p. 196.

Argonautes. Selon Zosime, l'empereur Constantin avait fait transférer cette statue à Byzance, dans un temple situé à proximité d'un portique élevé d'une agora. Mais il l'avait mutilée « en enlevant les lions qui la flanquaient et en modifiant la position de ses mains. Alors que, auparavant, elle semblait en effet retenir les lions (κατέχειν γὰρ πάλαι δοκοῦσα τοὺς λέοντας), elle a été maintenant transformée dans l'aspect d'une orante, les yeux dirigés vers la ville et l'entourant de sa sollicitude »⁷⁷.

Comme le constate Antoine Hermary, on reconnaîtra sans peine dans cette description celle d'une *potnia thérôn*, même si Zosime ne lui signale pas d'ailes, alors que la *potnia thérôn* est en général ailée. Le fait qu'à Byzance cette statue figure dans une position élevée lui laisse la position dominante qu'elle avait sur le Dindymon. Cependant, elle cesse de retenir les lions. Ce vieux symbolisme, qui indiquait la domination qu'elle exerçait sur une nature violente et sauvage, n'est plus de mise dans la capitale devenue chrétienne de Constantin. La statue cependant garde le pouvoir protecteur qu'elle avait jadis sur la montagne qui dominait Cyzique.

Cette statue de pierre y avait été précédée par une idole en bois, un *brétas*, qui était de même attribuée aux Argonautes. Dans les *Argonautiques*, Apollonios ne décrit pas cette idole, mais il signale qu'elle était faite d'un cep de vigne sauvage qui représentait la « déesse de la montagne ». On lui attribuait le pouvoir de faire cesser les tempêtes. « Car », comme le signale le devin Mopsos aux Argonautes, à propos des pouvoirs de cette déesse, « c'est d'elle que dépendent les vents, la mer, toute l'assise de la terre et la demeure neigeuse de l'Olympe; et, quand de ses montagnes elle s'élève jusqu'au vaste ciel, Zeus lui-même, le fils de Cronos, lui cède la place, de même que les autres immortels honorent la terrible déesse »⁷⁸. Cette Mère toute-puissante, que ces vers désignent implicitement comme une Rhéa, n'en reste pas moins sur le Dindymon la Mère phrygienne qui y était honorée avant que les Cyzicéniens s'y installent. On lui sacrifie en effet en l'invoquant comme « la très puissante Mère du Dindymon qui habite la Phrygie », et, avec elle, Titias et Kyllénos, les seuls que l'on nomme maîtres du destin et parèdres de la Mère de l'Ida (μοιρηγέται ἡδὲ πάρεδροι Μητέρος Ἰδαίης) »⁷⁹. Ces Dactyles crétois semblent avoir été honorés surtout à Milet, la métropole de Cyzique, où tout sacrifice à Rhéa était précédé d'un sacrifice en leur honneur⁸⁰. Sur le

⁷⁷ Zosime, II, 31, 2. Trad. F. PASCHOUD (éd.), *Zosime. Histoire nouvelle*, I, Paris, 2000. – HERMARY, *ibid.*, p. 193-194.

⁷⁸ Apollonios de Rhodes, I, 1092-1102. Trad. des vers 1098-1102 : F. VIAN et É. DELAGE (éds), *Apollonios de Rhodes, Argonautiques, I (chants I-II)*, Paris, 1974. – VIAN, *ibid.*, p. 101, n. 4, suppose que cette statue représentait une Rhéa-Cybèle, et que l'épiclèse *ἑύθρονος*, qu'Apollonios lui donne au v. 1093, renvoie à la statue de cette déesse. Car « Rhéa-Cybèle est en général figurée assise ». Mais, si Apollonios identifie cette Mère à une Rhéa par le titre qu'il lui donne, rien ne montre qu'il l'identifie à une Cybèle, laquelle n'est d'ailleurs pas à l'époque archaïque systématiquement représentée assise ni en Phrygie ni en Grèce : ROLLER, *o.c.* (n. 75), p. 63-142.

⁷⁹ Apollonios, I, 1125-1128.

⁸⁰ Maiandrios de Milet, 491 F 3 (éd. F. JACOBY) = Schol. Apoll. Rhod., I, 1126 /31, dit que « les Milésiens, lorsqu'ils sacrifient à Rhéa, sacrifient auparavant à Titias et Kyllénos ». VIAN, *Notes*

Dindymon, cette Mère d'origine milésienne et crétoise, rencontre donc la *Matar* phrygienne, première occupante des lieux⁸¹.

À l'époque de Solon, ce culte jouit d'un grand renom, comme le montre l'attrait qu'il exerce sur le Scythe Anacharsis. Selon Hérodote, Anacharsis « trouva les Cyzicéniens en train de conduire vers le haut (ἀνάγοντας) une fête magnifique en l'honneur de la Mère des dieux. Anacharsis fit vœu à la Mère, s'il rentrait sain et sauf dans sa patrie, de sacrifier selon les rites pratiqués à Cyzique et d'instituer une fête nocturne (παννυχίδα στήσειν). Arrivé en Scythie, il s'enfonça dans la région qu'on appelle l'Hylée (elle est à côté de la carrière d'Achille et est entièrement recouverte d'arbres de toute sorte). S'y étant enfoncé, il célébra la fête entière de la déesse, en tenant un tambourin et portant attachées sur lui les images sacrées »⁸². La *pannuchis* qu'ils célèbrent en l'honneur de la Mère des dieux conduit les Cyzicéniens sur le Dindymon par une *pompè* nocturne au cours de laquelle ils portent ses images sur leur poitrine et ponctuent sa procession du martèlement du tambourin. Celui-ci est l'instrument de la Mère des dieux en Grèce, tandis que la lyre ou la cithare est celui de son culte en Phrygie⁸³. Par le tambourin, la Mère des dieux de Cyzique se proclame comme grecque.

Les images, que ses dévots portent sur leur poitrine, les protègent des dangers de la mer. Aussi Anacharsis fait-il le vœu de se vouer à elle, s'il rentre sain et sauf dans sa patrie. Antoine Hermary rapproche ces *agalmata* des plaquettes orientalisantes en or, retrouvées dans des tombes rhodiennes de la seconde moitié du VII^e siècle. Faites pour être suspendues côte à côte sur la poitrine entre les épaules, leur thème le plus fréquent est celui d'une *potnia thérôn* maîtrisant deux fauves⁸⁴. R. Laffineur qui a étudié l'ensemble de ces plaquettes estime que « l'unité » que l'on y constate « dans le choix des thèmes et des motifs ne peut se comprendre que si l'on admet comme source du développement iconographique une réalité religieuse correspondante. On ne peut s'empêcher de restituer dans la Rhodes orientalisante un culte, d'origine sans doute très ancienne, qui s'adressait à la Grande déesse, maîtresse de la vie de la nature et gardienne de son renouvellement ». Ce culte avait peut-être une portée funéraire. Garantissant la vie et la fécondité ici-bas, il le faisait peut-être de même dans l'au-delà⁸⁵.

À Rhodes et à Cyzique, la grande déesse avait été représentée, non pas selon le modèle phrygien de la Mère au *naiskos*, mais selon le modèle plus ancien, en Grèce, de la *potnia thérôn*. Ce modèle est ancien, en effet, puisqu'on le rencontre dès le IX^e siècle en Crète, sur un *pithos* funéraire de

complémentaires au chant I, *ibid.*, p. 264. – Le titre de μοιρηγέται qu'ils reçoivent à Cyzique pourrait indiquer qu'ils y ont présidé à la répartition des parts (μοίραι) entre les colons.

⁸¹ Cf. VIAN, *ibid.*, p. 264-265.

⁸² Hdt., IV, 76.

⁸³ Cf. *Hb. Mère*, 3. Pour la Phrygie : ROLLER, *o.c.* (n. 75), p. 59, fig. 10; p. 73.

⁸⁴ HERMARY, *l.c.* (n. 11), p. 194-195; 202, fig. 1.

⁸⁵ R. LAFFINEUR, *L'orfèverie rhodienne orientalisante* Paris, 1978 (*École française d'Athènes. Travaux et Mémoires*, 21), p. 177-178.

Cnossos où la *potnia* est associée aux oiseaux migrateurs, ainsi qu'aux phases de la végétation⁸⁶. Serait-ce ce même modèle qui, dans l'Athènes de Solon, représentait la grande Mère des Olympiens ? Dans la mesure où, sur sa face principale et ses anses, le cratère fonctionne selon deux registres, celui de l'épopée et celui de l'histoire, on répondra positivement à cette question. C'est parce qu'elle est la Mère des dieux, qui, à Athènes, protège le guerrier tombé au combat, que cette *potnia thérôn* prend sur ce cratère la place de Thétis. Achille lui-même y est en effet identifié à ce guerrier, alors qu'Ajax qui le transporte se situe dans le contexte de la guerre athéno-mégarienne. C'est pourquoi, là où on attendrait Thétis et son amphore, c'est la Terre-Mère d'Athènes que l'on rencontre. Sa position sur ce cratère montre qu'à Athènes, elle protège le guerrier, en lui assurant que, s'il meurt au combat, son corps ne sera pas dévoré par les oiseaux ou les chiens ou encore outragé par l'ennemi, mais qu'il y recevra un tombeau.

La protection que cette Mère accorde au guerrier est confirmée par quatre peintures d'Amasis, de peu postérieures à ce cratère⁸⁷. La *potnia thérôn*, qui y retient des bêtes sauvages dans les mains, lions, biche, cerf ou panthère, y est encadrée par des porteurs de lance. Ils sont deux sur le lécythe et l'alabastré, quatre sur les amphores. Mais, quel que soit leur nombre, le regard de la Mère des dieux se dirige vers eux, soit qu'elle regarde ceux qui lui font face, soit qu'elle détourne la tête pour regarder ceux qui la suivent. Ce regard, qui se répète d'une image à l'autre, signale la protection qu'elle leur accorde.

Sur le cratère de Clitias, la gorgone, vue de face, qui court sur la partie recourbée de l'anse, occupe une fonction apotropaique analogue à la sienne. Elle détourne du guerrier la mort qui le menace pour la faire voir en face à l'ennemi⁸⁸ (Fig. 5). Doublement protégé par ces deux divinités premières, l'une et l'autre anonymes sur ce cratère, le guerrier peut à son tour protéger la cité, ses arts et ses métiers. Sous l'anse droite, Héphaïstos est assis en amazone sur son mulet. Sous l'anse gauche, les Muses, Stésichore, Érato et Polymnie, accompagnent les chevaux d'Arès et Aphrodite⁸⁹. La mort du guerrier trouve ainsi son sens dans une cité placée sous la protection de la Mère des dieux. La projection de l'épopée dans l'histoire, ou de l'histoire dans l'épopée, est plus nette encore sur la face arrière de ce cratère.

⁸⁶ J.N. COLDSTREAM, H.W. CATLING (éds), *Knossos North Cemetery Early Greek Tombs*, 1996, (BSA Suppl. 28), Volume I. *The Tombs, and Catalogue of finds*, p. 155. Volume II. *Discussion*, p. 315-317. Volume III, fig. 109 (tombe 107. 114. Échelle 1:3). Volume IV. *The Plates*, pl. 156; HERMARY, *l.c.* (n. 11), p. 195, n. 12.

⁸⁷ Lécythe à f.n. Paris, Louvre F 71. KAHIL, « Artemis », n° 34*. – Amphore à f.n. Orvieto, Mus. Etr. Faina 118, D'Orvieto. KAHIL, *ibid.*, n° 35*. – L. Kahil ne signale pas les deux *potniai thérôn* qui figurent sur les deux faces d'une amphore d'Amasis du Musée de Bâle (H. HOFFMANN, *CVA*, Boston, fasc. 1, 1973, 43, pl. 58 1. D. VON BOTHMER, *The Amasis Painter and his World*, Malibu et al., 1985², p. 119-120, fig. 21 A et B), ni la *potnia* qui figure sur un alabastré à f.n. d'Amasis (Musée de l'agora P 12628. D'Athènes. *ABV*, 155, 64. J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases. A Handbook*, Londres, 1978², 54, fig. 79).

⁸⁸ FRONTISI-DUCROUX, *l.c.* (n. 22), p. 155.

⁸⁹ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 79.

Du cri de la grue à la danse de la grue

À l'arrière du vase, Ergotimos et Clitias ont à nouveau apposé leur signature au-dessus du navire de Thésée, situé à gauche de la frise supérieure du col (Fig. 2). Ils témoignent ainsi de l'intérêt qu'ils portent à ce navire qui restera cher aux Athéniens, comme le montrent les réparations incessantes qu'ils lui apporteront jusqu'à l'époque de Démétrios de Phalère⁹⁰. Sur le cratère, les quatorze garçons et filles d'Athènes qui en sortent se succèdent de façon alternée, chaque garçon saisissant la fille qui le précède par le poignet, comme on le faisait dans la danse qui se célébrait à Cnossos sur l'aire construite par Dédale pour Ariane⁹¹. Thésée, qui les conduit, les accompagne de sa lyre, face à Ariane qui lui tend sa pelote par-dessus la tête de sa nourrice (fig. 55, 106).

Selon Dicéarque, ce chœur de danse était celui de la *geranos*, de la grue. Il était exécuté à Délos, autour de l'autel des Cornes, en souvenir de celui que Thésée et ses compagnons y avaient exécuté à leur retour de Crète. Il passait pour y imiter les tours et détours du labyrinthe⁹². Sur le cratère cependant, la présence d'Ariane, qui tend sa pelote à Thésée, amène à le situer non pas à Délos, mais en Crète, et non après la pénétration dans le labyrinthe, mais avant⁹³. En l'exécutant, Thésée et ses compagnons déjouent d'avance les pièges du labyrinthe. Le cri des grues qui, au pied du vase, annonçait l'effroi de la bataille, devient au sommet du col, sur sa face arrière, un chant et une danse de victoire.

Mais de quelle victoire s'agit-il ? De celle de Thésée sur le Minotaure ou de celle de Solon sur les Mégariens ? Le nom des compagnons de Thésée amène à se le demander, puisque, comme Erika Simon et H.A. Shapiro l'ont constaté, plusieurs d'entre eux appartiennent aux ancêtres de familles salamiennes et athéniennes qui ont joué un rôle dans l'Athènes de Solon, particulièrement dans la guerre qu'il a menée contre Mégare⁹⁴. Derrière Thésée, Ériboia, qui lui touche la cuisse du bout des doigts de sa main droite tendue, est selon la tradition athénienne la mère d'Ajax et une des femmes ou des maîtresses de Thésée⁹⁵. Par contre, les Mégariens en faisaient la fille du roi de Mégare

⁹⁰ Plut., *Thésée*, 23, 1.

⁹¹ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 64-65. Cf. *Il.*, XVIII, 594. – M.-L. BERNHARD et W.A. DASZEWSKI, « Ariadne », *LIMC* III (1986), p. 1056, n° 48°.

⁹² Plut., *Thésée*, 21. Cf. Z. PAPAPOPOULOU, « Les origines cycladiques de la *geranos* : sur un pendentif en pierre du Délion de Paros », *Kernos* 17 (2004), p. 155-178.

⁹³ H.A. SHAPIRO, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mayence, 1989, p. 146, pl. 66, fig a; Cl. CALAME, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce archaïque*, Lausanne, 1996² [1990], p. 118-120, spéc. p. 119; SHAPIRO, *ibid.*, p. 146-147, se demande s'il s'agit bien d'une danse, tandis que Cl. CALAME, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce ancienne*, Rome, 1977, p. 110, constate qu'il s'agit plutôt d'une procession. Mais l'une a pu précéder l'autre.

⁹⁴ SIMON, *o.c.* (n. 1), p. 72-74, pl. 54, 1; SHAPIRO, *l.c.* (n. 8), p. 129-130, fig. 1. Inscriptions : WACHTER, *l.c.* (n. 4), p. 88-89, 95-96.

⁹⁵ CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 173. – Sur la légende d'Ériboia, dite encore Périboia ou Phéréboia : CALAME, *o.c.* 1996² (n. 93), p. 392, n. 124.

Alcathoos. Selon eux, Alcathoos l'avait envoyée en Crète parmi les compagnons de Thésée, parce que les Mégariens payaient tribut aux Athéniens⁹⁶. En lui faisant toucher la cuisse de Thésée, Clitias la situe du côté athénien. Ériboia précède Prokritos dont le nom figure de même sur une hydrie à figures noires de Vulci, *ca* 550, parmi les personnages qui encadrent Thésée en train de percer le cœur du Minotaure⁹⁷.

Lysidikè qui suit Prokritos est selon les Philaïdes la fille du Lapithe Koronos. Elle avait épousé leur ancêtre Philaios, le fils d'Ajax⁹⁸. Les Philaïdes sont avec les Eupatrides une des deux familles aristocratiques de Salamine qui, dès avant l'archontat de Solon en 594/3, se sont ralliées à Athènes, en échange de terres et de la citoyenneté. En 597/6, Cypsélos, le père de Miltiade l'ancien, est archonte à Athènes. Par sa mère, il est le petit-fils du tyran de Corinthe⁹⁹. Cependant les Philaïdes ne revendiquaient pas leur ascendance corinthienne. Ils affirmaient descendre des Lapithes par Lysidikè. Mais cette ascendance mythique renvoie encore à leur ascendance réelle, puisque le père de Cypsélos, Éétion, affirmait lui aussi descendre du lapithe Kaineus¹⁰⁰.

Hermippos qui suit Lysidikè porte un nom inconnu par ailleurs¹⁰¹. Le nom d'Astéria qui suit restera par contre usité dans le *génos* des Salamiens au V^e siècle¹⁰². Astéria est suivie par Antiochos. Ce fils d'Héraclès donnera son nom à une des tribus clisthénienne¹⁰³. Derrière Antiochos, le nom de Damasistratè rappelle celui de Damasias qui appartenait à une famille aristocratique d'Athènes : le *Marbre de Paros* signale un Damasias, archonte en 639/8, la *Constitution d'Athènes*, un Damasias, archonte en 582/1¹⁰⁴. Derrière Damasistratè, Pheuxistratos est suivi par Koronis qui porte un nom lapithe¹⁰⁵. Derrière Koronis, Eurysthénès est suivi par Ménesthò. Selon Philochore, Ménestheus, et non Ménesthò, était l'un des jeunes Athéniens qui avaient participé à

⁹⁶ Cette tradition, recueillie par PAUSANIAS, I, 42, 2, sur l'Acropole d'Alcathoos, à Mégare, inverse la réalité historique selon laquelle les Athéniens payèrent tribut aux Mégariens dans la plaine thriasienne, avant qu'Éleusis soit libérée par Solon [L'HOMME-WÉRY, *o.c.* (n. 13), p. 130-131].

⁹⁷ Hydrie de Vulci (PC 47) du groupe tyrrhénien. *ABV*, 104, 126. M.F. JONCKEES VOS, *CVA. The Netherlands, fasc. 1. Attic Black-Figured Vases*, Leiden, 1972, p. 4-5, pl. 4. De gauche à droite, deux coqs, Chaitos et Leukos, symbole de la victoire, se font face. Ils sont suivis par Astudamas, Timodikè, Phainip(p)os, Hermès, Athéna, Thésée, le Minotaure, Ariane, Minos, Démodikè, Kalikratès, Prokritos, le coq Chaitos et la poule Skephis.

⁹⁸ Stéphane de Byzance, *s.v. Philaïdai*; *Plut.*, *Sol.*, 10, 3.

⁹⁹ L'HOMME-WÉRY, *l.c.* (n. 62), p. 341-344.

¹⁰⁰ *Hdt.*, V, 92.

¹⁰¹ WACHTER, *l.c.* (n. 4), p. 88.

¹⁰² Selon Plutarque, *Cim.*, 4, le poète lyrique Mélanthios critiquait Cimon pour ses amours féminines, dont celle d'Astéria qui appartenait au *génos* des Salamiens.

¹⁰³ U. KRON, *Die Zehn Attischen Phylenberoen*, Berlin, 1976 [*MDA(A)*], 5], p. 190-193.

¹⁰⁴ *Marm. Par.*, 239 A 38; *Atb. Pol.*, 13, 2. T.J. CADOUX, « The Athenian Archons from Kreon to Hypsichides », *JHS*, 68 (1948), p. 70-123, spéc. p. 102, n. 162.

¹⁰⁵ Cf. Pindare, *Pytb.* III, 8-46. – E. SIMON, « Koronis », *LIMC* VI (1992), p. 105, n° 5, suppose que Koronis figure dans cette liste en tant que Lapithe et mère d'Asclépios.

l'expédition de Thésée. Son grand-père maternel, Skiros de Salamine, avait donné à Thésée le pilote et le timonier de son navire, Phaiax et Nausithoos, dont les *béroâ* avoisinaient celui de Sciron au Phalère. On y célébrait la fête des *Kybernésia*, des pilotes, en leur honneur¹⁰⁶. Le nom de Ménesthō rappelle aussi celui du roi d'Athènes, Ménesthée, à côté des bataillons duquel, selon le *Catalogue des Vaisseaux*, Ajax avait rangé ses douze navires¹⁰⁷.

Ménesthō tient la main de Dadouchos, orthographié Daidochos¹⁰⁸. Ce nom le désigne comme le « porte-torche », fonction qui, dans les Mystères d'Éleusis est généralement dévolue au *gēnos* des Céryces¹⁰⁹. Dadouchos tient la main d'Hippodamie qui, selon les Étéoboutades, est la fille de l'Athénien Boutès et la femme du lapithe Pirithoos, et, à ce titre, leur ancêtre maternelle¹¹⁰. Le chef de cette famille, Lycurgue, fils d'Aristolaïdès, est dans les années 570, lorsque Clitias peint ce cratère, le chef du parti du Pédion qui est opposé à celui de la Paralie que dirige l'Alcméonide Mégaclès¹¹¹. La présence d'Hippodamie dans la danse de la *géranos* suggère que le parti de Lycurgue se réclamait de Solon, comme le fera plus tard Pisistrate, même si ce dernier songe à s'emparer de la tyrannie que Solon avait refusée¹¹².

Les Étéoboutades, qui détiennent les prêtrises d'Athéna Polias et de Poséidon-Érechthée sur l'Acropole, conduisent à ce titre la procession annuelle des Skira qui, le 12 Skirophoriôn, part de l'Acropole pour rejoindre le Skiron. Cette butte calcaireuse, située sur leurs terres patrimoniales, y est associée au souvenir de la lutte ancestrale qui avait opposé le roi d'Athènes Érechthée à l'Éleusinien Eumolpos¹¹³. À sa proximité figure la tombe du devin Skiros qui était venu de Dodone pour soutenir les Éleusiniens contre Athènes¹¹⁴. Erika Simon pense que la procession des Skira commémore la réconciliation qui avait suivi ces luttes primitives et que c'est pour cette raison que le prêtre

¹⁰⁶ Philochore, 328 F 111 (éd. F. JACOBY) = Plut., *Thés.*, 17, 6. – Dans l'inscription des Salamiens, le nom du timonier est Nauseiros : *Agora* I 3244, 90-91. S.D. LAMBERT, « The Attic Genos Salaminiotai and the Island of Salamis », *ZPE* 119(1997), p. 85-106.

¹⁰⁷ *Il.*, II, 553-555.

¹⁰⁸ WACHTER, *l.c.* (n. 4), p. 88.

¹⁰⁹ K. CLINTON, « The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries », *TAPhS*, 64 (1974), p. 46; R. S. J. GARLAND, « Religious Authority in Archaic and Classical Athens », *ABSA*, 79(1984), p. 101-103.

¹¹⁰ Diod., IV, 70 (éd. Loeb, Londres 1970, p. 40, avec la correction de Palmer : Βούτου). – SIMON, *o.c.* (n. 1), 1981, p. 73-74.

¹¹¹ Hdt., I, 59; *Ath. Pol.*, 13, 4; Plut., *Sol.*, 29, 1.

¹¹² L.-M. L'HOMME WÉRY, « De l'*Eunomie* solonienne à l'*isonomie* clisthénienne », *Kernos* 15 (2002), p. 211-223, spéc. p. 217-220.

¹¹³ Lysimachides 366 F 3 (éd. F. JACOBY); GARLAND, *ibid.* p. 91-94, 106. – Sur l'association entre Poséidon et Érechthée sur l'Acropole d'Athènes : S. DARTHOU, « Retour à la terre : fin de la Geste d'Érechthée », *Kernos* 18 (2005), p. 69-83, spéc. p. 79-82. – Sur le nom des Étéoboutades et la situation géographique de leurs terres : F. BOURRIOT, *Recherches sur la nature du gēnos*, Lille-Paris, 1976, p. 1317.

¹¹⁴ Paus., I, 36, 4.

d'Hélios y participe¹¹⁵. Cette réconciliation athéno-éleusiniennne a pu être réaffirmée à la suite de la libération d'Éleusis par Solon, dans la mesure où les Eumolpides avaient pris parti pour Mégare contre Athènes¹¹⁶. Pour autant qu'on puisse en juger, les Eumolpides sont d'ailleurs absents de la liste des Athéniens qui participent à la danse de la *gérános* sur le cratère.

Par contre, c'est peut-être un Céryce qui sort du navire de Thésée pour rejoindre la file des danseurs déjà constituée. Rudolf Wachter propose en effet de corriger le nom de Phaidimos qui sort de ce navire en Phainippos¹¹⁷. Car, comme Prokritos, Phainippos encadre Thésée sur l'hydrie à figures noires de Vulci où il est suivi par Hermès et Athéna¹¹⁸. Hermès est le dieu des Céryces. Sur l'hydrie, comme sur le cratère, il s'agit probablement du Céryce Phainippos dont le fils Callias s'illustra dans une course de chars, à Olympie, en 564¹¹⁹. Son nom pourrait avoir été mal orthographié sur ce cratère qui comporte plusieurs fautes d'orthographe. De la danse de la *gérános*, on voit ainsi surgir un groupe de familles aristocratiques qui ont soutenu la politique de Solon et qui, dans les années 570, semblent soutenir de même celle de Lycurgue. Dans ce contexte, le Thésée, porteur de lyre, qui les conduit pourrait être, comme le suggère Karl Schefold, le prototype mythique de Solon qui fonda son autorité politique sur son statut de poète¹²⁰.

H.A. Shapiro montre d'ailleurs que les sources littéraires, tant athéniennes que mégariennes, établissent un parallèle implicite entre Thésée et Solon¹²¹. Selon la tradition athénienne, Thésée triompha des Mégariens aux roches scironiennes en balançant le bandit Sciron dans la mer. Selon la tradition mégarienne, il s'empara d'Éleusis en triomphant par la ruse du Mégarien Dioclès qui y détenait un pouvoir légitime. Ces deux versions, présentes chez Simonide, remontent au moins à l'époque des Pisistratides¹²². Par ailleurs, Thésée est selon la tradition athénienne l'auteur d'un synécisme¹²³. C'est ce synécisme que Solon réalise à nouveau en réunissant Éleusis à Athènes et en rendant leur citoyenneté aux Athéniens qui ont été privés de liberté¹²⁴. Aussi, dans son calendrier, la fête des Éleusinia suit en Hékatombaiôn celle des Métoikia¹²⁵. Solon fonde le culte d'Aphrodite *Pandèmos* au pied de l'Acropole. Mais la fondation de ce sanctuaire était aussi attribuée à Thésée qui avait

¹¹⁵ E. SIMON, *Festivals of Attica. An Archaeological Survey*, Wisconsin, 1983, p. 23-24.

¹¹⁶ L'HOMME-WÉRY, *l.c.* 1996 (n. 13), p. 67-73.

¹¹⁷ WACHTER, *l.c.* (n. 4), p. 95.

¹¹⁸ *Supra*, n. 97.

¹¹⁹ Hdt., VI, 121-122. – La date de sa victoire est fixée par une *Schol. Aristophane, Av.*, 284.

¹²⁰ SCHEFOLD, *o.c.* (n. 9), p. 20-21, fig. 4.

¹²¹ SHAPIRO, *l.c.* (n. 8), p. 129-130.

¹²² Plut., *Thésée*, 10, 4. SHAPIRO, *ibid.*, p. 130. L'HOMME-WÉRY, *l.c.* 1996 (n. 13), p. 68-69.

¹²³ Plut., *Thésée*, 25, 1. – Pour décrire le régime que Thésée promet à ses concitoyens, PLUTARQUE, *ibid.*, 24, 2, emploie le terme *isomoiria*, le « partage égal », présent chez Solon, fr. 29b, 9 G.-P.- L'HOMME-WÉRY, *ibid.*, p. 57-58.

¹²⁴ Solon, fr. 30 G.-P. – L'HOMME-WÉRY, *ibid.*, p. 109-133.

¹²⁵ L'HOMME-WÉRY, *ibid.*, p. 78.

réuni les Athéniens en un seul peuple. Dans ce sanctuaire, Aphrodite portait l'épiclèse de *Pandemos*¹²⁶. C'est cette même Aphrodite qui, sur la frise inférieure de la panse du cratère, à l'arrière du vase, réintroduit Héphaïstos dans l'Olympe¹²⁷.

Cependant, si Thésée et Solon forment un couple héroïco-historique dans la tradition littéraire d'Athènes, sur le cratère, Thésée n'occupe pas la première place dans la danse de la *gêranos*. Certes, comme le souligne Claude Calame, il dépasse ses jeunes concitoyens par sa taille, il les surpasse par la richesse de son vêtement¹²⁸. Mais c'est leur groupe qui s'impose visuellement au centre de la frise. De même, dans la Centauiromachie, sur la frise inférieure du col, Thésée n'est-il qu'un des combattants parmi les Lapithes, comme le montre sa position à gauche de la frise derrière le Lapithe Kaineus, l'ancêtre des Cypsélides, à demi englouti sous les pierres dont l'accablent les centaures Hasbolos et Akrios¹²⁹. Dans les années 570, la tyrannie des Cypsélides s'est en effet effondrée à Corinthe¹³⁰. Au centre de cette centauiromachie, c'est Hoplon qui en est le héros. Vêtu de la panoplie, dont il porte le nom, il fait face, lance à la main, au centaure Pétraïos qui l'attaque avec une branche d'arbre¹³¹ (Fig. 2). Sous ce combat se déroule le cortège des noces de Thétis et Pélée. L'hoplite défend la cité, la fête peut donc se dérouler.

L'unité du cratère

Au terme de ce parcours, on constate que l'iconographie de ce cratère s'organise autour de quatre groupes de divinités: au centre de sa face avant s'avance Dionysos, il porte sur l'épaule l'amphore des noces de Thétis qui sera celle des funérailles d'Achille. Sur les anses, la grande Mère des divinités olympiennes protège le corps du héros, tandis qu'au centre de la face arrière, Athéna et Hermès conduisent leurs chars vers le lieu de la noce. Ils sont les patrons des Céryces et des Étéoboutades dont les ancêtres clôturent la danse de la *gêranos*, représentée sur la frise supérieure du col, à l'arrière du vase.

Mais, pourquoi ce cratère, qui, à travers le mythe, illustre l'histoire d'Athènes, fut-il retrouvé dans une tombe étrusque de Chiusi? Nous ne

¹²⁶ Pausanias, I, 22, 3, attribue la fondation du sanctuaire de la *Pandemos* à Thésée, Nicandre de Colophon 271 F 9-10 (éd. F. JACOBY), à Solon qui l'aurait fondé pour assouvir la sexualité des jeunes Athéniens. – V. PIRENNE-DELFORGE, *L'Aphrodite grecque*, Athènes/Liège, 1994 (*Kernos*, suppl. 4), p. 28-40, constate que Thésée et Solon confèrent l'un et l'autre à ce culte « des qualités politiques ».

¹²⁷ Détail : CRISTOFANI, *o.c.* (n. 1), fig. 91.

¹²⁸ CALAME, *o.c.* 1977 (n. 93), p. 110.

¹²⁹ CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 67-68, 126-127, 184-191.

¹³⁰ Ce détail confirme la datation de SERVAIS, *l.c.* (n. 38), spéc. p. 79, qui situe la chute des Cypsélides *ca* 583.

¹³¹ CRISTOFANI, *ibid.*, fig. 68. – J. F. LAZENBY, D. WHITEHEAD, « The Myth of the Hoplite's Hoplon », *CQ* 45 (1996), p. 27-33, montrent que le terme « hoplon » ne désigne pas seulement le bouclier rond de l'hoplite, mais sa panoplie (P. BRULÉ, J. OUIHLEN, *La guerre en Grèce à l'époque classique*, Rennes, 1999, p. 108).

connaissions pas l'histoire de ses pérégrinations. On peut cependant comprendre l'intérêt qu'il a pu susciter chez un aristocrate étrusque qui connaissait l'épopée, car les inscriptions permettent de le lire sur ce seul plan, même s'il perd alors l'unité qui le caractérise si on y voit dans l'épopée, telle que la met en scène Clitias, la transposition de l'histoire que vit alors Athènes. Certaines de ses touches, telles les « SOS » de l'amphore de Dionysos, étaient d'ailleurs susceptibles d'évoquer Athènes pour un aristocrate étrusque, tandis que le caractère anonyme de la *potnia thérôn* permettait à un Étrusque de l'identifier avec une divinité locale. Cornelia Isler-Kerényi constate en effet que cette image était connue des Étrusques au VI^e siècle, puisqu'elle figure sur un trépied étrusque de la région de Chiusi où fut trouvé ce cratère¹³². Peut-être y a-t-elle été introduite par des œuvres d'art grecques, telles que le vase François.

Louise-Marie L'HOMME-WÉRY

62, rue de Roloux
B – 4347 FEXHE-LE-HAUT-CLOCHER
Courriel : louislbomme@skynet.be

Source des figures (avec l'autorisation du Musée de Florence) :

M. CRISTOFANI *et al.*, *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, Rome, 1977 (*Bollettino d'arte*, Serie Speciale I, 62).

¹³² ISLER-KERÉNYI, *l.c.* (n. 1), p. 531-535, fig. 6-7.