Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 35 (1978)

Heft: 4

Artikel: Traces de Thraces sur le Parthénon

Autor: Dörig, José

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-27783

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Traces de Thraces sur le Parthénon

Par José Dörig, Genève

Des «poèmes» en marbre et en bronze résistent parfois à l'interprétation avec plus de vigueur que les vers les plus hermétiques de Pindare, d'Empédocle ou d'Eschyle. Pour les anciens – sculpteurs et spectateurs – l'ornementation des temples n'était pas de l'art pour l'art, mais contenait une signification aussi élaborée que les programmes sculpturaux des cathédrales médiévales, les «Biblia pauperum», ou livres imagés pour les illettrés.

Les métopes sud du Parthénon préoccupent encore les interprètes modernes[1]. Une Centauromachie couvre les métopes sud I–XII et XXI–XXXII. Huit métopes XIII–XX (pll. 2 et 3) ne représentent aucun Centaure. Elles sont disposées entre les deux séries latérales que l'on pourrait définir comme des variations sur le thème des luttes entre Lapithes et Centaures. Quel est le lien qui unit les Centauromachies aux métopes centrales? Pour éluder le problème, on a voulu rendre responsables les dessinateurs du XVIIe siècle. Mais les dessins de Carrey – qui ont permis d'identifier quelques fragments des métopes centrales (cf. pll. 3, 20 et 5) – ne sont plus mis en doute aujourd'hui. Il nous reste à comprendre la composition d'ensemble.

A cause de l'iconographie nettement différenciée des groupes centraux et latéraux, Pernice et Studniczka[2] n'ont pas hésité à reconnaître deux sujets distincts pour les deux ensembles. Les métopes centrales illustreraient des sujets étroitement liés à l'Acropole d'Athènes et se rapportant aux mythes d'Erechthée. Les savants les plus avertis, qui se sont penchés sur ce problème, ont largement suivi ces propositions. La différence iconographique des métopes leur semblait suffisante pour reconnaître deux thèmes différents: des mythes de rois autochtones et la Centauromachie thessalienne.

L'explication des métopes centrales (XIII–XX) semblait si bien fondée pour F. Brommer, qu'il a préféré interpréter les métopes latérales (I–XII et XXI–XXXII) comme une Centauromachie locale. Le lien qui les unit serait

1 F. Brommer a soigneusement noté les différentes interprétations. Nous renvoyons le lecteur à son ouvrage: *Die Metopen des Parthenon* (Mainz 1967) 230sqq. pour la composition de l'ensemble. Mais il faut consulter aussi les pp. 71–129 pour chacune des métopes I–XXXII.

2 E. Pernice, *Über die mittleren Metopen der Südseite des Parthenon,* Jb. deutsch. arch. Inst. 10 (1895) 97sqq. F. Studniczka, *Neues über den Parthenon,* Neue Jbb. f. das klass. Altertum 15 (1912) 241sqq.

d'ordre géographique. Les trente-deux métopes représenteraient des scènes attiques. Il renonce donc à identifier les adversaires des Centaures et remplace le nom de Lapithes par le terme plus général de jeunes gens.

Tout récemment, E. Simon[3] a proposé une interprétation diamétralement opposée. Selon elle, il faut débuter par les métopes externes qui représentent les luttes entre Lapithes et Centaures sur les pentes du Pélion en Thessalie, pendant les Noces de Peirithoos. Le dénominateur commun entre les deux séries de métopes sud ne serait donc pas issu de la mythologie attique, mais de la thessalienne. Les métopes centrales représenteraient des scènes se rapportant à Ixion, le roi des Lapithes. Un lien généalogique s'ajouterait à l'unité spatiale, la Thessalie.

Cette interprétation cherche à éliminer certaines incongruités subsistant dans les explications antérieures. Elle peut sembler d'autant plus séduisante que son auteur souligne même les difficultés qui s'opposent à l'identification correcte de scènes mythologiques à l'époque classique[4]. Nous suivrons donc les conseils d'Erika Simon, afin de procéder avec prudence pour expliquer des représentations aussi importantes que les métopes sud XIII–XX du Parthénon.

Le Parthénon est-il seul susceptible de fournir des comparaisons pour ces thèmes? Aurions-nous ensuite le droit de modeler le patrimoine mythologique, comme les poètes et les artistes classiques – ou antérieurs – l'ont fait pour nourrir leur public des miettes d'Homère? En tant qu'historiens, nous renoncerons à une telle tentation qui nous semble non conforme à des sources si lointaines. Envisageons de près non seulement les explications modernes, mais aussi les métopes elles-mêmes.

La jeune femme de la métope XIV (pl. 2) vient d'enlever le couvercle de la corbeille qu'elle tient dans la main gauche. Elle recule en frémissant devant le contenu du calathos. Son émotion est trahie par le mouvement abrupt de son corps vers le milieu du relief. La jambe gauche, repliée, apparaît nue sous l'étoffe retroussée sur la cuisse. Le frémissement de la jeune femme est partagé par l'homme nu, représenté sur la même plaque. Celui-ci ne court point au secours des Lapithes des métopes I–XII. Il ne cherche point à se défaire d'une nappe du festin de Peirithoos – comme Erika Simon le propose – mais il se sert de son himation pour cacher ce qui le terrifie. Son attitude correspond, en sens inverse, au Poséidon du fronton ouest du Parthénon qui recule, lui aussi, terrifié par l'apparition miraculeuse de l'olivier d'Athéna.

3 E. Simon, *Versuch einer Deutung der Südmetopen des Parthenon,* Jb. deutsch. arch. Inst. 90 (1975) 100sqq.

4 «Bekanntlich ist die Parthenonkunst eine nur mit sich selbst vergleichbare Schöpfung. Die Massstäbe zu ihrer ikonographischen Beurteilung können nicht fertig von aussen angelegt, sondern müssen durch interne Evidenz zuerst gefunden werden. Die Gefahr der Fehlinterpretation ist hier wegen der bruchstückhaften Überlieferung und der weitgehenden Unvergleichbarkeit mit anderen Kunstwerken besonders gross» (a.O. 107).

L'épicentre du mouvement ne se trouve pas sur une autre plaque, mais dans la corbeille disposée sur le bras gauche de la jeune femme (pl. 2, 14). Le péplos de celle-ci n'est pas défait, contrairement à celui de la jeune Lapithe de la métope X, ou relevé par une main de Centaure comme sur la métope XII. Ce vêtement ne s'est pas non plus ouvert lors d'une course, comme c'est le cas pour l'Artémis du fronton est du Parthénon. L'étoffe de cette figure flotte autour de la jambe et tombe jusqu'aux pieds. Le vêtement retroussé de la jeune femme de la métope XIV s'explique par une action antérieure. Elle s'est agenouillée devant la corbeille trouvée à terre, en soulevant son vêtement sur la jambe gauche. Après avoir découvert le contenu de la corbeille, elle s'est si brusquement redressée que l'étoffe de son vêtement est restée en suspens.

Tous les interprètes modernes admettent un lien étroit entre les métopes XIII et XIV (pl. 2). Si nous avons bien compris l'esprit du récit tel que le sculpteur l'a taillé dans la plaque XIV, il faut reconnaître sur la métope précédente un thème complémentaire. Même si la figure masculine était déjà acéphale au XVIIe siècle, tout son corps dirigé vers la droite démontre qu'il a entrevu le contenu de la corbeille, bien que le jeune homme lui faisant face cherchât à la cacher en levant son vêtement. La figure féminine de la métope XIII dirige son regard en direction de la corbeille. Elle lève son bras droit. Nous connaissons ce geste de la Niobide encore vivante du «groupe des sœurs»[5] représenté sur le trône de Zeus à Olympie, sous la main droite du père des dieux. Il signifie dans les deux scènes: terreur. La césure entre les métopes centrales et latérales ne se trouve donc pas entre la XIVe et la XVe (pl. 3) métope, mais entre la XIIe et la XIIIe.

Le nouveau récit commence avec la première métope sud qui ne comportait point de Centaure. Douze métopes de la partie occidentale et douze du volet oriental représentent des Centauromachies, qui entouraient symétriquement les scènes centrales composées de figures purement humaines. Il n'est guère possible de rattacher les métopes XIII et XIV (pl. 2) à la série des Centauromachies sur le volet occidental de la frise sud. C'était du reste l'avis unanime des interprètes avant la nouvelle tentative herméneutique d'Erika Simon. Sa proposition d'identifier l'aurige du bige sur la métope XV (pl. 3) avec Hélios est démunie de son fondement principal. On pourrait toutefois imaginer qu'un nouveau récit commence avec la XVe métope parmi les scènes purement humaines. Nous connaissons la prédilection de Phidias pour les divinités astrales. Elles entourent la naissance d'Aphrodite sur le trône de Zeus à Olympie[6] – celle d'Athéna du fronton oriental du Parthénon[7] – celle de Pandora (sur la base

5 G. Becatti, *Problemi Fidiaci* (Milano 1951) pl. 76, fig. 236.

6 J. Fink, *Der Thron des Zeus in Olympia* (München 1967) pll. 1–4 et planche pliée.

7 E. Berger, *Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon* (Basel 1974) fig. 1 a et b; L. Beyer, *Die Position der Peplosfigur Wegner im Parthenon-Ostgiebel,* Ath. Mitt. 89 (1974) 123sqq., Beilage 4.

d'Athéna Parthénos[8]) et la Gigantomachie du bouclier d'Athéna Parthénos[9] de Phidias, mais ni Hélios, ni Séléné ne sont représentés seuls. La tête de l'aurige (pl. 3, 15) semble du reste avoir été barbue. Carrey l'indique par quelques traits verticaux et par un menton agrandi. Certes il faudrait retrouver cette tête pour dissiper les doutes émis sur la fidélité du dessinateur. Ceux qui avaient reconnu un homme barbu dans le personnage représenté dans la partie droite de la XVIe métope (pl. 3) ont reçu la confirmation de leur hypothèse grâce au fragment de la tête retrouvé au Vatican[10].

S'il n'est guère possible de reconnaître Hélios dans l'aurige de la XVe métope, l'interprétation d'E. Simon pour les scènes suivantes est contestable. Elle explique le combat de la métope XVI comme le meurtre familial commis par Ixion. Le citharède Apollon (pl. 2, 17) se détournerait de cette scène criminelle. L'homme derrière lui représenterait Hermès préparant l'offrande d'un porc. Les femmes acéphales de la XVIII (pl. 2) seraient alors Thémis et Némésis fuyant le crime (XVI) découvert par Hélios (XV). Les deux figures féminines sur la métope XIX (pl. 3) représenteraient Néphélé et Peitho. Cette dernière ferait un discours mensonger pour persuader Néphélé d'épouser Ixion. La matrone qui se dirige vers la droite représenterait la vraie Héra dont Néphélé n'est qu'un mirage.

Cette explication ingénieuse des métopes centrales du côté sud du Parthénon se heurte aux évidences des différentes scènes, des objets, des attributs et des attitudes ou actions des figures. La matrone (pl. 3, 20) tourne le dos aux événements précédents et marche en direction de la statue de culte représentée au milieu de la plaque suivante (XXI). Elle tient un objet dans sa main droite. Il est difficile de le compléter comme un attribut adéquat pour Héra. Est-ce un manche de couteau? Studniczka avait interprété cette figure dans le contexte d'une triste scène cultuelle. Il ne s'agit guère d'un lit sur la partie gauche de la métope XX, mais d'un coffret en bois suspendu au mur. Pernice[11] a déjà cité des comparaisons avec la peinture à figures rouges.

L'interprétation des métopes médianes comme scènes mythologiques d'Ixion ferait également disparaître tout lien avec le lieu sacré où elles se trouvent, l'Attique et l'Acropole d'Athènes. Pourtant, nous avons constaté que le fronton oriental du temple archaïque d'Apollon à Delphes[12] était étroitement

8 Cf. Paus. 1, 24, 5. Sur la base d'Athéna Parthénos de Pergame à Berlin on reconnaît Hélios et Séléné; W.-H. Schuchhardt, *Zur Basis der Athena Parthenos*, dans: *Wandlungen, Studien zur antiken und neueren Kunst, Festschrift Homann-Wedeking* (Waldsassen/Bayern 1975) 120sqq.; Chr. Hibon, dans: *Art Antique, Collections privées de Suisse romande*, publié par J. Dörig (Genève 1975) n° 243.

9 H. Walter, *Gigantomachien*, Ath. Mitt. 69/70 (1954/55) 75sqq., pl. 11.

10 W. Technau, *Zwei Parthenonskulpturen im Vatikan*, Röm. Mitt. 46 (1931) 81sqq., fig. 1–3, pll. 8–10.

11 Cf. supra n. 2.

12 J. Dörig, *Lesefrüchte*, dans: *Gestalt und Geschichte* (Viertes Beih. zur Halbjahresschrift Antike Kunst, Basel 1967) 106sqq., fig. 3.

lié à des cultes préexistants en ces lieux. La plupart des archéologues, depuis Pernice, ont cherché l'explication de ces représentations énigmatiques parmi les cultes locaux. Même si ces interprétations ne concordent pas dans le détail, elles contiennent des observations qui méritent d'être réexaminées. Nous chercherons tout d'abord à comprendre les thèmes des différentes métopes pour demander ensuite quelle pourrait être leur signification dans l'ensemble de la série du Parthénon.

Becatti[13] a reconnu une étoffe dans la masse épaisse tenue par les mains de la femme légèrement courbée vers la gauche (pl. 3, 20). La main droite de celle-ci et la partie supérieure de son attribut sont conservées. On remarque deux plis sur ce fragment comparables à ceux du péplos (pl. 4) sur la frise orientale du Parthénon[14].

Carrey avait vu la partie inférieure de cette étoffe enroulée et l'avait interprétée comme un rouleau. Certes, il ne peut pas s'agir d'un manuscrit sur papyrus, mais avons-nous le droit d'incriminer d'emblée le dessinateur, sans avoir identifié la partie inférieure reposant sur la main gauche de la femme? Pourquoi les Anciens n'auraient-ils pas enroulé les étoffes comme les marchands le font encore?

Becatti identifia cette femme à Procné, regardant l'étoffe dans laquelle Philomèle avait tissé son funeste sort. Elle serait ensuite la femme qui se dirige vers la droite. Mais il est difficile de reconnaître les deux sœurs dans les femmes qui se tournent le dos, car elles se sont vengées d'un commun accord de Térée le Thrace, en tuant son fils Itys.

La métope précédente XIX (pl. 3) se déchiffre plus aisément. La femme à gauche est préoccupée par de profondes pensées. La comparaison avec l'Hippodamie, la figure F du temple de Zeus à Olympie[15], le groupe plastique de Procné et Itys (pl. 6) du Musée de l'Acropole[16], une fille de Pélias sur le relief du Musée du Latran[17], l'Iphigénie de l'autel de Cléoménès aux Offices de Florence[18], indiquent qu'il s'agit d'une typologie bien établie pour exprimer la grave méditation sur la vie et la mort. La deuxième femme, interprétée par E. Simon comme Peitho exposant un discours mensonger, fait en réalité un discours terriblement véridique.

Si notre identification des femmes de la métope XIX (pl. 3) comme Procné et Philomèle s'avère exacte, il est difficile de ramener la métope suivante aux mêmes événements. E. Simon a justement souligné le fait qu'aucune figure ne

13 G. Becatti, *Problemi Fidiaci* 37sqq.

14 F. Brommer, *Der Parthenonfries* (Mainz 1977) pl. 177.

15 B. Ashmole/N. Yalouris, *Olympia* (London 1967) fig. 48. On ne devrait plus mettre en doute cette identification. Elle porte le péplos des filles non mariées, ouvert sur le flanc droit. Elle songe à la défaite de son père Oinomaos, car elle est complice de Pélops.

16 W.-H. Schuchhardt, *Alkamenes,* 126e Berliner Winkelmanns-Programm (1977).

17 H. Götze, *Die attischen Dreifigurenreliefs,* Röm. Mitt. 53 (1938) 189sqq., pl. 38.

18 G. Mansuelli, *Catalogue Galleria degli Uffizi: Le sculture,* parte 1 (Roma 1958) n. 116.

réapparaît à l'intérieur du même ensemble de récits au Parthénon. La métope XX évoquerait-elle l'instauration des concours funèbres à Lemnos dont le prix était un vêtement? Les Lemniennes[19] avaient été frappées de mauvaises odeurs par Aphrodite et négligées ensuite par leurs maris qui se contentaient alors de jeunes esclaves thraces. Les Lemniennes tuèrent tous les mâles, enfants et hommes, de l'île. Elles s'unirent aux Argonautes dès leur arrivée à Lemnos et instituèrent le culte des morts.

La femme à gauche de la métope (pl. 3, 20) est courbée et nous rappelle la vieille servante de Pénélope du groupe plastique de Thrason[20] à Ephèse. Elle est tournée vers Philomèle et Procné de la métope XIX. Le spectateur qui reconnaissait les deux sœurs sur le relief pouvait comprendre cette étoffe comme une consonnance à l'ouvrage du métier de Philomèle, qui n'est pas représenté sur la métope XIX. La maîtresse de maison se dirige vers la statue de culte de la métope XXI. Porte-t-elle un manche de couteau dans la main droite? Le sculpteur aurait-il voulu évoquer non seulement les concours funèbres, mais aussi le crime des Lemniennes? La tonalité grave de cette métope XX ressemble fortement au groupe de Procné et Philomèle de la précédente. Il n'est pas exclu que les deux figures seules de la métope XX représentent une autre préméditation au meurtre: le crime des Lemniennes.

Le rôle que l'île de Lemnos jouait dans les ambitions impérialistes athéniennes est bien connu. Quelques années seulement avant la création des métopes du Parthénon, Phidias avait érigé la statue d'Athéna Lemnia[21] sur l'Acropole. L'île de Lemnos est située dans la mer thrace. Procné et Philomèle évoquent la Thrace de Térée. Les deux métopes XIX et XX se distinguent – même dans les dessins de Carrey – très fortement des métopes voisines. Les proportions des femmes sont plus fortes, la pose plus pondérée, les pas traînants. Les plis verticaux sont bombés. D'amples surfaces ne sont traversées que par des plis parcimonieux.

Quelques fragments originaux des métopes XIX et XX (cf. pl. 5) permettent de vérifier l'exactitude des dessins. Le buste de la servante de la métope XX ressemble à la Procné[22] d'Alcamène (pl. 6) au Musée de l'Acropole. Dans

19 G. Dumézil, *Le crime des Lemniennes* (Paris 1924) 15sqq.; Pind. *Pyth.* 4, 251sqq.: ἔν τ' Ὠκεανοῦ πελάγεσσι μίγεν πόντῳ τ' ἐρυθρῷ / Λαμνιᾶν τ' ἔθνει γυναικῶν ἀνδροφόνων· / ἔνθα καὶ γυίων ἀέθλοις ἐπεδείξαντο κρίσιν ἐσθᾶτος ἀμφίς, / καὶ συνεύνασθεν. Simonides fr. 547 Page (*Schol. Pind. Pyth.* 4, 451 = 2, 160 Dr.): καὶ γὰρ καὶ παρὰ Σιμωνίδῃ ἐστὶν ἡ ἱστορία, ὅτι περὶ ἐσθῆτος ἠγωνίσαντο (sc. οἱ Ἀργοναῦται). – W. Burkert, *Homo necans* (Berlin 1972) 212sqq.

20 H. Hiller a identifié indépendamment de moi-même la vieille femme de l'Antiken-Museum de Bâle à la servante de Pénélope: *Penelope und Eurykleia?* Arch. Anz. 1972, 47sqq., spécialement 49 et n. 9. Il est préférable de l'appeler Eurynomé. Cf. J. Dörig, *Art Antique* (supra n. 8) n° 2A et B.

21 E. Kirsten, *Zur Athena Lemnia,* dans: *Studien zur Altertumswissenschaft, Festschrift für Schweitzer* (Stuttgart 1954) 166sqq., pll. 32–33.

22 W.-H. Schuchhardt, *Alkamenes* 9sqq., fig. 2, 5, 11.

les deux figures le bras gauche, ferme et souple est entouré d'étoffes, qui forment des plis largement courbés sous les coudes. Le rabat du péplos forme une large surface dans laquelle quelques légers plis coulent lentement. La comparaison avec un fragment de relief[23] trouvé à l'Agora d'Athènes nous montre une technique identique. Les sillons verticaux sont creusés droits et profonds. Ils forment des ombres épaisses: «Der Faltenstil ist bei allen dreien fern von der Klarheit und strukturellen Bestimmtheit attischer Gewandfiguren dieser Zeit. Grosse Formeln kehren wieder, wie etwa die gradlinig begrenzte, gewinkelte Führung des Kolpos und des Apoptygmarandes. Eine solche schwerfällige Anlage scheint mir grundsätzlich verschieden von der im Bogen gewölbten oder gefälliger entwickelten Führung bei attischen Figuren, etwa den Erechtheionkoren.»[24]

Ces comparaisons plaident pour l'originalité du groupe de Procné et d'Itys au musée de l'Acropole. La parenté semble assez étroite pour attribuer les métopes XIX et XX à l'atelier d'Alcamène. W.-H. Schuchhardt a magistralement défini le tempérament singulier et profond de ce grand sculpteur. Il reconnaît en lui un homme venu des îles, un Lemnien. Ce n'est guère par hasard que Phidias a confié les tragédies thraces des métopes XIX et XX au Lemnien Alcamène. Devant ces métopes arrivons-nous à saisir l'écho de leurs conversations? Quelques années plus tard, Alcamène a offert lui-même le groupe plastique de Procné et Itys à Athéna. C'est lui aussi qui a été chargé de créer la statue de culte d'Arès, ce dieu thrace terrible et sombre pour le temple sur l'Agora d'Athènes[25].

En dépit de toutes ces considérations, une autre interprétation de la métope XX (pll. 3 et 5) nous semble préférable. Comme les métopes XIII et XIV (pl. 2) forment un ensemble thématique, la métope XX est liée à la précédente (XIX). L'étoffe entre les mains de la femme dirigée vers la gauche peut en effet représenter l'ouvrage sur lequel le crime de Térée était figuré. Mais la femme qui s'en occupe ne peut être la sœur de Procné comme Becatti, Schweitzer et Jeppesen le proposent[26]. Les deux filles de Pandion occupent la métope XIX (pl. 3). La femme courbée par son âge (pl. 3, 20) représente plutôt la mère de Procné et de Philomèle qu'une simple servante. Dans les scènes condensées des métopes médianes du côté sud du Parthénon il n'y a guère de place pour des figures secondaires.

Zeuxippe[27] était la fille du dieu fleuve Eridanos, sœur de Praxithéa (Pasithéa), l'épouse du roi Erechthée. Elle-même était l'épouse du roi attique Pan-

23 Ibid. 10, fig. 10.
24 Ibid. 49.
25 Ibid. 33sqq., fig. 34/35.
26 Becatti, *Problemi Fidiaci* 38sqq.; Schweitzer, Gnomon 28 (1956) 562; Jeppesen, Acta Arch. 34 (1963) 34. Cf. Brommer, *Metopen* 108 et 237; il voudrait reconnaître dans cette étoffe une outre à vin.
27 Cf. RE 19, 2 s.v. *Zeuxippos* 378 (H. v. Geisau).

dion et mère non seulement de Philomèle et Procné, mais aussi d'Erechthée et de Boutès[28]. Pandion[29] n'est pas représenté en personne sur les métopes XIX et XX (pl. 3), mais par sa famille, sa femme Zeuxippe et leurs filles Procné et Philomèle. Faut-il vraiment exclure une consonance avec le «first panathenaic peplos intended for the decoration of the image of metope XXI»[30]? La mère de Boutès n'aurait-elle pas exercé la prêtrise devenue héréditaire parmi les notables Etéoboutades? Les descendants masculins étaient les prêtres de Poséidon Erechthée, tandis que les femmes étaient les prêtresses d'Athéna Polias[31]. La matrone (pl. 3, 20) se dirigeant vers la statue de culte de la métope XXI représente peut-être la belle-fille de Zeuxippe, la femme de Boutès, Chthonia[32].

On pourrait peut-être reprocher à cette interprétation des métopes XIX et XX (pl. 3) que Pandion et Zeuxippe étaient les parents d'Erechthée[33] et qu'ils devraient donc figurer avant les métopes XV–XVIII (pll. 2 et 3). Les compositions classiques mériteraient une étude approfondie. Il nous semble erroné de postuler que les métopes du Parthénon développent des récits consécutifs allant de la gauche vers la droite comme sur les reliefs historiques des colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle. Les quatre séries de métopes du Parthénon se prêtent à un déchiffrement dans les deux sens. La statue de culte de la métope XXI sert de refuge aux jeunes filles lapithes et la prêtresse d'Athéna Polias, Chthonia (pl. 3, 20), se dirige vers elle. La métope XXI forme la charnière entre les scènes de la Centauromachie thessalienne développée sur le volet oriental et les scènes médianes liées aux anciens lieux de culte sur l'Acropole[34].

Studniczka avait envisagé l'interprétation des métopes XIII et XIV par le mythe d'Erichthonios et la curiosité des filles d'Erechthée. Il l'a abandonnée, car il n'y a que deux filles sur les métopes. Mais ces sculpteurs étaient-ils obligés de raconter tous les événements comme un rhapsode? Leurs compositions se limitent à deux figures, d'une densité plastique. Nous connaissons des versions selon lesquelles Pandrosos avait résisté à la tentation de découvrir le mystère de la corbeille. Aglauros a enlevé le couvercle et voit le serpent de l'Acropole. La jeune fille de la métope XIII (pl. 2) est peut-être Hersé. Le personnage masculin à droite est représenté dans une attitude instable. Il retient le manteau qui lui a

28 Cf. Apollod. 3, 196 et 193.

29 U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen,* Ath. Mitt. Beih. 5 (1976) 104sqq. avec bibliographie antérieure.

30 Cette interprétation proposée par A. H. Smith, *British Museum. The Sculptures of the Parthenon* (1910) 34 a été refusée par Brommer (cf. supra n. 26).

31 Cf. Roscher, *ML* 3, 1 s.v. *Butes* 1080 (Wernicke). Cf. Eschine 2, 147 avec schol.; Lycurgue chez Harp. s.v.

32 Cf. Roscher, *ML* 1, 1 s.v. *Butes* 837 nº 2 (Engelmann); idem, ibid. s.v. *Chthonia* 907 nº 2.

33 Cf. U. Kron, loc. cit. (supra, n. 29) 104sqq.

34 Pour les compositions classiques cf. l'étude d'E. Buschor, *Attische Lekythen der Parthenonzeit,* Münch. Jb. (1925). Idem, *Von griechischer Kunst* (1956) 125sqq.: «Die Orte sind in einer höheren Einheit verbunden, die unsere Logik erst spaltet» (138).

glissé des épaules. S'agit-il vraiment d'un garçon? Son attitude courbée caractérise plutôt un vieil homme: Cécrops. L'homme épouvanté de la métope XIV (pl. 2) serait ensuite son fils Erysichthon.

Cette interprétation, basée principalement sur le témoignage d'une coupe du peintre de Castelgiorgio travaillant dans l'atelier du potier Brygos au Liebieghaus de Francfort/Main (pl. 1)[35] a déjà été avancée par Becatti[36]. Il reconnaît Pandrosos et Cécrops sur la métope XIII (pl. 2), Erysichthon et Aglauros sur la métope XIV (pl. 2). La famille de Cécrops occupe donc les métopes XIII et XIV.

La métope XVI (pl. 3) représente selon toute probabilité le combat entre Erechthée et l'envahisseur thrace Eumolpos.

L'aurige du bige XV (pl. 3) n'est pas Hélios et il est peu vraisemblable que le même personnage figure sur les métopes XV et XVI. S'agirait-il sur la plaque XV d'un compagnon d'Eumolpos, qui est un fils de Poséidon ou pouvons-nous éventuellement reconnaître Eumolpos sur la métope XV et son fils Immarodos tué par Erechthée sur la métope suivante? Le bige indiquerait alors le long voyage de Thrace à Athènes.

La composition de la métope XV inspire néanmoins une autre interprétation. Les chevaux se cabrent et traversent diagonalement le carré de la métope. Leur ascension semble indiquer qu'il ne s'agit guère d'un voyageur ordinaire, mais d'un génie qui traverse le ciel: le vent du nord, Borée. Le groupe plastique de Délos[37] représentant l'enlèvement d'Oreithyia par Borée contient un cheval qui caractérise la rapide course du vent du Nord.

Certes, sur les représentations antérieures à la métope XV, Borée est toujours ailé. La céramique postérieure en revanche le montre aussi sans ailes et accompagné d'un cheval[38]. Borée était venu de Thrace pour demander en mariage la fille d'Erechthée, Oreithyia. Ce voyage est certainement digne d'être le sujet unique d'une métope entière. La métope XVI reprend un sujet du même ordre. Le roi thrace Eumolpos a cherché à s'approprier l'Attique. Erechthée l'a vaincu.

La métope XVII (pl. 2) représente un citharède et un homme nu qui le suit. Dans l'himation qui pend de son épaule gauche, on a voulu voir – comme une sorte de rébus – un porc ou un étui pour un instrument de musique. Il n'y a aucune nécessité de reconnaître Apollon dans le citharède, ni Hermès dans le

35 F. Eckstein/A. Legner, *Antike Kunst im Liebieghaus* (Francfort 1969) n° 69 avec bibliographie antérieure; U. Kron, loc. cit. (supra, n. 29) 68sq. et 93sq. pl. 6.

36 Becatti, *Problemi Fidiaci* 21sqq.; idem, Encycl. Arte Antica 3 (1960) s.v. *Erisittone* 419. Cf. aussi Beazley, *ARV*² 1661 et *Paralipomena* 448. Vente Bâle 14 (1954) pll. 20, 80.

37 G. Lippold, *Plastik,* Handbuch der Altertumswiss. 3, 1 (München 1950) 192, pl. 71, 1. Pour l'acrotère de Délos, J. Marcadé me signale la thèse inédite de Mme Ursula Wester-Bracker, soutenue à Hambourg.

38 K. Schauenburg, *Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen,* Antike und Abendland 10 (1961) 77sqq.

personnage qui lui fait suite. Mais on conviendra qu'il s'agit d'une procession solennelle se dirigeant vers une statue de culte sur la métope suivante.

On attribue l'instauration des fêtes panathénaïques au roi autochtone Erechthée[39]. La procession des fêtes panathénaïques est représentée sur toute la frise ionique de la cella du Parthénon. Ne doit-on pas s'attendre à ce que, dans le vaste programme de la sculpture tectonique de ce temple, les sculptures représentent l'origine de cette fête?

La métope XVIII (pl. 2) représente deux filles en course rapide. On a observé que leurs mouvements et leurs vêtements conservent le style des années 480. On les comparera à la Niké de Callimaque[40] sur l'Acropole. Pour expliquer ce style hiératique, E. Simon propose l'identification avec Thémis et Némésis.

Le langage des métopes médianes du côté sud du Parthénon est des plus laconiques. Chaque détail est donc de grande importance. La petite figure féminine qui apparaît à gauche de la plaque XVIII ne peut pas représenter une figure vivante. Même Phidias n'avait pas inventé de telles diminutions de grandeur pour des raisons de perspective. Il s'agit d'une statue qui caractérise le lieu de l'action en tant que sanctuaire, probablement l'Acropole d'Athènes.

Si les filles courent rapidement vers la droite, les gestes des bras droits levés indiquent qu'elles tournaient leurs têtes en arrière. Elles se sentent poursuivies. Il est exclu d'interpréter les hommes de la métope précédente comme persécuteurs. La cause de leur fuite n'est donc pas représentée. Quelle poursuite par un homme invisible peut-on s'imaginer sur l'Acropole? Studniczka avait pensé aux filles d'Erechthée qui se jetteraient de l'Acropole. Mais se retourne-t-on, si on cherche la mort? La proximité de la métope XVII qui représente la première procession panathénaïque suggère une autre interprétation.

Erechthée avait envoyé sa fille Oreithyia comme canéphore[41] au cortège. Elle était de grande beauté et parée de ses vêtements de fête. Le prétendant de la princesse, dédaigné par Erechthée, l'a enlevée au milieu de ses amies, pendant le cortège sur l'Acropole même. Celles-ci étaient effrayées par la disparition subite d'Oreithyie et de son ravisseur, invisible à leurs yeux[42]. Depuis 480 de nombreuses représentations de Borée et d'Oreithyie apparaissent dans la céramique attique.

39 La fête des Panathénées a été instaurée selon les traditions mythologiques soit par Erichthonios soit par Thésée. Cf. L. Ziehen, RE s.v. *Panathenaia* (1949) 457 avec indication des sources antiques. Pour l'identité originale d'Erechthée et d'Erichthonios cf. U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen,* Ath. Mitt. Beih. 5 (1976) 37sqq.

40 M. S. Brouskari, *Musée de l'Acropole* (Athènes 1974) 134, n° 690, avec bibliographie antérieure. On peut aussi comparer les filles de Cécrops sur la coupe de Francfort de 480 av. J.-C. (pl. 1).

41 Cf. *Schol. Hom. Od.* 14, 533 = FGrHist 2 F 30; E. Simon, *Boreas und Oreithyia auf dem silbernen Rhyton in Triest,* Antike und Abendland 13 (1967) 114 avec n. 82.

42 E. Simon, ibid. a constaté que dans de nombreuses représentations de l'enlèvement d'Oreithyie Borée reste invisible aux camarades de la fille d'Erechthée.

Simonidès avait composé un poème intitulé 'La bataille navale du cap Artémision' sur la commande des Athéniens. Il y traitait du mythe de Borée et Oreithyie. Hérodote 7, 189 nous renseigne: «On raconte que les Athéniens, suivant un conseil divin, avaient invoqué Borée, après avoir reçu un autre oracle qui leur disait d'appeler «leur gendre» à leur secours. Borée, au dire des Grecs, a pour épouse une femme d'Athènes, Oreithyie fille d'Erechthée, c'est cette alliance – tel est le bruit qui court – qui fit conjecturer aux Athéniens que «leur gendre» était Borée; tandis qu'ils stationnaient en observation à Chalcis d'Eubée, dès qu'ils s'aperçurent que l'orage grandissait ou même plus tôt, ils offrirent des sacrifices à Borée et à Oreithyie et les prièrent de prendre leur défense, de détruire les vaisseaux des Barbares, ainsi qu'ils l'avaient fait déjà auparavant à Athos. Si c'est pour cette raison que Borée se précipita sur les Barbares au mouillage, je ne saurais le dire; toujours est-il que les Athéniens disent que Borée, qui les avait secourus auparavant, le fit encore à cette occasion, et de retour chez eux, ils lui élevèrent une chapelle au bord de l'Ilissos.»[43]

Les métopes XIII–XX ne représentent pas un seul sujet, mais plusieurs drames des familles royales: XIII et XIV se rapportent à la famille de Cécrops, XV–XVIII à Erechthée, XIX et XX à Pandion. Le quatrième roi autochtone, Egée, occupe la place la plus importante. Son fils Thésée a participé à la lutte contre les Centaures au mariage de son ami Peirithoos en Thessalie. Les identifications de l'adversaire du Centaure de la métope XI comme Peirithoos, et de celui de la métope XXVII comme Thésée que E. Simon propose, méritent d'être retenues.

La série méridionale des métopes du Parthénon montre que les rois athéniens ont entretenu des relations avec la Thessalie et la Thrace dans un passé lointain. Ce choix démontre une vision politique. Les scènes qui se déroulent à Athènes ou plus précisément sur l'Acropole se trouvent au milieu. On peut commencer la lecture de l'archéologie d'Athènes soit à partir de la métope sud XXXII soit avec la première à l'angle occidental. Elle commence, comme chez Thucydide avec le prince Thésée, fils d'Egée.

Les quatre rois autochtones, Cécrops, Erechthée, Pandion et Egée étaient représentés sur les métopes sud du Parthénon par différents mythes concernant leurs familles. Ils réapparaissent dans la frise orientale et dans le fronton occidental de ce temple. Thucydide (1, 2) constate qu'en Attique le peuple autochtone a survécu et que tous les réfugiés ont toujours trouvé un lieu sûr. L'urbanisation est pour lui à l'origine de l'importance d'Athènes. Ce passage fait déjà allusion au synécisme de Thésée que Thucydide (2, 15) admire comme une création éminente de la politique athénienne.

Thésée était aussi le protagoniste dans la bataille contre les Amazones, représentée sur les métopes occidentales.

43 Traduction de Ph.-E. Legrand (Ed. Belles-Lettres).

Par Aithra, la mère de Thésée, et par ses fils Akamas et Démophon qui l'ont libérée, la ville d'Athènes a participé à la guerre de Troie. Ces scènes n'ont certainement pas manqué sur le registre nord des métopes. Il y avait peut-être aussi une place pour Hélène, gardée par Aithra, à Aphidnai. Thésée l'avait enlevée de Sparte avec l'aide de Peirithoos. Ce lien d'amitié entre Thésée et Peirithoos – ils s'étaient jurés de s'entraider à trouver une femme – expliquerait l'unité entre les métopes nord et celles du côté sud du Parthénon. Mais il y avait peut-être aussi des métopes concernant Agamemnon et Tyndarée (cf. Thuc. 1, 9). Ces métopes nord sont terriblement mutilées.

La face orientale du Parthénon était réservée aux dieux. Sur la frise ils assistent à la procession des Panathénées et à la remise du péplos au prêtre d'Athéna. Ils luttent contre les Géants sur quatorze métopes. Les frontons couronnent le vaste programme par la naissance d'Athéna. Zeus avait besoin d'elle pour vaincre les géants. Et tout l'Olympe assiste à cette naissance.

Quel historien a trouvé comme Thucydide des illustrateurs du rang d'un Phidias et de ses collaborateurs pour son ouvrage? Et les sculpteurs peuvent se féliciter d'un connaisseur de leurs œuvres comme Thucydide l'a été. Ce programme a été longuement étudié et discuté entre prêtres, architectes, sculpteurs et philosophes. On croit reconnaître aussi la force des paroles de 'Périclès olympien'[44]. Sans ce stratège l'autoportrait d'Athènes classique n'aurait pas été réalisé.

44 D. Pandermalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen* (Berlin 1969) 100sqq.

Planche 1. Liebieghaus, Francfort/Main. Coupe du peintre de Castelgiorgio. Photographies du Musée.

Planches 2 et 3. Métopes sud du Parthénon XIII–XX d'après les dessins de Jacques Carrey. Th. Bowie et D. Thimme, *The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures* (1971) pll. 8 et 9.

Planche 4. Londres, British Museum. Frise est V 34 et 35. Courtesy Trustees of the British Museum.

Planche 5. Athènes, Musée de l'Acropole. Fragments de la métope sud XX. Photo de l'Institut allemand d'Athènes: Akr. 2421.

Planche 6. Athènes, Musée de l'Acropole. Détail de la Procné d'Alcamène. Photo de l'Institut allemand d'Athènes: 75.428.

Planche 1. Francfort/Main. Liebieghaus. Coupe du peintre de Castelgiorgio.

Planche 4. Londres. British Museum. Frise est du Parthénon V 34. 35.

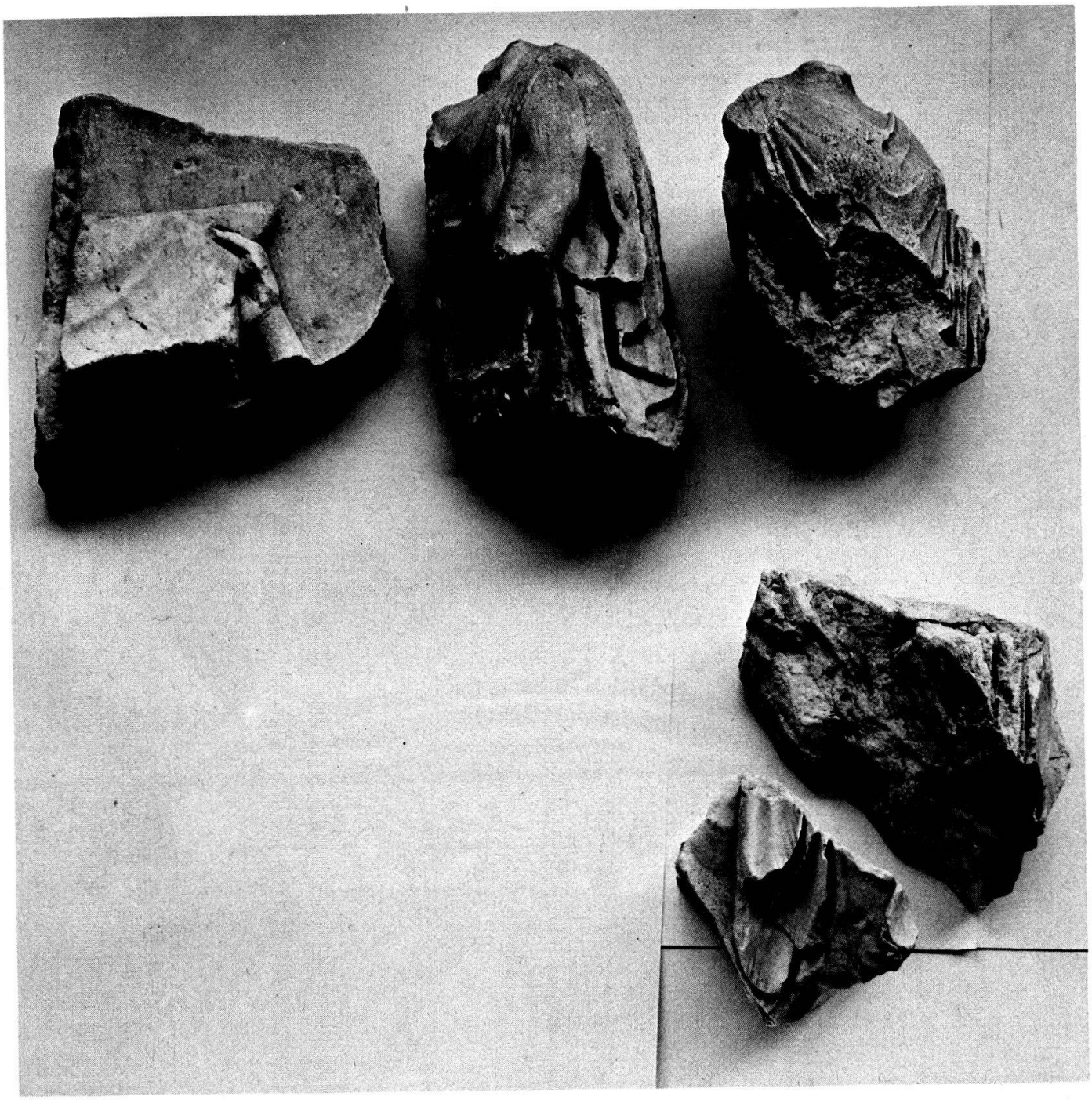

Planche 5. Athènes. Musée de l'Acropole. Fragments de la métope sud XX.

Planche 6. Athènes. Musée de l'Acropole. Détail de la Procné d'Alcamène.