

Zeitschrift: Bulletin de l'Association Pro Aventico
Herausgeber: Association Pro Aventico (Avenches)
Band: 19 (1967)

Artikel: Art alexandrin et mystères dionysiaques : le "Vase bachique"
d'Avenches
Autor: Bérard, Claude
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-242886>

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: 28.01.2026

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

Art alexandrin et mystères dionysiaques

Le «Vase bachique» d'Avenches¹

Claude Bérard

Publiant récemment un petit cratère en bronze du Musée d'Alexandrie, M. A. Adriani s'attachait, dans un livre fort remarqué², à l'étude des reliefs paysagistes de style alexandrin. A cette occasion il reproduisait, page 27, figure 10, un ancien dessin des scènes qui décorent notre vase, afin d'illustrer la persistance d'un « alexandrinisme encore bien vivant... en pleine époque impériale romaine » (p. 26). Soyons reconnaissants à M. Adriani d'avoir attiré ainsi l'attention sur ce document qui n'a encore jamais été publié de façon satisfaisante et mérite d'être mieux connu ; remercions aussi M. H. Bögli, conservateur du musée, qui nous a donné tout loisir de l'étudier lors d'un stage sur ses fouilles³.

Description

Petit vase en bronze de forme globulaire, sans pied (bourrelet au bas de la panse) ; dessous légèrement concave. Col cintré ; embouchure sans déversoir. Lèvre en tore, moulurée à l'intérieur. Pas d'anse⁴.

Composé de trois pièces principales travaillées séparément puis soigneusement ajustées (traces de soudure à l'intérieur) : 1° embouchure, tournée ; 2° col, à partir et y compris la section décorée d'incrustations, et panse, jusqu'au-dessous des reliefs, fondus en plein ; 3° bas de panse et fond du vase également fondus.

En *B*⁵, réparation habile d'un accident de fonte ; l'*aediculum*, à gauche, rapporté ; amorces visibles sur le corps du vase (angle droit et faite du fronton, colonne à l'arrière). Reliefs accentués minutieusement repris au burin et ciselet, refouillés en plein métal.

¹ N° d'inv. 478 ; « ... trouvé en 1837 aux Conches-Dessous » (en gros le centre de la ville). On y a vu tour à tour un vase bachique, priapique, dionysiaque ; nous citerons en cours de discussion nos prédécesseurs dans l'étude de cette pièce.

² A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (Rome 1959), désormais cité ADRIANI, *Divagazioni*. Le dessin du vase d'Avenches d'après S. REINACH, *Rép. de reliefs* 3 (Paris 1912) 523, 2, 4.

³ Nos remerciements vont encore à M^{lle} M. Bornand pour le nouveau dessin, reproduit ici, de la frise de ces reliefs, ainsi qu'à M^{me} U. Blaschke, à Berlin ; M. D. E. Strong, à Londres ; M. J. Schäfer, à Athènes, et M.A. de Franciscis, à Naples, pour les photographies qu'ils nous ont envoyées et autorisé à reproduire dans cet article. Enfin nous exprimons notre gratitude à M^{mes} D. B. Thompson, à Athènes, et L. G.-Kahil, à Fribourg, pour l'intérêt qu'elles ont manifesté à l'égard de notre travail et les conseils qu'elles nous ont accordés.

⁴ H. 11,4 cm ; diam. embouchure (reconstitué) env. 5,1 cm ; diam. col 3,4 cm ; diam. panse (max. avec reliefs) 8,6 cm ; diam. pied 3,9 cm ; poids 369,5 g.

⁵ Nous appelons désormais *B* la scène où figure le petit danseur (fig. 3), *A* celle que décore le groupe des trois femmes (fig. 2).

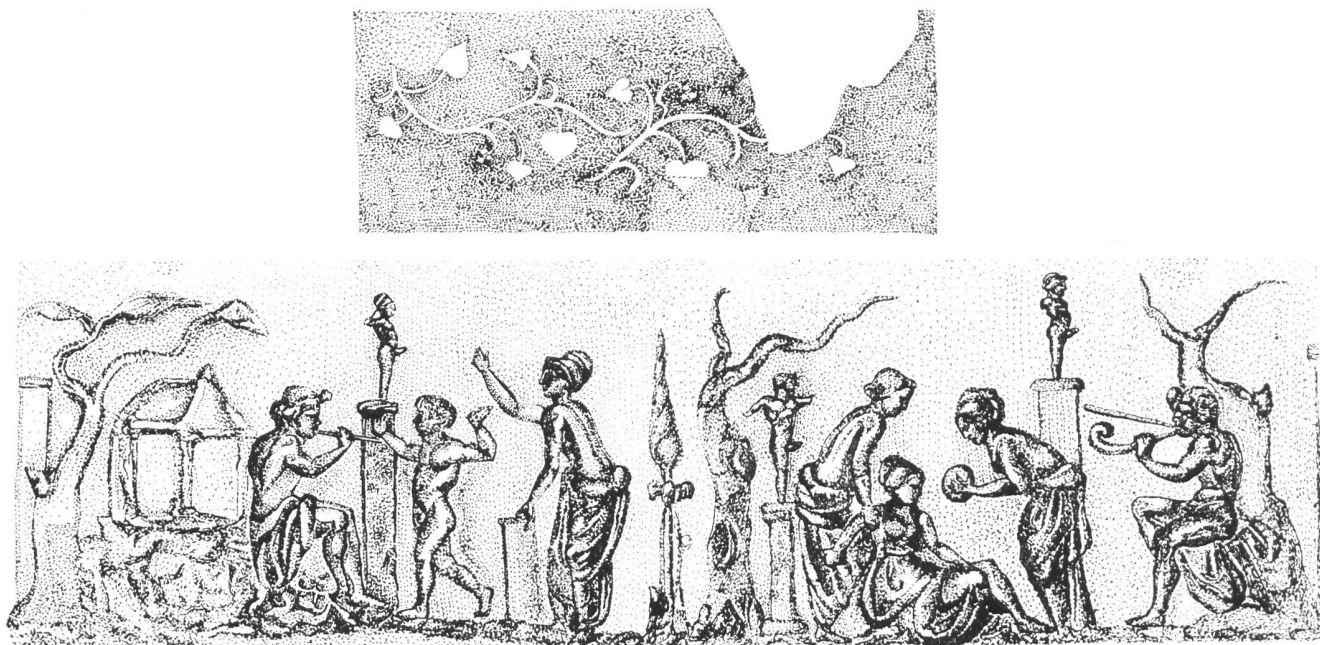


Fig. 1. — Frise en relief sur la panse et guirlande au col du vase (dessin M. Bornand).

Patine inégale : en *B* d'un beau jaune doré à brun taché vert ; vert olivâtre à vert sombre en *A*. Embouchure et goulot brisés en *A*, d'où grande déchirure se ramifiant en *B*, à droite. Deux petits trous, en *B* sur la branche au-dessus du *naïskos*, en *A* derrière et au-dessus du musicien. Traces de corrosion résultant de l'oxydation. Surtout nombreux méplats, dus à l'usure, dénaturant les reliefs et émoussant la finesse du ciselage.

Le col est décoré d'une guirlande de lierre, en argent incrusté, composée de deux rameaux garnis de feuilles et de grappes de baies sur tiges.

Scène B (fig. 3) : Au centre du groupe, un jeune garçon, de profil à gauche, entièrement nu, esquisse un pas de danse, la jambe droite légèrement fléchie en arrière, le pied sur la pointe ; le mouvement des bras, inverse (gauche fléchi en arrière, droit en avant), fait pivoter son torse que nous voyons presque de face au niveau des épaules ; la tête se lève un peu, le menton dressé en avant. L'enfant est encore en bas âge, ainsi que le montre son corps potelé, son petit ventre bombé, ses membres courts et dodus. S'il paraît relativement grand par rapport aux autres personnages, c'est que l'artiste a voulu attirer l'attention sur lui et qu'il est le protagoniste du jeu qui se déroule sous nos yeux. Devant lui, assis sur un rocher, jambes croisées, un personnage masculin souffle dans une flûte ; une draperie lui couvre le ventre et le haut des cuisses. Sa chevelure est ceinte d'un bandeau, voire d'une guirlande de lierre, sous laquelle pointe l'oreille animale et pointue des compagnons du thiasos. Sur le front, une protubérance intrigue un moment ; il s'agit sans doute d'une pomme de pin, semblable à celles qui ornent fréquemment les têtes des satyres⁶. Comme

⁶ Par exemple sur un marbre, copie du I^{er} siècle de notre ère d'un original de l'école pergaménienne : E. BELIN DE BALLU, *Jeune satyre à la chevelure ornée de pommes de pin* dans RA 1961, 2, 89 s. et fig. 3 ; autres guirlandes avec des pommes de pin sur les têtes des thiasotes d'un sarcophage dionysiaque : L. BUDDE et R. NICHOLLS, *A cat. of the greek and roman sculpture in the Fitzwilliam Mus.* (Cambridge 1964) 19 s. et pl. 53-55.

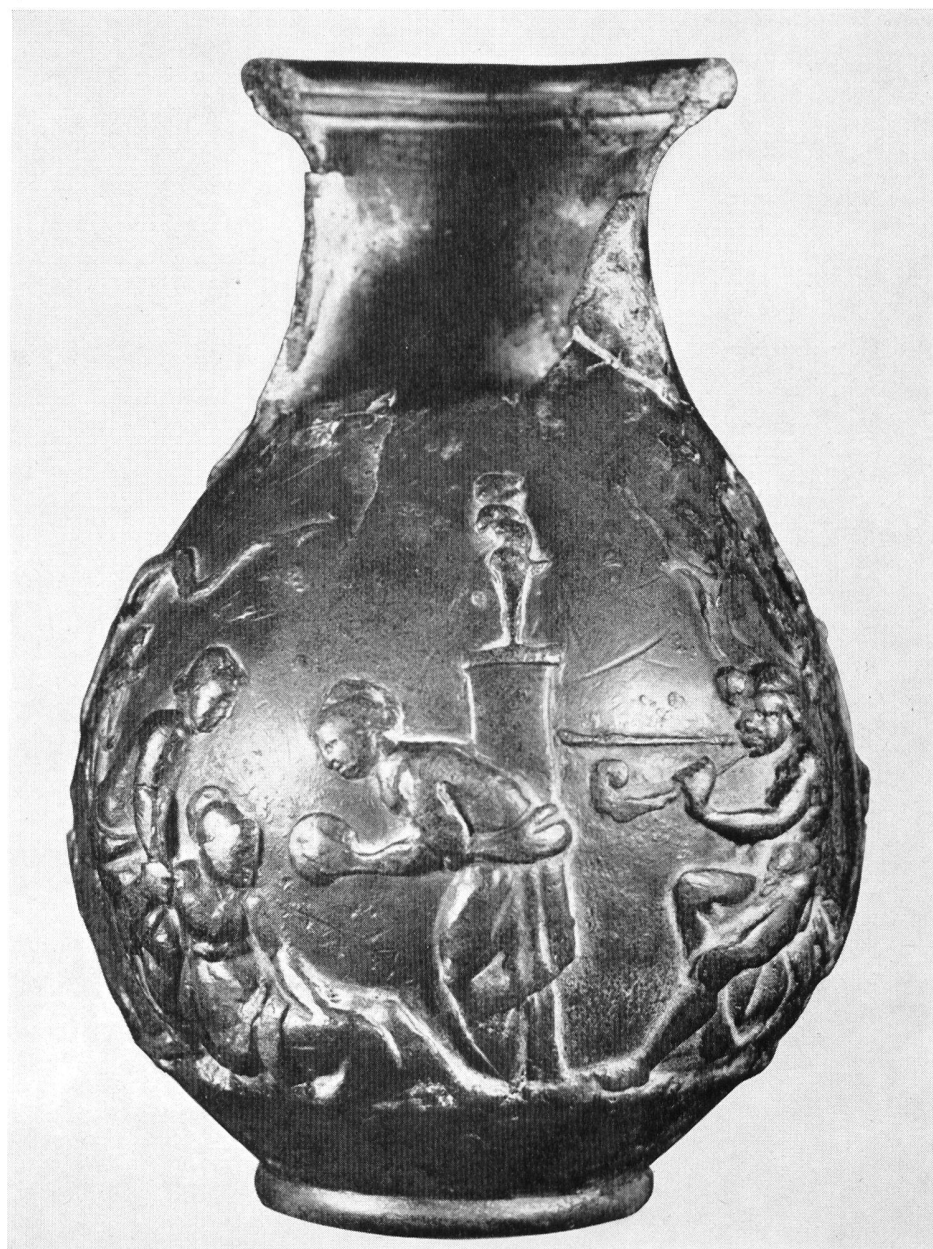


Fig. 2 A. — Face A du vase (photo Bersier).

on l'a déjà noté⁷, le menton du musicien porte une maigre barbe, si l'on ose interpréter ainsi le relief presque effacé qui manque de netteté. Entre ces deux figures un piédestal supporte un hermès de Priape de profil à droite, nu, ithyphallique, les cuisses et les jambes prises dans la gaine quadrangulaire habituelle ; les bras sont tronqués au-dessus du coude, le visage, imberbe, est incliné en avant, et les cheveux sont assujettis dans une pièce d'étoffe, coiffe qui tient du turban tout autant que de la *mītra*. On insistera ici sur la rareté de ce type priapique, plus hellénistique que romain, le dieu de Lampsaque n'apparaissant que

⁷ C. BURSIA, *Erzgefäß von Avenches* dans *Anz. für schweiz. Altertumskunde* (= *Ber. der Ant. Ges. Zürich*) 1, 1868 (Zürich 1872) 16, et P. SCHAZMANN, *Les arts mineurs (L'héritage romain de l'Helvétie)* dans la *Revue Romande (Art Vie Cité)*, numéro spécial 1938 non paginé.



Fig. 2 B. — paysage à gauche de la scène A (photo Bersier).

sporadiquement sous cette forme ainsi dénudée et juvénile⁸. Derrière l'enfant danseur une jeune femme se penche légèrement ; ses reins, et ses jambes un peu fléchies, sont voilés d'une draperie à plis amples, roulée en bourrelet sur les hanches et nouée par derrière ; le haut du corps est nu. Un étrange bonnet à crête, qui ressemble, sinon à un bonnet phrygien, à une sorte de tiare, couvre sa tête⁹. Le bras droit

⁸ H. HERTER, *Priapos* dans RE 22², 1954, 1921 et 1925 ; E. PARIBENI, *Priapo* dans EAA 6, 1965, 467 ; sur la coiffure du dieu, *ibid.* dans RE, 1926 et surtout, du même auteur, *De Priapo* (Giessen 1932) 195 ss. (les différentes sortes de *pannus* qui couvrent la tête de l'effigie).

⁹ Cf. J. H. et S. H. YOUNG, *Terracotta figurines from Kourion in Cyprus* (Philadelphie 1955) 208 (Phrygian cap as the Persian tiara) ; J. J. BACHOFEN, *Bacchisches Erzgefäß aus Aventicum* dans Arch. Zeit. 22, 1864, 194 s. y voyait un casque, comme pour les coiffures des femmes en A.



Fig. 3 A. — Face B du vase (photo Bersier).

du personnage est étendu en avant, la main ouverte, le gauche abaissé ; manifestement le rapport est étroit entre cette femme et l'enfant qui est devant elle, sur lequel elle veille, attentive à prévenir une chute, mais l'encourageant aussi du geste. Au second plan, on voit un petit autel en très faible relief. A gauche des figures, un paysage ferme la scène : devant un pilier à rebord, mais sans statue, un arbre tordu étend ses branches, terminées par des sortes de mouchets figurant un feuillage, au-dessus de l'*aediculum* ou *sacrarium* à colonnes d'angles et toits à deux pans, construit sur une masse rocheuse. A droite, un cyprès¹⁰ et un vieil arbre mort interrompent un moment le déroulement de la frise.

¹⁰ Il s'agit bien d'un cyprès, et non pas d'une torche ou d'un flambeau ainsi qu'on l'a généralement répété (encore HERTER, o. c. supra n. 8, 148) après avoir supposé une lance, un thyrs



Fig. 3 B. — Paysage à gauche de la scène *B* (photo Bersier).

Scène A (fig. 2) : Le centre d'intérêt réside dans le groupe des trois femmes un peu décalé sur la gauche par rapport à l'axe de la scène. A gauche, une figure féminine, la jambe droite fléchie, le haut du corps nu, penché en avant, soutient celle qui est affaissée à ses pieds, la main droite placée sous son bras, à l'aisselle. Le bas du corps est caché par une ample draperie repliée horizontalement sur les hanches, selon un système qui rappelle le vêtement décrit en *B* ; en revanche

enrubanné, un thymiaterion allumé. Le rejet à la base du tronc est caractéristique ; voyez les parallèles que l'on trouve nombreux sur d'autres pièces de toreutique hellénistique, par exemple sur les patères de Chatuzanges (fig. 8) et de Bizerte (ADRIANI, *Divagazioni* pl. 40, 119 et 41, 122 ; l'auteur les décrit bien comme « conifère » (53) ; voyez aussi F. DREXEL, *Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit* dans BJ 118, 1909, 216 (types d'arbres), 218 (types des cyprès).

la coiffure est différente, ici simple chignon bas sur la nuque, sans bonnet. Devant elle, à terre, l'autre femme dans une posture crispée, le bras droit rejeté en arrière, saisit convulsivement la draperie de celle qui l'assiste. Son bras gauche est étendu en avant, la main entre les cuisses, les jambes croisées. La tête reste droite, à peine inclinée, mais comme en équilibre instable, et le regard perdu déjà ; sa coiffure fait songer un peu au bonnet examiné en *B*, encore que la crête en soit moins haute et portée plus sur l'arrière (ce qui donne le profil d'un cécriphale). Tout aussi difficile à préciser est le vêtement (un chiton ?) qui laisse les bras nus, est ceinturé haut sous la poitrine, et dessine de grands plis sur le bas du corps où il est manifestement dérangé : la jambe droite est encore couverte, mais la gauche dénudée. En face de ce personnage se tient la troisième femme, le haut du corps fortement incliné, les jambes fléchies, les bras pliés au coude, étendus horizontalement. Elle porte un chiton à manches mi-longues et un petit tablier noué sur le devant, le *pallium quadratum* sur lequel nous reviendrons. Le relief, très abîmé sur cette face, laisse à peine deviner sa coiffure, une sorte de *sakkos* qui maintient les cheveux en masse derrière la tête. Enfin elle tient un objet de profil arrondi où l'on a vu tantôt un tympanon, tantôt des cymbales ; nous adopterons cette dernière solution, celles-ci étant généralement plus petites que celui-là. Derrière le groupe que nous venons de décrire, à droite, un personnage masculin, nu, est assis sur une draperie posée sur un rocher au pied d'un vieux tronc ; il joue de la flûte phrygienne à deux tuyaux, l'un droit, l'autre recourbé. Sa chevelure est vraisemblablement décorée de la même manière que celle de son compagnon en *B* ; en revanche il n'est pas barbu. Pliée à angle aigu, sa jambe droite ne touche pas le sol, mais s'appuie sur un saillant du rocher. Derrière lui, un arbre mort ferme le tableau, tandis qu'à droite un autre hermès de Priape, mais sur une base de moindre hauteur, limite la scène ; son torse est vu de face, le moignon du bras gauche pointé horizontalement, le droit rejeté vers l'arrière. La coiffure diffère elle aussi ; simple bandeau dans les cheveux. Un troisième hermès surgit derrière la femme qui porte le *pallium quadratum*.

Composition

L'étude de telles compositions à développement circulaire plus ou moins continu offre souvent la difficulté de ne pouvoir aussitôt discerner soit le début de la frise, soit la césure qui répartira les groupes ; pour prendre un exemple, les archéologues poursuivent encore la discussion à propos du fameux vase de Portland¹¹, mais le problème s'est aussi posé pour la « coppa » de M. Adriani¹², de même que pour le balsamaire de Florence dont nous reparlerons plus loin. Pour le vase d'Avenches, la composition nous semble claire, et au début de notre étude nous avons facilement distingué deux scènes déterminant les deux faces principales du vase (*A* et *B*) et constituées par les groupes de personnages qui se retrouvent dos à dos sur les « côtés ». Cependant la continuité de l'ensemble, non plus que l'unité d'inspiration et d'atmosphère, n'en sont pour autant brisées, les éléments paysagistes indiquant les transitions avec autant de souplesse que d'habileté les limites de chaque scène ; c'est le cas, à gauche du

¹¹ En dernier lieu H. MÖBIUS, *Die Reliefs der Portlandvase* dans ABAW 61, 1965, 5 s.

¹² CH. PICARD, contrairement à « l'inventeur », regroupe les deux scènes et y voit un sujet unique : *La rencontre sur le mont Dindymon...* dans RA 1960, 2, 63.



Fig. 4 A. — Détail du personnage masculin en A (photo Bersier).

groupe B, du haut pilier entouré des deux arbres dont les branches serpentine se rejoignent presque au-dessus de lui, à la gauche de A, du petit cyprès, de l'arbre noueux et du piédestal surmonté d'une effigie phallique.

Une autre habileté de composition est encore à relever : l'utilisation du relief comme tel afin d'indiquer la profondeur, de distinguer des plans différents, de donner l'illusion de l'espace ¹³. Ainsi les personnages sont traités en haut relief, tandis que les accessoires pittoresques saillent beaucoup moins sur le fond du vase, dégradé qui correspond à l'arrière-plan. Si nous considérons le petit paysage qui occupe l'extrémité gauche de la scène B, nous voyons au premier plan l'arbre

¹³ Cf. ADRIANI, *Divagazioni*, 38 ; O. KURZ, *Begram et l'Occident gréco-romain* dans *Nouvelles recherches arch. à Begram...* par J. Hackin et d'autres collaborateurs (Paris 1954) 140.



Fig. 4 B. — Détail du personnage féminin en B (photo Bersier).

feuillu, puis, derrière, esquissé seulement, le grand pilier à rebord, enfin, à gauche, l'*aediculum* que l'artiste, grâce à la surface disponible, a pu reculer tout au fond de la scène en étageant son décor sur deux plans horizontaux différents ; l'échelle adoptée, réduite, augmente encore l'impression de profondeur. Sur la droite de cette même face, le traitement de l'autel, si délicat et léger, dont on ne voit d'ailleurs qu'une arête verticale, confirme notre description en nous prouvant qu'il est situé derrière la jeune femme, et qu'il est donc impossible qu'elle s'y appuie de la main gauche dans un geste alors si maladroit et inexplicable¹⁴. Ces quelques remarques sont caractéristiques des reliefs pittoresques hellénistiques.

¹⁴ Ainsi HERTER, *De Priapo*, cité n. 8, 149.

Le paysage

Une erreur d'interprétation aurait été évitée par les commentateurs de notre vase s'ils avaient porté davantage attention à l'étude du paysage¹⁵ ; tous ceux, en effet, qui ont mis l'accent sur les images de Priape et y ont vu la figure principale,¹⁶ ont été victimes du fait qu'elles en sont avant tout l'un des éléments constitutifs. La multiplication de ces hermès tout autour de la frise aurait dû pourtant avertir qu'ils ne jouaient qu'un rôle accessoire. Si, à l'ombre d'un arbre, sur un rocher, devant une chapelle, les effigies phalliques apparaissent si souvent dans les reliefs hellénistiques, puis dans les grandes compositions pittoresques des fresques romaines et pompéiennes, c'est qu'elles y font régner l'atmosphère sacrée propre à la célébration du culte et des mystères dionysiaques ; c'est aussi que le génie mâle de la fécondité, en vertu de ses attributions, protège le jardin du sanctuaire en même temps qu'il le décore¹⁷. Cependant, les traits les plus caractéristiques de ces paysages sont les différents types d'arbres¹⁸, tels ceux que nous voyons sur le vase d'Avenches : le cyprès, ornement fréquent des sanctuaires de Dionysos, l'arbre aux grandes feuilles rares et stylisées¹⁹ qui garnissent l'extrémité des branches, les vieux troncs tordus enfin, noueux, aux branches rares et dépouillées, reflet d'un goût et d'une sensibilité presque romantiques²⁰. Les parallèles abondent, et nous en avons déjà donné pour les conifères ; citons encore simplement, parmi les nombreuses illustrations du livre de M. Adriani, ceux qui décorent les flancs de son petit cratère : on y retrouve les mêmes branches cassées à mi-tronc, les mêmes mouchets figurant le feuillage, le même aspect tourmenté. Le paysage montagneux de la *coppa* d'Alexandrie nous offre aussi d'autres points de comparaison, par exemple pour les rochers, tels ceux qui servent de fondations à notre *naïskos* ou sur lesquels sont assis les flûtistes. La chapelle elle-même est un autre facteur du pittoresque, comme l'autel en plein air, derrière la jeune femme, comme le grand pilier sans effigie, tous éléments typiques de ces jardins-paysages hellénistiques²¹. Ce genre d'*aediculum* apparaît, parmi les arbres, sur un *oscillum* du trésor de Begram²², sur le manche en argent d'une patère du musée de Turin²³, ou, perché sur un rocher, à l'arrière-plan d'un fameux relief de la glyptothèque de Munich²⁴. Quant au pilier, accessoire fréquent du culte dionysiaque, nous le voyons tantôt décoré de guirlandes ou de bandelettes²⁵, tantôt supportant le *liknon*²⁶, souvent, comme ici,

¹⁵ Rappelons encore tout le profit que l'on tire des observations si fines de M. ADRIANI dans les *Divagazioni* qu'il consacre à ce thème.

¹⁶ BACHOFEN, art. cit. n. 9 ; E. DUNANT, *Guide illustré du Musée d'Avenches* (Genève 1900) 59 s. ; R. FELLMANN, *Die Schweiz zur Römerzeit*² (Bâle 1957) 89, 131, commentaire à la fig. 8 : « Opfer an Priap » ; voyez aussi HERTER, *De Priapo*, cité n. 8, 148 et 289.

¹⁷ Au sujet de Priape, « l'une des incarnations... du sentiment religieux et « naturaliste » qui s'attache aux jardins dès l'origine », voyez P. GRIMAL, *Les jardins romains* (Paris 1943) 50 ss. et 338 ss.

¹⁸ Cf. DREXEL, art. cit. n. 10, 216 ; l'auteur note qu'il s'agit le plus souvent de l'arbre « en soi » ; il est donc vain de chercher à en définir l'espèce.

¹⁹ P. GRIMAL, o. c. n. 17, 303 relève que la schématisation du feuillage est typique du relief pittoresque hellénistique, alors que dans les reliefs d'influence romaine, chaque feuille est figurée.

²⁰ ADRIANI, *Divagazioni*, 56.

²¹ Cf. GRIMAL, o. c. n. 17, 73 s.

²² ADRIANI, *Divagazioni*, pl. 18, 51.

²³ *Ibid.* pl. 11, 36.

²⁴ *Ibid.* pl. 7, 22.

²⁵ Par exemple sur un des panneaux stuqués qui décorent les voûtes de la Farnésine (= pl. 5 de F. MATZ, *Dionysiaké Télété* dans Abh. Mainz 1963, 15).

auprès d'un arbre feuillu ²⁷. Sur le manche d'une patère de Chatuzanges que nous aurons encore à citer (fig. 8) ²⁸ il possède exactement la même forme que celui du vase d'Avenches ; peut-être définissait-il simplement les limites de l'*area* du sanctuaire, fonction que peuvent aussi remplir les termes priapiques.

Nous avons déjà souligné l'importance du paysage dans la composition, nous venons de passer en revue ses divers éléments : il en résulte qu'il n'est pas traité absolument pour lui-même, mais que, signe de l'intérêt d'une civilisation pour la nature, il est encore utilisé d'une part pour localiser le sanctuaire et les scènes qui s'y déroulent, d'autre part pour les imprégner d'une atmosphère « de religiosité simple et bucolique » ²⁹, mais aussi mystique. Le paysage est pittoresque certes, mais sacré, enfin, et surtout d'inspiration dionysiaque. Les hermès de Priape, dont les liens avec Dionysos sont bien connus, comme le pilastre, nous le prouvent, comme la présence des personnages du thiasse, Silène et satyre musiciens, dont les activités ne s'accomplissent que dans un décor naturel. Et en effet, la nature sauvage, puis les jardins des sanctuaires sont le théâtre des mystères dionysiaques ³⁰.

Voyons maintenant quels sont ceux qui se déroulent sous nos yeux.

Interprétation B

Si l'on renonce à considérer Priape comme la figure principale de cette scène, quel en est le protagoniste ? C'est bien le jeune enfant qui danse au centre de notre composition, le Dionysos Païs qui triomphe à Alexandrie, cette ville dont nous avons rencontré le nom dès le début de notre étude.

Le thème des enfances de Dionysos n'a cependant pas été créé dans la ville du Delta, et son succès débute au V^e siècle en Attique. Sophocle avait écrit un drame satirique, le *Dionysiskos*, qui traitait déjà de la naissance du dieu et de son séjour parmi les nymphes ; un cratère polychrome du « Phiale Painter » illustre la scène dans laquelle Hermès apporte au vieux Silène le fils de Zeus et Sémélé ³¹. Le IV^e siècle déjà voit disparaître Hermès, et sur un couvercle de *lékané* de l'Ermitage, le rôle de Dionysophore est tenu par le père nourricier de l'enfant lui-même, face à l'une des nymphes nysiennes. M. H. Metzger a justement attiré l'attention sur l'atmosphère nouvelle que reflète la peinture de ce vase, « celle de l'éducation donnée au jeune dieu par le thiasse et les nymphes de Nysa » ³². Si nous nous rapprochons de la date de notre document, nous découvrons une scène voisine sur

²⁶ M. P. NILSSON, *The Dionysiac Mysteries in the Hellenistic and Roman age* (Lund 1957) 32, fig. 6, p. 33 et 7, p. 34.

²⁷ Autre panneau de la Farnésine, MATZ, o. c. n. 25, pl. 8.

²⁸ ADRIANI, *Divagazioni*, pl. 40.

²⁹ O. KURZ, o. c. n. 13, 141.

³⁰ GRIMAL, o. c. n. 17, 350 s.

³¹ P. E. ARIAS et M. HIRMER, B. B. SHEFTON, *A history of Greek vase painting* (London 1962), pl. 44.

³² H. METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle* (Paris 1951) 109 ; pour la *lékané*, cf. 107 ss. et pl. 9 ; sur Dionysos enfant dans la céramique tardive, voyez aussi les *Recherches sur l'imagerie athénienne* (Paris 1965) 60 s, du même auteur ; CH. PICARD, dans un c.-r. des *Représentations*, insistait sur le rôle joué par la grande peinture dans la diffusion du thème (RHR 149, 1956, 242).

un alabastré d'argent mis au jour en Thessalie ³³ ; dans un décor boisé, Nysa tient sur ses genoux le petit Dionysos, entre Silène et une autre nymphe. Plus tard encore le motif sera repris sur les fresques de la Farnésine ³⁴. Il nous faut pourtant revenir sur les rives du Nil pour rencontrer non plus le nourrisson divin mais le *puer aeternus* favori des Alexandrins. C'est dans la capitale hellénistique, en effet, que le thème acquerra son plein développement dans le cadre d'une religion dionysiaque rajeunie par la politique hardie des Lagides ; même les mystères recevront une nouvelle impulsion, nationalisés par un prince lui-même identifié au Neos Dionysos, au point que le précepteur de l'héritier était comparé à Silène, éducateur légendaire du dieu ³⁵. Ainsi, dès les premiers Ptolémées, nous pouvons suivre la carrière du putto divin chevauchant les animaux sacrés, motif popularisé par les statues du Sarapieion de Memphis ³⁶ et diffusé ensuite, avec tant d'autres images du culte dionysiaque, grâce aux chefs-d'œuvre de la toreutique ³⁷. Le type de l'enfant danseur est aussi une création hellénistique qui fleurit sur les « Erotensarkophage » d'époque impériale ³⁸. Un sarcophage du Musée national d'Athènes reproduit presque la figure de notre Païs, la tête levée, une jambe en arrière, le pied sur la pointe, les bras étendus ; le modèle nous fait remonter déjà au IV^e siècle ³⁹. On comparera aussi notre jeune Dionysos avec deux « Amours » dansants sur des documents égyptiens ⁴⁰ : Ch. Picard a montré, dans une foule d'articles, que cette fausse appellation cachait en réalité des Bacchoi, sinon le dieu lui-même, et qu'il ne fallait pas se laisser arrêter sur le chemin de cette interprétation par la présence d'ailes qui sont en fait dionysiaques et reparaissent justement au dos des compagnons du thiasos dans la capitale ptolémaïque ; c'est le type du Dionysos Psilax dont parle Pausanias ⁴¹. Sur un vase de sigillée,

³³ A. S. ARVANITOPOULOS, *Ein Thessalischer Gold- und Silberfund* dans AM 37, 1912, 76 ss., pl. 2 et 3. Nouvelles photos et commentaire stylistique : D. B. THOMPSON, *Glauke and the Goose* dans Essays in memory of Karl Lehmann (New York 1964) 316 et fig. 9 ; nous remercions ici encore vivement l'auteur qui nous signala ce précieux document au début de notre étude ; surtout B. SEGALL, *Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst* dans 119./120. Berliner Winckelmannsprogramm (Berlin 1966) 19 ss. et fig. 7a-7h (cf. infra fig. 9).

³⁴ K. SCHEFOLD, *Pompejanische Wandmalerei* (Bâle 1952) 68 et fig. 12 ; MATZ, o. c. n. 25, 1437 n° 4, 1440 ss. et pl. 37.

³⁵ Pour tout ce qui concerne les relations entre les Lagides et la religion dionysiaque, on lira les nombreux articles de J. TONDRIAU dans les *Chroniques d'Égypte* et les *Bull. de la soc. d'arch. d'Alexandrie*, en particulier *La dynastie ptol. et la rel. dion.* dans Chron. d'Égypte 25, 1950, 283 ss., sources et bibliographie ; voyez aussi F. MATZ, *Der Gott auf dem Elefantwagen* dans Abh. Mainz 1952, 10, 730 ss. et *Ein röm. Meisterwerk...* (Berlin 1958) 121 n. 23 (= Jdl 19. Erg.-Heft).

³⁶ J.-PH. LAUER et CH. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis* (Paris 1955) 183 ss.

³⁷ Voyez CH. PICARD, *Les lions chevauchés de Timna...* dans RA 1955, 2, 74 ss. ; plus près de chez nous, Dionysos Païs chevauchant la panthère sur un skyphos de Boscoreale : *Sur le relief hellénistique de Capri...* dans Atti del 7. congresso internaz. di arch. class. 1 (Roma 1961) 410 ss. et pl. 2, 2.

³⁸ Cf. MATZ, *Röm. Meisterwerk* cité n. 35, 45 ss. ; « Eros in tordierter Haltung, tanzend » 49 s. et « Kinderkomos » 80 ss. et 84.

³⁹ *Ibid.* 82 n° 2 (= pl. 12, c et d) ; voyez 90 s. ; le même mouvement nous est aussi transmis par un jeune satyre dansant sur un sarcophage alexandrin de basse époque du Musée d'Alexandrie : A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano* Ser. A, 1 (Palermo 1961) 29 et pl. 24, fig. 66.

⁴⁰ ADRIANI, *Divagazioni* pl. 39, 117 : applique en bronze au Musée égyptien de Turin, et 118 : matrice de Naucratis à l'Ashmolean d'Oxford ; voyez aussi un médaillon en plâtre de Begram, o. c. n. 13, 272 n° 146, fig. 317.

⁴¹ CH. PICARD, *Dionysos Psilax* dans Mél. O. Navarre (Toulouse 1935) 317 ss.

un autre petit danseur, peut-être un lointain surmoulage, offre encore les plus grandes similitudes avec celui d'Avenches et prouve une fois de plus la popularité et la diffusion de ces thèmes ⁴².

Puisque les sarcophages romains nous permettent de rester dans la tradition hellénistique, voire alexandrine ⁴³, nous voudrions citer ici ceux qui illustrent des scènes de l'enfance de Dionysos et plus particulièrement une série de trois d'entre eux où nous retrouvons un motif identique qui projettera quelque lumière sur la scène que nous étudions. Un sarcophage au Musée du Capitole à Rome, un autre à Munich, un troisième à Princeton ⁴⁴ nous montrent en effet l'équipement du petit Dionysos pour la fête d'initiation à ses propres mystères ⁴⁵ ; arrêtons-nous à celui dont nous reproduisons ici (fig. 5) un



Fig. 5. — Détail d'un sarcophage du Musée capitolin à Rome (photo de l'auteur).

⁴² J. DÉCHELETTE, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine 2* (Paris 1904) 45, n° 228 et fig.

⁴³ A propos d'un cycle sur lequel nous reviendrons : A. GREIFENHAGEN, *Kinderheitsmythos des Dionysos* dans RM 46, 1931, 40 ss. ; pour les sarcophages que nous citons maintenant : L. CURTIUS, *Dion. Sark.* dans ÖJh 36, 1946, 73, original du III^e siècle ; E. SIMON, *Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji* dans Jdl 76, 1961, 161 ss., rapports avec l'art pergaménien ; sur ce point, voyez les réserves de F. MATZ, o. c. n. 25, 1453 n. 4, et, même page, les rappels de l'importance d'Alexandrie ; aussi MATZ dans *Gnomon* 32, 1960, 541 ss., les documents d'époque impériale relatifs aux mystères de Dionysos remontent tous à des sources hellénistiques.

⁴⁴ M^{me} E. SIMON traite de ces trois sarcophages dans la belle étude qu'elle a consacrée à celui de Princeton : *Dion. Sark. in Princeton* dans RM 69, 1962, 136 ss. ; voyez aussi MATZ o. c. n. 25, 1444 ss. et pl. 38, reproductions du sarc. de Rome et de celui de Princeton.

⁴⁵ La thèse de G. E. RIZZO, *Dionysos Mystes* dans les Mem. dell'Acad. di Napoli 3, 1918, qui interprétait toute une série de scènes comme des illustrations de l'éducation mystique du Dionysos Pais, et de son initiation, a été critiquée principalement par M. P. NILSSON o. c. n. 26, 110 : « Les mystères dionysiaques ne peuvent exister avant le dieu lui-même. » M^{me} E. SIMON a montré, art. cit. n. 44, 138 s. et *Drei antike Gefässe aus Kameoglas...* dans Journal of Glass Stud. 6, 1964, 23 s., qu'il ne fallait pas s'arrêter à cette contradiction apparente et que le *logos* des mystères n'était pas celui d'Aristote. En outre, la thèse de Rizzo a reçu confirmation par

détail ⁴⁶. Au centre du groupe, debout sur un rocher, se tient notre enfant nu, aux membres potelés ; à gauche, un satyre le chausse de petits cothurnes et une nymphe lui ceint la tête d'une guirlande ou d'un bandeau, tandis qu'à droite le Papposilène attache un ruban à la petite branche qu'il cramponne et qui lui servira de thyrsos. On remarquera aussi le geste de la main droite du personnage féminin penché au-dessus du vieillard, qui évoque celui de la nymphe sur le vase d'Avenches. Pourtant, c'est la figure du Silène qui offre le plus d'analogies avec notre joueur de flûte. Comme lui, il est assis sur un rocher et une draperie recouvre ses cuisses ; comme lui, il pose un pied sur l'autre, comme lui, il possède ce dos voûté et puissant, caractéristique ; il n'est pas jusqu'à la position du bras, légèrement fléchi, qui ne soit comparable. M^{me} E. Simon a démontré qu'il ne fallait pas se contenter de considérer ces compositions comme de simples scènes de genre, et que derrière elles se profilait tout le contexte des mystères dionysiaques ⁴⁷. Forts de la parenté structurelle établie entre les deux reliefs, nous n'hésiterons pas à appliquer ce qui vaut pour les sarcophages à notre vase de bronze ; là, préparation aux rites et remise des attributs sacrés ; ici, danse cultuelle et initiatique aux sons de la musique, dont le rôle et l'importance — précisément ceux de la flûte — sont solidement attestés dans les cérémonies dionysiaques ⁴⁸. Sans revenir sur les innombrables danses des thiasotes aux flancs des vases grecs, nous mentionnerons encore la large place accordée aux ébats chorégraphiques dans le déroulement des mystères hellénistiques : une inscription de Pergame, entre autres, mentionne, dans la liste des rôles joués par les membres de la confrérie, la charge de chorège ⁴⁹. Comme on l'a écrit, il est difficile de concevoir un rituel sans la participation de la danse ⁵⁰ ; dans ces conditions n'est-il pas facile de conclure que l'éducation mystique du petit dieu ait compris cette manifestation essentielle du génie dionysiaque ?

D'autres documents, parmi ceux qui ont été utilisés par M. F. Matz pour reconstituer cette liturgie ⁵¹, appellent encore la comparaison avec le vase d'Avenches, tant par la présence permanente du jeune enfant nu entre les deux acolytes, masculin et féminin ⁵², que par celle du décor que nous connaissons bien, arbres, piliers, hermès priapiques. Ils nous permettront de mieux saisir l'aspect rituel de l'éducation mystique donnée au dieu qui en est mystérieusement le garant.

la découverte des reliefs de la tombe de l'affranchi P. Aelius Maximus dans la nécropole d'Ostie (cf. SIMON, art. cit. n. 44, 139 s.) ; sur ces reliefs voyez MATZ, o. c. n. 25, 1393 n° 15, 1401 ss. et 1445 ; B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst* (Heidelberg 1963) (= RM 9. Erg.-Heft) 46 fig. 4 et 47 fig. 5, 128 s. et *passim* ; A. BRUHL, *Liber Pater* (Paris 1953) 326 ss. ; sur l'un d'eux on voit le Pais chevauchant une panthère entre Silène et un satyre, avec l'inscription *Liber Pater consecratus* ; sur un autre il est couronné par la nymphe Nysa dans une scène d'initiation : au-dessus de l'enfant on lit *Liber Pater*. Il s'agit bien de Dionysos lui-même ; voyez encore CH. PICARD, *Le bas-relief pittoresque d'Alba Fucens et les panneaux stuqués dionysiaques...* dans RA 1953, 1, 108 ss. (origine alexandrine).

⁴⁶ E. SIMON, art. cit. n. 43, 161 fig. 32.

⁴⁷ E. SIMON, art. cit. n. 43, 162 ; art. cit. n. 44, 137 ss. ; cf. MATZ, o. c. n. 25, 1444 s.

⁴⁸ MATZ, o. c. n. 25, 1405 ; voyez le joueur de flûte sur l'un des panneaux stuqués de la Farnésine, *ibid.* pl. 7 ; le silène sur la coupe de Perennius *ibid.* pl. 16, 2, lors de l'initiation du petit dieu.

⁴⁹ NILSSON, o. c. n. 26, 55 ; *Geschichte der griech. Religion* 2² (Munich 1961) 361 ; BRUHL, o. c. n. 45, 303 s.

⁵⁰ RIZZO, o. c. n. 45, 90.

⁵¹ MATZ, o. c. n. 25, 1400 ss. ; voyez aussi L. FOUCHER, *La maison de la procession dionysiaque à el Jem* (Paris 1963) 123 et 150 ss. ; l'auteur suit encore malheureusement la thèse de Cumont à propos des rites de purification, cf. *infra* n. 53.

⁵² CH. PICARD, art. cit. n. 37 dans les *Att.*... 414 : « Les cérémonies, officielles ou privées, ne pouvaient se passer de l'assistance d'un couple d'officiants des deux sexes, intervenant côte à côte. »

Le premier est le célèbre balsamaire de Florence ⁵³. Nous y voyons le protomyste, sous les traits du putto aux formes pleines avec lequel nous sommes familiarisés ; il porte sur la tête le *liknon* qui sera l'instrument de l'acte principal de l'initiation, le dévoilement du phallos. Devant lui la prêtresse, Télété pour M^{me} Simon, accomplit un rite de purification. Nous retrouvons aussi le joueur de flûte : ici c'est un satyre, également couronné de pin, probablement assis sur un rocher comme l'est notre Silène. Derrière l'enfant nu, nous apercevons les accessoires sacrés que nous avons déjà analysés, la statue de Priape, la table à offrandes faisant fonction d'autel, le pin tordu, et, sous une forme un peu différente, le pilier décoré des attributs du Papposilène. Remarquons encore un détail caractéristique : les proportions du Païs, « agrandies de façon frappante » par rapport à celle des autres officiants, qui le mettent en évidence et font ressortir sa qualité divine, comme dans la section gauche du sarcophage de Princeton ⁵⁴, comme sur la mosaïque de Thysdrus ⁵⁵, comme sur le bronze découvert dans la capitale de l'Helvétie.

Un thème identique apparaît déjà sur les panneaux stuqués qui décorent les voûtes de la Farnésine ⁵⁶. Sur l'un d'eux ⁵⁷, l'enfant, la tête et le haut du corps voilés, thyrses en main, est conduit par la prêtresse, qui se trouve derrière lui, devant le van mystique dont Silène s'apprête à révéler le contenu ; on notera ici aussi le geste de la mystagogue, bras droit étendu en avant au-dessus du Païs. À gauche du groupe se dressent l'arbre et le pilier sacré. Le relief voisin ⁵⁸ nous présente à nouveau le jeune initié, qui porte, outre le thyrses, un tambourin suspendu à son bras gauche ; il a retrouvé la nudité rituelle. Un satyre assis sur un rocher, et une nymphe l'entourent ; le paysage est composé des éléments habituels, arbre, pilier, rocaillles.

Nous pensons donc que la scène figurée sur cette face du vase d'Avenches vient s'insérer naturellement dans le déroulement de la liturgie dionysiaque dont nous avons présenté les illustrations les plus proches de nos reliefs. La première étape consistait à préparer le myste à la célébration de la fête ; dans la seconde, la prêtresse le purifie par un rite d'aspersion. La troisième phase est l'initiation proprement dite, l'*epopteia* des symboles sacrés : le premier panneau de la Farnésine nous en montre le début. Après ce moment d'extrême tension religieuse, qui est le point culminant des mystères, l'enfant divin, maintenant initié, libéré de toute contrainte angoissante, peut exprimer sa joie par le chant et la danse. Sur le second panneau de la Farnésine il est encore immobile, mais a déjà reçu un petit tympanon ; sur notre document enfin il se livre à la danse.

Un mot encore sur les deux officiants. Dès le début de notre recherche nous avons rencontré, de part et d'autre du jeune Dionysos, Silène et Nysa ; nous nous sentons autorisés à dénommer ainsi notre flûteur barbu à l'oreille animale et sa gracieuse compagne. La coupe de

⁵³ MATZ, o. c. n. 25, 1392 n° 9 avec bibliographie, pl. 18-19, et *passim* ; voyez aussi R. TURCAN, *Un rite contourné de l'initiation dionysiaque* dans RHR 158, 1960, 140 ss. ; en dernier lieu E. SIMON, art. cit. n. 45, 21 ss. et fig. 9-13 ; nous suivrons l'interprétation de M^{me} Simon.

⁵⁴ MATZ, o. c. n. 25, 1445, doute de la présence du personnage dans le groupe originel et se demande s'il ne s'agit pas que d'un petit satyre.

⁵⁵ FOUCHER, o. c. n. 51, 124, cf. pl. 19.

⁵⁶ MATZ, o. c. n. 25, 1394 ss. et pl. 4-11 ; pour l'auteur il ne s'agit pas du Dionysos Païs lui-même ; pour BRUHL, o. c. n. 45, 156 s. l'initié est bien l'enfant divin ; la présence du thyrses nous rallierait à ce point de vue, cf. METZGER, o. c. n. 32, dans *Recherches*, 61 ; voyez aussi, naturellement, RIZZO, o. c. n. 45, 47.

⁵⁷ MATZ, o. c. n. 1392 n° 2 et pl. 8.

⁵⁸ *Ibid.* pl. 9.

Perennius ⁵⁹ nous prouve que Silène peut très bien remplir cette tâche musicienne. Sa présence est d'autant plus justifiée ici qu'il est « non seulement le père nourricier... mais aussi celui qui enseigne les mystères et préside à l'initiation » ⁶⁰. La jeune femme qui lui fait face, et dont la semi-nudité est également rituelle ⁶¹, recevra le nom de la nymphe éducatrice traditionnelle, plutôt que celui de Mystis ou Télété ⁶². S'il faut donc l'appeler Nysa, le paysage boisé et rocheux que nous avons sous les yeux pourrait évoquer l'irréelle montagne ⁶³ dont elle est éponyme. L'inscription *Nysus Oros* du panneau stucqué de la tombe de l'Isola sacra, que nous avons mentionné (n. 45), nous confirme dans cette perspective. Ainsi nous retrouvons notre point de départ et le lieu du séjour mythique que fit parmi les nymphes le fils de Sémélé.

Interprétation A

La plupart des commentateurs ⁶⁴ ont expliqué cette scène de la façon suivante : une ménade ou une nymphe, épuisée par la danse, est tombée à terre ; une autre cherche à la relever, tandis que la troisième la stimule en frappant les cymbales. Au terme du précédent chapitre, nous étions parvenus à une interprétation relativement précise des reliefs examinés. Faudra-t-il nous contenter de l'explication vague donnée pour le groupe qui nous intéresse maintenant ?

Les danses des bacchantes, plus ou moins extatiques, sont un des leitmotifs de l'iconographie grecque. Or, si nous y cherchons des parallèles, nous n'en trouvons aucun. Lorsqu'une ménade étourdie s'abandonne dans les bras d'une compagne, scène d'ailleurs assez rare, le schéma est tout autre : sur un lécythe aryballisque du peintre d'Erétrie ⁶⁵, la jeune femme, encore debout, bras ballants en avant, tête penchée vers le sol, est soutenue à la taille par une autre bacchante qui, elle, est assise. Plus tardivement, un relief en plâtre de Begram ⁶⁶ nous montre, dans le cortège de Dionysos, un autre groupe de trois ménades, dont celle de gauche s'appuie lourdement sur celle qui la précède ; là non plus nous ne trouvons aucun point de comparaison. Mais un autre indice nous détourne de la solution proposée : ces prétendues ménades n'en ont ni la coiffure ni le vêtement. On croira difficilement que le personnage central, après avoir dansé jusqu'à l'ivresse totale, ait conservé soigneusement sa coiffure compliquée, alors que, comme les monuments et les textes nous le prouvent, les bacchantes livrées à la frénésie de la danse ont quasiment toujours leurs cheveux longs épars ⁶⁷. Si son vêtement est diffi-

⁵⁹ Voir n. 48.

⁶⁰ A. BRUHL, o. c. n. 45, 157 n. 64 ; voyez aussi E. SIMON, o. c. n. 43, 155.

⁶¹ M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Un sarcofago di Villa Medici con scena d'iniziazione Bacchica* dans *Opere d'Arte* 13, 1942, 12 (= MATZ, o. c. n. 25, 1393 n° 12, pl. 22, 1403 s.).

⁶² Mystis d'après NONNOS, *Dionysiaques* 9, 111 ss. ; pour Télété voyez SIMON, art. cit. n. 44, 152.

⁶³ A. GREIFENHAGEN, art. cit. n. 43, 36 s. démontre qu'il s'agit de l'Hélikon.

⁶⁴ BURSIAN o. c. n. 7 ; L. MARTIN, *Catal.-guide du musée...* dans *Bull. Pro Aventico* 3, 1890, 11 s. ; DUNANT, o. c. n. 16 ; SCHAZMANN o. c. n. 7 ; HERTER, *De Priapo* o. c. n. 8, 149.

⁶⁵ Beazley ARV² 1247, 1 ; cf. F. WEEGE, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926) 74 s. ; voyez aussi une ménade défaillante sur le fameux cratère de Dervéni, BCH 87, 1963, pl. 19 (détail).

⁶⁶ KURZ, o. c. n. 13, 112, fig. 275 n° 110 ; cf. aussi fig. 387 ; voyez *infra* n. 73 ; il faut songer ici au schéma du personnage ivre soutenu par un comparse, par exemple A. MERLIN et L. POINSSOT, *Cratères et candélabres...* (Paris-Tunis 1930) 42, 91, 102 et pl. 23 b et 33.

⁶⁷ Voyez J. HECKENBACH, *De nuditate sacra sacrisque vinculis* (Giessen 1911) 73 (= Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 9, 3).

cile à définir avec précision, celui de la femme de gauche n'est en aucun cas celui d'une ménade, non plus que celui de sa compagne à droite. Au contraire, ce dernier nous mettra peut-être sur une piste. Nous l'avons dit, par-dessus le chiton, elle a noué sur son ventre un petit tablier carré — le *pallium quadratum* dont parlera Pétrone —, que nous rencontrons souvent dans les représentations cultuelles parce qu'il laisse les mains libres pour l'accomplissement des rites⁶⁸. C'est lui que portent la Télété qui officie sur le balsamaire de Florence, la femme qui sacrifie un coq sur un sarcophage des musées vaticans⁶⁹, enfin les prêtresses des stucs de la Farnésine⁷⁰. M. F. Matz a même démontré, dans le livre que nous citons souvent, qu'il fallait voir là l'indication d'un grade initiatique⁷¹. Nous voici plongés dans une tout autre atmosphère que celle de la danse ! En outre, s'il ne faut pas le faire dériver du costume d'Isis, son origine alexandrine, ou du moins son existence dans la capitale du Delta n'en est pas moins certaine puisqu'il ceint aussi les hanches du personnage qui célèbre un rite sur la patère de Chatuzanges (fig. 8)⁷² et d'une compagne du thiasse sur le médaillon de Begram que nous venons de citer⁷³. Mais laissons provisoirement ce détail et cherchons plutôt à quelle tradition peut se rattacher le groupe des reliefs aventiciens. Le schéma en question s'élabore au cours du V^e siècle. Il peut s'agir soit d'un jeune homme qui tombe à terre évanoui, soutenu de derrière par un ami, et nous avons affaire au mythe de Philoctète, modèle qui inspirera les artistes jusqu'à l'époque romaine⁷⁴, soit de personnages féminins, et c'est le thème de l'amazone cherchant à sauver sa compagne, connu sous de nombreuses variantes après les frises du temple d'Apollon à Phigalie⁷⁵. Le groupe qui nous occupe correspond au motif A de la classification établie par E. Bielefeld⁷⁶. Voici un premier point acquis : nous en retiendrons surtout l'indication que la personne affaissée est gravement blessée, ou mourante. Un regard sur les reliefs qui décorent les stèles ou les grands lécythes funéraires en marbre du IV^e siècle nous confirme dans cette idée. Le schéma s'y retrouve, à peine modifié par la présence d'un siège ou d'une *kliné*, mais l'interprétation nous apporte une précision intéressante. En effet, les femmes qui se laissent aller en arrière aux mains de leur servante sont souvent de jeunes accouchées, dont les artistes ont exprimé les affres de l'agonie avec plus ou moins de réalisme et de sens dramatique⁷⁷. Face au groupe étroitement uni, une comparse cherche à soulager les souffrances de la mourante, par exemple en lui soutenant un bras. Ailleurs le bras « se tend, la main crispée sur le siège, dans un suprême

⁶⁸ SIMON, art. cit. n. 45, 23.

⁶⁹ MATZ, o. c. n. 25, 1429 n° 11 et pl. 34 (détail).

⁷⁰ *Ibid.* pl. 6 à 8.

⁷¹ *Ibid.* 1433.

⁷² ADRIANI, *Divagazioni*, pl. 40, 120.

⁷³ Le contexte n'est pas celui de la danse, mais d'une procession rituelle ; la « ménade » joue de la double flûte, comme le personnage derrière la prêtresse sur l'un des panneaux de la Farnésine (Matz pl. 7) ; sur la date et l'origine des disques de Begram cf. *infra* n. 140.

⁷⁴ M. TADDEI, *Il mitto di Filottete ed un episodio della vita del Buddha* dans Arch. Class. 15, 1963, 198 ss.

⁷⁵ D. VON BOTHMER, *Amazons in Greek Art* (Oxford 1957) 215 s. et pl. 88 ; voyez le troisième registre, groupe de droite ; le quatrième, au centre.

⁷⁶ *Amazomachia, Beiträge zur Geschichte der Motivwanderung in der antiken Kunst* (Halle 1951) « Helfergruppe » 24 s., 67 ss.

⁷⁷ Cf. H. RIEMANN, *Die Skulpturen vom 5. Jh. bis in römischer Zeit* (Berlin 1940) 26 ss. (= Keramikausgrabungen 2).

effort »⁷⁸, ultime réaction qui appelle la comparaison avec le geste du personnage féminin au centre de notre composition. L'exploitation de ce thème n'est pas restée confinée en Attique, puisqu'on le retrouve aussi sur les stèles alexandrines⁷⁹. Comment faut-il alors interpréter la scène figurée sur le vase d'Avenches, tout imprégnée de l'esprit dionysiaque? La présence du satyre qui joue de la flûte ne doit-elle pas nous détourner d'une explication procédant d'un tel point de départ?⁸⁰

Un thème dionysiaque pourtant, non seulement utilise le schéma que nous avons analysé, mais encore est étroitement lié à la scène précédente, qu'il complète même, si nous osons dire, puisqu'il la précède chronologiquement : celui de la mort de Sémélé, mère du petit Dionysos, fruit de ses amours avec Zeus. Nous pensons en avoir sous les yeux une illustration originale. Ce mythe a trouvé place également dans le répertoire théâtral, notamment en inspirant Eschyle et Sophocle⁸¹, et dans l'imagerie attique, sur une précieuse hydrie à figures rouges du Musée de Berkeley⁸². Ce document nous concerne à plus d'un titre. D'abord parce que, contrairement à la tradition thébaine qui localisait la légende dans le palais de Cadmos (dont Sémélé est la fille), ainsi que l'indiqueront sommairement la plupart des artistes qui illustreront le récit merveilleux, l'action se déroule ici en plein air comme sur le vase d'Avenches ; le rédacteur du commentaire du *Corpus*, H. R. W. Smith, parle d'un « hillside » et, à côté du groupe central, une nymphe s'appuie sur un rocher. En outre, nous rencontrons déjà, à droite de la composition, un satyre apparemment indifférent au drame : celui de notre relief joue de la double flûte, celui de l'hydrie de Berkeley s'amuse avec un chien. Si la composition du « peintre de Sémélé » reste pour le moment isolée, le motif reparaît sur une série de sarcophages dont les sculptures figurent les enfances de Dionysos⁸³. Nous y retrouvons la victime de la jalousie d'Héra, renversée sur une *kliné*, entrant en agonie, au milieu de ses femmes,

⁷⁸ P. DEVAMBEZ, *Le motif de Phèdre sur une stèle thasienne* dans BCH 79, 1955, 124 ; l'auteur montre comment, derrière la figure de la mourante, se profile le personnage de Phèdre en proie aux tourments de sa passion fatale ; voyez aussi les lécythes funéraires qu'il reproduit p. 125 fig. 2 : celui de Killaron, au Louvre, morte en couches, fig. 3 : celui de Pheidestraté, à Athènes ; ce motif reparaît sur deux documents alexandrins, du moins d'influence : le disque de miroir en argent du Musée de Naples (= pl. 4, 2 dans l'article de Devambéz ; cf. CH. PICARD, *Le motif de Phèdre amoureuse...* dans RA 1955, 2, 73) et la situle en onyx du Trésor de Saint-Maurice d'Agaune (CH. PICARD, *La légende de Phèdre...* dans GBA 53, 1959, 193 ss.) ; voyez CH. PICARD, *Manuel* 4, 2 (Paris 1963) 1438 n. 2.

⁷⁹ B. R. BROWN, *Ptolemaic paintings and mosaics...* (Cambridge Mass. 1957) 15 n° 2 (= pl. 2, 1) ; cf. 20 et 45, le modèle est attique ; voyez aussi une autre stèle alexandrine offrant un exemple intéressant de fusion d'éléments grecs et indigènes : I. NOSCHY, *The arts in Ptolemaic Egypt* (Oxford 1937) pl. 15, 3, femme assise défaillante entre deux servantes dont l'une l'appuie par derrière, l'autre lui soutient le bras droit.

⁸⁰ BACHOFEN, art. cit. n. 9, 194, interprétait curieusement cette scène comme l'« Erhaltung des erhofften Sprösslings » résultant d'un « Gelübde an den Herrn aller Natur ... um glückliche Niederkunft » !

⁸¹ Pour le thème des amours de Zeus et Sémélé, et celui de l'enfantement fatal, chez les auteurs, voyez METZGER, o. c. n. 32, 102 ; article *Sémélé* dans RE (1923), Schwenn ; aussi la notice de H. GRÉGOIRE dans l'édition Budé des *Bacchantes* (Paris 1961) 220 s.

⁸² Beazley ARV² 1343 : The Semele Painter, 1 ; METZGER, o. c. n. 32, 102 ss. n° 1 et pl. 8, 1 ; CVA USA 5 (= Univ. of California 1) 48 s. et pl. 47, 48 et 50.

⁸³ Cf. GREIFENHAGEN, o. c. n. 43, 27 ss. ; pl. 1, sarc. de Corcolle ; pl. 2, a — de Baltimore (= K. LEHMANN et E. OLSEN, *Dionysiac sarcophagi in Baltimore* (Baltimore 1942) 13 et fig. 7 ; pl. 2, b — du Vatican (= G. M. A. HANFMANN, *Notes on the mosaics from Antioch* dans AJA 43, 1939, 231 s. et fig. 3) ; 28 — fr. d'Ince Blundell Hall (= B. ASHMOLE, *A cat. of the ancient marbles at...* (Oxford 1929) 92 n° 248 et pl. 44 ; voyez aussi le sarc. de Zagreb dans l'article de Hanfmann cité ici, 230 ss. et fig. 2, qui suit un modèle un peu différent.

les unes s'efforçant d'adoucir les tourments de leur maîtresse, les autres s'empressant déjà autour du rejeton, lorsqu'il est présent. Notons en passant que, sur le vase à figures rouges, comme sur celui en bronze ou sur les sarcophages, la mourante est complètement vêtue. Hanfmann et Greifenhagen, qui ont étudié ces reliefs, s'accordent pour faire remonter l'original de ces compositions à l'époque hellénistique, et plus précisément dans la capitale égyptienne. De même que Nysa participait à la fameuse *pompé* bachique de Ptolémée Philadelphe⁸⁴, les Alexandrins pouvaient y admirer aussi le *thamos* de Sémélé⁸⁵. Un autre relief, récemment mis au jour dans les fouilles italiennes de Hiéropolis (Phrygie)⁸⁶ prouve encore une fois la popularité du thème à l'époque impériale et dans le Proche-Orient.

La mort de Sémélé et les premiers soins donnés au jeune Dionysos ont aussi inspiré les orfèvres : ces sujets décorent en effet l'un des *skyphoi* du trésor d'argenterie découvert dans la « Casa del Menandro » à Pompéi (fig. 6)⁸⁷. Sur la face A, l'amante infortunée, couchée

Face B



Face A



Fig. 6. — Skyphos en argent de la Casa del Menandro (photo de la Surintendance des Antiquités de Campanie).

⁸⁴ Sur Nysa, voyez encore G. RICHTER, *An ancient plaster cast in Munich* dans *Théôria*, Festschrift für W.-H. Schuchhardt (= Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft 12-13, 1960, 182).

⁸⁵ GREIFENHAGEN, art. cit. n. 43, 42 ; HANFMANN, art. cit. n. 83, 234, invoque encore, pour la thèse de l'original alexandrin, les tapisseries coptes avec scènes de la naissance de Dionysos.

⁸⁶ P. VERZONE, *Le campagne 1962-1964 a Hierapolis di Frigia* dans *Annuario della scuola arch. di Atene* 41-42, 1963 — 4, 387 s. et fig. 34 (derniers Antonins — premiers Sévères).

⁸⁷ A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria* (Rome 1932) 336 ss.

sur un lit entre deux servantes, est en proie aux dernières convulsions de l'agonie, tandis qu'en *B* les nymphes s'affairent autour du nourrisson. Soulignons ici la parenté de composition qui existe entre la « coppa » de Pompéi et le vase d'Avenches : d'un côté la mort de la mère et l'accouchement avant terme, de l'autre un épisode plein de vie tiré de l'enfance du fils divin. L'interprétation d'une scène éclaire et confirme ainsi celle qui lui fait pendant. Mais le *skyphos* de la maison de Ménandre nous permet encore de mieux saisir l'atmosphère particulière qui enveloppe ces reliefs, où coexistent des éléments pathétiques (groupe central) avec d'autres qu'on pourrait définir comme « satyriques ». L'hydrie de Berkeley nous avait déjà transmis l'image du satyre joueur à deux pas du drame étonnant représenté au centre de la panse ; sur le *skyphos* du Musée de Naples apparaît une juxtaposition à première vue curieuse entre le thème de la mort et celui de la fête : à droite et à gauche de la scène principale apparaissent les emblèmes dionysiaques caractéristiques, masques de bacchants, têtes de Pan et de Silène barbu, corne à boire, pomme de pin, petit autel, mais surtout, et c'est là que le parallélisme est le plus instructif pour notre document, les instruments de musique, lituus, cymbalon, syrinx. Nous ne voudrions pas sous-estimer la valeur décorative de ces accessoires : il n'empêche que ce décor n'est pas gratuit et qu'il se relie étroitement aux sujets mêmes qui forment le centre de la composition. Cette coexistence s'explique facilement dans le cadre d'une religion à mystères toujours plus préoccupée du salut de ses adhérents⁸⁸. En effet, la mort de Sémélé, foudroyée par celui qui l'aime et qu'elle aime, est un drame tout chargé de tragique et de pathétique ; il est aussi une occasion de joies et de danses⁸⁹, car il correspond à la naissance du « Puer aeternus » ; d'autre part cette mort n'est en fait qu'une « dormition » puisque son fils triomphant l'arrachera des enfers : nous possédons des représentations de son apothéose⁹⁰. Voilà donc justifiée la présence du satyre-flûteur.

Il nous reste à expliquer encore le personnage féminin frappant les cymbales, face au groupe formé par Sémélé et la servante qui la soutient. Nous avons déjà montré qu'elle portait le vêtement des prêtresses qui officient dans les mystères dionysiaques. Dès lors n'accomplit-elle pas justement un acte de ces mystères ? C'est l'occasion de nous demander à quel degré s'interpénètrent sur nos reliefs le monde mythique comme tel et les créatures qui y évoluent d'une part, les représentations et les interprétations de ce monde d'autre part, dans le cadre de cérémonies religieuses qui l'actualisent. Sur plusieurs chefs-d'œuvre, les fresques de la villa des Mystères par exemple, les personnages sortis de la mythologie se mêlent aux acteurs humains, ailleurs l'action tout entière est transposée sur le plan divin⁹¹. Dans ces conditions la controverse sur l'identité du jeune enfant nu qui figure sur de nombreux documents reste assez vaine. Qu'il s'agisse du dieu lui-même ou d'un enfant mortel, l'initié incarne, devient un Dionysos par la puissance des rites⁹² qui répètent la cérémonie originelle

⁸⁸ Voyez A. BRUHL, o. c. n. 45, 310 ss. et M. P. NILSSON, o. c. n. 26, 116 ss.

⁸⁹ HANFMANN, art. cit. n. 83, 237.

⁹⁰ P. BOYANCÉ, *Le disque de Brindisi et l'apothéose de Sémélé* dans REA 44, 1942, 191 ss. (cf. MEFR 76, 1964, 2, 625) ; le cas de l'anodos périodique de la déesse est différent, et nous y reviendrons ailleurs. Plus tard, la foudre sera directement « l'instrument de son assumption », cf. M. DELCOURT, *Pyrrhos et Pyrrha* (Paris 1965) 67.

⁹¹ SCHEFOLD, o. c. n. 34, 55 et SIMON, art. cit. n. 43, 125 s. (*Villa Item*) ; cf. aussi NILSSON o. c. n. 26, 74, 143 ; GGR c. n. 49, 365 ; SIMON, art. cit. n. 44, 145 s. ; voyez aussi CH. PICARD, *Un thème alexandrin sur un médaillon de Begram...* dans BCH 79, 1955, 516, 518.

⁹² F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain* 4 (Paris 1929, réimp. 1963) 202.

accomplie par le protomyste. Mais certains détails peuvent nous aider à reprendre pied, tout à coup, dans le monde terrestre, et le « jeu » nous expliquer certaines caractéristiques, sans pour autant que la cohérence religieuse soit brisée. Il est probable que, de même que les représentations dérivent d'un paradigme mythique, celui-ci a été influencé par les images qu'on en donnait au cours de l'élaboration progressive des thèmes.

Les inscriptions d'Asie Mineure nous ont transmis de précieuses indications sur l'organisation des confréries dionysiaques qui ont joué ces pantomimes mythologiques dans leurs cérémonies⁹³. En particulier nous possédons les listes des principaux interprètes de ces jeux sacrés. Nous avons déjà cité le titre de chorège donné au chef des danseurs, mais nous connaissons aussi ceux d'*appas* et d'*hypotrophos* qui désignaient respectivement Silène, « papa », et Nysa, nourrice du petit Dionysos⁹⁴. Lorsque nous regardons la première face de notre vase, ces dénominations anonymes prennent une vie singulière, bien que l'oreille animale du flûtiste et la taille merveilleuse du Païs nous aient fait pencher du côté d'une interprétation mythique. Ces *spirae* ont donc reconstitué les enfances du dieu garant des mystères. Le principe de la représentation n'était pas nouveau puisque nous l'avons déjà rencontré dans le théâtre athénien dès le début du V^e siècle, mais son contenu significatif s'était spiritualisé grâce au développement de l'aspect mystique du phénomène dionysiaque dans le monde hellénistique. L'importance de Sémélé n'est pas à sous-estimer non plus, et nous avons déjà mentionné les tragédies où elle tenait le rôle principal. Dans celle d'Eschyle, les spectateurs pouvaient la voir « non seulement comme en proie elle-même à la possession divine au cours de sa grossesse, mais comme plongeant dans l'enthousiasme les femmes qui touchaient son ventre »⁹⁵ ; celle de Spintaros montrait certainement sa mort si l'on en juge d'après son titre, *Sémélé foudroyée*. La place qu'elle occupait plus tard dans la *pompé* de Ptolémée Philadelphie prouve qu'elle n'était pas négligée à Alexandrie à côté de son fils à l'éternelle jeunesse ; elle reparait à Ephèse au II^e siècle de notre ère, en compagnie des nymphes, dans les listes des rôles⁹⁶. Par ailleurs les femmes ont toujours joui de privilèges spéciaux dans la liturgie dionysiaque ; les documents que nous avons passés en revue dès le début de ce travail montrent que ce sont les femmes qui initient, et l'on sait que les bacchanales romaines se célébraient dans un bois sacré dit de *Simila* (Sémélé)⁹⁷.

Le rôle des femmes initiées dans les représentations des mystères étant ainsi bien attesté, celui de Sémélé ne l'étant pas moins, on se demandera si la seconde scène du vase d'Avenches ne nous offre pas précisément l'illustration d'un de ces jeux sacrés : la candidate à l'initiation, en état de possession dionysiaque, incarnerait Sémélé dont la passion n'est qu'un rite de passage sur un autre plan et la promesse d'une brillante apothéose. Le personnage qui se penche sur elle en frappant les cymbales serait la prêtresse autorisée à initier, comme le confirme le port du *pallium quadratum*. Le bruit effectué ainsi serait-il

⁹³ NILSSON, o. c. n. 26, 46 ss. ; GGR c. n. 49, 358 ss.

⁹⁴ NILSSON, o. c. n. 26, 56 : inscription de Magnésie du Méandre.

⁹⁵ P. BOYANCÉ, art. cit. n. 90, 214.

⁹⁶ Voyez HANFMANN, art. cit. n. 83, 237.

⁹⁷ Importance des femmes : A. J. FESTUGIÈRE, *Les mystères de Dionysos* dans Rev. bibl. 44, 1935, 198 ss. et *Ce que Tite-Live nous apprend sur les mystères de Dionysos* dans MEFR 66, 1954, 92 ; bois de Sémélé, au pied de l'Aventin près du Tibre : FESTUGIÈRE dans Rev. bibl. 199 et BOYANCÉ, art. cit. n. 89, 214.

destiné à symboliser l'apparition foudroyante de Zeus, nous ne ferons que mentionner l'hypothèse. Par contre, nous aimerions encore citer un curieux texte transmis par Firmicus Maternus⁹⁸ et dans lequel nous pouvons trouver une confirmation de la nature de l'objet tenu par l'officiante, que nous avons longtemps hésité à identifier : la position de la jeune femme paraissait peu orthodoxe pour jouer d'un tel instrument, et nous avons supposé, sinon un miroir, alors une cruche dans laquelle elle donnerait à boire à l'agonisante. L'absence de manche, comme de goulot, nous avait fait rejeter ces solutions : il fallait bien y voir un tympanon ou des cymbales. Or, la formule d'admission que devait prononcer l'*homo moriturus* (« ... il s'agit de la mort mystique qui précède l'initiation », précise M. Boyancé) offre la particularité de concilier la présence des cymbales avec le geste évoquant l'idée de « donner à boire » : « J'ai mangé dans le tympanon, j'ai bu dans les cymbales, je suis devenu myste. » Certes, nous sommes là dans le système purificateur des mystères métroaques, mais il est assuré qu'il y a identité entre certaines croyances fondamentales propres à la religion de Dionysos et à celle d'Attis et de la *Magna Mater*⁹⁹. S'il faut voir sur le vase d'Avenches une illustration de ce rite, qui n'est pas seulement à comprendre au sens figuré, celle-ci serait d'autant plus frappante qu'elle nous livre aussi l'image d'une candidate mourant à la vie du siècle pour renaître sur le plan mystique. Il est normal qu'un mythe dont le contenu recèle un si grand pouvoir d'évocation et une pareille importance eschatologique¹⁰⁰ ait retenu l'attention des artistes appelés à satisfaire les demandes de la clientèle cultivée de l'époque hellénistique et romaine. Le schéma de la mort de Sémélé s'est même prolongé jusqu'en plein Moyen Âge : « à l'amante de Zeus... se substitue la mère du Christ dans les scènes d'Annonciation et de Dormition »¹⁰¹ ; au XVI^e siècle encore, une fantastique peinture du maniériste Antoine Caron de Beauvais en reprendra le thème¹⁰². Sans aller si loin, nous avons déjà utilisé les sarcophages d'époque impériale décorés de « sujets permettant des allusions plus directes au sort des défunts »¹⁰³. Plus précisément encore, nous croyons avoir retrouvé la composition de la face A du vase d'Avenches sur un sarcophage du Musée de Berlin (fig. 7)¹⁰⁴. Au centre, une jeune femme nue, le bas du corps caché par une draperie, est affaissée sur le sol, jambes croisées, le bras gauche étendu en avant, sans ressort, le droit tiré en arrière, soutenu par un personnage féminin, très mutilé, qui se penche vers elle pour l'aider ; à droite, une autre femme, portant aussi le petit tablier carré noué sur le devant, joue de la double flûte, et tient vraisemblablement un rôle voisin de celle qui frappe les cymbales sur nos reliefs. La scène est encadrée d'un côté par une figure drapée, peut-être une statue de Priape, voire de Dionysos, de l'autre par une femme assise qui se retourne vers un personnage presque totalement détruit qui arrive en courant. Dans le

⁹⁸ FIRM. MAT., *De errore prof. relig.* 18,1 ; cf. éd. A. PASTORINO (Florence 1956) 187 ss. et notes.

⁹⁹ P. BOYANCÉ, *Sur les mystères phrygiens* dans REA 37, 1935, 161 ss. ; LEHMANN-OLSEN, o. c. n. 83, 50.

¹⁰⁰ Voyez encore LEHMANN-OLSEN, o. c. n. 83, 33.

¹⁰¹ H. PHILIPPART, *De Sémélé à la Madone* dans AE 100, 1937, 1, 256 ss.

¹⁰² Voyez J. EHRMANN, *Antoine Caron, peintre à la cour des Valois* (Genève 1955) 26 s. et pl. 10 : « L'Apothéose de Sémélé » (indication due à M^{lle} C. Dumont que nous avons plaisir à remercier ici) ; cette peinture se trouve aussi reproduite dans J. BOUSQUET, *La peinture maniériste* (Neuchâtel 1964) 139.

¹⁰³ K. SCHEFOLD, *La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains* dans RA 1961, 2, 183.

¹⁰⁴ S. REINACH, *Répertoire de reliefs* 2 (Paris 1912) 25, 2 n° 866 ; provenance : Rome.

fond, un arbre et un autel surmonté d'une pomme de pin esquisse le paysage. Il pourrait s'agir là de l'illustration d'un jeu de Sémélé identique à celui que nous montre le décor de notre vase de bronze. L'absence de *kliné* s'explique aisément dans le cadre de ce jeu exécuté dans le jardin du sanctuaire. S'était-il répandu en dehors de l'Italie? L'inscription d'un autel de la *colonia Agrippinensium* porte en effet une dédicace à Sémélé et aux déesses ses sœurs¹⁰⁵. A. Bruhl s'est demandé, à propos de cette inscription, s'il n'y avait pas « des rites où des scènes de l'enfance de Dionysos étaient mimées? »¹⁰⁶. Si le monument de Cologne est un témoignage valable pour la colonie des bords du Rhin, il n'en faudrait pourtant pas conclure autant à propos du vase de la *colonia Helvetiorum*. Nous montrerons bientôt pourquoi.

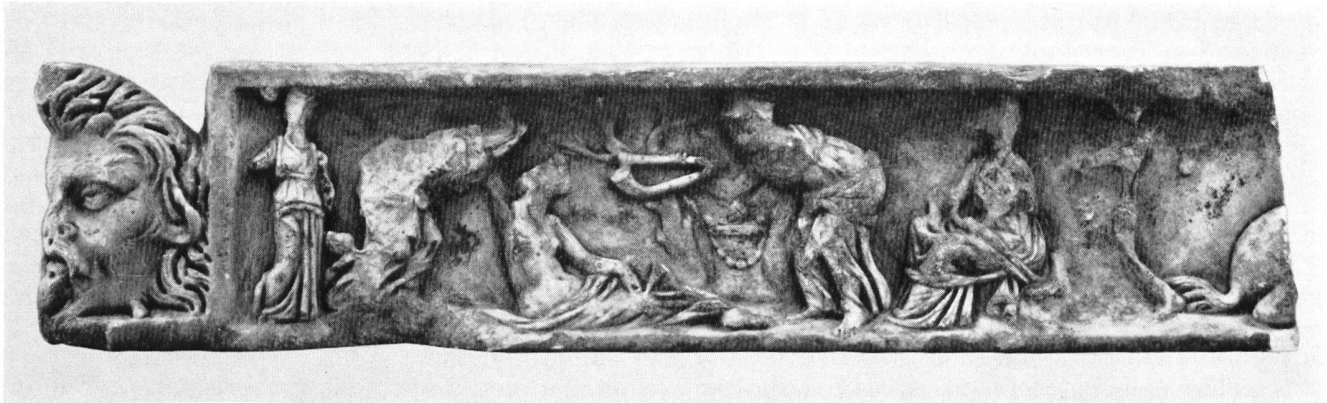


Fig. 7. — Couverture d'un sarcophage des Musées d'Etat de Berlin (photo du musée).

Datation et provenance

Notre démonstration étant essentiellement fondée sur des critères de style, il est temps de définir et d'éclairer la valeur de celui du vase d'Avenches; qualité excellente, on ne l'a pas vu, ni dit, trompé par le mauvais état de conservation qui en masque la beauté originelle et par l'insuffisance des reproductions jusqu'ici publiées. Un indice de cette qualité est révélé par l'agrandissement photographique (fig. 2-4), qui, s'il met en évidence les accidents dont le bronze a souffert, prouve aussi la valeur plastique des personnages dont les proportions sont exactement équilibrées. Mais c'est surtout la spontanéité incisive et vigoureuse du style qui dénote une véritable personnalité d'artiste. La musculature des personnages masculins est modelée avec fermeté sur des corps bien charpentés: voyez les dos puissants et les muscles saillants solidement attachés; en A, par exemple, le bourrelet à la hanche du satyre, la tension dans la jambe pliée, le creux au-dessus de la fesse (fig. 4 A). Quelques détails trahissent même une certaine rudesse, comme le dorsal du Silène ou le genou gauche du satyre. Les bras sont nerveux, pincés au poignet pour libérer la main qui tient la flûte; les visages expressifs, nez

¹⁰⁵ H. SCHOPPA, *Römische Götterdenkmäler in Köln* (Cologne 1959) 33 s., n° 100 et pl. 82 en bas; l'inscription est datée du début du III^e siècle.

¹⁰⁶ O. c. n. 45, 245 s.

camus, grosses lèvres, joues remplies d'air. En contraste avec ces corps adultes, celui du Païs est rendu en volumes pleins et doux, gonflés par une sorte de tendresse intérieure ; pourtant la surface du relief n'apparaît jamais plate ou lâche. Le ventre est bombé, mais sans excès, le nombril et le sexe sont esquissés, les pectoraux délicatement soulignés. La fossette imprimée dans la fesse supprime la lourdeur de la cuisse enfantine ; l'arrondi potelé du genou répond à la sécheresse de celui du satyre. L'amour du toreute pour le corps humain se manifeste pleinement dans le traitement de l'anatomie de Nysa (fig. 4 B), dont le dos nu, admirablement ciselé et poli, se creuse d'un léger sillon qui divise et anime le volume ; sur le côté, la rondeur de la hanche, si féminine, surgit du vêtement, et l'on distingue même, sous le bras, l'amorce ferme du sein. L'aspect lisse et sensuel, l'ondulation souple qui rythme le corps de la nymphe, s'opposent aux lignes anguleuses et burinées des compagnons du thiase. L'artiste n'est pas moins maître de sa technique dans le travail des draperies ; celle de Silène est un peu lourde et les plis monotones, mais le satyre est assis sur une étoffe plissée avec naturel, stylisée avec adresse. Il en va de même pour le groupe central en A, dont il est plus difficile de parler à cause des méplats qui abâtardissent les reliefs. En revanche celle de Nysa, tendue sur la cuisse qu'elle moule, dessinant l'arête de la jambe et le contour du mollet, révèle une grande habileté si l'on garde à l'esprit les dimensions des figures dont la plus grande mesure à peine 4,5 cm. Le style des arbres nous semble tout aussi significatif : les troncs sont tortueux, les nodosités réalistes, mais sans maniérisme, le détail inutile est systématiquement banni ; la stylisation, nécessaire à si petite échelle, reste discrète et passe inaperçue. Partout la vie circule dans le bronze qui accroche la lumière, et c'est bien à tort qu'on a parlé de « dessin mauvais ». En réalité, il s'agit là d'un petit chef-d'œuvre de fonte et de ciselure — la souplesse et la sobriété de la guirlande ratifie notre conclusion — dont tous les détails postulent une bonne origine, un art encore vivant exprimé par une main fraîche et créatrice qui, même si elle suit un modèle antérieur, n'est pas esclave de la copie. La vigueur et la sûreté avec lesquelles est manié le burin, qui ne fignole jamais, en sont la preuve. Aussi hésiterons-nous à peine à proposer une date de fabrication oscillant entre la fin du II^e et le début du I^{er} siècle av. J.-C. dans une officine alexandrine.

Trois auteurs s'étaient hasardés jusqu'ici à donner une datation. Bursian, le premier, a mis en avant¹⁰⁷ le II^e siècle de notre ère ; Drexel ensuite a classé notre document¹⁰⁸ dans une série de petits vases pansus, en bronze, d'époque impériale. Adriani enfin, nous l'avons cité à la première page de ce travail, suit l'opinion précédente, mais il ne pouvait pas juger du style sur le dessin tout à fait insuffisant qu'il reproduit. Quant à la provenance, Drexel, seul à se prononcer, envisage une fabrication gauloise. Est-ce le lieu de la trouvaille qui a déterminé ces hypothèses ? Il serait pourtant téméraire de vouloir dater un objet d'après l'*acmé* du site d'où il provient, non moins que de créer des ateliers sur l'emplacement de chaque découverte. Peut-être faut-il encore rappeler que la mise au jour d'un trésor, même dans une couche stratigraphiquement utilisable, ne fournit pas un *terminus ante quem* absolu mais seulement la date de son enfouisse-

¹⁰⁷ Art. cit. n. 7, 16 : « Styl etwa des 2. Jh. n. Chr. »

¹⁰⁸ Art. cit. n. 10, 191 : « Die Gattung ist vielleicht gallisches Fabrikat. » La position d'Adriani n'est pas explicite : on pourrait supposer qu'il pense à une origine alexandrine.

ment, c'est-à-dire de son exposition ou de son utilisation. On ne saurait négliger la solidité, partant la durée, d'un vase de bronze coulé sans s'exposer à de graves erreurs, d'autant que la passion des Romains pour les *attritae caelaturae*, sans parler de Verrès, est bien connue ¹⁰⁹. Précisément, nous avons signalé déjà l'usure qui dénature nos reliefs, témoignage d'une longue existence et de nombreuses manipulations. Sous-estimer par ailleurs l'importance, non seulement des relations commerciales dans l'Antiquité, mais encore les possibilités multiples de voyage d'un petit objet précieux, serait faire preuve d'un singulier manque d'imagination et d'information ¹¹⁰, alors que les fouilles mettent au jour des documents d'époque gréco-romaine depuis l'Afghanistan (trésor de Begram) jusqu'au Danemark (trésor de Hoby) qui ne doivent certes rien au site qui les abritait. Ces précautions prises, revenons au vase d'Avenches.

Si nous le comparons avec les vases qui font partie du groupe 14 de Drexel ¹¹¹, nous sommes frappés par les différences très nettes qui séparent celui-ci de ceux-là ; ni la forme ni le style n'offre la moindre parenté. En fait, il s'agit surtout de situles globulaires et trapues, munies d'un pied et d'une embouchure chargée de moulures, qui n'ont rien de commun avec le gracieux profil « en poire », d'une grande pureté, qui est celui de notre pièce ¹¹². Un petit pot du Rijksmuseum, produit d'un atelier provincial romain du II^e ou III^e siècle de notre ère ¹¹³, illustre assez bien cette catégorie de vases : il ne ressemble en rien à celui d'Avenches. Parmi les situles où apparaissent certaines caractéristiques de l'« alexandrinische Toreutik », on notera le vase « hédonique » de Herstal, à propos duquel Ch. Picard parle « de technique provinciale assez grossière » et « de modèle égyptien tardif » ¹¹⁴ ; là non plus, aucune comparaison possible, ni dans la forme, plus écrasée, ni dans le style de la frise, ni dans la composition. Un autre exemplaire, dont la panse est décorée d'un motif bucolique, nous intéresse davantage en ce sens qu'il se rattache de façon plus étroite

¹⁰⁹ PLINIE, *Hist. Nat.* 33, 55, 157 ; notre vase est dans le même cas que l'oïnochoé en bronze doré de Glanum, cf. CH. PICARD dans RA 1952, 1, 110 n. 3.

¹¹⁰ Voyez l'avertissement de CH. PICARD, *Propos et documents concernant la toreutique alexandrine* dans RA 1961, 1, 135 ; Picard a toujours soutenu la thèse de la dispersion et de la diffusion des arts alexandrins ; cf. aussi le livre si suggestif de Sir M. WHEELER, *Der Fernhandel des römischen Reiches* (Munich-Vienne 1965).

¹¹¹ Art. cit. n. 10, 191, 40 et pl. 6, 14.

¹¹² Nous devons avouer l'échec auquel a abouti notre recherche de parallèles morphologiques ; l'embouchure trilobée et l'anse mises à part, nous avons songé parfois aux profils, à peine plus élancés, des fameuses oïnochoés alexandrines à portraits de reine, bien que leurs dimensions soient supérieures ; voyez aussi les formes de la céramique de Gnathia (M. Adriani compare aussi la forme de sa « coppa » à celle d'un cratère de Gnathia, *Divagazioni* 6 et pl. 5, fig. 14 et 15), en particulier les modèles de « bottiglie » : L. FORTI, *La ceramica di Gnathia* (Naples 1965) 71 ss. Ces références, que nous donnons pour ce qu'elles valent, indiquent une date très haute, III^e siècle pour les oïnochoés de faïence, fin du IV^e siècle début du III^e siècle pour la céramique italienne. Les seules pièces d'époque impériale qui offrent une parenté formelle avec la nôtre seraient les oïnochoés à anses décorées du type fréquent entre le I^{er} et le III^e siècle ; mais elles sont toutes munies d'une petite épaule et les reliefs des anses sont d'un style le plus souvent mou et grossier ; l'écart qui les sépare de notre vase est beaucoup plus considérable que pour les documents hellénistiques, cf. H. ROLLAND, *Bronzes antiques de Haute-Provence* (Paris 1965) 137 ss. et n° 289 ss. (= Gallia Suppl. 18) ; aussi DEN BOESTERD, o. c. infra n. 113, pl. 11 s. ; H. MENZEL, *Die römischen Bronzen aus Deutschland* (Mayence 1960) 36 et pl. 44 n° 64 par exemple.

¹¹³ M. H. F. DEN BOESTERD, *The bronze vessels...* (Nimègue 1956) 88 s. et pl. 17, 310 a, b, c ; voyez un autre exemplaire, de manufacture romaine, publié par J. REICHART, *Römisches Salbengefäß aus Bronze* dans Germania 33, 1955, 244 ss. fig. 1 et pl. 26.

¹¹⁴ O. c. n. 36, 165 ; un détail en est reproduit 88 fig. 43 ; cf. J.-E. DEMARTEAU, *Le vase hédonique de Herstal* dans Bull. Inst. arch. liégeois 29, 1, 1900 (bonnes illustrations).

à l'imagerie alexandrine ¹¹⁵. Pourtant, le travail est inférieur à celui que nous pouvons apprécier sur les reliefs d'Avenches ; le thème, conventionnel, et le style, lourd, signalent la reprise et la répétition d'une création originale dont l'inspiration théocritienne s'est progressivement affaiblie : la date en est « assez tardive » ¹¹⁶. Les scènes dionysiaques se rencontrent d'ailleurs aussi aux flancs de ces petits bronzes ¹¹⁷, mais l'absence des éléments paysagistes nous détournerait encore d'un rapprochement avec notre pièce, même si le style et la composition étaient comparables. Il faut donc renoncer à compter le vase d'Avenches dans cette catégorie de récipients d'époque impériale.

Il est évident, d'autre part, que la force spontanée et incisive qui anime nos reliefs est étrangère à l'esthétique néo-attique qui fleurit au début de l'Empire. Ni le dessin raffiné des figures élégantes mais glacées de la céramique sigillée, ni les modèles arrondis de l'orfèvrerie classicisante, ni l'atmosphère solennelle qui règne aux voûtes stucquées de la Farnésine, sur les camées et les vases de verre ¹¹⁸, le hiératisme sévère de leurs personnages, ne peuvent nous être utiles, sinon de manière négative. C'est bien dans la tradition la plus authentiquement alexandrine ¹¹⁹ — celle du relief paysagiste — qu'il nous faut rester pour faire progresser notre étude.

Dans sa démonstration (voyez notre citation en tête de cette étude), M. Adriani associait le vase d'Avenches à deux autres documents de tradition alexandrine, le grand plat en argent de Bizerte et la patère de Chatuzanges ¹²⁰. Cette dernière (fig. 8), de fabrication égyptienne, offre plusieurs points de comparaison précis avec nos reliefs, par exemple la figure de la prêtresse qui officie devant l'autel, dont l'attitude ressemble beaucoup à celle de la femme qui tient les cymbales en face de Sémélé. Mais, sur notre pièce, le relief et les mouvements sont plus accentués, le personnage plus vivant ; son bras se plie, nerveux, presque crispé, alors que celui de la lampadophore s'étend mollement en avant, privé de muscles et d'articulations. De même pour les plis du vêtement : sur le vase de bronze, souples et variés, ils évoquent une étoffe réelle, drapée sur un corps ; sur la patère d'argent, ils ont presque disparu, et le tissu est devenu une sorte de gangue qui étouffe les contours de la forme qu'il habille. Les éléments paysagistes aussi perdent leur propre valeur pittoresque et sacrée au profit de la décoration pure et simple ; les proportions ne sont plus respectées entre les différents objets, car la composition maladroite

¹¹⁵ ADRIANI, *Divagazioni*, 15 : « di derivazione o di ispirazione alessandrina » ; bonnes illustrations dans E. ESPÉRANDIEU et H. ROLLAND, *Bronzes antiques de la Seine-Maritime* (Paris 1959) pl. 42 s. (= Gallia Suppl. 13).

¹¹⁶ PICARD, art. cit. n. 110, 139.

¹¹⁷ K. KÜBLER, *Eine dionysische Szene der Kaiserzeit* dans RM 43, 1928, 105 ss. et fig. 1-3 (Héraklès ivre soutenu par des satyres ; début de l'époque antonine).

¹¹⁸ E. SIMON, art. cit. n. 45, 13 ss., étudie le développement de cet art dans sa période de floraison entre 50 av. et 50 apr. J.-C. Le style, et l'atmosphère qui imprègnent la scène dionysiaque de la « Morgan cup », œuvre de la fin de l'époque hellénistique, et peut-être sortie d'un atelier égyptien ou syrien, nous inciteraient à repousser la fabrication de notre vase dans une période antérieure ; cf. *ibid.* 19.

¹¹⁹ Certaines officines alexandrines semblent avoir aussi travaillé « nel clima classicheggiante del tardo ellenismo e dell'età romana » : cf. A. ADRIANI, *Il vaso di Ingolstadt e un suo modello alessandrino* dans RM 67, 1960, 113 ss. ; c'est un indice indirect pour une datation plus haute de notre vase où n'apparaît pas la moindre tendance classicisante si appréciée de la clientèle romaine.

¹²⁰ ADRIANI, *Divagazioni* 26 et 53 ; pl. 40, 119 et 120, excellent détail du registre inférieur du manche de la patère ; pl. 41, 122.



Fig. 8. — Manche de la patère de Chatuzanges au British Museum (photo du musée).

s'est fractionnée ¹²¹, et bientôt ils ne seront plus, comme les attributs dionysiaques, que des signes indépendants artificiellement arrangés sur les bords ou les manches des plats en argent ¹²². Caractéristique encore est l'importance croissante donnée à la gravure ; en effet, plus la datation est tardive, plus la hauteur du relief s'amenuise et le dessin

¹²¹ CH. PICARD, art. cit. n. 110, 144, fait remarquer qu'on a voulu montrer l'officiant « en avant du temple ».

¹²² DREXEL, o. c. n. 10, 213.

supplée aux volumes devenus flous. Sur le document de Chatuzanges, des petites pousses, des plantes, des détails (les flammes du feu qui brûle sur l'autel et à la pointe de la torche), le bras droit de la prêtresse, sont seulement gravés et annoncent déjà le style du plat de Karnak, daté du III^e siècle ¹²³. L'examen de cette patère, que nous regrettons de n'utiliser ici qu'en repoussoir, et sa datation à l'époque impériale, nous permettent donc de reculer celle du vase d'Avenches, dont les reliefs saillent aussi davantage. Quant à celle de Cherchell, comme pour le gobelet des « Amours » vendangeurs, si la qualité technique reste bonne, la composition surchargée, organisée avant tout dans un but ornemental, l'aspect rococo de l'ensemble, l'exécution « sèche et sans vie » ¹²⁴, en fixent la fabrication au I^{er} siècle de notre ère ¹²⁵. Le travail de notre bronze, au contraire, ne nous donne jamais l'impression de la routine, de la répétition, peut-être habile, mais plus ou moins mécanique, de formes passées, usées par une longue carrière iconographique : son style est encore vivant, fruit d'une inspiration créatrice qui vise à illustrer un thème avant de décorer seulement un objet. Entrons donc franchement dans le monde hellénistique, nous y découvrons des points de comparaison plus précis.

Rappelons, pour commencer, la parenté que nous avons indiquée plus haut entre le Silène du vase d'Avenches et celui du sarcophage du Musée capitolin. Or, M^{me} E. Simon s'est appuyée sur les sculptures de la frise de Télèphe pour tenter la démonstration d'une origine pergaménienne commune à la fresque de la villa des Mystères et au sarcophage d'époque antonine ¹²⁶. En regardant le détail reproduit dans l'article cité, on observera que les analogies déjà mises en évidence entre nos flûteurs et les deux *boukoloï* assis l'un en face de l'autre sur des rochers se retrouvent, cette fois encore plus nettement, non seulement dans la structure mais encore dans le style. La figure du satyre de gauche évoque irrésistiblement celle de notre thiasote, tant par la voussure caractéristique du dos que par la position des jambes et celle du bras, fléchi selon un angle équivalent, tant aussi par la puissance de la musculature qui modèle les corps. On remarquera encore la discrétion avec laquelle les particularités animales des personnages sont indiquées dans les deux cas. Il n'est pas douteux que l'on ne puisse déduire de ces ressemblances une influence, certes indirecte, de l'œuvre monumentale sur le travail de ciselure qui procède d'une vision esthétique voisine relativement proche de la source. La rencontre se révèle précieuse puisque la date de la frise de Télèphe est fixée entre 164 et 158 ¹²⁷.

Nous avons déjà mentionné l'alabastré en argent de Palaioakastro dont la décoration nous conduisait à l'interprétation de la face *B* de notre vase ; les acteurs en sont les mêmes, groupés autour du protagoniste divin. Une figure nous intéresse ici plus particulièrement, celle de la nymphe qui apparaît devant la nourrice et fait pendant à Silène, de l'autre côté ¹²⁸. Non seulement son attitude — jambes légèrement fléchies, haut du corps, également dénudé, un peu incliné en avant,

¹²³ ADRIANI, *Divagazioni* 18.

¹²⁴ DREXEL, o. c. n. 10, 205.

¹²⁵ Voyez aussi H. MÖBIUS, *Der Silberteller von Aquileja* dans *Festschrift für F. Matz* (Mayence 1962) 97.

¹²⁶ Art. cit. n. 43, 160 ss. ; le détail de la frise en question reproduit 155 Abb. 27.

¹²⁷ M. BIEBER, *The sculpture of the hellenistic age* ² (New York 1961) 120.

¹²⁸ SEGALL, o. c. n. 33, 21 et Abb. 7 c.



Fig. 9.
Détail de la frise de l'alabastre de Palaioikastro (photo. Inst. arch. Allemand, Athènes).

bras droit étendu au-dessus du petit Dionysos, bras gauche abaissé — appelle la comparaison avec la Nysa de nos reliefs, mais encore les proportions, doucement allongées, impression renforcée par la nudité du dos de ces deux jeunes femmes, délicatement animé du même sillon vertébral. La sveltesse et l'ondulation du corps de notre figure, plus souple et vivante, nous semblent même plus expressives et se rapprocher davantage du dessin des gemmes citées par B. Segall, en particulier de l'admirable calcédoine du Musée de Boston découverte dans une tombe érétrienne datée du troisième quart du III^e siècle ¹²⁹.

¹²⁹ SEGALL, o. c. n. 33, 29 et Abb. 10.

Certes, les influences classiques sont importantes sur le document mis au jour dans la tombe thessalienne ; elles expliquent, tout autant que la technique du repoussé, les différences stylistiques qui le séparent de notre pièce : modelé plus coulant, volumes plus arrondis, « réalisme édulcoré des formes et des gestes », pour reprendre une expression de J. Charbonneaux. Nous retiendrons cependant une communauté d'inspiration qui n'est pas due seulement à la ressemblance thématique et à l'exploitation d'un schéma identique. Si la provenance de cet alabastré est très probablement alexandrine ¹³⁰, la datation en est plus controversée. B. Segall, l'attention attirée par la « laideur » réaliste de la tête du Païs, croit devoir chercher les clefs de la figuration ; aussi prenant prétexte de la parenté de ce visage avec un portrait du jeune Ptolémée IV, elle en place la création peu après 240 ou 235, le prince étant né en 244 environ ¹³¹. Nous hésitons à suivre M^{me} Segall dans cette voie ; d'abord parce qu'il nous semble aventureux de vouloir identifier les traits d'un personnage historique sur un relief de cette qualité. Les traits du visage qu'on lit sur la photographie reproduite en page 24 évoquent dans notre esprit tout aussi bien ceux du *négre courant*, petite statuette alexandrine en bronze du III^e siècle ¹³², que ceux du Philopator ! Ensuite parce que le style, tel que nous l'avons défini plus haut, même compte tenu des « réminiscences classiques », ne nous paraît pas exprimer la qualité technique et esthétique de cette période florissante ; l'auteur en donne elle-même des exemples dans son ouvrage. Nous préférons donc suivre la datation de F. Matz ou de H. Küthmann dans le troisième ou plutôt le dernier quart du II^e siècle ¹³³. Trahissant aussi quelques maladresses de détail, les deux pièces pourraient être contemporaines, le vase d'Avenches étant un produit plus direct de la toreutique alexandrine de tradition paysagiste, l'alabastré de la tombe thessalienne témoignant d'une tendance classicisante, les couronnes de lierre enfin les réunissant dans le symbolisme dionysiaque cher aux Lagides.

Une datation à la fin de l'hellénisme, mais dans une phase artistique encore parcourue d'un élan créateur original, ne sera pas infirmée par le décor paysagiste d'un *skyphos* de la Casa del Menandro, plus important que celui de l'alabastré. Si l'on accepte en effet la date donnée par Maiuri pour la « coppa » n° 1 du trésor d'argenterie ¹³⁴, qui semble confirmée par M^{me} Thompson ¹³⁵, soit à la fin du II^e siècle ou au début du I^{er}, on possédera un autre document chronologiquement voisin du vase d'Avenches. L'*aediculum* sur les rochers, parmi les arbres, se retrouve sur la frise du *skyphos*, l'extraordinaire

¹³⁰ C'est la thèse de B. Segall.

¹³¹ SEGALL, *ibid.* 27.

¹³² BIEBER, o. c. n. 127, 96 et fig. 380 ; la qualité en est excellente, comme celle de la danseuse reproduite fig. 378 s. et justement datée de la fin du III^e siècle par M^{me} THOMPSON : *A bronze-dancer from Alexandria* dans AJA 54, 1950, 371 ss.

¹³³ MATZ, o. c. n. 35, 93 et 104 ; H. KÜTHMANN, *Untersuchungen zur Toreutik des 2. und 1. Jhs. v. Chr.* (Kallmünz — O. 1959) 28.

¹³⁴ MAIURI, o. c. n. 87, 305 (datation ; cf. aussi ADRIANI, *Divagazioni* 48) ; pour la « coppa » cf. 265 ss. et pl. 16 ss.

¹³⁵ D. B. THOMPSON, *Pannychis* dans JEA 50, 1964, 148 ; l'auteur, sur les traces du *skyphos* qui a servi de modèle au petit relief de plâtre qu'elle étudie, en rapproche la forme des coupes n° 1 et 2 de la Casa del Menandro ; cet original daterait du troisième ou quatrième quart du II^e siècle (161). La datation de Küthmann, citée 148 n. 2, ne se rapporte pas aux *skyphoi* 1 et 2 de la Casa. L'esprit qui anime les figures du moulage de M^{me} Thompson n'est pas sans rappeler celui qui a inspiré les scènes du vase d'Avenches : « Our figures, in contrast (par rapport à celles de la céramique arrétine), move in a real setting and take part in a living drama » (159). Nos reliefs sont un peu postérieurs (à l'original).

tension musculaire des bras du rameur évoque le mouvement crispé du bras droit de Sémélé, malheureusement si usé, le dos voûté, le bourrelet de la hanche, le rendu des muscles du berger, la figure de notre satyre ; certaines différences d'aspect s'expliquent naturellement par l'écart technique qui sépare un bronze fondu d'une plaque d'argent repoussée.

Pour clore ce chapitre, nous reviendrons au petit cratère du Musée d'Alexandrie, dont la date non plus n'est peut-être pas si éloignée de celle de notre vase. La critique a réagi avec une unanimité remarquable, avec excès parfois, contre la datation très haute de M. Adriani, excepté Ch. Picard qui adoptait la fin du III^e ou le début du II^e siècle. Cependant la faible hauteur des reliefs, l'importance de la gravure, quelques défauts et solutions de continuité dans la composition, la « morbidezza » de certains détails nous donnent plutôt l'image d'un style de la fin de l'époque hellénistique ¹³⁶. On notera aussi le décalage étonnant qui apparaît entre le réalisme des arbres et la stylisation des deux fleurs énormes qui poussent sur le monticule derrière Athéna. Il se produit là un phénomène dont le cyprès sur la droite de la scène B du vase d'Avenches nous donne un signe prémonitoire. Quant au petit confère de la « coppa », il n'est planté à cet endroit que pour masquer un trou dans la composition et ne parvient pas à créer une illusion spatiale. Nous pensons donc que nos reliefs sont légèrement antérieurs.

M. Adriani, dans la cinquième de ses « Divagazioni », reprenait la distinction entre les reliefs paysagistes à thème héroïco-mythologique, d'origine micrasiatique, et ceux de contenu idyllico-bucolique, d'origine alexandrine ¹³⁷. On pourrait dès lors se demander si notre vase ne provient pas plutôt d'un atelier d'Asie Mineure puisque la thématique décorative en est mythologique, puisque les inscriptions des grandes villes de la côte ionienne nous ont révélé l'existence de confréries dionysiaques gardant bien vivantes les enfances légendaires de Dionysos, puisque enfin nous avons pu entrevoir quelques détails stylistiques de tendance pergaménienne. Pourtant, M. F. Matz nous a déjà avertis de la difficulté où nous sommes de pouvoir différencier absolument la tradition pergaménienne de l'alexandrine ¹³⁸. D'autre part, il ne fait pas de doute que la création, et surtout l'exploitation majeure du relief paysagiste, ne puissent être attribuées à la capitale du Delta. Nous n'oublierons pas non plus que si l'idylle bucolique y apparaît comme l'une des principales sources de la poésie et de l'imagerie dès le début du III^e siècle, les éléments dionysiaques triomphent dans tout le monde ptolémaïque. La faveur dont jouissaient les mystères du dieu dans la politique religieuse des Lagides, l'impulsion merveilleuse conférée au type du Dionysos Païs confondu à dessein avec l'enfant divin égyptien, l'intérêt pour les croyances en un au-delà paradisiaque et le goût pour les représentations d'une renaissance mystique ¹³⁹, tous ces indices convergent vers Alexandrie. De plus, les fameux disques découverts à Begram nous prouvent que les motifs dionysiaques étaient déjà favorisés dans les ateliers égyptiens à l'époque hellénistique ¹⁴⁰. La qualité technique et stylistique

¹³⁶ Voyez aussi les suggestives remarques de M^{me} THOMPSON, o. c. n. 135, 158 n. 3.

¹³⁷ Voyez aussi o. c. 55.

¹³⁸ MATZ, o. c. n. 25, 1453 n. 2 ; cf. supra n. 43.

¹³⁹ Voyez SEGALL, o. c. n. 33, 18.

¹⁴⁰ G. RICHTER, *Ancient Plaster Casts of Greek Metalware* dans AJA 62, 1958, 371, en repousse la fabrication à l'époque romaine, suivant la datation tardive de KURZ, o. c. n. 13, 145 ;

que nous avons analysée sur nos reliefs excluant un surmoulage, l'originalité des images annonçant un climat typiquement hellénistique, il nous semble pouvoir maintenir l'origine alexandrine du vase d'Avenches au tournant du II^e et du I^{er} siècle avant notre ère.

Au moment de conclure, nous nous demanderons comment ce vase alexandrin est parvenu dans l'enceinte de la *colonia Helvetiorum*. S'il est prouvé que les ateliers du Delta ont exporté leurs produits dès les premiers Ptolémées dans tout le monde connu, il est bien évident que notre pièce est arrivée à Avenches avec les Romains seulement. A-t-elle été d'abord exportée à Rome, puis transportée dans la province nordique parmi les bagages d'un officier ou d'un riche fonctionnaire, a-t-elle été seulement importée plus tard directement de l'Égypte par un amateur romain ou même alexandrin¹⁴¹, il est impossible de le dire ; comme il serait vain de chercher à savoir si les scènes étaient encore comprises par les possesseurs de l'objet au I^{er}, II^e ou III^e siècle de notre ère. Mais nous pensons, d'une part, que les Anciens furent longtemps parfaitement capables de déchiffrer les formulaires d'une imagerie dont la transparence originelle s'est aujourd'hui opacifiée, d'autre part qu'un objet de culte à mystères n'a jamais été un critère suffisant pour faire de son propriétaire du moment un adepte de cette religion. M. K. Schefold a publié en ce sens d'utiles avertissements à propos de la thématique isiaque et dionysiaque sur les fresques des maisons romaines¹⁴². N'oublions pas d'ailleurs que même le culte de Sémélé était vivant à Cologne au milieu de l'époque impériale. Ceci nous amène à l'utilisation de l'objet : les éditeurs se sont obstinés à y voir un « flacon à parfum décorant la table de toilette d'une grande dame romaine » ! Il est probable que la réalité était moins poétique, et qu'il a tout au plus décoré un laraire s'il n'était pas simplement considéré comme un luxueux bibelot. Qu'il ait à l'origine été conçu pour la pratique du culte dionysiaque et pour un initié aux mystères relève de nouveau du domaine de l'hypothèse. Quoi qu'il en soit exactement, le « vase bachique » d'Avenches enrichit l'art alexandrin et l'iconographie des mystères de Sémélé et du Dionysos Païs.

Addendum

La faveur dont jouissent actuellement les études dionysiaques suscite de si nombreux travaux qu'il devient difficile de pouvoir toujours en faire état à temps. Nous n'avons pu tirer profit des contributions que, suite au mémoire de M. F. Matz souvent cité ici, deux spécialistes de ces problèmes ont encore apportées. M. P. Boyancé a publié des *Dionysiaca...* dans REA 68, 1966, 33 ss., et M. R. Turcan, son excellent disciple, *Du nouveau sur l'initiation dionysiaque*, dans Latomus 24, 1965, 101 ss. En outre, R. Turcan vient de faire paraître son magistral ouvrage sur *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques* (Paris 1966), auquel il faudra se référer désormais, en particulier aux pages 405 ss. pour le thème des Enfances du Mystère.

CH. PICARD soutient la datation haute et la provenance alexandrine : art. cit. n. 91, 522 n. 2 ; art. cit. n. 110, 120 n. 1 ; *Comment traiter méthodiquement des arts hellénistiques* dans RBPh 39, 1961, 24 ; en dernier lieu H. MÖBIUS, *Alexandria und Rom* dans ABAW 59, 1964, 10 ss., qui en reconnaît l'origine alexandrine sans admettre les conclusions de Picard.

¹⁴¹ Voyez CH. PICARD, *Annexe* à l'article de J.-J. HATT : *Note sur quelques statuettes en bronze de provenance « alexandrine »...* dans RAE 12, 1961, 150 s.

¹⁴² K. SCHEFOLD, o. c. (supra n. 34) 19, 56, 58, 65.

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht ein Bronzekrüglein. Er bringt dessen Dekor mit jenen dionysischen Mysterienzyklen in Verbindung, deren Spuren sich vom hellenistischen Kleinasien bis — vor allem — ins ptolemäische Alexandrien verfolgen lassen.

Die besser erhaltene Seite *B* zeigt einen Ausschnitt aus der Erziehung des jungen Dionysos, nämlich seine Initiation durch Silen und die Nymphe Nysa. Dieses Thema passt vorzüglich in eine ikonographische Abfolge, deren Ausgangspunkt in der klassisch-griechischen Bilderwelt zu suchen ist und die sich bis in die römische Kaiserzeit erstreckt. Die Seite *A* behandelt den Tod der Semele in der aussergewöhnlichen Form eines Mysterienspiels jener Religion, welche dem Heilsgedanken zunehmend Platz einräumte. Die genannte Interpretation wird bestätigt durch Reliefs eines unveröffentlichten Sarkophags in den Staatlichen Museen zu Berlin. Die Szenen *A* und *B* ergänzen sich somit aufs beste.

Die Thematik der Bildszenen, ihr Stil und die Wichtigkeit, welche dem Landschaftsdekor beigemessen wird, machen eine Datierung des Krügleins in die Zeit um 100 v. Chr. wahrscheinlich; Vergleichsstücke untermauern diese Hypothese. Die behandelte Bronze wurde in Alexandrien, Zentrum des neubelebten Dionysoskultes hergestellt, sodann nach Rom und später in die Hauptstadt der Helvetier exportiert. Sie zeugt damit für den Geschmack, den die Römer an den *attritae caelaturae* fanden und zugleich für den weiträumigen Handel mit alexandrinischen Kunstwerken.

Summary

The author suggests a new interpretation of the reliefs decorating this small bronze vase and he connects them with a cycle of dionysiac mysteries which can be traced to the hellenistic period in Asia Minor and more especially in Ptolemaic Alexandria.

The better preserved group (B) represents a phase in young Dionysos education—or even initiation—by Silenus and the nymph Nysa ; this theme can easily be integrated in an iconographical sequence sprung from Greek classical imagery and going on up to the imperial period. The other scene (A) presents an original treatment of the subject of Semele's death acted in the initiatic frame of a religion giving an ever growing importance to the notion of salvation ; this picture is also to be found on an unpublished sarcophagus of the Berlin Museum, which confirms its symbolism. Thus both scenes are really complementary and charged with the same mystical resonances.

The thematic of these reliefs, their style, the importance given to the landscape-scenery allows the author to date the vase about 100 B.C. ; this date is confirmed by the examination of the comparative material. This vase was manufactured in Alexandria—the source of the Dionysiac renaissance—exported to Rome, then carried to the capital of Helvetia ; it appears as a witness of the Roman taste for the « *attritae caelaturae* » and as a precious vestige of the diffusion of Alexandrine arts.