

Zeitschrift:	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber:	Musée d'art et d'histoire de Genève
Band:	13 (1935)
Artikel:	L'invention et l'adaptation des groupes d'enlèvement dans l'art grec
Autor:	Picard, C.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-727603

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: 29.12.2025

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



L'INVENTION ET L'ADAPTATION DES GROUPES D'ENLÈVEMENT DANS L'ART GREC

Ch. PICARD.

Αἰθήρ μὲν ψυχὰς ὑπεδέξατο...
[Épitaphe des guerriers tués à Potidée:
au Céramique d'Athènes, 432 av. J.C.]



Musée d'Art et d'Histoire de Genève, où il y a tant à apprendre, possède dans ses collections certains documents aptes à faire réfléchir sur les conditions d'invention, puis d'adaptation d'un motif que nous devons, semble-t-il, à la Grèce¹: le thème de l'enlèvement, du *rapt*, propice en principe au groupement de belles formes masculines et féminines, dont il s'agissait d'agencer au mieux le rythme et le sens².

On voit, par exemple, dans les vitrines de Genève, l'intéressant groupe en calcaire du Centaure et de la Nymphe (*pl. II, 5*), que M. W. Deonna a fait connaître³, et dont ses études ont marqué l'intérêt⁴. Il y a aussi, parmi les terres-cuites du Musée, des types, comme le n° 5857⁵, se rapportant à ce « jeu » de l'*enkotylé* (*pl. III, 2*), dont avait traité jadis L. Heuzey⁶; leur rapport avec les groupes d'enlèvement sera, je l'espère, marqué ici de façon précise.

A l'occasion de ces représentations — et d'autres —, je voudrais tenter d'esquisser, sinon de retracer, l'évolution primitive d'un motif qui n'a pas cessé de plaire:

¹ Je ne connais pas ce thème dans les arts d'Orient et d'Égypte, antérieurement.

² R. DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 413-418.

³ *Dédale*, II, pl. XXXIII; haut. 0,19.

⁴ *Ibid.*, I, p. 262 sqq., sur l'évolution du groupe de deux personnages, l'un portant l'autre.

⁵ Groupe hellénistique d'une jeune femme portant un Eros ailé, qu'elle soulève et tient de ses mains au genou, dans la posture traditionnelle qui a créé le nom du jeu: ἐγ-κοτύλη (Athénée, 479 a). La porteuse a le sein découvert. Le bras gauche manque.

⁶ *Gazette des Beaux-Arts*, 1875, II, p. 200 sqq.

Léonard de Vinci, aux temps modernes, a passé pour l'avoir « réinventé »¹, encore qu'il n'ait fait sans doute, à mon sens, que le *retrouver* dans le legs antique.

* * *

L'enlèvement des femmes a été une nécessité, voire une règle, jusqu'au début du 1^{er} millénaire en Hellade, pendant toute la période des invasions; car, sur ce point comme par ailleurs, la plus brillante civilisation méditerranéenne a débuté, ainsi que toute autre, en pleine barbarie: l'Achille de Racine, grand seigneur de la cour versaillaise, ne peut échapper encore à l'évocation polie² de cette insécurité primitive, quand les razzias ne menaçaient pas seulement les troupes:

Et jamais, dans Larisse, un lâche ravisseur
me vint il enlever ou ma femme ou ma sœur ?

Au vrai, le régime du rapt a été d'abord l'unique coutume matrimoniale, avant que la *Passion* de Déméter et l'Enlèvement de Coré eussent préparé un régime moins brutal, vers lequel les courses nuptiales, les jeux de l'*agôn* péloponnésien notamment, marqueraient une transition³.

Les Grecs indo-européanisés ayant fait comme d'autres peuples les maîtres de l'Olympe à leur image, la légende créto-nordique, reconstituée et dès lors inspiratrice des arts, s'est trouvée abondamment peuplée d'histoires d'enlèvements⁴. On peut dire que le monde céleste, après l'époque minoenne, reflète en Grèce tout le trouble de la vie sociale, meurtrière à l'occasion, et agitée. Au moment même de la guerre de Troie,— triomphe d'Hélène, qui avait été déjà enlevée une première fois

¹ S. REINACH, *Rev. archéol.*, 1910, I, p. 378-389; en dernier lieu, *Amalthée*, 1930, II, p. 414 sqq.

² Cf. la dispute d'Achille et d'Agamemnon, *Iliad.*, I, v. 152-158, où apparaissent des réalités plus rustiques; R. DEMANGEL, *l. l.*, p. 413, n. 2.

³ Ch. PICARD, *Rev. hist. religions*, C, 1929, II, p. 75 sqq. Je reviendrai ailleurs sur cette question, à propos des usages mêmes de Sparte, déjà étudiés par M. P. Nilsson. La course nuptiale, rite transitionnel, se faisait soit à pied, soit en char; d'où les cas divers: a) Atalante, les Danaïdes, Pénélope, par exemple; b) Hippodamie, les Leucippides. — Ces coutumes intermédiaires persistèrent, à titre de souvenir, dans les jeux préliminaires des fiançailles (mariage de la fille du tyran Clisthène, à Sicyone, avec courses), aussi bien que les réalités les plus primitives dans les traditions de l'Athènes la plus classique: là, le jeune prétendant, pour introduire en sa maison l'épouse que la loi et les parents lui accordaient, ne devait-il pas encore la *saisir à pleins bras*, pour qu'elle passât, *enlevée*, le seuil du foyer nouveau ?

⁴ Elles manquent plutôt dans la période crétoise préhellénique, et même un peu dans la période *achéenne*, l'enlèvement de Cybèle par Saturne étant un thème moderne; la légende *acheenne* restait à mon avis, et malgré l'hypothèse récente de M. P. Nilsson, *Mycenæan origin of Greek mythology*, une *suite* minoenne, plutôt qu'un recommencement indépendant. Le point de départ d'un état nouveau est le moment de la guerre de Troie, qui coïncide avec la ruine achéenne. — Sur l'indécision, en bien des cas, des premières représentations, cf. R. DEMANGEL, *l. l.*, p. 414 (anneau d'or de Tirynthe: Sir A. EVANS, *The palace of Minos at Knossos*, II, 1, p. 245, fig. 142); reliefs de bronze de la grotte de l'Ida (P. DUCATI, *Arte classica*, 2^{me} éd., 1927, p. 103-104, fig. 118); ivoire du Sanctuaire d'Orthia, à Sparte: R. M. DAWKINS, *Artemis Orthia*, pl. CIX, CX.)

dans Aphidna à dix ans, disait-on ! — puis au temps même de l'*Odyssée*, apologie de Pénélope, cette épouse sage, qu'Ulysse avait gagnée à la course, dans la rue Aphétais à Sparte, — dieux et héros rivalisent à l'instar des hommes pour la conquête des déesses, des belles héroïnes, voire des mortelles désirées. L'exemple est donné par Zeus, qui a gardé du temps du polysymbolisme crétois sa promptitude aux métamorphoses amoureuses, à tous les emprunts thériomorphiques qu'il varie si volontiers¹. A sa suite, les deux autres Cronides rivalisent selon leurs pouvoirs; si Poseidon, dieu des eaux, enlève Amymone ou Coronis, Hadès dérobe et cache sous le sol, chez les morts, sa propre nièce, Coré². Apollon à son tour — grand pourchasseur de nymphes et sibylles: Daphné, Marpessa, Cassandre —, ne donnera le pouvoir prophétique, par exemple, qu'à celles qu'il aura soumises à son désir. Jusqu'au temps de Nonnos de Panopolis, — qui tirera des aventures amoureuses de Dionysos quarante-huit chants d'épopée, — l'inconduite bachique, enfin, prendra l'aspect le plus spécialement orgiaque; le dieu est le *gynaicomènes*: l'amour d'Ariadne, un jour reniée, appelle son caprice: il suit aussitôt la crise « héroïque », qui correspond aux temps de Thésée; et c'est l'hiérogamie dionysiaque qui est restée la plus traditionnelle. On le voit: les *Ravissements* — comme on disait au XVII^e siècle en France —, ont noué une solide chaîne, peu à peu légendaire et galante, mais d'abord brutale et vraie, du ciel hellénique à la terre. Notons que les héros ne convoitent pas seulement, dans le mythe d'Ariadne ou ailleurs, la « meilleure part », digne des dieux; chacun des demi-dieux se repose, à l'occasion, d'avoir fait fumer la terre du sang des monstres, en mêlant à ses exploits colonisateurs des intermèdes de piraterie sensuelle; Héraclès conquiert sans façons Augé, ou Déjanire, que les Centaures lui disputèrent. Thésée après Hélène, saisira Antiope, Coroné. Pélée s'assure l'amour de Thétis, malgré les métamorphoses de cette *Potnia* défendue par ses lions et ses serpents; les Dioscures, qui vengent Hélène enlevée sur Æthra, n'en troublient pas moins eux-mêmes, par ailleurs, les noces des Leucippides. Persée enlève Andromède, qu'il délivre du monstre marin. Borée, vent du Nord, ravira Oreithyia sur les bords de l'Ilissos. Mais le ravisseur pouvant être aussi bien ... l'amante, Eôs, l'Aurore, saura s'assurer le bel adolescent Céphalos. Calypso ne dénoncera, un jour, que trop vivement à Hermès³, — lorsqu'il viendra pour faire libérer Ulysse, son « prisonnier », — les escapades d'autres immortelles, dont les amours hardies se sont tout à tour abaissées à la terre. Naturellement Aphrodite figureraient en tête de ces passionnées actives qui ne laissaient guère à leurs prétendants l'embarras des premières déclarations. On sait qu'elle a brûlé pour Anchise, Phaéton, Adonis, quand elle avait été

¹ Enlèvements de Sémélé, Alcmène, Ino, Europé, etc. Le dieu, vrai « Dorien », à l'occasion, néglige la différence des sexes: d'où l'enlèvement de Ganymède. Sur le fronton Ouest d'Olympie, les Centaures agissent sans plus de vergogne.

² Type d'enlèvement *en char* (le même char à chevaux ailés ramènera ensuite la victime); cf. l'hymne dit « homérique » *A Déméter*, et les plaquettes de Locres.

³ *Odyssée*, V, v. 84 sqq.

déjà épouse d'Héphæstos, amante d'Arès. Cybèle s'éprend d'Attis et le sequestre. Deméter est complaisante à Jasion le Crétois « dans une jachère trois fois labourée ». Séléné poursuit et rejoint Endymion. Artémis punit Actéon, Orion qui l'ont convoitée. Si les déesses s'adressent aux mortels, les mortels aux déesses, c'est qu'il n'y a point d'interruption dans toute la chaîne amoureuse. Ménélas et Pâris succèdent à Thésée dans l'amour d'Hélène, comme Thésée avait préparé près d'Ariadne la place pour Dionysos, peut-être par la volonté même du dieu. — Trois plans étagés se sont, on le voit, constitués du ciel à la terre; et l'on passe et repasse, par l'intermédiaire des héros, des dieux aux hommes.

Or n'est-il pas curieux que les thèmes d'enlèvement aient été traités aussi successivement par l'art grec *sur trois plans*? D'abord, dirait-on, *à terre*; puis la belle proie d'amour étant prise à bras et soulevée à mi-corps, comme il arrive dans le jeu de l'*enkotylé*... Enfin, on la verrait dressée en plein ciel sous la formule la plus pyramidante, qui exalte le plus, semble-t-il, la puissance de la passion.

* * *

Il paraît intéressant de remarquer, de définir si possible, à la suite des origines barbares d'un thème si traditionnel, le double travail de « sublimation » fait par la Grèce classique, *dans un sens esthétique et religieux à la fois*, pour *hausser* progressivement au-dessus des réalités de l'instinct, un usage brutal qui requérait, certes, assez, l'idéalisation! *L'effort technique et plastique se révèle, ici comme ailleurs, parallèle à la transformation pieuse, symbolique.*

Les artistes de la Grèce archaïque n'étaient pas téméraires; ils devinaient et la mesure de leurs moyens, et la nécessité des lentes préparations. De petits bronzes, des terres-cuites, encore assez inertes, des figurations de monnaies illustrent le temps des premiers apprentissages, quand le thème s'efforçait à sortir de la grossièreté. A cette série appartient aussi le curieux *symplegma* en calcaire du Musée de Genève (*pl. II, 5*); groupe chypriote, détaché en ronde-bosse, dont il n'est pas difficile de saisir les affinités étrangères. On dirait que le Centaure à visage de Silène ionien, qui est figuré là, — Centaure à jambes antérieures humaines, et dont l'arrière-train atteste seul l'animalité persistante, — « *protège* » devant lui, à l'égyptienne, plutôt qu'il ne l'enlève, la Nymphe souriante et parée, sage, immobile, paisiblement occupée à retenir les pans de son vêtement. Impossible de ne pas songer à ces groupes où le Pharaon, par exemple, est placé *en avant de la déesse Hathor*, bovidé sacré. Le dispositif paraîtrait le même qu'à Deir-el-Bahri ou ailleurs¹, si, en dissimulant

¹ L'art égyptien a multiplié ces thèmes sacrés, où le dieu n'est pas seulement à forme de bovidé. On connaît des types humains protégés, soit par le dieu sous la forme anthropomorphique, soit par d'autres animaux divins (des cynocéphales, notamment etc.). Les modèles réduits, industrialisés, de ces figurations, allaient voyager au loin, jusqu'en Grèce. On en a retrouvé jusqu'à l'entrée des Dardanelles, dans la nécropole d'Eléonte, par exemple (groupe du Musée du Louvre).

l'arrière-train du Centaure — on ne pouvait obtenir déjà ici un groupe *humain*, du type « Silène et Nymphé », qui appartient à la première série des représentations les plus « *terre-à-terre* ».

Le Centaure et la Nymphé du groupe chypriote de Genève ont tous les deux les pieds lourdement posés au sol; malgré la différence de grosseur des têtes, et la nature chevaline du prétendant, les deux figures atteignent presque une même hauteur, compte tenu de la différence normale entre hommes et femmes. C'est que l'*isocéphalie* a tendu à s'appliquer d'abord aussi au motif du rapt¹. Elle déterminait à organiser des groupes de deux personnages *de front*, avant qu'on osât faire culminer, peu ou prou, l'une des figures. Il n'est pas sans profit de rapprocher, du groupe d'enlèvement de Genève, ce qui en constituerait la suite, libérée peu à peu: soit une métope du Parthénon, dans la série des Centauromachies de la *péristasis Sud*² (fig. 1, n° 1): la jeune femme enlevée y a déjà quitté le sol; soit le médaillon intérieur d'une coupe d'Aristophanès et Erginos³. Là, libre de ses moyens, le peintre n'a pas hésité à faire cabrer fort hardiment le Centaure ravisseur (fig. 1, n° 2); soulevée de plus en plus, Déjanire semble promise à un transport... vers le ciel, comme les héroïnes des raps les plus audacieusement transcrits.

Privé de son arrière-train d'équidé, le Centaure du groupe de Genève ferait assez bien figure de Silène ionien. Or, nous avons aussi toute une série de groupes de Silènes ithyphalliques, « *enlevant* » des Nymphes ou Ménades, et qu'il est instinctif de comparer à ceux où le Centaure paraît. Là même, on a débuté par la formule que j'ai appelée *terre-à-terre*, qui est celle, par exemple, des antéfixes du temple de la Mater Matuta de Satricum (Conca)⁴ (fig. 1, n° 3-4). La formule de ces groupes est apparue à peu près en même



FIG. 1. — 1. Métope 29 de la face Sud, Parthénon. — 2. Enlèvement de Déjanire, médaillon d'une coupe. — 3 et 4. Antéfixes de Satricum. — 5. Plaque de Sélinonte (Gaggera). — 6. Fronton d'Etrétrie, Thétis et Péleé, groupe central. — 7. Vase de Peithinos.

¹ R. DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 534 sqq.

² Côté Sud-Est, métope n° XXIX, au British Museum.

³ FURTWAENGLER et REICHHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, fig. 128.

⁴ Rome, Musée de la Villa Giulia: H. GRAILLOT, *Mél. Rome*, XVI, 1896, p. 148 sqq; A. DELLA SETA, *Museo*, I, p. 262 sqq., pl. 50-51; P. DUCATI, *L'Arte classica*, 2^{me} éd., 1927, p. 229 sqq., fig. 277-278. Sur les rapports de Mater Matuta avec Ino-Leucothéa, H. Halberstadt, *Mater Matuta*, 1934.

temps, en Thrace (monnayage de Thasos et de la Pérée thasienne), en Grèce propre, — à Olympie — en Étrurie, et en Grande-Grèce.

Au point de départ, semble bien être, quoi qu'on ait écrit¹, l'invention faite en Ionie ou Grèce propre. M. E. Langlotz a rapporté le document d'Olympie² — plutôt qu'au Trésor de Métaponte, en faveur duquel aucun argument n'est décisif — au premier état (VI^e siècle) du Trésor de Sicyone. Bien accueillie à Olympie, la formule aurait passé aisément de là en Grande-Grèce³: trajet de la Nymphe Aréthuse poursuivie par l'Alphée ! Le couple est arrêté, la Ménade se débat avec une vivacité toute grecque, contre le Silène *à pied de cheval*, de type ionien, qui l'a surprise par derrière, et la maintient contre lui, serrant la jambe droite entre ses deux jambes⁴. Comme l'a bien vu M. W. Deonna, — qui relie son observation à celle, très neuve, qu'il a présentée aussi par ailleurs, au sujet de la disparition du type des Courotrophes soulevant l'enfant, dans tout l'art grec archaïque⁵ — le groupe d'Olympie d'abord, les antéfixes de Satricum ensuite, viennent avant le curieux *symplegma* de Medma, récemment rappelé à l'attention. Pendant l'archaïsme, aucun ravisseur, aucun lutteur, dans la grande plastique au moins⁶, n'enlève véritablement *en ses bras* une proie ou un adversaire. Les Silènes et Ménades de Satricum sont posés à terre; *ils dansent*, dirait-on, *un pas parallèle*, la Ménade étant tantôt au premier plan, tantôt au second. A peine la voit-on quelquefois, comme à Olympie, esquisser une résistance, à l'aide des serpents que le Silène détourne⁷; le ravisseur empoigne alors de plus près sa proie, essayant de la soulever. On aboutit à la formule de Medma⁸, qui annonce l'art du Ve siècle, notamment par le visage de la Ménade. Le modeleur n'a pas encore osé soulever verticalement cette Bacchante, et il a courbé obliquement la pose du Silène:

¹ Cf. toute la discussion présentée par J. HEURGON, *Mél. archéol. et hist., Ecole de Rome*, XLVI, 1929, p. 96 sqq. (notamment, p. 104 sqq.). L'origine purement *italique* avait été défendue par Mrs. VAN BUREN, *Decorative terracotta revetments in Greece*, 1925, p. 49. Elle n'est pas vraisemblable.

² *Olympia*, III, texte, p. 37 sqq., fig. 41; pl. VII (2-3) et VIII (1-2); cf. A. FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 251.

³ *Frühgriech. Bildhauerschulen*, à propos de pl. 22 c. — Mrs. VAN BUREN (ci-dessus, note 1) supposait au contraire que le groupe d'Olympie décorait un trésor d'une ville d'Italie; il aurait pu, dit-elle, être modelé, à la rigueur, à Olympie, par des artistes grecs: mais pour des clients italiens qui voulaient décorer leur monument des figures qu'ils avaient l'habitude de voir en leur pays (?).

⁴ J. HEURGON, *l. l.*, qui pensait à un «Trésor étrusque» d'Olympie, relève cet état primitif du thème *arrêté*, et souligne qu'en Étrurie il y aura dans la mise en œuvre plus de recherche du mouvement (p. 114): cet argument, qui est juste, permettrait d'exclure, appuyé par d'autres, l'*origine italique*.

⁵ *Dédale*, I, p. 262 sqq.

⁶ Cf. un vase d'Andocidès, de la période du passage aux figures rouges, avec scènes palestriques, reproduit par FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmalerei*; sur le *calathos* de la Caryatide de Siphnos (vers 525), des jeux de Silènes et Nymphes rappellent les types d'enlèvements des monnaies de Thasos, etc.: BABELON, *Monn. gr. et rom.*, III, pl. L et LV.

⁷ *Fig. 1, 4*, et P. DUCATI, *l. l.*, fig. 277.

⁸ Le groupe a été bien étudié par K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Antike Plastik W. Amelung*, 1928, p. 118 sqq. (avec, p. 118, une liste des motifs analogues connus), fig. 1-2.

pour faire timidement culminer la tête féminine! On voit de même son embarras extrême à *unir* les deux personnages, dont les corps restent rapprochés *face à face* et placés parallèlement l'un devant l'autre: mais, « sur les reins et les jambes de profil, les torses pivotent encore de face et de dos, selon la vieille convention »¹. L'idée prophylactique, *dionysiaque*, à Satricum comme à Medma, est passée certainement d'Est en Ouest, et le placement constaté au bord de l'Alphée, *sur un Trésor d'Olympe*, semble assez significatif. Les thèmes d'enlèvement viendront un jour avec prédilection orner le faîte des édifices sacrés. On aura appris alors à faire plus librement surplomber les nudités féminines: mais d'emblée, les artistes grecs avaient compris, ce semble, la valeur d'une formule *d'action* permettant de dresser, d'exalter la beauté la plus passionnante, aux bras d'un ravisseur, *comme au-dessus même d'un socle animé*. Rien ne convenait mieux au plein ciel que les Raptops, tout ainsi que par ailleurs, la figure symbolique des Victoires volantes. Et l'avenir esthétique du motif était là.

Patiente, la plastique archaïque du VI^e siècle s'est servie du relief pour améliorer, dirions-nous, le *statut* du groupe d'enlèvement, en déterminer les ressources possibles, et les difficultés mêmes: en bref, les meilleures conditions. Quand, vers 530 av. J.-C., un « ensemblier » d'Ionie, Bathyclès de Magnésie, fut mandé à Sparte pour la construction et la décoration architecturale du Trône d'Amyclæ, c'est sur des frises, plutôt qu'en ronde-bosse, qu'il multiplia les thèmes de ses enlèvements mythiques². Peu après, en 525, une des frises du Trésor de Siphnos à Delphes reçut elle-même, on le sait, comme décor, un curieux Rapt traité en relief: celui des Leucippides, a-t-on dit, mais l'interprétation reste discutée³.

Des motifs d'enlèvement «au ciel», sculptés à l'entablement du *Trône* par Bathyclès de Magnésie, nous n'avons plus que la mention littéraire, grâce à Pausanias. Et la frise Sud du Trésor de Siphnos, à Delphes, ne montre, en tout cas, que des raptops *en char*. Mais c'est un document précieux pour nous, *avant la fin du VI^e siècle encore*, que la grande dalle de tuf trouvée à Sélinonte, dans le *téménos* de la Déméter Malophoros, à Gaggera⁴. M. E. Gabrici a pensé à un enlèvement de Perséphoné, et ajouté qu'il était «de type jusqu'ici inconnu». Le rapprochement, assez direct,

¹ W. DEONNA, *l. l.*, p. 263. L'effort de soulèvement, notons-le, dans le groupe de Medma, est marqué par les pieds d'arrière des deux personnages, dont la pointe seule touche le sol, les pieds portés en avant s'étalant encore à plat. Le mouvement *chorégraphique* est des plus soulignés, ainsi.

² Ch. PICARD, *Acropole*, 1929, II, p. 206-222.

³ P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE et Ch. PICARD, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, p. 128-129; la question sera reprise par M. DE LA COSTE-MESSELIÈRE, dans son ouvrage: *Au Musée de Delphes*. On notera que parmi les frises hétéroclites des murs de l'Héroön de Trysa (Giölbaschi), le thème de l'enlèvement des Leucippides a subsisté (toujours en relief).

⁴ La dalle est au Musée de Palerme, n° 191; elle avait été trouvée en 1874. Dimensions: 0,41 × 0,51; tuf de Menfi, blanc-jaune. Cf. E. GABRICI, *Monum. Antichi*, 32, pl. XXIV; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, pl. 741 (dr.), avec un commentaire médiocre.

qui aurait dû être fait avec les antéfixes de Satricum¹, montre bien qu'il y aurait danger à isoler ainsi une représentation de cette sorte (fig. 1, n° 5). Les pieds des deux personnages posent encore à plat; ils sont représentés l'un derrière l'autre, en file oblique, par suite des conventions qui persistent encore à Medma (ci-dessus). La danse que le couple semblerait ainsi esquisser est l'orgie des mystères; et il n'est pas peu instructif qu'elle soit la même, à l'évidence, que celle des compagnons les plus pétulants de Dionysos. Le thème des enlèvements a dû en bonne part sa faveur croissante, on le verra, à l'action des idées religieuses bâchiques.

* * *

Les efforts de la plastique, avant la fin du VI^e siècle, ont conquis un progrès précieux. Aussi bien, dès le début du V^e siècle presque, au moment du groupe de terre-cuite de Medma, un premier fronton va nous montrer un Enlèvement détaché en ronde-bosse (fig. 1, n° 6). C'est celui du temple d'Apollon Daphnéphoros à Érétrie². On n'a pas encore osé, là, trop isoler le groupe d'Enlèvement, en le dressant, par-dessus le tympan, jusqu'au faîte; il reste dépendant d'une composition allongée sous le couvert du *geison*. Mais sûr de l'appui des orthostates, qui dans l'enfoncement protecteur viennent le contrester à l'arrière, que cet ensemble se révèle déjà hardi! Il ne s'agit plus d'essais: la figure féminine s'est haussée, aux bras amoureux qui l'ont saisie, sans qu'on ait eu cette fois à faire incliner la taille du ravisseur³. L'essentiel de la formule la plus évoluée, celle que continuera l'art moderne, à partir de Léonard de Vinci et du Bernin, est ainsi trouvé: le groupe n'est plus terre-à-terre, traité latéralement, déployé en largeur; il s'élance en hauteur, sur son axe décisif, vertical. Or, il n'est pas sans intérêt de bien préciser le sens de la représentation d'Érétrie, interprétée encore trop traditionnellement comme «enlèvement d'Antiope par Thésée»⁴. Des raisons religieuses locales devraient faire préférer une identification, plus érétrienne, celle d'un rapt amoureux de Thétis par Pélée⁵. Sur certains vases,

¹ Surtout avec le groupe reproduit par P. DUCATI, *Arte Classica*, 2^{me} éd., fig. 278; la posture est quasi-identique, pour les deux personnages.

² Musée de Chalcis; cf. *Antike Denkm.* III, pl. 27-28, et p. 29 (K. KOUROUNIOTIS). Trouvé à Érétrie en 1900; haut.: 1 m. 10; bibliographie complète dans *Dédale*, II, p. 109-110. Cet ensemble mériterait d'être mieux étudié, sur place.

³ On comparera l'artifice du modeleur de Medma.

⁴ Sic, H. LECHAT, *Sculpt. grecques antiques*, p. 28, pl. XI; W. DEONNA, *Dédale*, II, p. 109-110; R. DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 416. — On a, au vrai, retrouvé un torse d'Athéna, parmi les restes des personnages qui meublaient le tympan; ce qui avait fait penser, un peu vite, à un épisode dérivé des Amazonomachies. Mais Athéna protégeait tous les héros, et le père d'Achille, notamment! Et les Amazonomachies de frontons sont, en somme, assez rares, le cas du temple d'Asclépios, à Épidaure, devant être aussi écarté.

⁵ Sur le culte de Thétis à Érétrie même, cf. les documents signalés par St. CASSON, *Journ. intern. archéol. numismat.*, XX, 1920-21, pl. II.

comme celui (inscrit) de Peithinos (*fig. 1, n° 7*), ou sur des reliefs méliens, par ailleurs, dont tout le motif semble précisément avoir été pris par emprunt direct à *un groupe central de tympan*¹ (*fig. 2, n° 8*), nous percevons plus intégralement les épisodes initiaux du Rapt, la lutte sévère du héros avec les animaux fétiches d'une *Potnia thérône*, douée du pouvoir des métamorphoses, comme toutes les entités préhelléniques. Mais ailleurs, et sur un disque de jeu d'Athènes par exemple² (*fig. 2, n° 9*), la dispute est déjà apaisée; déjà apparaît le sourire d'amour que montrent aussi les visages, au fronton d'Érétrie. La Néréide est, là aussi, montrée *conquise*: Brunehild marine, elle s'abandonne, intimidée, à son jeune et bouillant vainqueur. Elle enfantera Achille. A Pélée, pour prix de l'ardeur d'une fille des ondes, déesse préhellénique, *l'immortalité « minoenne »* que peut décerner la « fille de Doris aux beaux cheveux »! Retenons cette indication, si l'interprétation ici défendue est vraie. Car elle suggérera l'usage *symbolique* que le thème du Rapt va de plus en plus comporter. Ce n'est pas hasard insignifiant, si, vers le temps où le fronton d'Érétrie a reçu son thème *central* d'Enlèvement, non loin de là, en Attique, un petit temple (ou trésor) *éléusinien*, que les Perses détruisirent lors de l'invasion de Xerxès, avait été décoré de la scène même du *Rapt de Coré*³: scène



FIG. 2. — 8. Relief « mélien », British Museum (Jacobsthal, n° 14) de Camiros. — 9. Disque de jeu, Mus. nat. Athènes.

¹ E. PFEHL, *Malerei u. Zeich.*; P. JACOBSTHAL, *Die melischen Reliefs*, p. 23, n°s 14-15, pl. VIII.

² Mus. nat. d'Athènes, n° 2192, face B: de l'autre côté le disque représente Héraclès et Néréée en lutte. Les inscriptions désignent formellement *Péleus* et *Thétis*. Sur le jeu auquel servaient ces disques ornés, cf. Ch. PICARD, *La vie privée dans la Grèce classique*, p. 93 et p. LVIII. — La comparaison avec le groupe central du fronton d'Érétrie n'a pas été faite jusqu'ici; elle me paraît pourtant fort instructive. Ici et là, Pélée sourit; la « victime » est bien consentante; elle s'abandonne tendrement au maître qui l'emporte: *lubens lubentem*. Or, d'après les textes et les peintures de vases, Antiope, reine guerrière, a toujours été ravie violemment: prise *de la bataille*, qui se débat contre un ennemi brutal! Le sculpteur d'Érétrie n'a marqué d'autre part nulle indication qui convînt bien spécialement à une Amazone, en action belliqueuse. La tête, par malheur mutilée et si défigurée, qui se penche langoureusement, exprimant l'émoi de l'âme envahie, dirait-on, par un délicieux sentiment inconnu, — n'est guère celle d'une... combattante; la tête n'est pas coiffée pour la mêlée, avec le casque ou le bonnet phrygien, mais coquettement encerclée d'une brillante *stéphané*, de déesse... *Pas d'armes*! C'est une supposition gratuite que de restituer la *pelta* au bras gauche détruit. Le sous-vêtement est un simple *chitón* de toile, dont les fins plissés s'arrêtent à mi-cuisse; ce qu'on voit au-dessous n'est pas, comme le croyait H. Lechat, un « justaucorps de cuir », harnais militaire, puisqu'on y voit partout, notons-le bien, comme sur le disque 2192, la trace de lacis de méandres, et d'autres ornements colorés. — On aurait pu comparer aussi les miroirs étrusques (Vatican, B. NOGARA, *Studi etruschi*, VIII, 1934, p. 129 sq., pl. XXXIII), où Thétis (nom inscrit) a le même diadème, le même costume, et des ailes.

³ C'est M. K. KOUROUNIOTIS qui a trouvé cette sculpture; cf. *Eleusis, Guide des fouilles*, en grec, 1934, p. 67 et fig. 32; le mouvement de la figure est là bien analysé.

qu'on «jouait» pieusement aux initiés assemblés, dans les nuits du *Télestérion*. Au centre, nous ne pouvons plus voir, hélas! le Ravisseur infernal — *avec son char*, vraisemblablement, qui s'enfonçait —, selon l'Hymne à *Déméter*; nous le devinons seulement, une seule statue de «comparse» (mais de haut rang!) ayant été retrouvée, si caractéristique: Nymphe à la *stéphanos*, apeurée, s'envolant, comme fuiront les Nymphes de l'Enlèvement de Vinci. Le sujet sera repris sans fin — ronde-bosse ou relief —, dans l'Antiquité même jusqu'au temps des sarcophages romains, d'intention symbolique, du Vatican, du Louvre; ceux-ci fourniront à leur tour des modèles, que Jules Romains et Girardon n'ont point ignorés¹.

Thèmes de frontons encore, que les enlèvements «centauriques» d'Olympie, à la façade *Ouest*, vers l'arrière du temple de Zeus! Ils sont là, dans le fronton *secondaire*, le souvenir qui s'efface d'une brutalité vouée de plus en plus, en Grèce, à la réprobation morale (la suite des métopes Sud du Parthénon répond à une même évolution). Peu importe, après tout, qu'il s'agisse à Olympie du festin de noces lapithe, comme on le croirait plutôt par les métopes Sud du Parthénon, ou bien, selon le vœu d'U. von Wilamowitz-Möllendorff, de bagarres plus péloponnésiennes (?) survenues aux épousailles des filles jumelles de Dexaménos. Mais les angles surbaissés des tympans — peut-être l'a-t-on vu à Olympie d'abord? — contraignaient trop toute libre envolée; l'enlèvement eût semblé partout *rabattu à terre*. Et c'est peut-être ainsi, alors, qu'on décida de le détacher plus haut encore, vers la complète lumière, là où culminaient les acrotères, *les antéfixes déjà* (avec leurs groupes Silènes-Ménades!): ornements d'abord géométriques, stylisés, mais qu'un art ambitieux, plus sûr, pouvait peu à peu songer à animer eux-mêmes, à épanouir en décor vivant.

Nous avons deux exemples de grands Enlèvements utilisés par des groupes d'acrotères centraux, *dès avant la fin du V^e siècle*. Au Monument des Néréides de Xanthos en Lycie, vers 430-425; au Temple des Athéniens à Délos, de 425 à 417. La formule du groupe axial du fronton, mise en œuvre à Érétrie, est ainsi dépassée en beaucoup moins de cent ans. Sur l'édifice lycien, qui a été un *temple-tombeau*², des Dioscures enlèvent les Leucippides, à moins qu'il ne s'agisse plutôt encore de Pélée et de Thétis (*fig. 3, n^o 10*); je crois avoir montré³ l'intérêt spécial et cohérent des divers choix «non décoratifs» faits pour tout l'édifice, entouré d'un chœur de Néréides, dont le sens *religieux* avait été trop méconnu. Sur le *naos* délien, on voyait des compositions plus complexes, plus «athéniennes» par ailleurs; vers l'entrée qui regar-

¹ Un dessin de J. ROMAINS (Collection His de la Salle, à l'École des Beaux-Arts de Paris) copie assez fidèlement, comme je le montrerai ailleurs, des modèles de sarcophages romains du Vatican et surtout du Louvre (Coll. Borghèse, 1808, n^o 64: galerie Mollien); ceux mêmes où J. SIX (*Bull. corr. hellén.*, 49, 1925, p. 263 sqq.) avait voulu déjà retrouver la suite d'une inspiration du peintre Nicératos (?).

² En dernier lieu, W. SCHUCHHARDT, *Athen. Mitt.*, LII, 1927, p. 94-161, pl. XXIV-XXV, *Beil.* XIII-XIV.

³ *Rev. hist. religions*, CIII, 1931, p. 5-28 (*Les Néréides funéraires du Monum. de Xanthos*).

dait à l'Ouest la mer, c'est Eôs, l'Aurore, enlevant Céphalos: thème utilisé à Athènes même sur un des plus importants édifices publics de l'Agora, la *Stoa Basileios*¹. En face, *et vers l'Orient*, avait été mis en œuvre, non au hasard, le Rapt de tous le plus attique, celui qui avait fait à jamais de Borée le « gendre » de la race des Cécropides: enlèvement d'Oreithyia aux bords mêmes de l'Ilissos² (fig. 3, n° 11).

Combien nous avons perdu par l'extrême mutilation de ces figures déliennes ! Ailés tous deux — l'un féminin, l'autre masculin —, les Ravisseurs des groupes d'acrotères, au Temple des Athéniens, touchent à peine des pointes un *socle* désormais inutile, semblant emporter sans effort, dans un élan aérien, l'objet de leur flamme. Les figures sont projetées en avant, aux limites extrêmes de l'équilibre, à peine rattachées par un lien tenu à leurs bases. Au plus haut de l'édifice sacré, ces « apparitions », si claires, étaient vouées, concertées: là même où l'aurore marine des Cyclades chaque jour illuminait le temple la première; là où se jouait l'extrême vent, caressant ou dévastateur ! La perfection esthétique du thème paraît ici atteinte, avec ces figures baignées dans la lumière, leur socle à moitié dissimulé par le rampant du fronton. Et, pour la première fois, d'autres statues placées en acrotères aussi, vers les angles externes, de chaque côté du centre, représentaient à l'écart les témoins du Rapt, moins indignés qu'éblouis. Personnages auxiliaires, « repris », en quelque sorte, des *kerkides* du fronton d'Éleusis; mais haussés, à leur tour, aux places les plus en vue... Tout le groupe de la décoration faitière participait ainsi pour le mieux à une même action symbolique. Remarquons que le principe de l'*étai* du groupe en hauteur allait alors se constituer, s'imposer. Quelle gageure technique que de maintenir au plus



FIG. 3. — 10. Acrotère du Monument des Néréides, Xanthos. — 11. Un groupe d'acrotères, Temple des Athéniens, Délos. — 12. Terre-cuite du musée d'Athènes (*enkotylé*). — 13. Groupe d'un vase d'Euthymidès. — 14. Enlèvement d'Iole (Louvre). — 15. Acrotère (?) de Locres (reconstitué ?).

¹ Pausanias, I, 3, 1; cf. Ch. PICARD, *Rev. archéol.*, 1934, II, p. 96-97.

² *Bull. corr. hellén.*, III, 1879, pl. X-XII; F. COURBY, *Explor. archéol. Délos*, fasc. XII: *addenda*. — J'y reviendrai, à propos du magnifique rhyton de Trieste (P. WUILLEUMIER, *Le trésor de Tarente* pl. IX), dont l'origine attique me paraît si aisément démontrable, et dont le sens est certainement à interpréter d'après la légende d'Oreithyia, enlevée, sur le rhyton, devant Athéna, et Érechthée (cf. l'Athéna du fronton d'Érétrie).

haut du temple ces groupes composites (*fig. 3, n° 11*), livrés eux-mêmes à la fougue intermittente de Borée! Pour leur assurer une stabilité, on les avait dû contresterter à la base: là, au pied du groupe d'enlèvement, une figure accessoire assurait partout l'équilibre et permettait l'envol aérien: tradition gardée jusqu'à nous par les modernes, par les sculpteurs versaillais, notamment¹.

* * *

Avant de restituer, *parallèlement*, si possible, l'évolution religieuse du thème du Rapt, qui, tout autant que le progrès technique, servit en Grèce à *magnifier* le sujet, à en assurer la persistance heureuse, il faut ici examiner la place à donner à une *variante*, — intermédiaire, selon moi, — du motif étudié.

La statuette d'argile n° 5857, de Genève, qui montre une jeune fille portant un Éros ailé (*pl. III, n° 2*), appartient à une série sur laquelle L. Heuzey d'abord, en 1875, puis M. P. Perdrizet, à son tour, en 1897, ont justement appelé l'attention². A propos d'une figurine de Myrina, M. P. Perdrizet écrit encore: «La grande jeune fille *promène* sans fatigue sa petite amie; elle retourne la tête vers elle, la regarde avec tendresse; l'autre, animée par le jeu, fait mine de tirer la bride, *et de fouetter*».

Quelle que soit la réalité (?) de cette interprétation séduisante, qui nous amènerait droit au symbolisme des figures chevauchées par l'amour, nous devons prêter attention aux nombreuses représentations étudiées d'abord par L. Heuzey, qui se rapportent à l'*éphedrismos*, à l'ἐν κοτύλῃ, voire au jeu masculin de l'*onos*. A ce jeu, un peu différent, E. Petersen a consacré une étude³. L'*éphédrismos* est, de son côté, le mieux connu, encore qu'on n'ait pas, jusqu'ici, une liste des monuments, très nombreux et très variés, qui représentent des figures ἐν κοτύλῃ. Nous reproduisons ici un petit groupe de terre-cuite du Musée national d'Athènes (*fig. 3, n° 12*), dont la provenance est malheureusement inconnue, et qui montre bien, du moins, la prise *aux genoux*,⁴ avec mains libres. Celles-ci tiennent ailleurs à l'occasion un attribut, mais non le fouet (fruit, fleur). S'agit-il donc de figures chevauchées, voire menées au fouet? Et y a-t-il lieu de distinguer nettement le motif de celui du Rapt, comme M. P. Perdrizet dans l'article allégué le proposait? Je pense, pour ma part,

¹ Cf. *le chien passant*, fig. 3, n° 11. — La *figure d'étai* (humaine) existe à la fois pour les groupes du Bernin, de Girardon (Versailles); pour deux autres grands groupes *projétés* à Versailles en vue, d'abord, de la décoration du Parterre d'eau du Palais, et qui sont maintenant transférés aux Tuileries, à Paris: groupe de Flamen et Marsy (Borée enlevant Oreithyia), groupe de Regnaudin (Saturne enlevant Cybèle).

² Pour L. Heuzey, cf. ci-dessus, p. 63; pour M. P. Perdrizet, cf. *Monum. Piot*, IV, 1897, p. 209 sqq., pl. XVII (*Ephedrismos* ou ἐν κοτύλῃ).

³ *Röm. Mitt.*, VI, 1891, p. 270 sqq.

⁴ Athènes, Mus. nat., n° 4108; cf. Edm. POTTIER, *Les statuettes de terre-cuite*, p. 90, fig. 34.

que ce serait aller trop loin, sinon trop à l'écart... Il s'agit bien d'un simulacre du Rapt, transformé en jeu. Il y a eu, en effet, je pense, une attitude des figures enlevées, *intermédiaire* entre les groupes disposés en largeur, que j'ai appelés « *terre-à-terre* », et les groupes où la femme ravie est entièrement soulevée dans les bras du Ravisseur.

Du fronton d'Érétrie, puis de l'acrotère du monument des Néréides, dont nous ne pouvons plus guère savoir quelle prise, au juste, ils représentaient, il y a lieu de rapprocher en effet le dessin d'un vase du groupe d'Euthymidès¹ (fig. 3, n° 13) représentant l'Enlèvement de Coroné par Thésée, en présence d'une Hélène (celle d'Aphidna !), qui, jalouse, proteste. Il suffit là, à Thésée, de tenir sa proie amoureuse par la taille, et sa vigueur semble la soulever ainsi fort aisément; mais la figure de femme est trop grande, et le mouvement des pieds pendents, maladroit. Nous avons le type même de l'*Enlèvement*, avec la prise $\epsilon\nu\kappa\sigma\tau\bar{\nu}\lambda\eta$ tellement *plus aisée*, dans un charmant groupe du Louvre, malheureusement très restauré (fig. 3, n° 14) de l'ancienne Collection Campana², considéré non sans discussion, on le verra, comme Enlèvement d'Iole par Héraclès... M. P. Perdrizet a contesté qu'il pût s'agir d'un Enlèvement, tirant argument précisément de l'attitude $\epsilon\nu\kappa\sigma\tau\bar{\nu}\lambda\eta$. Il verrait là plutôt, pour sa part, une Omphale chevauchant Héraclès (dans... les rochers?) Or, H. Lechat a bien montré³ que le thème Héraclès-Omphale n'a été traité qu'à l'époque hellénistique, et, d'ailleurs, avec une formule toute différente, bien plus spéciale, où le rite de l'échange des vêtements reste essentiel. Ici, Héraclès *garde la massue et la peau de lion*. La femme enlevée, qui n'est que demi-nue, n'a aucun des caractères de la voluptueuse reine lydienne; surtout son geste d'appel, avec sa main levée, le regard porté au ciel, répondent à l'interprétation d'Heuzey. Il y a là, — malgré tout ce qu'on pourra dire des restaurations intempérantes des *scarpellini* du Marquis Campana, — la preuve qu'il s'agissait bien d'un *Enlèvement*. Le cri de détresse qu'on devine, et le geste d'appel, seraient incompréhensibles au compte d'Omphale, et la sculpture moderne⁴, à Versailles notamment, a conservé dans les Raps ces indices si caractéristiques, que ne comportaient pas tous les jeux de l'*éphédrismos* (ci-dessus, fig. 3, n° 12, et pl. III, n° 2).

¹ FURTWAENGLER, *Gr. Mal.*, pl. 33; cf. E. PFEUHL, *Maler. u. Zeichn.*, III, p. 109, n° 369.

² *Cat. somm. des marbres antiques*, 1896, p. 153, n° 2643 (Salle de Clarac, au Louvre, ancienne Salle du Plafond d'Homère); S. REINACH, *Répert.*, II, p. 233, 5; L. HEUZEY, *Gaz. Beaux-Arts*, 1875, II, p. 207. Le socle exposé au Louvre indique la liste des restaurations, trop nombreuses.

³ *Rev. art. anc. et mod.*, 1912: *Omphale, d'une Coll. de Paris*.

⁴ Voir déjà l'Enlèvement de la Sabine, par Jean de Boulogne, à la Loggia dei Lanzi, à Florence (P. FRANCATEL, *La sculpt. de Versailles*, 1930, pl. 15, n° 32), Le Bernin (*ibid.*, pl. XIII, n° 33) et les groupes versaillais des Tuilleries, ci-dessus mentionnés. La maquette de Léonard de Vinci qui a été étudiée par S. REINACH, *Amathée*, l. l., p. 422, fig. 44, utilise aussi le geste de la main relevée. Notons dès maintenant, ici, *combien elle est proche du groupe Iole-Héraclès*, proche lui-même du vase du cycle d'Euthymidès (fig. 3, n° 13); la silhouette du ravisseur a été seulement *retournée*, pour un corps à corps, comme dans les thèmes de lutte de Pollaiuolo, et autres.

L. Heuzey avait parfaitement vu la valeur religieuse de ces appels¹, notés expressément dans l'*Hymne homérique à Déméter* (cri de Coré surprise), et que dans les nuits sacrées du Téléstérion, le « drame » de la Passion ne négligeait pas: au moment venu du Rapt, le Hiérophante éléusinien ne frappait-il pas, pour produire l'effet du cri, sur un bassin de cuivre, l'*échéion* ?

S'il n'y a pas lieu, à mon gré, de débaptiser le groupe de la Collection Campana — et c'est ce qu'a admis aussi S. Reinach, par exemple, reproduisant dans *Amalthée* II, en 1930, son étude de 1910² —, on pourra le faire bénéficier au moins d'origines classiques: un des Enlèvements représentés au temple de l'Ilissos, sur la première grande frise attique continue qui nous soit connue aux environs de 450, montre une formule qui préparait exactement celle du groupe du Louvre³.

Le « temple de l'Ilissos » a été vraisemblablement le *Métrōon* d'Agra, où l'on célébrait les « petits mystères » préparatoires, pour Dionysos et les deux déesses. Sans donner raison à l'hypothèse de L. Heuzey, d'après qui les figures *ἐν κοτύλῃ* répondaient à l'imitation réduite d'un type praxitélien —, la Démèter *Katagousa* (PLINE, *Hist. nat.*, XXXVI, 18, 20⁴), — il ne paraît nullement aventureux de leur laisser, à leur temps, une signification directement religieuse, voire plus spécialement éléusinienne. La terre-cuite de Genève (*pl. III, n° 2*) associe, à la jeune femme porteuse (Aphrodite ?), un Eros ailé; mais L. Heuzey a signalé⁵ d'autres groupes où l'Amour est remplacé par Adonis, notamment sur un miroir gréco-étrusque (inscription: *Atunis*).... Là aussi, il s'agissait d'un culte de divinité possible de l'*Anodos*. On doit singulièrement remercier L. Heuzey pour avoir, enfin, rappelé les compositions où Héraclès, en *passeur de marais infernal*, est chevauché par Dionysos *ἐν κοτύλῃ*, dûment reconnaissable à son thyrse, à son lierre, ou à sa corne à boire. Des compositions développées du IV^e siècle semble-t-il, nous prouvent que le sujet était extrait d'un grand ensemble *religieux*⁶: là, Héraclès aide Dionysos à franchir à gué des ondes poissonneuses; le bord est

¹ *Gaz. Beaux-Arts*, 1875, II, *l. l.*, p. 208. — Héraclès retourne la tête vers Iole, mouvement qui se retrouve dans les groupes de terre-cuite de l'*enkotylé*, qu'on peut croire dérivés comme d'autres de la sculpture « d'appartement » post-praxitéienne (type du groupe Campana du Louvre). On aime à citer ici l'appréciation, si fine, de L. Heuzey, sur ce Rapt: « Ce groupe, qui à l'*origine*, avait une profonde signification symbolique et religieuse, n'est plus employé qu'à traduire une simple anecdote de la légende héroïque ». On contesterait seulement que le sens symbolique fût si *originel*.

² *Amalthée*, *l. l.*, p. 245.

³ Cf. p. ex.: *Arch. Jahrb.*, 47, 1932, p. 178, fig. 23; bibliographie dans R. DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 416.

⁴ Le texte: « Proserpinæ *raptum*, item *Catagusam* » intéresse seulement la *Kathodos*, à mon gré; celle-ci devait être présentée selon les peintures de vases, et tout autrement, ainsi, que dans une formule où Déméter eût « ramené Coré sur son dos ».

⁵ L. HEUZEY, *l. l.*, fig. de la p. 204; *Abh. Akad., Leipzig, Phil. hist. Kl.*, VII, 1855, p. 23 sqq. (Preller.)

⁶ GORI, *Mus. etrusc.*, II, pl. CIV; MILLIN, *Vases*, II, pl. X; *Gal. mythol.*, II, pl. CXXX. Cf. L. HEUZEY, *l. l.*, pour les Satyres « enlevant » Liber pater, ou Libera (Rome, Curie d'Octavie).

indiqué par un rocher sur lequel une Nymphe est assise; le cortège est précédé d'Hermès et d'un vieux Satyre, qui exprime sa joie par des gestes violents.

L'enkytyle a été la formule libre et facile, intermédiaire, du IV^e siècle, pour tous les « raps ».

* * *

L'art grec a toujours eu cette beauté entre autres, qu'il reste, comme l'avait vu Goethe, « *l'affirmation d'une foi* ». On peut interpréter la vêtue plastique des temples païens, livres en mains, comme on a fait, par ailleurs, des cathédrales: à condition de changer le breviaire, qui, — pour tel ou tel décor, — a si souvent dicté l'intention pieuse, fourni l'*obligation* rituelle. Celle-ci variait: *céleste*, en quelque sorte, quand l'édifice devait appartenir aux divinités d'en-haut; ou bien liée à la terre, *chthonienne*, quand il s'agissait des cultes secrets qui réglaient la vie d'outre-tombe, les honneurs dûs aux héros, aux mânes, dans les temples-tombeaux ou les sanctuaires à mystères, par conséquent. Aucun monument sacré, du moins, qui ne relève, au moins partiellement, de l'une ou l'autre inspiration.

Avant la fin du V^e siècle, on l'a vu, le thème d'Enlèvement avait trouvé sa maîtresse place comme *motif d'acrotère*, couronnant le temple; porté tout au fait, *au plus près des astres*, il donnait un grand élan céleste à l'édifice, dont la cime visait à s'arracher à la terre; la religion éleusinienne du *Parapaizōn* préparait le jeu de l'énxotúλη...

On conçoit qu'une idée religieuse n'ait pas eu grand peine à s'ajuster partout, comme valeur complémentaire, au thème du Rapt... Devant les *Ravissements* ainsi exhaussés, on pensa naturellement un jour au symbole de l'âme humaine quittant le bas-monde pour une apothéose. Or, on vient d'essayer de montrer — d'une façon peut-être un peu étroite — que c'est au cours de la seconde moitié du V^e siècle, que la croyance pythagoricienne en l'immortalité céleste des âmes se serait imposée officiellement au monde grec, source de transformation radicale pour la conception que les peuples de l'Orient méditerranéen se firent peu à peu sur l'origine, la nature, et la destinée des êtres¹. Je ne suis pas sûr que l'auteur de cette ingénieuse étude n'ait pas un peu accru la différence entre ce qu'il appelle (l. l., p. 130) « le *catastérisme* des héros grecs de la fable », et la croyance évoluée qui sera celle des Pythagoriciens, de Platon, etc. Il y a eu, sans doute, plutôt adaptation, transformation, que changement radical², tout comme pour les formules d'art plastiques ci-dessus étudiées.

¹ L. ROUGIER, *L'origine astronomique de la croyance pythagoricienne en l'immortalité céleste des âmes*, dans *Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire*, publiées sous la direction de M. P. JOUQUET, t. VI, 1933; cf. p. 108 sqq., sur les premiers (?) témoignages à Athènes et à Syracuse, du mouvement nouveau: Euripide et Aristophane le réfléterait.

² *Rev. archéol.*, 1934, II, p. 215-218. L'enlèvement au ciel devait aboutir à l'idée même d'immortalisation; on rappellerait ici comme instructive l'ancienne interprétation donnée pour les thèmes du Monument des Harpies de Xanthos: rapt des filles de Pandareus; cf. A. S. MURRAY, *Cat. Sculpt. B. Mus.*, I, 2, p. 58; F.-N. PRYCE, *Catal.*, I, 1, p. 128.

Sur le Trône d'Amyclæ, ne voyait-on pas Polyboia élevée *ad astra* dès le VI^e siècle, tout comme Dionysos, Héraclès; et l'immortalité stellaire des Érechthéides-Hyades n'a-t-elle pas été décidée bien avant Euripide¹?

Les belles mortelles dressées dans les bras amoureux des demi-dieux, des Olympiens, n'est-ce pas au ciel païen, *dès l'origine*, qu'elles allaient parfois consommer leurs triomphes passionnés d'amantes, futures mères des héros magnanimes, des redresseurs de torts? Même quand le char du maître des Ombres entraînait Coré sous terre, chez Hadès, la religion éleusinienne n'avait-elle pas enseigné, par ailleurs, qu'il ne s'agissait là que d'une disparition *temporaire* et *salutaire*, comparable à celle de la végétation, l'hiver?

Dans les deux cas, une espérance céleste transfigurait chaque Rapt. Les Grecs, s'ils ne l'avaient senti, n'auraient pas disposé, comme ils firent, de plus en plus en hauteur leurs groupes d'enlèvements. Au temple de Locres (Marasa), vers 440 av. J.-C.², on eût pu voir, selon certaine restitution problématique, sur le faîte, de chaque côté d'une Néréide tutélaire, les âmes des Bienheureux (*fig. 3, n° 15*) amenées vers Thétis sur les flots *par des Tritons*, au bord des Iles blanches. Les chevaux de ces cavaliers-fantômes, marchaient, croit-on, sur la mer. Néréide, Tritons: le symbolisme reste ainsi *préhellénique* à Locres, comme il était à Érétrie, comme il sera encore jusqu'en Lycie, à Xanthos!

Une fois révélé, il n'a plus été méconnu, à travers toute la Méditerranée. Rome, — qui avait organisé elle-même à ses origines, le rapt brutal et «terre-à-terre» des fameuses Sabines — a dû adopter — sous l'influence de l'Étrurie peut-être, de la Grande-Grèce aussi³ — la symbolique des Enlèvements en hauteur. Avant même l'époque d'Auguste, la Ville éternelle sera le refuge de cet espoir d'immortalité qu'avaient fait naître les religions de salut en Grèce. Les Néo-pythagoriciens, comme l'on sait, cultivaient à Rome des idées éleusiniennes. Le régime impérial convoita à son tour un motif qui pouvait matérialiser si heureusement, aux yeux des sujets, l'apotheose princière — suite présumée, désirée, requise, de l'inévitable trépas! Voilà pourquoi, par exemple, le temple d'Auguste achevé par Tibère, inauguré dès le début du principat de Caligula, haussera en plein ciel, de chaque côté d'un quadriga

¹ Ch. PICARD, *Les luttes primitives d'Athènes et d'Eleusis*, *R. Hist.*, CLVI, 1931, p. 38, n. 3.

² *Arch. Jahrb.*, XLII, 1927, *Anz.*, p. 414. La restitution de la figure a été proposée par M. S. Ferri, *Bollett. arte*, 1927-8, p. 159 sqq. On ne s'est pas dissimulé qu'elle comporte bien des incertitudes; mais l'hypothèse, antérieure, des Dioscures arrivant pour le combat de la Sagra paraît encore bien moins vraisemblable, malgré F. Chapouthier, *Les Dioscures*, 1935, p. 207 sqq.

³ Ci-dessus, pour les antéfixes à Silènes et Ménades; certaines plaques de Locres montrent aussi des enlèvements: N. PUTORTI, *Italia antichissima*, 3, p. 128. A l'embouchure du Silaris, dans le Sanctuaire d'Héra Argeia, vient d'être découverte une métope archaïque (la première en Grande-Grèce), figurant un Enlèvement (de Léto, par Tityos).

faîtier flanqué lui-même de victoires, *comme acrotères latéraux*, les statues de deux rois montés au Ciel, Romulus et Rémus¹.

Et il y aura, par ailleurs, répétant l'aventure d'Alexandre, toutes les montées au ciel impériales, apothéoses princières avec enlèvements en chars, ou sur les ailes des aigles². Quand récemment fut retrouvée la Basilique souterraine de la Porta Maggiore, à Rome, on n'a pas été surpris d'y revoir, par exemple, en bonnes places aux voûtes, Ganymède enlevé, ou les Leucippides: symboles de même valeur conventionnelle, encore, qu'aux environs de 430 av. J.-C., les acrotères du Monument des Néréides, à Xanthos ! A leur tour, les reliefs des socles des grandes colonnes votives dans les *Forums impériaux*, les sarcophages — sans négliger les camées et les médailles ! — ont dû conserver sur place — jusqu'à l'époque de la Renaissance et de Léonard de Vinci —, pour l'éducation des artistes modernes, les figurations dérivées d'un thème inventé si à point par la Grèce ingénieuse.

Chargé de spiritualisme, transfiguré, le symbolisme de l'Enlèvement, prolongé par celui de la montée au ciel, a pu de la sorte traverser la grande période obscure du Moyen âge; et tout le temps où il n'y a plus eu que des *Ascensions* chrétiennes, des *Assomptions* de la Vierge au ciel, tout le temps où les Enlèvements se sont faits sur les ailes des anges incorporels, non plus dans les serres des aigles jupitériens.

¹ On les distingue sur le grand bronze du Cabinet des Médailles, à Paris, daté de la première année du règne de Caligula; cf. J. GAGÉ, *Mél. Ecole Rome*, XLVII, 1930, p. 138-181.

² F. CUMONT, *Etudes syriennes*, p. 76-77; E. STRONG, *Apotheosis and after Life*, p. 67 sqq.

