

LA LÉGENDE DU SANGLIER DE CALYDON SUR UN NOUVEAU MIROIR ÉTRUSQUE

(Con le tavv. XXIII-XXIV f.t.)

Sur le marché de l'art est apparu récemment un nouveau miroir étrusque épigraphe, illustrant la légende de la Chasse au Sanglier de Calydon (*tavv.* XXIII-XXIV). Nous avons pu en examiner les photographies, grâce à M. Dominique Briquel, qui nous a communiqué les renseignements qu'il possédait sur ce miroir, et nous a généreusement proposé de participer à sa publication. Grâce à lui, ce miroir a été signalé à la section Antiquité du Comité des Travaux Historiques, et on pourra également consulter la notice qu'il a préparée pour la chronique d' 'Epigrafia Etrusca' de la revue des *Studi Etruschi* (*REE* 2003, n° 58; *REE* 2005, n° 86). Le miroir a en effet cet intérêt supplémentaire d'être épigraphe.

On ne possède aucune information sur le lieu de trouvaille du miroir, ni même sur sa première apparition sur le marché. Nous l'appellerons dans ce qui suit 'miroir Monteseino', du nom de son dernier propriétaire, ou 'le nouveau miroir'.

FICHE TECHNIQUE

Forme. Miroir rond, manche massif rond, ressaut, tranche carénée, bord en ruban; bombement moyen¹.

Etat de conservation. Assez bon. Au droit, patine verte rugueuse, sommairement lissée, avec de rares emplacements de métal frais encore réfléchissants. Au revers, patine verte décapée et lissée, avec affleurements de métal jaune doré; par endroits, des plaques lie de vin, qui ne gênent pas la lisibilité, et des taches verdâtres, l'une en creux sur le ressaut gauche, d'autres plus petites sur les têtes d'*althea* et de *melacre*. Le talon a été peu nettoyé.

Dimensions en cm. Diamètre 14,35. Epaisseur du disque 0,2; du ressaut 0,3; de la tranche 0,4. Hauteur totale 28,75; aux coins 17,6. Talon épais de 0,5, large aux coins de 3,9. Manche haut de 11,4; large de 1,7 (maximum) à 1,1 (minimum); épais de 1,4.

Poids. 410 grammes.

Manche. Relié au disque par un talon, massif, de section ronde, épais, terminé en protome de bélier. Décor en relief. Au droit, en haut, les bordures dentelées de deux feuilles d'acanthé placées sur les flancs. Au centre, deux têtes de griffons opposées. A l'extrémité, une tête de bélier au museau arrondi; elle est très ouvragée, cornes striées,

¹ Pour notre typologie du miroir étrusque à manche massif, *Le Miroir Etrusque*, Paris 1973 (miroirs du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale), p. 386-391, glossaire p. 24-25; *Typologie du miroir étrusque à manche massif*, dans *RA* 1984, p. 195-226; *CSE Louvre* 1, 1988, p. 19-21 et glossaire p. 22-24.

yeux, nez, mufle ciselés. Au revers, successivement les bordures des deux feuilles d'acanthé, et l'envers des têtes de griffons. Au centre, une gouttière longitudinale.

Tranche. Carénée, elle porte un décor de languettes fondues, séparées par de profonds sillons, et bordées de deux lignes incisées.

Droit. Bord. Il porte la terminaison du décor de languettes et sa double bordure incisée, jusqu'aux coins du talon. Talon. La vignette en relief est une fleur de lotus épanouie à trois pétales, surmontée d'un bulbe enveloppé de tiges, l'une fleurie; le tout est sommé d'une flamme.

Revers. Bord. Il est à ressaut, le rebord extérieur portant les inscriptions. Bandeau. Il est orné d'une 'couronne pressée', avec ligature double en bas, et ligatures simples: deux à gauche, une à droite, une en haut. La couronne est entourée d'un ruban double qui l'enveloppe entièrement. Talon. Il porte une vignette très corrodée: un fleuron à haute tige, enserré de feuilles dentelées. Cupule. Petite, irrégulière, d'un mm. de large, elle tombe sur le haut de la jambe de Méléagre.

Médailon. La légende du sanglier de Calydon. Quatre personnages de gauche à droite: homme assis, femme debout, homme debout, homme assis.

Homme assis *-vene*. Vieillard de profil à droite, barbu, avec une pointe de feuillage sur les cheveux bouclés. Sa tunique est ceinturée, un manteau lui couvre les hanches. Il est assis sur un trône curule, les pieds sur un tabouret ouvragé. Sa main gauche est posée sur ses genoux, maintenant un sceptre; la droite est tendue vers la hure de sanglier. Il porte des chaussures basses.

Femme nue debout *-althea*. De trois quarts à droite, hanchée, nue sous le manteau attaché derrière la tête et rejeté en arrière. Boucles serrées en chignon, pendants d'oreilles, torque et bracelets. Elle s'appuie du coude droit au dossier du trône, et écarte de la main gauche le manteau qui revient sur le bas des jambes.

Jeune homme nu debout *-melacre*. De trois quarts à gauche, la tête de profil à gauche, hanché, en position symétrique de celle d'*althea*. Sur ses cheveux bouclés, une couronne de laurier. La main gauche maintient sur l'épaule la hure coupée du sanglier, la main droite maintient sur l'épaule droite la pique au fer en feuille de laurier (visible à droite) et son manche en forme de massue (visible à gauche). Aux pieds, des endromides.

Jeune homme nu assis *-purthaun*. De trois quarts à gauche, la tête bouclée de profil à gauche. L'*himation* est drapé autour du genou droit. La tête est inclinée vers la main droite levée. La main gauche tient par la poignée, incliné vers l'extérieur, le glaive au fourreau décoré de chevrons, la bouterolle également décorée. Aux pieds, des endromides. Il est assis sur un rocher, et des éléments de rocaïlle bordent le ressaut derrière son dos. La ligne ondulée se prolonge au niveau de la tête, et, à gauche, on la retrouve entre l'entablement et le fronton du temple.

Le décor. Le fond de tableau est une façade de temple. Deux colonnes sont visibles, dépassant l'entablement (où on aperçoit une rangée de denticules). Elles supportent directement le fronton au dessin indistinct, et dont la courbe suit celle du champ. A droite du visage d'*althea*, chapiteau éolique; au-dessus de la tête de *purthaun*, le chapiteau est informe. Derrière le chignon d'*althea*, un trait droit peut être le vestige d'une troisième colonne.

Le fond ponctué. Les points sont plutôt disposés par rangées grossièrement horizontales, sauf derrière *purthaun* où le contour du personnage a été d'abord suivi. Un petit espace disponible derrière la nuque du personnage de gauche a été oublié. En revanche, le dossier du trône d'Oenée a été ponctué par mégarde.

Inscriptions. Elles sont au revers, sur le rebord, au-dessus des personnages. Toutes les quatre sinistrogrades.

Vieillard assis. Inscription très maltraitée par la corrosion. H. des lettres 3 à 4 mm. Ce texte étant déjà sous presse, un réexamen du miroir en lumière rasante nous a permis de déchiffrer, avec un *digamma* initial

vene pour Oineus

Sur la survie du *digamma* dans divers dialectes grecs conservateurs pour les mots apparentés à οἶνος, cf. P. Chantraine, *Dict. Etym. L. G. s.v.* L'évolution en -e de la diphthongue oi² – et de la finale -eus³ est attendue à cette époque.

Jeune femme debout. H. des lettres 2 à 3 mm. L'a final est abîmé, mais tout de même lisible.

alθea Althée

Quatre lettres évidentes, *alθe*, suivies d'une lettre où nous proposons, après D. Briquel, de reconnaître un A, soit *alθea*.

Jeune homme debout. H. des lettres 1,5 à 3 mm. Inscription faiblement courbe.

melacre Méléagre

C'est la forme étrusque classiquement contractée du grec Μελέαγρος.

Jeune homme assis. Inscription courbe. H. des lettres 1,5 à 2 mm. Les quatre premières lettres, plus grosses que les autres, ont été repassées, et leur graphie est plus arrondie. H. 4 mm. Les trois dernières, de graphie plus légère, sont plus petites. H. de 1,5 à 3 mm.

φurθaun Porthaon

Cette inscription est claire. D. Briquel⁴ a justifié la forme que prend ici le grec Πορθάων littérairement bien attesté⁵. On peut ajouter que les quatre premières lettres ont été ravivées, sinon repassées, et qu'elles sont un peu plus hautes et plus rondes que les lettres terminales (4 mm contre 1,5 mm). Mais nous ne pensons pas qu'il y ait lieu d'éprouver de doutes sur la justesse de la graphie, et qu'il faut faire confiance à l'exactitude de ce ravivage, même s'il est consécutif au nettoyage.

Nous retenons donc ces quatre inscriptions, de gauche à droite:

vieillard assis,	<i>vene</i>
jeune femme debout,	<i>alθea</i>
jeune homme debout,	<i>melacre</i>
jeune homme assis,	<i>φurθaun</i>

Gravure. Régularité du trait. Le trait, fin et peu profond, est d'intensité constante, régulier et aisé.

Graphisme. La ligne est d'une grande souplesse, qu'il s'agisse de décrire les corps (le hanchement de la jeune femme, le geste arrondi de son bras gauche), ou le jeu des draperies, autour des jambes, par exemple.

² DE SIMONE, *Entleh*, II, p. 27, g.

³ *Ibidem*, p. 318.

⁴ *REE* 2003, p. 351 sq., n° 58.

⁵ *Ibidem*, p. 353.

Continuité du tracé. Elle est parfaite dans le dessin des corps. Le contour gauche de la jeune femme par exemple ne comporte qu'1 trait, de l'aisselle au genou, le contour droit de Méléagre 1 trait de l'aisselle à la chaussure; son bras gauche est cerné extérieurement d'1 trait, intérieurement de 2 traits. Même tracé pour les bras de Porthaon. Les plis de draperie sont en 1 trait.

Les profils masculins de droite sont en 2 traits, 1 du front à la lèvre supérieure, 1 de la lèvre inférieure au menton. Mais le profil du vieillard est en 3 traits, le premier jusqu'à l'aile du nez, le 2^e et le 3^e comme précédemment.

Les yeux ont requis 5 coups de burin, 2 pour le sourcil et la paupière supérieure, 1 pour la paupière inférieure, 1 cercle pour le globe oculaire, 1 point pour l'iris. C'est un traitement complexe, révélateur de soin et de qualité.

Utilisation du champ. Le médaillon suffit à peine à contenir les quatre personnages et le décor de la scène, temple, trône, rocailles. Et pour chaque personnage, les détails de coiffure, de parure, de musculature, de vêtements, de gestes, constituent un tissu si serré que le champ ponctué est extrêmement restreint.

Dessin et procédés. Le dessin est aisé et précis, souvent élégant. Coiffure, vêtements, attitudes sont non seulement justes, mais traités avec un sens évident de la composition décorative.

Caractéristiques de la main. Ce graveur est habile, avec un grand souci des détails. La coiffure de Porthaon est bordée d'une double rangée de boucles en coquilles; le chignon d'Althée comporte des boucles recoquillées. Mais ce sont surtout les nez qui sont particuliers, qu'ils soient séparés de la lèvre supérieure ou tracés d'un même coup de burin qu'elle. La pointe et l'aile du nez ont été dissociés en 2 notations distinctes: c'est évident pour Althée, plus discret pour Méléagre et Porthaon, presque escamoté pour le vieillard. Il faut souligner aussi que la ponctuation est le plus souvent réalisée en lignes horizontales, ce qui n'est pas une solution courante.

Chronologie. La ressemblance avec le miroir du Louvre 14/1749 est telle que l'on ne peut que proposer la même datation, dernier quart du IV^e siècle, ce qui convient bien pour ce beau miroir à manche massif. Rappelons aussi que le casque figuré au Louvre entre les pieds de Méléagre est d'un modèle connu au IV^e siècle. Enfin, le geste de l'affliction, la main relevée vers la tête généralement inclinée, avec ses variantes, main dirigée vers le visage, main soutenant la tête, main appuyée sur le front, déjà constitué vers 360 environ dans la sculpture grecque⁶, connaît ensuite un grand succès dans la seconde moitié du siècle⁷. On peut supposer que c'est dans cette moitié du siècle que le geste est entré dans le répertoire iconographique des peintres, des céramistes et des imagiers en général, ce qui ne contredirait pas, pour la chronologie, la remarque précédente sur l'influence de l'Apulie.

⁶ Le 'Sarcophage des Pleureuses' daté vers 360 (C. ROLLEY, *La sculpture grecque*, 2. *La période classique*, Paris 1999, p. 236-239, fig. 237-238) offre un véritable corpus des attitudes féminines de l'affliction, qu'on peut regrouper en deux catégories: les deux bras baissés, les deux mains jointes, dans l'attitude de la méditation; et la main touchant la tête, ou soutenant la tête penchée, ce dernier geste étant donc déjà utilisé. Ce corpus déjà constitué suppose des recherches antérieures d'expressivité (ROLLEY, *cit.*, p. 217 et fig. 209: stèle attique, début du IV^e siècle).

⁷ ROLLEY, *cit.* (note 6), p. 218-219 et fig. 238, stèle du Céramique; 277 et fig. 284, stèle scopasique du Céramique, cf. 283, stèle de l'Illisos; 388 et fig. 412, Oreste au tombeau d'Agamemnon à Tarente; 378 et fig. 398, stèle de Rhamnonte. Les quatre derniers exemples montrent que le geste de l'affliction n'est pas seulement féminin.

COMPARAISONS

Elles s'établissent d'abord avec les miroirs où la légende est illustrée par 4 personnages, dont Méléagre identifié par la tête du sanglier.

Musée du Louvre. Miroir 1749 de l'inventaire, CSE Louvre 1, n° 14 (*fig. 1 a*)⁸. Les quatre personnages, devant un temple, sont les mêmes, disposés de même; Méléagre porte la tête du sanglier sur son épaule gauche. Le miroir est anépigraphé. Le jeune homme assis de droite est dans la même attitude affligée, nous l'avons identifié avec Pélée, et appelé ce miroir 'Tristesse de Pélée'.

Indiana Art Museum de Bloomington (*fig. 1 b*). Ce miroir a été publié par L. Bonfante en 1980¹⁰. Les quatre personnages placés devant un temple sont également anépigraphés. Les trois de gauche sont les mêmes que précédemment, mais Méléagre tient de son bras gauche baissé la tête du sanglier devant sa jambe gauche. Au lieu d'un jeune homme assis à droite de la scène, nous avons une jeune femme assise, portant elle aussi la main droite à son visage, mais retenant de la gauche le manche vertical d'une double hache de combat¹¹, ce qui permet de reconnaître Atalante.

Gerhard, *ES* 354, 2 (*fig. 3 b*). Gerhard le croyait en 1867 au British Museum, mais il n'y est pas. Il s'agit d'un faux, inversé de droite à gauche, sans guirlande, probablement gravé d'après le miroir du Louvre avant son entrée dans ce musée. Ses inscriptions ne sont pas fiables, et nous n'en tiendrons pas compte. Nous parlerons plus longuement de ce miroir en Annexe.

Münich (*fig. 2*). D. Briquel¹² a attiré l'attention sur un miroir acheté en 1908 par l'Antiquarium de Munich, détruit lors de la seconde guerre mondiale, et malheureusement connu seulement par une brève description¹³ et un dessin au détail peu fiable¹⁴, qui réduit le miroir à son disque. C'est un miroir à quatre personnages, dont la figure principale est Méléagre. De gauche à droite, les inscriptions, visiblement mal reproduites, les identifient comme *alθ[.]*; *atenta*; *me[l]ea[cr]e*; *[φu]rθun*. La présence d'Althée et de Porthaon est évidemment un rapport essentiel avec le miroir Montesino. En revan-

⁸ GERHARD, *ES* 175; notre catalogue du CSE, 1988; *LIMC* VI, 1992, *Meleagros* 63 (I. KRAUSKOPF); *LIMC* VII, 1994, *Peleus* 41 (R. VOLLKOMMER).

⁹ D. EMMANUEL-REBUFFAT, *Tristesse de Pélée*, dans *StEtr* LV, 1989, p. 111-121.

¹⁰ Inv. Bloomington 62,252. L. BONFANTE, *The J. Paul Getty Museum Journal* VIII, 1980, p. 152 et fig. 11; *LIMC* VI, *cit.* (note 8), *Meleagros* 64; R. DE PUMA, *CSE USA* 1, *Midwestern Collections*, n° 3, p. 17-18. L'excellente photographie permet de voir que le dessin déforme la bouche d'Atalante, plus longue et plus 'tombante'; derrière elle, les lignes arrondies ressemblent davantage à des rochers.

¹¹ L'arme favorite d'Atalante sur les urnes.

¹² Article cité (note 4).

¹³ J. SIEVEKING, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* IV, 1909, p. 75, n° 4: «Gravierter etruskischer Spiegel. Höhe 17 cm. Durchmesser der Platte 13 cm. Meleager, Atalante, Althäa und Porthaon inschriftlich bezeichnet in typischer Gruppenbildung, oben der Eberkopf. Gute Arbeit». Sieveking devait avoir vu nombre de miroirs 'à quatre personnages', ce à quoi fait très probablement allusion son expression «in typischer Gruppenbildung».

¹⁴ F. ENDELL, *Antike Gravierungen in deutschen Sammlungen*, München 1926, sans pagination. ID., *Antike Spiegel in Holzschnitt übersetzt*, München 1952, pl. 25.

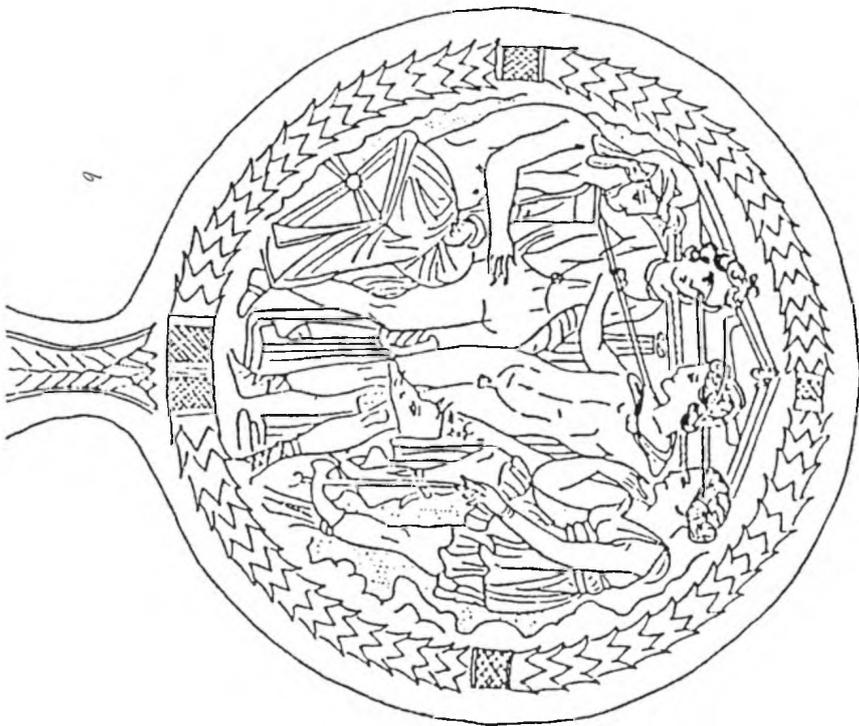
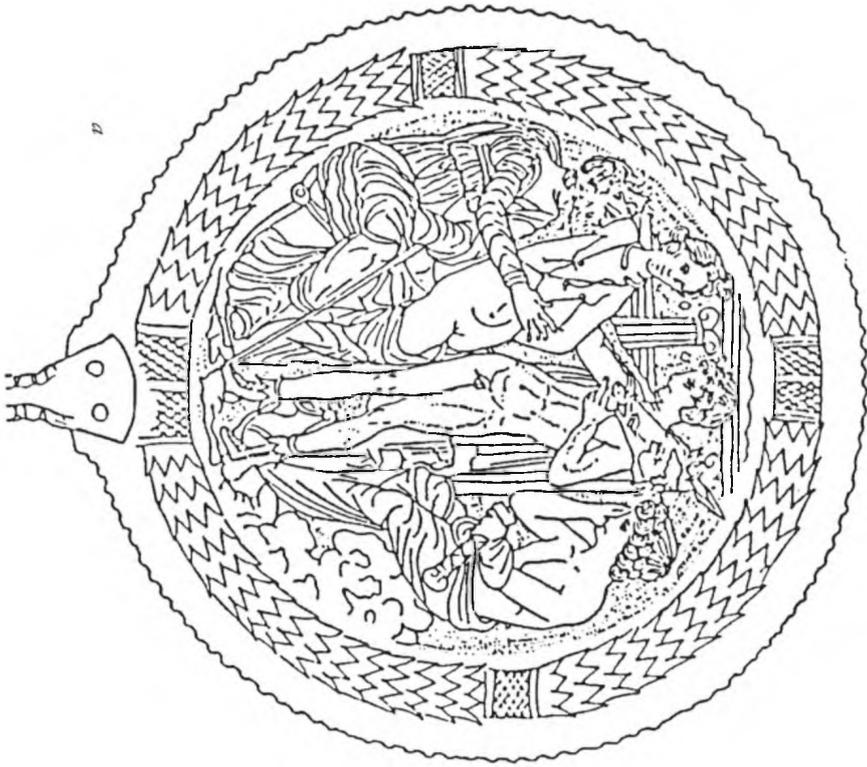


fig. 1 - a) Miroir Louvre 1749 (d'après CSE Louvre 1); b) Miroir Bloomington (d'après CSE USA 1).



fig. 2 - Miroir Munich, Antikensammlungen 3654, détruit: (d'après Endell; gravure sur bois).

che, Méléagre porte la lance droite et non l'épieu sur l'épaule, et la tête du sanglier, sur son épaule gauche, est tournée vers la droite. La femme debout à ses côtés est vêtue, et elle porte la hache d'Atalante (ce qui correspond à l'épigraphie); et surtout le vieillard assis sur un trône curule est remplacé par une femme nue, assise sur un support drapé d'étoffe.

Civitavecchia (fig. 3 a). Ce miroir Gerhard, ES 356 était chez l'antiquaire Bucci à Civitavecchia en 1867¹⁵. C'est un miroir à cinq personnages, dont la composition, à quelques différences près, est très proche de celle de Munich, ce qui impose d'en parler ici, malgré l'absence de la tête de sanglier. La symétrie de la femme assise à gauche et du jeune homme assis à droite rappelle Munich, à ceci près que la femme assise tient la lance, ce qui l'identifie à Atalante. Après Atalante, vient Méléagre lancier debout en position centrale, comme à Munich, mais la tête tournée à gauche, regardant Atalante. Une femme debout et drapée est peut-être Althea. Un vieillard chauve debout, à demi-caché, est considéré par Gerhard comme Oineus. Le jeune homme assis à droite ne porte pas de glaive, mais une lance tenue obliquement de la main droite, celle-ci rejoignant le menton.

Nous pouvons résumer par le tableau suivant les données comparées.

¹⁵ LIMC VI, cit. (note 8), *Meleagros* 67.

MONTESINO	Vieillard assis trône <i>vene</i>	F. nue debout <i>althea</i>	Méléagre épieu; hure épaule <i>melacre</i>		Jeune h. assis sur rocher fourreau d'épée; geste affligé <i>purthaun</i>
LOUVRE	Vieillard assis trône	F. nue debout	Méléagre épieu; hure épaule		Jeune h. assis sur rocher fourreau d'épée; geste affligé
BLOOMINGTON	Vieillard assis trône	F. nue debout	Méléagre épieu; hure jambe		Atalante assise, sans support hache; bras levé
MÜNICH	F. nue assise <i>alθ[.</i>	Atalante debout vêtue; hache <i>atalenta</i>	Méléagre lance; hure pieds <i>me[le]a[cr] e</i>		Jeune h. assis fourreau d'épée ¹⁶ <i>[qu]rθaun</i>
CIVITAVECCHIA	Atalante nue assise, lance	Méléagre, debout, lance	Fe. drapée, debout Althaia ?	Vieillard debout	Jeune h. assis lance, geste affligé

Ces comparaisons permettent d'admettre qu'en Montesino la femme nue debout, accotée au vieillard assis, est Althée, et non Atalante, comme nous l'avions admis faute de parallèles. Son attitude est plus compréhensible pour l'épouse d'Oenée; elle se trouve deux fois sur le même miroir qu'Atalante bien identifiée par sa hache¹⁷ ou sa lance. Nous pourrions dire que les deux attestations épigraphiques sont un argument supplémentaire, mais c'est un argument qu'on doit rejeter pour le jeune homme assis.

Mais le modéliste a voulu l'identifier à Althée. Son choix est si délibéré qu'il se traduit plastiquement par l'adjonction d'un détail destiné à confirmer l'identification. En effet, Althée porte ici, à la différence des autres miroirs de même sujet (Louvre et Bloomington), son *himation* en voile de tête, attaché à son chignon; et elle l'écarte de la main gauche avec le geste classique de l'épousée (l'*anakalypsis*). Elle a donc été 'nuptialisée' par son modéliste. Certes, sur les autres miroirs, elle a aussi un *himation*, mais essentiellement destiné à draper les jambes. En Bloomington, elle pourrait esquisser le même geste de la main gauche, mais le dessin est bien confus.

On doit rejeter l'identification de Porthaon au jeune homme assis, malgré l'épigraphie. En effet, si Oenée est délibérément représenté âgé, son père Porthaon¹⁸ devrait l'être davantage¹⁹. Rappelons que les artistes étrusques, tant peintres que graveurs, dispo-

¹⁶ Annotation manuscrite (signalée par D. Briquel) sur l'exemplaire de l'Istituto Archeologico Germanico de ENDELL, *Antike Spiegel*, cit. (note 14): «Irrtum. Der sitzende Jüngling hält eine Schwertscheide in der Linken».

¹⁷ GERHARD, *ES* V, 94, déjà cité; BRUNN-KÖRTE II, pl. 57, 58, 59 sq.

¹⁸ HOM., *Il.* XIV 115 sq. (c'est Diomède qui parle): «De Porthée (Πορθέη) naquirent trois fils sans reproche: Agrios et Mélas ... et, en troisième, Oenée, le bon meneur de chars, le père de mon père et pour la valeur le premier des trois. Mais cependant qu'Oenée demeurait là (à Calydon), mon père (Tydée) ...».

¹⁹ F.-H. Massa-Pairault (*Considerazioni sulla cultura di Perugia ellenistica. Esame di un problema*, dans *AnnMuseoFaina* IX, p. 505-507), qui estime que ce personnage est réellement Porthaon, est quand même obligée de recourir à «una confusione» avec l'obscur Prothoüs pour expliquer que le grand-père Porthaon

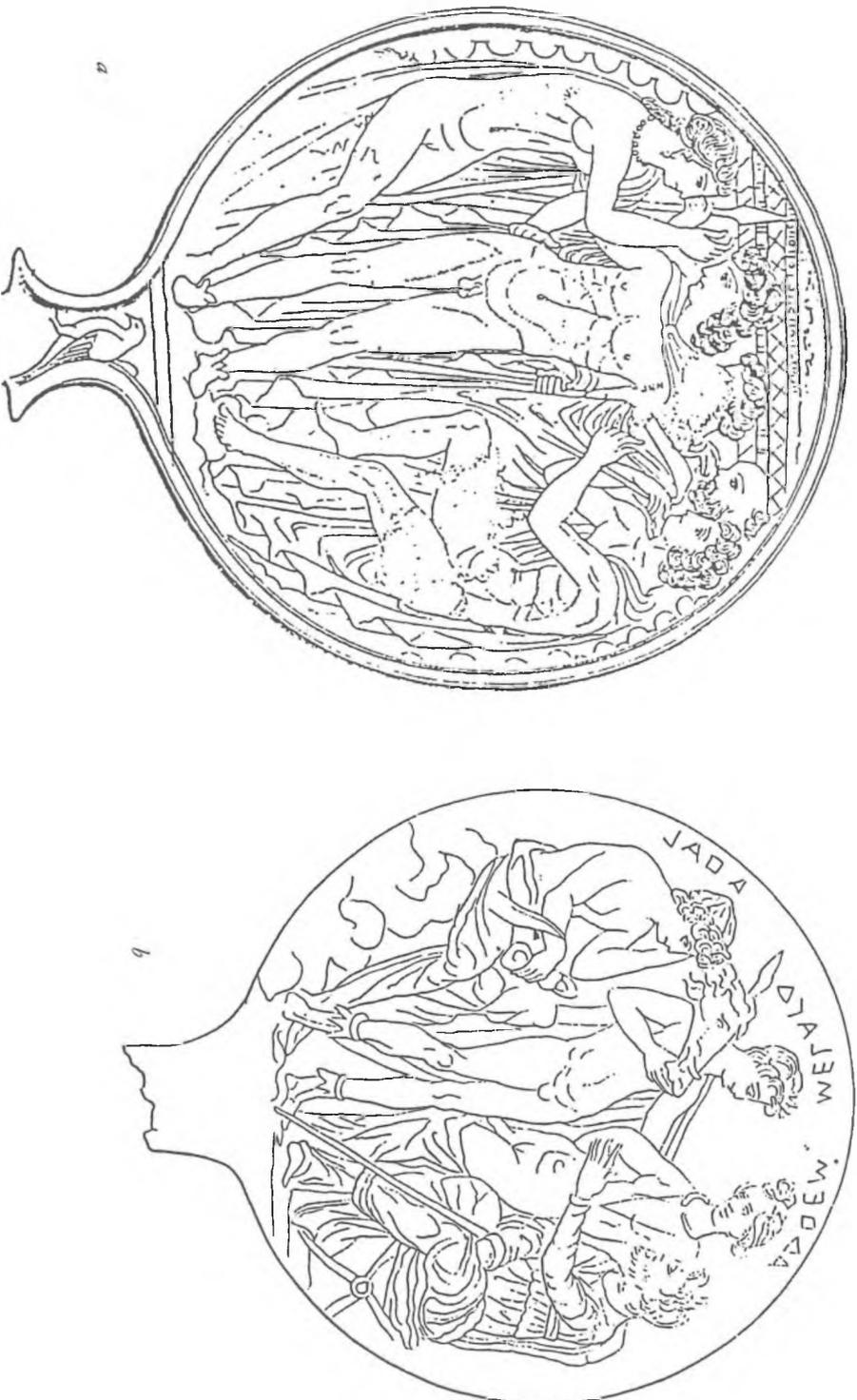


fig. 3 - a) Miroir Civiavecchia (d'après Gerhard, ES); b) Londres, British Museum (introuvable); *ardem melacr abal* (d'après Gerhard, ES).

saient d'un code de figuration qui leur permettait de signifier l'âge de façon parfaitement claire. C'est pour cette raison d'ailleurs que nous avons écarté, en Louvre 14/1749, l'hypothèse que ce jeune homme pût être un oncle de Méléagre: son attitude exprime l'affliction, ce qui aurait convenu, mais il n'a pas l'âge requis. C'est pourquoi nous avons pensé au jeune Pélée. En effet, Porthaon ne joue aucun rôle dans la Chasse du Sanglier, puisque c'est seulement son fils Oenée qui a déclenché le drame en oubliant de nommer rituellement Artémis. En revanche, Pélée a tué accidentellement lors de la Chasse son beau-père Eurytion: il est sans doute rare que les sentiments d'un personnage de miroir soient exprimés, mais ici, l'affliction du personnage est doublement exprimée par son expression et par son geste de la main droite. D'autre part, Pélée est le héros du Pélion²⁰, et le rocher sur lequel Pélée est assis, et qui est le symbole de la montagne²¹, est un attribut identifiant, aussi bien au Louvre que sur le nouveau miroir (où il tend à se confondre avec une sinuosité ornementale), tandis qu'Atalante sur le miroir Bloomington n'en conserve plus qu'un vestige.

Nous devons admettre que, sur aucun de nos miroirs, Pélée n'était désormais identifié par l'auteur de leur maquette, le modéliste, et qu'il a fallu chercher un nom d'homme du cycle de Méléagre pour nommer ce personnage quand il était conservé.

Non identifiée, l'image de Pélée avait peine à survivre: à Munich, ce n'est plus qu'un banal jeune homme, qui ne conserve de Pélée que le fourreau d'épée; à Bloomington, il est remplacé par une Atalante mal assise dont le geste du bras n'a plus de sens. On pourrait supposer que l'archétype utilisait plus de personnages, que le champ réduit des miroirs imposait leur réduction à quatre, et qu'Atalante figurait sur l'archétype. Mais sur le miroir Bloomington, ce n'est pas cette Atalante d'un archétype que nous voyons figurer, mais seulement une Atalante qui s'installe dans l'attitude caractéristique de Pélée²².

ICONOGRAPHIE

Sur le nouveau miroir, l'habileté de la présentation décorative se manifeste dans la symétrie de la composition: deux protagonistes debout, deux assis, ce qui est courant, mais corrigé par d'habiles variations. La distribution des personnages est la même que celle du Louvre. La représentation est presque identique, les héros se présentent dans le même ordre, la même attitude générale, presque le même costume, et les mêmes attri-

soit représenté avec des «tratti così giovanili». Confusion invraisemblable, d'autant que Prothoüs étant un oncle de Méléagre ne saurait être 'juvénile': cela aboutit à une incompatibilité entre l'inscription et l'image.

²⁰ Dans un épisode ultérieur de sa légende, Pélée risque de mourir sur le Pélion, mais il est sauvé par Chiron (APOLLOD. III 13, 3; cité dans F. JOUAN - H. VAN LOOY [edd.], EURIPIDE, *Fragments*, 2, Paris 2000, Pélée, p. 532; épisode sans doute utilisé dans la pièce d'Euripide: cf. *ibidem*, p. 536).

²¹ Il est identifié par la montagne du Pélion, sur laquelle il est assis, comme Pâris par l'Ida et Palamède par le Lepetymnos (PHILOSTR., *Her.* 10, 11). Les blocs de rocher entassés sont un code iconographique pour désigner une montagne connue.

²² Avec Pélée, le miroir évoque une tragédie classique. Avec Atalante assise, une référence générale à la légende, sans ambition dramatique. Donc probablement une variante de quelqu'un qui n'a pas vu l'intérêt dramatique du destin de Pélée, ou, plus vraisemblablement encore, qui n'a pas compris qu'il s'agissait de lui.

buts. Les différences sont légères, et c'est bien avec le miroir du Louvre que le nouveau miroir appelle la comparaison.

L'association des personnages nus au centre, l'opposition des personnages assis aux extrémités, n'étaient pas une donnée forcément fournie par une illustration de la légende antérieure aux modèles des miroirs. On sait en effet l'importance qu'a prise sur les miroirs cette opposition entre une ou deux figures nues qui se détachent sur une trame serrée de personnages vêtus et d'accessoires. On peut voir là une donnée décorative ancienne, et qui a pu influencer divers modèles indépendamment de leur source propre.

Le temple est plus déformé dans sa structure sur le nouveau miroir, mais l'entablement est décoré de denticules, et le sommet du fronton est orné d'un motif ressemblant à des feuilles nervurées. Le feuillage de la couronne pressée a quatre pointes, comme au Louvre, mais il est enserré d'un double ruban croisé. Cette couronne pressée est d'un type rare. Si la double ligature terminale est courante, ce n'est pas le cas des deux rubans entrecroisés²³. Ce choix indique un souci de qualité exceptionnel.

Oenée. Le vieillard assis porte ici, au lieu de la couronne complète de laurier du Louvre, une feuille symbolique au-dessus du front, et sa main gauche, appuyée sur le sceptre, est visible; son siège curule est plus richement travaillé, et ses pieds sont posés sur un tabouret. L'âge, la dignité royale sont bien soulignés sur le nouveau miroir comme au Louvre.

Althée. La jeune femme debout porte ici un chignon différent de la coiffure du Louvre, elle est parée de pendants d'oreille, et un voile retombe derrière ses épaules; sa main droite, appuyée sur le dossier du trône, est ici visible; sa main gauche soulève le voile.

Pourquoi cette reine se présente-t-elle nue dans une réunion où figurent son fils et un autre chasseur? Ses bijoux suffisent à marquer son rang social. L'ornement du buste est sans doute la *catena*, qui en Grèce, puis en Etrurie, paraît à cette époque les femmes, nues ou vêtues, d'une ou de plusieurs chaînes d'or portées en baudrier sur la poitrine²⁴. On en trouve sur les gisantes des sarcophages²⁵. Et les pendentifs seraient alors les *crepundia*²⁶, petits objets ou amulettes qu'on y suspendait. Ils ne sont pas incompatibles avec un rôle actif. Sur le miroir de Pérouse Gerhard 176²⁷, *atenta* porte diadème, pendants d'oreilles, colliers et bracelets. De même les Amazones qui partent en guerre sont parées de tout leur écrin (sarcophage des Amazones²⁸).

D'autre part elle forme ici avec *melacre* un groupe symétrique: même nudité, même

²³ Nous ne connaissons qu'un autre miroir à couronne pressée à ruban, et le ruban est unique: GERHARD, *ES* 284, 2. Était jadis au British Museum (Walters 696), mais ne figure plus dans J. SWADDLING, *CSE* Great Britain, The British Museum, London 2001.

²⁴ Elle est évidemment très différente d'un baudrier de chasserresse: cf. BRUNN-KÖRTE II, pl. 57, 3; 58, 5; 59, 6 et 7; 60, 9; 61, 10 sq.

²⁵ E. SAGLIO, dans DAR.-SAGL., *s.v.* *catena* et illustrations.

²⁶ E. FERNIQUE, dans DAR.-SAGL., *s.v.*

²⁷ A Berlin: DE SIMONE, *Entleb*, II, p. 33, 34 sq.

²⁸ M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève 1952, p. 93-94.

hanchement, convergence des regards. Le fait qu'elle s'appuie sur le dossier du trône d'Oenée pourrait être une sorte de symbole d'adoption, puisque l'amour de Méléagre est supposé faire prochainement entrer Atalante dans la famille d'Oenée. Le modéliste a rendu ainsi ce personnage féminin d'Althée, peut-être parce qu'il se souciait moins de l'insérer de façon vraisemblable dans l'action que de la signaler comme épouse d'Oenée par un geste et un aspect qui la caractérisaient d'emblée, car relevant d'un code préétabli. L'équivalent, en quelque sorte, d'un attribut, qui est là plus pour caractériser un personnage, qu'il n'est requis par la situation. Et on n'oublie pas non plus la force que pouvait avoir la tradition iconographique qui consistait à éclairer une scène grâce à l'éclat d'un corps féminin nu.

Méléagre. Sa tenue, ses armes et ses chaussures de chasse retiennent l'attention. L'épieu, porté sur l'épaule droite, semble avoir pour prolongement une massue, tant sur ce miroir qu'au Louvre, et non sur les autres miroirs de la série. En fait, on trouve sur plusieurs urnes étrusques²⁹ Méléagre tenant, prêt à frapper, un épéu, dont le manche est pourvu des mêmes nodosités qu'une massue. Mais sur les urnes, le manche de l'épieu reste cylindrique, tandis que, sur ce miroir-ci, et en tout cas sur le miroir du Louvre, le caractère de massue a été accentué³⁰. Il peut s'agir d'une ornementation arbitraire, ou d'une confusion favorisée par le fait que la légende de Méléagre a de nombreux points communs avec la geste héracléenne, Héraclès ayant lui aussi vaincu un sanglier dévastateur, et auréolant Méléagre de sa gloire de héros divinisé; il a, de plus, après la mort de Méléagre, épousé sa soeur Déjanire³¹. En tout cas, cette transformation du manche de l'épieu en massue n'est pas une fantaisie de graveur, mais remonte à une donnée iconographique commune aux deux miroirs Louvre et Montesino.

Pélée. Pour le jeune homme assis, sa main droite, repliée, est plus éloignée du menton, et son manteau ne recouvre qu'un de ses genoux. Le rocher sur lequel il est assis est clairement délimité au Louvre comme un siège, et dessiné avec ses irrégularités, tandis qu'ici il se prolonge en lignes ondulées derrière la nuque des personnages, ce qui montre qu'il n'était plus très bien compris.

Les deux miroirs Montesino et Louvre ne sont évidemment pas de la même main. Le graveur du Louvre exploite largement le procédé des hachures qui rendent les reliefs d'une musculature, procédé à peine utilisé ici (bras de Méléagre et cuisse gauche de Pélée). Les ponctuations sont systématiquement verticales ou un peu obliques au Louvre, tandis qu'ici elles sont horizontales, sauf à suivre, pour Porthaon, la ligne du corps.

Le miroir du Louvre a très mal traité le siège curule d'Oenée, très bien représenté ici, avec de plus son tabouret. En revanche, le temple du Louvre est mieux compris qu'i-

²⁹ Normalement, le manche de l'épieu est lisse: BRUNN-KÖRTE II 2, pl. 57 à 61; on trouve les nodosités en 59, 7; 60, 8; 60, 9.

³⁰ Nous connaissons des miroirs latino-prénestins (GERHARD, *ES* 343), puis romains (A. HÉRON DE VILFOSSE, *Le trésor de Boscoréale*, dans *Mon Piot* V, 1899, p. 188-189), qui se terminent par un manche en forme de massue, symbolisant «d'alliance d'Hercule et de Vénus». Un miroir de ce type est représenté sur une dédicace à Vénus du début du III^e siècle: R. REBUFFAT et V. BROUQUIER, *Temple de Vénus à Volubilis*, dans *Bulletin d'Archéologie Marocaine* XVIII, 1998, p. 131-132.

³¹ Le frère d'Héraclès, Iphiklès, a participé à la Chasse.

ci, où la colonne de droite a perdu son rôle et la spécificité de son chapiteau. Surtout, le rocher-siège du jeune homme assis est bien compris au Louvre: ici, il est très réduit, et les rochers se changent en une ligne simplement décorative. Enfin, si on accepte le témoignage des inscriptions, l'auteur de ce modèle-ci ne sait plus vraiment qui sont les personnages: Porthaon, père d'Oenée, ne peut pas être un protagoniste de la Chasse. Les auteurs des deux modèles n'ont évidemment pas eu de contact.

Sur le miroir Bloomington, la partie droite de la scène est recomposée, avec le bras pendant de Méléagre, et le remplacement de Pélée par Atalante. Si le temple est assez bien représenté, Oenée est bizarrement à moitié déshabillé, et il est affublé d'un curieux bonnet phrygien. Son geste éloquent au Louvre et en Montesino n'est plus qu'un bras tendu sans signification: c'est vrai que si Pélée est parti, il n'a plus rien à dire, mais le modéliste s'en rendait-il compte?

GENÈSE DE L'IMAGE

A l'origine des représentations des miroirs Louvre, Montesino et Bloomington se trouvait une oeuvre iconographique qui en explique les caractéristiques communes³². Ce pouvait être une de ces peintures, peut-être célèbres, qui décoraient les temples, les portiques³³, sans doute aussi les demeures aristocratiques. Cet 'archétype' était connu par des descriptions³⁴, certainement par des copies, intégrales ou partielles, et c'est à partir de ces données iconographiques qu'en Etrurie se créaient les 'modèles' des miroirs. Chaque graveur de miroir reproduisait un modèle avec une autonomie limitée, mais non sans être à l'abri d'erreurs d'interprétation³⁵.

Cet archétype était bien clair, pour qui connaissait la légende (et il pouvait être épigraphe³⁶). La chasse finie, le sanglier mort, Pélée coupable involontaire de la mort d'Eurytion se retrouve en face d'Oenée et d'Althée. Méléagre n'a pas encore donné la dépouille du sanglier à Atalante (d'ailleurs absente de la scène), ce qui le conduira ultérieurement à tuer ses oncles, frères d'Althée, et va provoquer sa propre mort, Althée lui reprochant d'avoir tué ses frères, et irritée, jetant au feu le tison dont dépendait sa survie³⁷.

³² Sur notre conception de la création des images des miroirs et des cistes, *Le Miroir Etrusque*, cit. (note 1), p. 640-659, et *A propos de la ciste Ficoroni*, dans *RA* 1975, p. 73-79.

³³ Polygnote avait peint un épisode de la légende de Méléagre dans la leschè des Cnidiens à Delphes: PAUS. X 31, 4; EURIPIDE, *Fragments*, cit. (note 20), p. 402.

³⁴ Par exemple la description par Pausanias de la leschè des Cnidiens.

³⁵ Une déformation peut conserver quelque chose du nom primitif. Nous avons cité le cas de Palamède, *talmite*, devenu *aliunea* (notre article *Aliunea n'a jamais existé*, dans *Latomus* XLIII, 1984, p. 501-515).

³⁶ Pour ce qu'on sait de la grande peinture, les noms, quand il y en avait, étaient exacts. Un bel exemple de grande peinture épigraphe, copiant certainement celle d'une grande demeure, est celle de la Tombe François (cf. D. et R. REBUFFAT, *De Sidoine Apollinaire à la tombe François*, dans *Latomus* XXXVII, 1978, p. 92 sq.). De même dans les peintures parodiques de la maison de Trimalcion (*Satyricon* XXIX): «omnia diligenter curiosus pictor cum inscriptione reddiderat».

³⁷ Mais il y a bien sûr plusieurs versions de la mort de Méléagre, et d'ailleurs de la période de sa vie qui a suivi la Chasse du Sanglier.

En tout cas, il nous semble que cet archétype devait illustrer une scène dramatique, peut-être des paroles adressées par Oenée à Pélée après la mort d'Eurytion.

Nous avons quelques indices sur la situation de cette oeuvre. Le casque qu'on aperçoit sur le miroir du Louvre entre les pieds de Méléagre est, avec sa boucle sommitale, d'un modèle connu en Apulie, et dont nous connaissons déjà l'influence sur d'autres miroirs³⁸. La ponctuation du fond n'est pas un procédé très courant: elle est en tout cas utilisée pour faire ressortir les parties lisses, c'est-à-dire les corps dénudés des personnages³⁹. Nous avons émis l'hypothèse qu'elle pouvait être la transposition métallique du contraste recherché par les vases à figures rouges italiotes⁴⁰, les exemples que nous en avons renvoyant aussi vers l'Apulie. Enfin, nous avons remarqué plus haut que le geste de l'affliction de la main relevée vers la tête ou le visage est largement utilisé à partir de 360 environ dans la sculpture grecque, date avant laquelle on peut restituer une période de genèse. On peut supposer que c'est vers la même période, autour de 360 ou peu après, qu'un archétype de notre groupe, illustrant une scène de tristesse, puisse se placer, ce qui ne contredirait pas la remarque précédente sur l'influence de l'Apulie.

D'un archétype naissent donc des descriptions, et certainement des copies, d'où vont s'inspirer les modèles des miroirs, c'est-à-dire les dessins que les graveurs ont sous les yeux pour travailler⁴¹. Nous admettrions volontiers la grande fidélité du modèle du Louvre au souvenir de l'archétype. Deux détails importants y sont clairement figurés, le casque qui apparaît derrière les pieds de Méléagre, et les rochers sur lesquels Pélée est assis. Le casque ne se retrouve plus sur les autres miroirs de la série, et les rochers s'y déforment jusqu'à disparaître. Grande fidélité iconographique aussi du modèle du miroir Montesino, mais l'explication épigraphique est erronée, et 'Porthaon' remplace Pélée. Cependant, le siège d'Oenée a été clairement compris et dessiné, ce qui n'est pas le cas au Louvre. Sur le miroir Bloomington, une banalisation, une 'lectio facilior' du personnage assis du côté gauche, remplace Pélée par Atalante, qui conserve le geste du bras droit.

Le miroir de Munich nous présente une scène de composition différente, car c'est un parti esthétique différent que ce Méléagre en majesté, lancier à la longue lance, entouré de deux personnages nus bien visibles eux aussi, tous trois détachés sur un fond habilement obscurci par les draperies. Et c'est ici une Atalante majestueuse et drapée qui fait couple avec lui. Nous pouvons faire l'hypothèse de l'influence d'un second archétype, et ce qui confirmerait cette vue, c'est le miroir Gerhard 356 de Civitavecchia. C'est un miroir à cinq personnages, le principal étant Méléagre dépourvu de hure de sanglier. Vêtu comme sur le miroir de Munich d'un manteau agrafé devant le cou, et qui

³⁸ Sous la forme du bonnet 'phrygien' d'Hélène, miroirs 1287 et 1298 du Cabinet des Médailles. Voir aussi le 1294 pour un jeune guerrier nu.

³⁹ Miroir 1297 du Cabinet des Médailles.

⁴⁰ *Le Miroir Etrusque*, cit. (note 1), p. 443, à propos de Cabinet des Médailles 1287.

⁴¹ C'est peut-être au stade des modèles qui adoptent le schéma habituel des quatre personnages que s'impose l'impératif esthétique de la femme nue, mais c'est peut-être initialement la trouvaille d'un grand peintre?

le laisse le corps majestueusement nu, c'était peut-être aussi un Méléagre lancier, même si le modéliste a mal vu l'importance de cette arme et si c'est désormais une Atalante lancière nue qu'il regarde vers la gauche. Les deux miroirs ont aussi en commun, sur la droite, un jeune homme assis sur un siège entièrement drapé, et la jeune femme nue assise sur la gauche. Mais nous voyons aussi une composition différente: à Munich, c'est Atalante armée qui est au second plan, et d'ailleurs correctement appelée *atlanta*, tandis que la femme assise de gauche est *alθ[aiā]*. A Civitavecchia apparaissent au second plan une femme à la chevelure soignée et un vieillard chauve. S'il y a eu un second archétype, la divergence qu'il a engendrée est assez sensible.

On ne peut s'empêcher de penser que les deux personnages de l'arrière-plan, à Civitavecchia, conviendraient bien à une assimilation avec Althée et Porthaon. L'existence d'une scène où auraient été écrits les noms d'*atlanta*, *meleacre*, *alθaia*, *φurtun*, expliquerait bien que ces noms figurent à Munich, où le vieillard ayant disparu, le nom de *φurtun*, est 'tombé' sur le jeune homme assis⁴².

Il faut maintenant souligner les affinités entre le groupe Louvre-Montesino-Bloomington, et le groupe Munich-Civitavecchia. Il s'agit de la légende de Méléagre dans tous les cas. Dans le premier groupe, le jeune homme de droite était Pélée affligé (remplacé à Bloomington par la 'lectio facilior' d'une Atalante). Dans le second groupe, nous retrouvons un jeune homme assis sur la droite, difficile à identifier pour les modélistes, puisqu'il a faussement hérité du nom du vieillard *φurtun*, gardant toujours sa main droite levée vers son visage (mais le geste est 'expliqué' à Munich par une lance, à Civitavecchia par un bâton), désormais banalement assis sur une draperie, mais conservant à Civitavecchia un petit rocher sous son pied droit (accessoire d'ailleurs bien banal dans cette position)⁴³. Ces deux traitements d'un même thème ont donc eu une histoire partiellement parallèle.

Il est bien difficile de construire un stemma avec en tout et pour tout cinq miroirs. Cependant, on peut penser qu'à côté de l'archétype assez identifiable de la série Louvre-Montesino-Bloomington a existé un second archétype, à cinq personnages, et de composition différente – à moins que nous ayons déjà affaire à une divergence à partir d'une donnée primitive à plusieurs personnages. En tout cas, au cours de la longue histoire des copies et des modèles, le second archétype, perdant son vieillard, a gardé le nom de *φur-*

⁴² La thèse d'attribution arbitraire des noms est très différente de la thèse de l'inattention ou de l'incompréhension de noms exacts (comme l'exemple *talmite* > *aliunea*).

⁴³ On retrouve le même personnage sur le miroir 1316 dans notre *Cabinet des Médailles*, cit. (note 1), p. 601 (début du III^e siècle). Ce n'est certainement pas un hasard qu'il soit juché sur un rocher, et qu'en même temps, il lève la main vers son visage, dans le même geste d'affliction que nous trouvons ici. Mais en face de lui est un personnage nu, qui fait le même geste, une femme sans caractéristiques, et Menrva, faisant elle aussi le même geste. Comme sur les miroirs à quatre personnages, les personnages latéraux assis sont un thème très banal, et comme le 'geste d'affliction' confondu avec un geste de salutation s'est largement répandu aussi, on peut tout au plus admettre qu'un personnage incompris fait désormais partie d'une vulgate iconographique. Et de proche en proche, on a pu s'éloigner du thème et en croiser d'autres: voir par exemple le miroir 1294 dans notre *Cabinet des Médailles*, cit. (note 1), p. 621 (vers 300), et qui semble être une nouvelle banalisation du groupe précédent.

tun, qui, disponible, a ‘infecté’ non seulement le jeune homme de Munich, mais celui de Montesino.

Ces approximations montrent que les modélistes disposent d’une érudition qu’ils devaient à leur documentation: une connaissance de la mythologie et de ses personnages quelquefois surprenante, mais qui pouvait être également lacunaire, les personnages devenant pour eux énigmatiques. Mais lisons les exposés généalogiques touffus d’Apollodore, et les nombreuses versions de la légende de Méléagre ou de Pélée, et nous croirons aisément que la ‘matière mythologique’ était pour eux pleine de pièges.

Ils pouvaient aussi n’avoir plus conscience qu’une scène dramatique était originellement décrite. Montesino et Louvre illustrent un moment dramatique, un discours d’Oenée à Pélée affligé. Moment précis de la légende, en tout cas: Pélée n’est pas encore purifié du meurtre involontaire d’Eurytion; Méléagre n’a pas encore donné la hure de sanglier à Atalante. On évoque assez facilement une représentation tragique, devant le décor d’un temple ou d’un palais, qui aurait inspiré un grand peintre, et donné l’élan iconographique qui va aboutir aux miroirs. Mais déjà en Bloomington, le moment tragique n’existe plus. L’iconographie passe de la tragédie à la présentation statique des personnages d’une légende. Le miroir de Civitavecchia rappelle-il un épisode de la légende, Méléagre déjà préoccupé de la beauté d’Atalante? ou n’est-il déjà plus qu’une énumération de personnages, qui devient totalement statique et erronée à Munich? Nous ne pouvons que poser ces questions.

Quelques miroirs nous restent seulement, pour imaginer, en remontant vers la source des images, les modèles des graveurs, la migration des copies de la Grèce ou de l’Italie du Sud vers l’Etrurie, les peintures des grands maîtres, la représentation des tragédies, et la naissance des mythes.

ANNEXE

LE FAUX GERHARD, ES 354, 2

Ce miroir que Gerhard a décrit et illustré en 1867 (*fig. 3 b*), et qu'il croyait, sur la foi d'Orioli et de Panofka, au British Museum, ne s'y trouve pas, comme le savaient Klügmann et Körte⁴⁴, mais on le trouve encore cité comme tel⁴⁵. Il s'agit d'un faux⁴⁶, qui s'est probablement inspiré du Miroir du Louvre, comme le montrent des détails: la coiffure du jeune homme assis, le geste de sa main dont le faussaire a pu croire qu'elle passait derrière sa figure, le drapé de son vêtement, dont un pan passe sur le bras. Comme sur beaucoup de faux, la scène a été inversée de gauche à droite, et le faussaire ne s'est pas soucié de dessiner une guirlande, ni un fond de décor, pourtant quasiment obligatoires pour un miroir à quatre personnages. Comme le miroir du Louvre était connu à Florence dès 1737, et qu'il n'est entré au Louvre qu'en 1825, le faussaire a disposé de cette longue période italienne pour s'en inspirer.

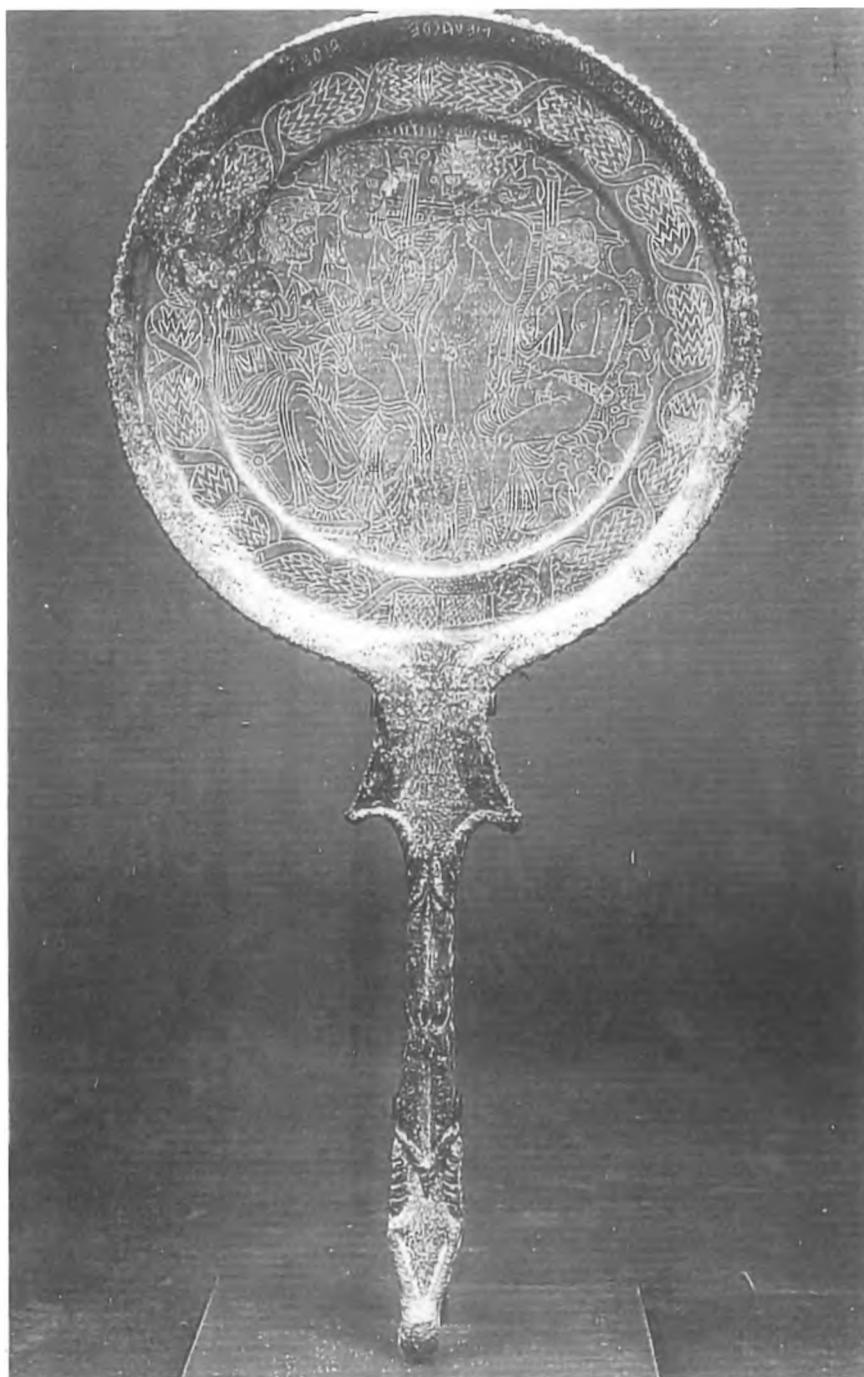
Un faux peut quelquefois avoir l'intérêt d'être un témoignage sur un miroir authentique perdu. Il est donc important de bien voir que ce n'est pas le cas de celui-ci (qu'on regrette tout de même de ne pas retrouver). En effet, ses inscriptions, d'ailleurs suspectes en elles-mêmes, n'ont aucune autorité. Le vieillard assis n'est pas nommé, la jeune femme nue debout est *arthem*, Méléagre est *melacr*, et le jeune homme assis *athal*, pour Atalante. Nous ne tenons donc aucun compte de ce document.

DENISE EMMANUEL-REBUFFAT

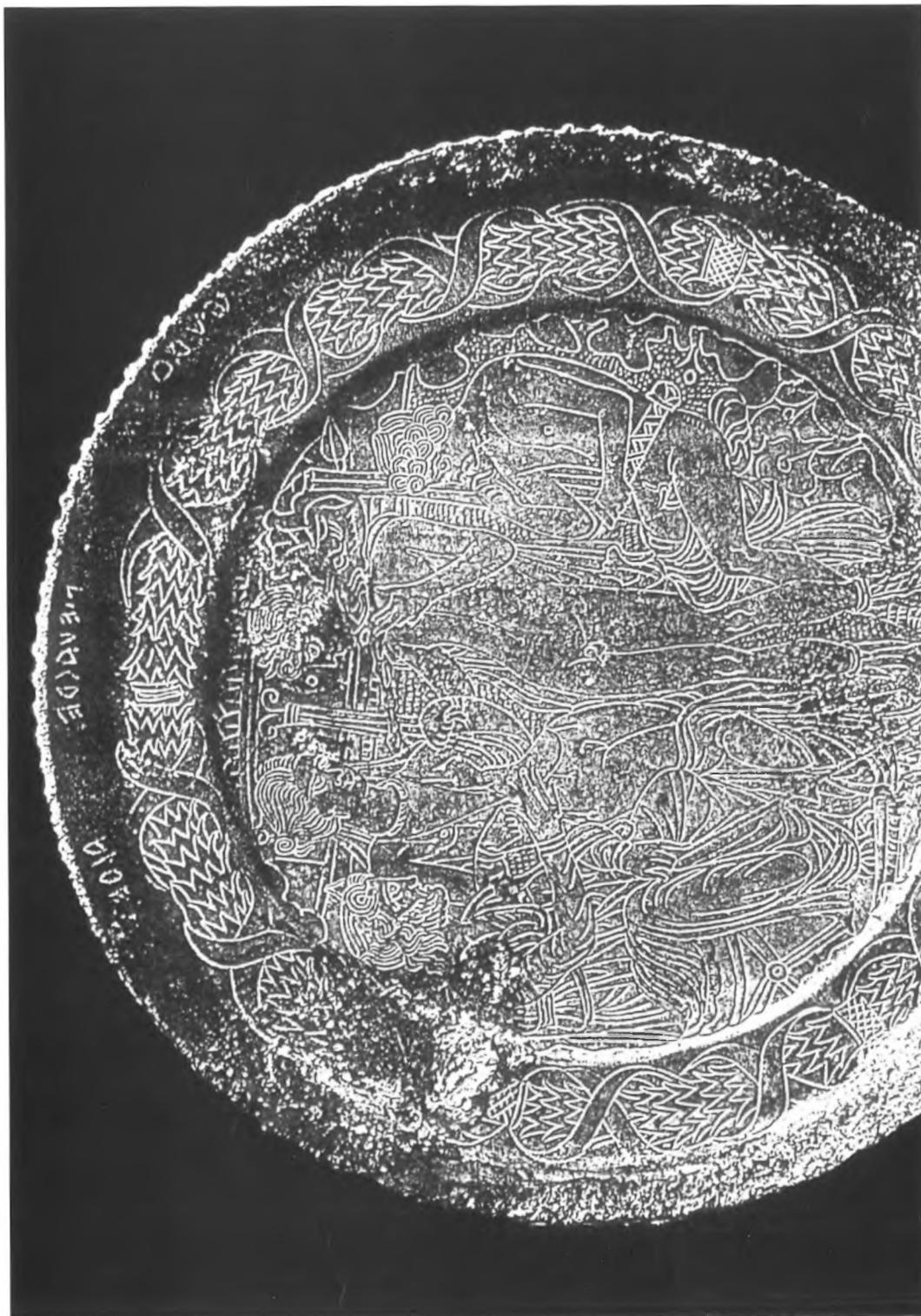
⁴⁴ GERHARD, *ES* V, p. 121, n. 3 (à propos du miroir V, 94 Atalante à la hache et Méléagre à l'épieu attaquant le sanglier).

⁴⁵ S. DE MARINIS, dans *EAA* IV, 1961, s.v. *Meliacr*; DE PUMA, *cit.* (note 10), p. 18.

⁴⁶ GERHARD, *ES loc. cit.* (note 44): «Der Spiegel ... ist der Fälschung in hohem Grade verdächtig». Voir EMMANUEL-REBUFFAT, *cit.* (note 9), p. 118-121. Également *LIMC* II, 1984, *Artumes* n° 82 (I. KRAUSKOPF), citant un avis de Beazley, pour qui il s'agissait d'un faux.



Miroir Montese. *ene al θ ea melacre φ ur θ aun* (cliché Montese).



Miroir Montestino. *ene albea melacre qu-baum* (détail; cliché Montestino).