Kernos

Revue internationale et pluridisciplinaire de religion
grecque antique

30 | 2017
Varia

Quelques « *kernoi* » de moins ? Mise en cause de l'authenticité d'un « diadème » en or

Christina Mitsopoulou

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/kernos/2493>

DOI : 10.4000/kernos.2493

ISSN : 2034-7871

Éditeur

Centre international d'étude de la religion grecque antique

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 113-157

ISSN : 0776-3824

Référence électronique

Christina Mitsopoulou, « Quelques « *kernoi* » de moins ? Mise en cause de l'authenticité d'un
« diadème » en or », *Kernos* [En ligne], 30 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 18
septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/2493> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kernos.2493>

Ce document a été généré automatiquement le 18 septembre 2020.

Kernos

Quelques « kernoï » de moins ? Mise en cause de l'authenticité d'un « diadème » en or

Christina Mitsopoulou

- 1 Un bref article de Georgios Bakalakis, paru en 1991 dans la revue *Kernos*, a ouvert la voie d'une recherche archéologique de longue durée. Il concernait la catégorie des vases cultuels appelés *kernoï* dans le cadre des Mystères d'Éleusis, vases auxquels la revue doit son nom¹. Grâce à cet article, des fragments modestes de ce type de vases, provenant d'un site cycladique peu connu à l'époque, avaient pu être identifiés en 1994². Depuis lors, je n'ai cessé de mieux comprendre cette forme de vase spécial, comme forme utilitaire, comme ustensile destiné au rite et comme symbole iconographique. Les approches adoptées sont soit méthodologiques, soit issues d'observations des *realia* et des données archéologiques.
- 2 En septembre 2009, les premières conclusions des investigations préliminaires sur ces vases rituels furent présentées dans le cadre d'un colloque du CIERGA³. Dans les actes qui s'en sont suivis fut publié pour la première fois le dessin d'une scène figurée à sujet éleusinien (*Fig. 2*)⁴, désormais disponible pour un public de spécialistes de la religion grecque.
- 3 Il s'agit d'une frise présentant une scène narrative ornant de façon identique deux étroits bandeaux en or, légèrement courbes ; ils constituent probablement les deux moitiés d'un bandeau de tête, originalement liés au centre par un élément unifiant, perdu (*Fig. 1a-b*). Ils appartiennent à un ensemble sans provenance assurée, issu du marché de l'art, faisant partie d'une collection privée (collection Hélène Stathatos, Musée National d'Athènes). Apparus sur le marché avant 1930, les bandeaux font partie des treize objets qui constituent un ensemble connu sous l'appellation « Trésor de Démétrias ». Achetés par Hélène Stathatos en 1931, ils furent publiés en 1953 par Pierre Amandry⁵. Le trésor, de même que des objets issus d'un deuxième « trésor thessalien » (ledit « Trésor de Carpenissi »)⁶, furent légués au Musée National Archéologique d'Athènes en 1954⁷ (inauguration de la salle 32 le 13.11.1957)⁸. Pour aucun des deux lots

le lieu de provenance n'a pu être identifié ; leurs titres ne sont pas considérés comme des indications fiables de leur véritable lieu de trouvaille.

- 4 Les bandeaux sont exposés au Musée National depuis 1957 sous le numéro NMA St-342_a-b dans la collection « Hélène et Antoine Stathatos » ; depuis 1999, celle-ci se trouve dans la salle no 42⁹ ; la salle fut réaménagée par les soins d'Eos Zervoudaki avant sa réouverture en 2008¹⁰.
- 5 La paire d'objets était connue dans la bibliographie depuis 1953¹¹, mais la scène narrative ne fut systématiquement observée et clairement visible que par le biais du dessin produit en 2008 (Fig. 2). Il fut la première tentative de lecture graphique du sujet. Une meilleure observation de la scène devint ainsi possible, car les photographies disponibles depuis un demi-siècle manquaient de clarté. La scène fit une nouvelle entrée dans le discours de l'archéologie et de l'iconographie éleusiniennes en 2010.

Description du support

- 6 Il s'agit d'un bas relief repoussé sur de fines feuilles d'or¹². Les bandeaux ont une longueur de 25 cm, une hauteur de 2,15 cm et une épaisseur de 0,025 cm, formant un cercle de 50 cm en périphérie et d'environ 18 cm de diamètre (sans les éléments de liaison, devant et derrière)¹³. Leur destination nous échappe. Une fonction comme ornement de cuir, tissu ou vêtement n'est pas à exclure. Mais leur symétrie et leur forme suggèrent une union circulaire, par élément jointif central. Leur forme diverge pourtant des habituels bandeaux de tête, métalliques et funéraires continus, avec ou sans fronton. Le bandeau Stathatos est constitué de deux moitiés jumelles, conçues comme telles¹⁴, et les deux lames présentent une légère courbure. Ce détail peut indiquer l'effort de mieux adapter les bandes à une forme circulaire (voir Fig. 3b et 4a). Les bords sont parsemés de fins trous, indiquant qu'ils étaient cousus sur un support. Il s'agit éventuellement du décor métallique d'un bandeau souple, tissu ou cuir. La question qui surgissait progressivement était la suivante : pourrait-il s'agir du décor appliqué sur un vrai « diadème » ? Tout arbitraire qu'elle fût au départ, cette question en appelait bientôt d'autres : Comment peut-on reconnaître un diadème (en tissu, périssable) dans le contexte archéologique ? Que savons-nous de la « réalité matérielle »¹⁵ de l'insigne royal qu'on connaît sous le terme de « diadème » ? Émergeant d'une étude de céramique, ces questions s'éloignaient du sujet initial.
- 7 La terminologie des divers bandeaux de tête est loin d'être conséquente dans la bibliographie. Des termes comme « bandeau », « couronne », « diadème » (*diadema*, *tainia*, *stéphanè*, *stemma*, *strophion*, *mitra*, etc.) sont employés pour désigner des bandeaux de tête à destination funéraire, rituelle, royale, usuelle ou ornementale¹⁶. Dans un catalogue d'exposition sur les couronnes et les diadèmes en or de la Macédoine, la distinction entre les deux termes n'est pas explicitement définie¹⁷ ; on déduit que les couronnes sont les variantes à feuilles, à poser sur la tête, tandis que les diadèmes sont des bandes droites, formées de lames ou de fil métallique, destinées à orner le front, dans un cadre funéraire. Le terme « diadème » dérive du verbe « διαδέω », et le διάδημα désigne littéralement un bandeau en tissu attaché par un nœud¹⁸. Les autres ornements de tête, en métal, sont à tort désignés sous ce terme très spécifique¹⁹, qui finit par être rapporté à des connotations royales explicites²⁰ ; mais il est fondamental de préciser que les mots et expressions grecques désignant la parure royale apparaissent à l'époque d'Auguste, dans le contexte du pouvoir romain et d'une

nomenclature latine. La langue grecque possède le terme διάδημα, mais « manquait de terme spécifique pour désigner les insignes du pouvoir au sens moderne et usuel de la forme »²¹.

- 8 La typologie du bandeau de tête souple et fonctionnel, non pas métallique et funéraire, nous est connue indirectement par les textes et l'iconographie²². Un tableau typologique fut établi par A. Krug en 1968, lors d'une tentative d'en systématiser les formes (Fig. 3a)²³. Elles comprennent des bandeaux destinés à embellir et tenir la chevelure, absorber la sueur sur le front, soutenir un casque ou un masque. Le bandeau de tête qui allait devenir l'insigne royal des diadoques à partir d'Alexandre, décrit par Xénophon, était initialement en tissu de couleur blanche et pourpre en alternance, blanc ensuite²⁴. Le bandeau est posé sur la chevelure, de façon oblique du haut front vers la nuque, attaché derrière, les extrémités tombant ou flottant. Les exemples iconographiques se regroupent sous le Type 3 de Krug (Fig. 3b), présentant nombreuses variantes typologiques de forme, fabrique, surface, épaisseur, bords, nœud, extrémités, attributs supplémentaires, etc²⁵.

Description de la scène

- 9 La scène est reproduite de façon identique par l'usage d'une matrice. L'état actuel n'est pas dépourvu de mutilations et d'altérations de certains détails. La qualité graphique et du relief est médiocre, la feuille du métal est fortement chiffonnée. Ce premier dessin ne rend pas la condition de conservation des figures et de chacune des lames, car il s'agit d'une lecture interprétative, un essai de restitution de la scène originale qui est à l'origine des deux reliefs représentés. Un dessin de l'état actuel des deux bandeaux, comme de chacune des scènes, reste encore un *desideratum*.
- 10 Les bandeaux sont ornés chacun d'une frise à sept figures, encadrée de deux piliers (Fig. 2). L'action est centripète. Au centre apparaît le héros éleusinien Triptolème, de trois quarts, montant sur son char aux serpents ailés, qui est représenté de façon frontale ; les serpents barbus rendus de profil se détournent du trône qu'ils encadrent, de façon centrifuge²⁶. Les hautes ailes de vue frontale semblent aussi naître du char, derrière les roues. Reposant sur la jambe gauche, Triptolème pose la pointe du pied droit sur l'axe du char et ses deux bras sont descendus vers le talon. Par les parallèles iconographiques disponibles, on déduit qu'il est en train d'attacher les lacets de sa sandale droite²⁷. La tête est de profil, il regarde derrière son épaule gauche, comme s'il était perturbé par un bruit ou suivait une voix. Il semble porter une *chlamys* sur le dos, dont le tombant ondulé se discerne verticalement par rapport à l'axe du char. Les deux déesses éleusiniennes, rendues de profil, sont assises de part et d'autre de son char, lui tournant le dos²⁸ : à sa gauche, Déméter tient des épis de blé dans sa main droite levée et un sceptre dans sa main gauche ; à sa droite, Korè tient un flambeau dans chaque main. Elles sont assises sur des tabourets bas à tores (cistes ou puits ?)²⁹. Déméter porte un voile qui découvre son visage. Les deux déesses sont vêtues d'un long chiton qui laisse apparaître le relief de leurs jambes étendues. Deux paires d'amours ailés s'approchent en courant des deux côtés vers les déesses, comme des couples opposés et symétriques³⁰, vus de profil, vêtus d'une *chlamys* flottant dans l'air. Ils courent, le mouvement est indiqué par leur vêtement, mais leurs pieds touchent le sol. Les premiers tiennent un vase éleusinien à couvercle sur leurs têtes et une branche de myrte dans leur main (?) droite, tandis que les derniers sont musiciens, l'un portant

une cithare, l'autre une double flûte³¹. La scène est encadrée à chaque extrémité d'un pilier à chapiteau ionique, couronné d'un vase éleusinien. Au pied de chaque pilier, gît un bucrane. Au centre, deux vases de culte éleusiniens gisent obliquement des deux côtés du char de Triptolème. La présence de ces nombreux ustensiles n'avait pourtant pas été observée par les chercheurs, et sera ici — une fois encore — le point de départ de la discussion.

Premières investigations

- 11 En 2006, durant la rédaction d'une thèse sur les vases de culte éleusiniens, je pris connaissance du volume V du *ThesCRA* sur les *Instruments de culte*, paru en 2005. Un lemme sur les *plémochosés*, signé par Ingrid Krauskopf, en faisait l'un des deux noms de vases antiques associés par Athénée aux cultes à mystères (Ath., XI, 495–496), que l'historiographie identifie surtout aux Mystères d'Éleusis³². L'auteur y a rassemblé tous les *testimonia* textuels et tous les témoignages iconographiques et *realia*. Au no 652 du catalogue se trouve la brève mention des deux étroits bandeaux en or portant une scène éleusinienne.
- 12 Krauskopf adoptait et réactualisait ainsi la fine observation qui avait été proposée par H. Möbius en 1955 : sur la base de l'image publiée, Möbius faisait un bref commentaire de la scène, en soulignant d'abord l'originalité de la posture de la figure centrale (Triptolème)³³, qui transférait dans l'art mineur le type statuaire du *Sandalenbinder* de Lysippe³⁴. Il fut aussi le premier à discerner et à suggérer que les deux petits objets qui gisaient au sol, des deux côtés de Triptolème, pouvaient être une paire de vases éleusiniens inclinés. Il y voyait une référence imagée au rituel des *plémochosés*, décrit par Athénée. S'il en était ainsi, il s'agissait de la première représentation visuelle du rituel.
- 13 Krauskopf a le mérite d'avoir alors intégré cette identification pertinente, qui était passée presque inaperçue par la bibliographie durant un demi siècle³⁵. Pourtant, ni elle, ni Möbius n'avaient examiné ou même revu l'objet original, et aucune nouvelle image ne fut publiée, malgré l'intérêt évident que cette scène présentait pour le sujet en question. Prenant la mesure de l'importance de ce document, j'obtins de la Direction du Musée National d'Athènes l'autorisation de réaliser une étude des originaux³⁶ ; celle-ci me fit réaliser que ce véritable « éloge narratif » des vases rituels éleusiniens et leurs usages multiples dans le cadre du rite³⁷ représentait non pas quatre vases (deux paires sur chaque bandeau, comme Möbius l'avait proposé), mais douze vases en tout (six fois sur chaque bandeau, en trois paires distinctes, illustrant probablement trois phases de leur usage consécutif lors du culte éleusinien) (Fig. 2a-b, c-d, g-h). Une paire de vase était représentée au centre, encadrant le char de Triptolème (rite des *plémochosés* ?). Un vase à couvercle aplati était porté par chacun des amours itinérants qui accouraient vers les déesses³⁸ (proche parallèle pour la scène de la tablette de Ninnion) ; troisième occurrence, chacun des pilastres encadrant la scène était couronné d'un vase sans couvercle, de dimension monumentale³⁹. Les détails iconographiques ont été présentés dans les premières publications à ce sujet. Quant à la publication complète des bandeaux, elle devait encore attendre⁴⁰.
- 14 Ce témoignage iconographique se distinguait dès le départ comme un objet unique parmi les autres objets du corpus de l'iconographie éleusinienne. J'en résume ici les éléments les plus signifiants :

Il s'agissait de la seule scène de ce type réalisée dans les arts mineurs. Dans l'art figuratif, une seule scène de l'époque classique montrant ces vases nous était connue jusqu'à présent : la fameuse « tablette de Ninnion », un *pinax* votif en argile, décoré dans le style des figures rouges, daté autour de 370–360 av. J.-C.⁴¹. Exhumée à Éleusis en 1895, aux alentours du Téléstérion, elle constitue aussi un *unicum* par son iconographie originale, qui semble représenter des mortelles portant un vase attaché sur leur tête par des cordelettes, lors de leur approche des divinités éleusiniennes⁴². Les amours portant un vase éleusinien sur leur tête, tels que représentés sur les bandeaux en or, constituent le seul parallèle connu pour cette façon de manipuler les vases⁴³.

Un deuxième vase éleusinien a récemment été identifié sur le couvercle fragmentaire d'une *pyxis* à figures rouges⁴⁴ ; il est attribué au peintre de Marsyas, l'un des peintres majeurs du Céramique attique du IV^e siècle av. J.-C.⁴⁵. Le caractère éleusinien de la scène est incontestable. Il s'agit d'une narration d'épisodes du cercle lié à l'instauration des mystères. Le fait qu'un vase éleusinien serve d'attribut à la figure féminine assise (Déméter ?), augmente la valeur et la dynamique iconographique des vases comme attributs. Cette scène reste un cas isolé dans la céramique figurée attique d'époque classique.

Quand les *realia* font défaut, les vases éleusiniens survivent comme symboles éleusiniens sur les monnaies attiques des basses époques de l'antiquité : ils ornent les monnaies athéniennes à partir du milieu du IV^e siècle⁴⁶. À partir de l'époque impériale, les vases apparaissent aussi comme symboles décoratifs sur la sculpture architecturale attique⁴⁷.

Même si le « trésor de Démétrias » est dépourvu des données de fouille et de contexte, la date de production de cet artéfact semblait incontestablement postérieure à l'époque classique, car (hormis les *amorini* de style « pompéien ») l'iconographie fournit un *terminus post quem* : le type statuaire du *Sandalenbinder* attribué à Lysippe, daté du dernier quart du IV^e siècle av. J.-C. (Fig. 7a). Avec une telle datation, la scène éleusinienne est stylistiquement postérieure à la phase de création originale de l'iconographie éleusinienne athénienne⁴⁸.

Mais une telle iconographie de Triptolème, comme *Sandalenbinder*, c'est-à-dire dans la posture lysippique⁴⁹ de l'homme juvénile qui appuie son pied sur un support, se penche et attache ou lâche les lacets de sa sandale, en tournant la tête vers son épaule (Fig. 2 et 7b), est inconnue de l'art antique, classique ou autre⁵⁰. Dès le départ, ce détail iconographique fut observé avec intérêt par les spécialistes, moi y compris ; mais aucune des études préliminaires ne s'est arrêtée sur cet élément plus qu'étonnant⁵¹.

Les amours ailés sont rendus à la façon des *putti*, des figures enfantines joufflues, dans un style tout aussi clairement postérieur à l'art classique⁵². Les figures des déesses éleusiniennes, assises sur des supports bas, répètent des types statuaire génériques, qui trouvent leur origine dans l'art classique, mais survivent longtemps dans l'art postérieur. Elles ont un rôle auxiliaire dans la datation de la scène⁵³.

En conséquence, la scène devait soit transposer dans les arts mineurs une iconographie empruntée à l'art monumental, définitivement perdue, soit elle proposait une iconographie originale. Même sans une étude approfondie, l'historien de l'art antique sait que les créations iconographiques originales pour les arts mineurs et décoratifs sont plutôt rares. Dans leur cas, il s'agit surtout de réemplois et adaptations de motifs issus de l'art monumental.

La qualité médiocre du modelé était inversement proportionnelle à l'importance iconographique de la scène représentée. Il fallait assumer qu'il existait un prototype

artistique d'une plus haute qualité. La conception du sujet présupposait une familiarité avec le monde éleusinien.

- 15 Laissant de côté la scène figurée, des problèmes surgissaient aussi pour comprendre la forme de son support, celle des deux bandeaux en or.

Les bandeaux funéraires à sujet éleusinien ne sont pas inexistantes, mais ils sont rares (Fig. 4a-b)⁵⁴. Pour le style et les types iconographiques des amours, deux paires de fines et longues bandes croisées en or présentent un parallèle, étant ornées d'un bas relief d'amours en marche ou en course, jouant de l'aulos ou de la cithare, ou manipulant des amphores de vin, des vases ou des torches (Fig. 5a-b). De provenance inconnue, elles se trouvent au British Museum⁵⁵. Un bandeau à fronton du Metropolitan Museum de New York est orné de deux divinités au centre, tandis que les longues parties sont ornées d'ornements floraux répétitifs et des figures féminines (Muses) tenant une lyre, un diaulos et d'autres instruments⁵⁶. Leur stature est assez proche des déesses éleusiniennes du diadème Stathatos, mais la qualité graphique est supérieure. Malgré ces vagues parallèles, qui sont tout aussi dépourvus de contextes de provenance, aucun exemple plus probant n'a pu être proposé, durant plus d'un demi-siècle.

La forme exacte de ce « diadème » en deux moitiés n'a pas de parallèle : les fines lames présentent une légère courbure, ce qui les distingue de la majorité des autres bandeaux (funéraires ?) en métal, qui sont d'habitude des lames uniques droites, présentant parfois un fronton au centre.

Premières hésitations : arguments en faveur de l'authenticité

- 16 Les traits uniques, ou les objets qui présentent des *unica* dans les corpus artistiques, doivent être considérés avec prudence, d'autant plus quand, comme ce « diadème », ils appartiennent à un groupe d'objets de provenance inconnue, sans contexte précis et dépourvu d'informations de fouille. Le Musée National Archéologique d'Athènes, qui fut le premier musée archéologique central du pays⁵⁷, contient majoritairement des antiquités grecques issues de fouilles systématiques réalisées sur sol grec. Un nombre restreint d'objets exposés provient d'autres lieux, par le biais de dons, d'échanges ou de quelques fouilles à l'étranger⁵⁸ ; certains proviennent du marché de l'art et trouveront leur chemin vers les vitrines par le biais de donations renommées⁵⁹. Ainsi, le visiteur et le chercheur tendent à priori à ressentir à Athènes une certaine sécurité face au phénomène des faux antiques, et il est fort délicat de manifester ouvertement des doutes sur l'originalité d'objets ornant les vitrines et les salles du plus grand musée archéologique d'art grec au monde. Il faut aussi souligner qu'en Grèce, un pays où le marché de l'art antique n'est pas légal⁶⁰, le phénomène des impostures demeure assez peu considéré dans la sphère publique. Ces sujets ne sont enseignés qu'indirectement⁶¹, et préoccupent principalement les spécialistes, conservateurs de musées et fonctionnaires d'état qui gèrent les collections privées et les incidents des fouilles clandestines. Les archéologues de terrain, nombreux dans un pays riche en originaux, sont moins exposés au phénomène des faux. La situation se distingue de celle des musées d'autres pays, qui constituent leurs collections principalement par achats, donations et autres biais, et dont les conservateurs sont confrontés à ce problème au quotidien⁶².

- 17 Lorsque j'ai découvert les bandeaux du « Trésor de Démétrias » en 2006, l'observation de tous ces éléments inusités m'a initialement fait douter de leur originalité⁶³. Cette première réaction fut de l'ordre du trouble, généré par tant de détails inattendus. Pourtant, j'ai cru devoir m'appuyer sur certains arguments raisonnés, qui semblaient assurer l'originalité des deux objets : après tout, ils avaient été publiés et commentés par d'éminents archéologues dans des publications de haut niveau⁶⁴.
- 18 En outre, le bandeau était resté exposé au Musée National d'Athènes, dans une collection renommée, durant un demi-siècle (1957–2006)⁶⁵, sans que le moindre doute ne soit exprimé officiellement à son propos⁶⁶, ou à propos de la collection⁶⁷. Au-delà de cet argument, au total assez faible, il me semblait qu'un hypothétique faussaire des débuts du xx^e siècle n'aurait pu avoir une telle connaissance des symboles éleusiniens.
- 19 Mon argument principal concernait la représentation des deux vases éleusiniens comme couronnement des chapiteaux ioniques des piliers qui encadraient la scène (Fig. 2 b, g–h, i–j) : leur échelle, au sommet des piliers, suggérait des vases de dimension monumentale. Ce détail iconographique me fit immédiatement penser aux vases éleusiniens votifs en marbre, issus des anciennes fouilles d'Éleusis au xix^e siècle (Fig. 6a–b)⁶⁸. Hormis l'inscription votive du vase M.E. 5810 et de brèves mentions dans les comptes rendus préliminaires et les guides du musée⁶⁹, ces vases monumentaux ont été peu mis en valeur dans leur ensemble. Leur importance votive a échappé à la communauté scientifique durant des décennies⁷⁰. Au Musée d'Éleusis, quatre vases en marbre étaient exposés dans la vitrine 21, au moins depuis les années cinquante⁷¹. Le premier qui les a mentionnés dans la recherche moderne fut J.J. Pollitt en 1979, à la suite d'échanges avec G. Bakalakis⁷². En 1998, M. Miles publia un vase monumental en marbre en provenance de l'Eleusinion de l'Agora⁷³. En 2002 K. Papangeli publia trois photographies en couleur, de trois spécimens d'Éleusis⁷⁴. En 2005 I. Krauskopf leur dédie un lemme dans l'article sur les *plémochés*⁷⁵. Mais l'ensemble des vases en marbre attend toujours sa publication finale, et la monumentalité de ce matériel votif n'avait point été saisie par le public aux débuts du xx^e siècle⁷⁶.
- 20 Pour toutes ces raisons, j'ai intégré cette pièce dans ma recherche doctorale et dans la publication d'articles qui ont suivi des présentations effectuées dans deux colloques tenus respectivement à l'Institut suédois d'Athènes (2008) et dans le cadre du CIERGA à Dion (2009)⁷⁷.
- 21 Avec ces deux articles je considérais que la phase préliminaire de l'investigation était close. La synthèse sur la recherche concernant les vases éleusiniens avait été écrite à l'aide des données publiées et disponibles⁷⁸, avant l'investigation systématique du matériel original d'Éleusis⁷⁹. Des conclusions plus définitives et fermes devraient attendre une prochaine phase de recherche, à la seule condition que le matériel éleusinien puisse être examiné de façon systématique⁸⁰.
- 22 Malgré la maturation des premières observations, je n'arrivais pourtant pas à considérer que le sujet des bandeaux était clos. Je continuais de rassembler du matériel comparatif, d'étudier l'iconographie, d'essayer d'en comprendre davantage sur le milieu artistique et l'époque qui avaient pu créer une scène aussi originale, un sujet qui n'avait jamais été représenté dans l'art de la période classique. Cette phase fut longue, car les diverses pistes que je suivais aboutissaient souvent à des impasses argumentatives ou s'épuisaient face à l'absence de sources antiques fiables. Il serait fastidieux d'énumérer ici les principaux raisonnements qui m'intriguaient durant cette

période⁸¹. Je ferai simplement référence aux éléments qui m'ont progressivement mise sur la piste d'une imposture moderne.

- 23 La destination probable de cette paire de bandeaux semblait être funéraire. Bien que nous ne connaissions aucun autre diadème constitué de parties courbes, il restait difficile d'en proposer une autre destination.
- 24 C'est la ville hellénistique de Démétrias qui était la provenance présumée de l'objet, comme du trésor dont il faisait partie. Une telle origine ne pouvait être contrôlée. La ville thessalienne était « à la mode » dans le milieu archéologique du début du ^{xx}e siècle. Elle avait été localisée à partir de 1906 par les fouilles systématiques de la Société Archéologique d'Athènes, entreprises par l'Éphore de Thessalie, A. Arvanitopoulos⁸². Il y avait découvert un nombre important de stèles funéraires peintes d'époque hellénistique, des attestations rares de la peinture antique. D'abord identifiée avec la ville de Pagasai, il fut vite évident qu'il s'agissait de la ville homonyme de Démétrios Poliorcète (337/6–283), le roi de Macédoine⁸³. Fondation royale sur la côte du golfe Pagasétique, par le biais d'un synœcisme, en 293 av. J.-C., elle devint pour une courte durée la capitale de son royaume.
- 25 Non seulement la ville fut fondée par le roi de la Macédoine Démétrios, mais elle fut aussi choisie comme lieu de son inhumation par son fils Antigone II Gonatas, lui aussi roi de Macédoine. Décédé en 283 av. J.-C. à Apamée de Syrie, les cendres de Démétrios furent rapatriées par son fils en 276. Nous devons à Plutarque la description éloquente du convoi des navires : les cendres de Démétrios se trouvaient dans une urne (ὕδρια, κάλπη) en or, posée sur la proue du premier navire, ornée d'une pourpre royale et d'un diadème (Plut., *Dem.*, 53, 4)⁸⁴. Selon Diodore, la pourpre et le diadème sont les signes de reconnaissance par excellence de la royauté. Il s'agit alors d'une scène de délégation du pouvoir et le roi est enterré avec ses insignes⁸⁵. La tombe de Démétrios n'a jamais été retrouvée. La quête du lieu d'inhumation du roi fondateur préoccupait Arvanitopoulos : en 1915, quand il avait été établi que le site était Démétrias, il fut chargé par la Société Archéologique d'Athènes de localiser la tombe, sans résultat ; en 1909, lorsque le site était encore identifié à Pagasai, il investiguait une construction au sommet de l'acropole de la ville, près d'un hypogée, qu'il avait pris pour les fondations d'un temple⁸⁶. Les fouilles durant les années 1970 y ont suggéré l'existence d'une construction aux traits architecturaux orientaux ; elle fut interprétée comme un éventuel hérôon ou tombe (de Démétrios ?)⁸⁷. Le sujet reste sans conclusion définitive.
- 26 Démétrios Poliorcète est un des personnages historiques les plus originaux et provocants de l'antiquité grecque. Sa biographie, telle que la transmettent les sources écrites⁸⁸, est légendaire. Fils (ou neveu adoptif) d'Antigone I Monophthalmos (le Borgne, général d'Alexandre le Grand et appartenant à la première génération des diadoques)⁸⁹, il se distingue rapidement comme un prétendant possible au trône de la Macédoine⁹⁰. Son père et lui sont les premiers parmi les diadoques à adopter pour leur iconographie un des insignes de la royauté qui remontent à Alexandre III : le diadème⁹¹. Après la victoire de la bataille navale de Salamine de Chypre, en 306 av. J.-C., père et fils décident d'adopter le titre royal et de se couronner de cet insigne oriental lancé par Alexandre comme symbole de royauté⁹². Cet élément resurgit dans son iconographie et constitue en fait souvent l'argument principal pour les attributions de portraits à ce monarque⁹³. Sans entrer ici dans le détail de la réflexion sur tous les aspects du ou des bandeaux portés par Démétrios⁹⁴, il est clair que le témoignage de Douris, par exemple, décrivant le bandeau de tête (*mitra*) de Démétrios Poliorcète comme un tissu brodé en

or⁹⁵ pouvait faire naître l'hypothèse que cette « broderie » était peut-être une applique du type de celle des deux bandeaux Stathatos.

- 27 Démétrios ne s'est pas limité à se caractériser par l'usage d'un insigne royal propre à Alexandre le Grand. L'épopée de sa vie tumultueuse nous fournit de nombreux détails anecdotiques ; si certains manquent de vérité ou de crédibilité, ils ont néanmoins été bien conçus, en contribuant à la construction de son mythe⁹⁶.
- 28 Mais l'un des chapitres les plus importants de la vie publique de Démétrios, ou de la narration anecdotique et idéalisée qui nous en a été transmise, concerne ses relations spéciales et privilégiées avec le sanctuaire de Déméter et Korè à Éleusis. Lors de sa course au trône de Macédoine, Démétrios devait affirmer sa supériorité envers ses adversaires. Une initiation éleusinienne, accordée à ceux qui maîtrisent la langue grecque et qui n'ont pas les mains salies par le sang, avait une valeur panhellénique⁹⁷. Son désir d'être initié était si fort que les Athéniens changèrent par deux fois leur calendrier pour permettre au roi d'être initié hors programme en 302 av. J.-C.⁹⁸. En outre, il sut jouer habilement de la proximité entre son propre nom, Démétrios, et celui de la déesse, Déméter⁹⁹.
- 29 Si l'on en revient à la figure centrale sur le diadème Stathatos (Fig. 7b), Triptolème y est représenté dans la posture lysippique dudit *Sandalenbinder* ou *Sandalenlöser*¹⁰⁰ (surnommé jadis *Monosandalos*, *Jason*, *Thésée*, athlète ou éphebe)¹⁰¹. Il est connu que Lysippe était un des portraitistes préférés d'Alexandre le Grand. Démétrios imitait Alexandre autant qu'il le pouvait. Selon Pline l'Ancien, il avait choisi comme portraitiste le sicyonien Teisicrate, disciple de Lysippe¹⁰². Certains archéologues ont essayé d'identifier des œuvres lysippiques dans les portraits attribués à Démétrios, dans le souci de relier ce souverain au sculpteur d'Alexandre¹⁰³. Le sujet devient d'autant plus intéressant quand on remarque que certains spécialistes de la sculpture hellénistique tendent assez systématiquement à attribuer le type statuaire du *Sandalenbinder* à l'iconographie royale personnelle de Démétrios Poliorcète¹⁰⁴. La tête de ce type statuaire¹⁰⁵ présente des similitudes propres à quelques portraits avec diadème, que l'on identifie souvent à Démétrios. En outre, il faut rappeler que le roi a refondé la ville de Sicyone (nouvelle Démétrias) et fondé Démétrias (en Thessalie) respectivement en 303 av. J.-C. et 293 av. J.-C.¹⁰⁶ Lysippe est originaire de Sicyone et est contemporain des relations du souverain avec sa ville natale.
- 30 À ce stade de la réflexion, la sophistication de l'argument et la complexité du sujet ne permettent pas toujours d'échapper aux raisonnements circulaires. Or, il est actuellement assuré que l'original du *Sandalenbinder* devait représenter une image d'Hermès¹⁰⁷. La scène du dieu chaussant ses sandales dorées remonte à Homère¹⁰⁸. Il pourrait s'agir du dieu messager de son père, le *Psychopompos* dont une des missions est de réclamer Korè aux enfers et de la ramener auprès de sa mère (*Hymne Hom. Déméter*, v. 334-341)¹⁰⁹. Un relief délien inachevé à sujet éleusinien est crucial pour l'interprétation de la posture, car il offre un cadre narratif éleusinien à la figure de l'Hermès se chaussant de la sandale, parvenu à nous isolé, par l'intermédiaire de la statuaire en ronde bosse¹¹⁰. Malgré cet étonnant emprunt du type statuaire par le « Triptolème Stathatos », personne n'avait procédé à la comparaison minutieuse du motif avec la statuaire en ronde bosse. C'est ce que j'ai alors entrepris de faire¹¹¹, tout en poursuivant la réflexion sur la pure hypothèse de travail que le bandeau reflétait peut-être la volonté d'assimilation du roi à la figure de Triptolème, consécutive à son initiation éleusinienne¹¹².

- 31 En résumé, un « diadème » en or de qualité médiocre, mais d'un intérêt iconographique majeur révélait de façon exceptionnelle des détails du rituel des mystères d'Éleusis ; sa « provenance » présumée de la ville de Démétrias conduisait à le rapprocher du roi Démétrios, qui s'y trouvait peut-être représenté sous une éventuelle « hypostase » divine. Ces faits, suggérés par l'objet même, pouvaient s'appuyer sur certaines informations historiques, en partie légendaires, extraites surtout du récit de Plutarque : un roi qui fit du diadème son insigne personnel ; une capitale du royaume macédonien fondée par le roi Démétrios Poliorcète ; une tombe royale (non retrouvée) ; un enterrement avec un diadème en or ; un roi qui fut initié aux mystères éleusiniens et qui fit changer pour cela le calendrier athénien ; un roi du nom de Démétrios, en écho au nom même de Déméter ; et enfin un roi, qui aurait éventuellement pu se faire représenter comme Triptolème, dans le type statuaire du dieu lançant sa sandale (Hermès ou autre) dans un style proche de celui de Lysippe, portraitiste d'Alexandre le Grand.
- 32 Toutes ces constatations manquaient de cohérence, étaient issues de domaines divers (histoire, topographie, iconographie, sculpture, textes, arts mineurs) et menaient à des comparaisons entre données hétérogènes ; elles touchaient à des sources peu crédibles historiquement et concernaient l'interprétation d'un objet issu du marché clandestin de l'art, dépourvu de toute information valable de provenance. Mais n'y avait-il pas, au-delà d'une prudence nécessaire, trop de coïncidences ? Plus j'approfondissais mes études à propos de Démétrios, plus je croyais pouvoir discerner la mentalité d'un souverain, qui aurait pu s'inventer encore une hypostase divine : celle du consort masculin de Déméter, le rôle de Triptolème, le cultivateur de l'humanité et le garant de l'abondance... Mais rien ne permettrait de transformer de simples hypothèses en raisonnement fondé. L'étude aboutissait à une impasse.
- 33 Tout en sachant que je devais avoir tort, je ne voulais pas laisser le dossier sans évaluation par d'autres spécialistes, avant d'abandonner l'enquête. J'ai donc éprouvé mes différentes hypothèses au contact de collègues historiens¹¹³, qui n'ont pu que confirmer leur fragilité au vu de la documentation disponible. La présentation de ces hypothèses lors d'un colloque d'archéologie thessalienne n'a quant à elle guère suscité de réaction¹¹⁴. En revanche, mes échanges avec Stella Miller, spécialiste de l'orfèvrerie thessalienne et macédonienne¹¹⁵, ainsi qu'avec Kevin Tréhuedic, historien et spécialiste des insignes et marqueurs du pouvoir des rois hellénistiques, m'ont progressivement convaincue que cet objet était d'une qualité trop modeste et sa matière incompatible avec la notion du diadème royal.
- 34 En 2010, je refermai prudemment le dossier...

À la recherche des éventuels faussaires (2013–2016)

- 35 Trois ans plus tard, le hasard voulut que j'aie à le rouvrir abruptement... En février 2013, le Professeur Michalis Tiverios entra à l'Académie d'Athènes, sur la chaire d'Archéologie classique (Céramique). À cette occasion, il donna une conférence sur les impostures d'antiquités, un sujet peu évoqué en Grèce, surtout dans la sphère publique¹¹⁶. En prenant l'exemple d'une grande feuille en plomb du Musée d'Aggrigente, ornée d'une scène incisée dionysiaque de style archaïque, il a démontré avec des arguments clairs, simples et convaincants les raisons pour lesquelles la scène ne pouvait pas être authentique. Intrigué par les dimensions et la matière inhabituelles de

l'objet, il avait d'abord discerné des détails incompatibles avec l'iconographie antique ; puis il avait procédé à l'identification de scènes figurées décorant des vases à figures noires, grecs et étrusques, ornées d'images originales parallèles. Mais le faussaire anonyme n'avait pas emprunté ses dessins aux originaux (dispersés dans divers musées) ; il avait fait son choix parmi les planches d'une publication en quatre volumes. En feuilletant ces planches, Tiverios avait réussi à identifier tous les éléments que le faussaire avait copiés, combinés ou interchangés afin de brouiller les traces de son imposture. Au terme de cette remarquable démonstration d'un déclassement, il procéda à l'évaluation des dégâts et des conséquences des productions de faux pour le savoir, les chercheurs et la crédibilité de nos sciences.

- 36 C'est alors que mon savoir longuement accumulé au sujet de Démétrios se métamorphosa en une question de plus en plus lancinante : et si toutes les impasses irritantes où ma recherche s'était engouffrée étaient dues à des raisons similaires ? Et si je m'étais trompée quelques années plus tôt en excluant l'éventualité d'une imposture pour considérer le bandeau avec confiance ? Si toutes ces vagues allusions à un art funéraire royal et au monde thessalien de Démétrios, si les délicates références éleusiniennes elle-mêmes n'étaient qu'un jeu et un scénario inventé aux temps modernes par un lecteur intelligent et attentif de la biographie de Démétrios, afin de plaire aux clients collectionneurs et aux archéologues, et ainsi donner à ce trésor « de Démétrias » une crédibilité sophistiquée ?
- 37 Reprenant alors sous un autre éclairage ce que j'avais appris sur le milieu archéologique éleusinien et thessalien, je m'arrêtai soudain sur un nom : Émile Gilliéron père (1850–1924). D'origine franco-suisse, proche collaborateur d'Heinrich Schliemann à Mycènes et à Tirynthe, et d'Arthur Evans à Knossos, il fut le meilleur artiste peintre, sculpteur et restaurateur d'antiquités du XIX^e siècle en Grèce. Émile Gilliéron avait des nombreuses autres collaborations dans le milieu archéologique, grec ou étranger¹¹⁷. Il œuvrait pour les écoles archéologiques des instituts étrangers, autant qu'il travaillait pour la Société Archéologique d'Athènes. Et celle-ci l'avait employé entre 1883 et 1900 à Éleusis, lors des grandes fouilles du sanctuaire. Il avait dessiné les vases éleusiniens pour D. Philios, immédiatement après leur découverte (Fig. 8)¹¹⁸. Avant 1884, il avait dessiné au Musée Numismatique des tessères en plomb, dont certaines ornées de prétendues *plémochés*¹¹⁹. Il avait aussi dessiné la tablette votive de Ninnion, avec la scène des femmes couronnées de ces mêmes vases¹²⁰, et il avait sans doute suivi les discussions des spécialistes (comme A. Skias ou O. Rubensohn) à propos de son interprétation¹²¹. Ce fut encore lui qui fabriqua la copie en plâtre de cette tablette, désormais exposée au musée d'Éleusis¹²². Gilliéron créa aussi des dessins de vases éleusiniens pour l'article d'O. Rubensohn sur les *ker(ch)noi*¹²³, et il eut ainsi encore une occasion de se familiariser avec tous les détails et les dilemmes interprétatifs concernant les vases : *kernos* ou *plémoché* ? Consommation du *kykéon* et vase processionnel, ou versement d'une libation rituelle à la fin des mystères ? Et les vases monumentaux en marbre, publiés ou non, Gilliéron les avait sans doute vus dans les réserves ou les vitrines du Musée d'Éleusis.
- 38 Mais ce n'était pas tout : Émile Gilliéron était simultanément un très bon connaisseur de la Thessalie. Car la Société Archéologique d'Athènes avait décidé en 1907 de l'envoyer à Volos, immédiatement après la première découverte des stèles peintes de Pagasai/Démétrias¹²⁴. Il travailla pendant plusieurs années auprès du fouilleur de Démétrias, Apostolos Arvanitopoulos. Gilliéron père y retournerait au moins jusqu'en

1912¹²⁵, puis il y introduisit comme successeur son fils homonyme (1885–1939)¹²⁶. Lors de ces séjours, ils purent se familiariser avec la topographie de la région et précisément Démétrias. Ils dessinèrent des trouvailles appartenant à d'autres contextes thessaliens, et il est fort probable qu'ils eurent quelques échos et informations sur le fondateur de la ville, dont la tombe fut l'objet d'enquêtes archéologiques durant cette même période. Les artistes Gilliéron étaient des hommes instruits, dynamiques, dotés d'une aisance sociale et d'un large cercle professionnel¹²⁷.

- 39 Mais toutes ces coïncidences biographiques seraient encore de faible intérêt pour notre cause, sans un autre facteur non moins sensible. En parallèle à toutes leurs réussites professionnelles, un autre aspect de leurs biographies respectives surgit de plus en plus souvent dans le milieu archéologique : leur profil d'artistes faussaires. Le dossier des soupçons à leur égard par une partie toujours plus importante de la communauté archéologique internationale est florissant¹²⁸. Il comprend des mises en question d'artéfacts appartenant principalement à l'art égéen de l'âge du bronze (culture minoenne et mycénienne). Mais du moment où le nom de Gilliéron apparaît à diverses reprises dans des publications sur Éleusis, le problème du « diadème Stathatos » se présente sous un jour nouveau.
- 40 Depuis avril 2014, j'estime avoir identifié l'indice majeur attestant que le « diadème Stathatos » pourrait être une imposture moderne¹²⁹. Tous les éléments iconographiques ou historiques que synthétise cet objet surgissent d'un savoir qui était parfaitement disponible au tournant du xx^e siècle ou peu après, et il était alors à la disposition privilégiée des artistes Gilliéron. Émile père pourrait être le créateur de ce bandeau. Il avait l'aptitude artistique et technique, le savoir scientifique, des hauts maîtres qui l'instruisaient de la plus profonde connaissance iconographique, les contacts privilégiés avec les spécialistes de l'archéologie éleusinienne et thessalienne, l'expérience du milieu des collectionneurs et les contacts nécessaires pour le lancer sur le marché. Il restera à confirmer s'il en eut la motivation et le sang froid.
- 41 Si cette scène est bien une imposture moderne, elle devient alors la création savante d'un artiste astucieux et sans scrupule, qui était à même d'intercepter et de comprendre en profondeur les attentes et les dilemmes scientifiques des archéologues. Il ne s'agit pas d'un bel objet fait pour plaire, avec pour seul objectif de réaliser une vente avantageuse. Elle serait une création faite sur mesure, « révélant » une solution à un problème posé à la science, afin de rencontrer les attentes de spécialistes. Avec l'invention d'un « diadème de Démétrios » nous aurions ici une création révélant comment un artiste des débuts du xx^e siècle pouvait imaginer un diadème royal hellénistique, en s'appuyant sur les données disponibles : les textes, la statuaire et les monnaies¹³⁰. Et comment il choisit de transposer les données historiques, à savoir l'initiation éleusinienne, au creux d'un matériau et d'une iconographie.
- 42 S'il est bien de la main des artistes Gilliéron (père, fils ou les deux), le « diadème Stathatos » est alors le premier objet postérieur à l'âge du bronze qui pourrait leur être attribué, enrichissant du même coup la gamme chronologique de leurs impostures éventuelles. En outre, ce cas ouvre un dossier où les diverses implications des artistes Gilliéron pourront être démontrées par des détails minutieux, sans laisser de marges à des doutes sérieux. D'autres impostures leur ont été attribuées par le passé, mais sans preuves incontestables. Les artistes Gilliéron jouissent toujours de la présomption d'innocence, malgré des soupçons répandus.

- 43 Or, l'intérêt du parcours que retrace le présent article est qu'il s'est ouvert sans le moindre souci d'éventuels faussaires, et sans avoir eu initialement recours à la vaste bibliographie disponible sur les Gilliéron. La longue durée de nos recherches et ses étapes sont des éléments essentiels en cette affaire, car il pourrait s'agir de la première œuvre qui leur serait attribuée spontanément, par le seul recours au raisonnement sur les données fournies par les objets en question et le milieu archéologique (et spécialement l'association d'Éleusis et Démétrias). Et ceci, sans appui sur les arguments issus exclusivement de l'archéologie de l'Âge du Bronze, recyclés dans la bibliographie, et sans recours aux données inédites des archives, qui semblent renforcer ces observations¹³¹. L'attribution ici proposée est indépendante de toutes les observations faites jusqu'alors sur les artistes ; elle concerne une autre période de production d'artéfacts, un autre milieu archéologique et elle est construite sur des arguments originaux¹³².

Conclusion

- 44 Une première version de ces hypothèses fut brièvement présentée lors d'une conférence au sujet des vases rituels du sanctuaire d'Éleusis, tenue au Musée du Louvre en 2013. J'y ai pris le risque de partager une hypothèse délicate et encore insuffisamment étayée devant un grand public¹³³, mais les soupçons furent confirmés par les résultats des recherches ultérieures.
- 45 La suite de cette analyse sera longue, et elle dépasse les thématiques qui intéressent une revue sur la religion antique. Une partie en sera publiée dans les actes du colloque international sur les *Impostures Savantes*, organisé à Paris en Mai 2015¹³⁴. L'étude concerne surtout l'histoire de l'archéologie du XIX^e et des débuts du XX^e siècle, et la biographie des artistes. Les deux articles restent préliminaires et reflètent l'état actuel des recherches. Je me sens pourtant obligée de publier mes observations, afin d'avertir les spécialistes de la religion antique et de l'archéologie éleusinienne de ces doutes sérieux, qui ont actuellement mûri¹³⁵. C'est un devoir envers la revue *Kernos*, de prévenir en priorité ses lecteurs du danger de cette éventuelle fausse piste, dans cette même revue qui a accueilli sa présentation initiale en 2010.

Annexe

Publications relatives à la scène éleusinienne du « diadème Stathatos »

- 46 En annexe, nous proposons par ordre chronologique une liste sélective et non exhaustive des principales publications qui ont pris en compte les bandeaux en or de la collection Antoine et Hélène Stathatos depuis leur première publication en 1953, ou qui en ont influencé l'étude, même indirectement. L'attention se porte surtout sur l'historique desdits 'trésors thessaliens', comme sur les études qui ont introduit les 'bandeaux Stathatos' dans l'argumentation à propos de l'interprétation des vases éleusiniens et de la *plémoché* antique¹³⁶, et ce, soit avant, soit après la publication des articles MITSOPOULOU (2010a et 2011).
- 47 [1] Entre 1908 et 1910 une riche tombe hellénistique fut fouillée en Thessalie, aux alentours de Palaikastro, Karditsa (Ancienne Métropolis). Initialement clandestine et

entreprise par des fermiers locaux, la fouille fut reprise par Apostolos Arvanitopoulos en 1909–1910, qui en donna un premier compte rendu en 1912. Mais le contexte ne fut jamais saisi dans sa totalité, car une partie des objets précieux d'orfèvrerie furent exportés en Allemagne ; entre 1917 et 1925 ils furent achetés par le Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg, par l'intermédiaire du marchand d'art Marc Rosenberg [voir HOFFMANN, DAVIDSON (1965), HOFFMANN, VON CLAER (1968) et AMANDRY (1967)]. Il s'agit du premier 'trésor' thessalien apparu sur le marché d'art, 'précurseur' des 'trésors' des collections Stathatos et Benakis, acquis autour de 1930. Avant 1912, le dessinateur et restaurateur d'Arvanitopoulos était Émile Gilliéron père. Toute investigation à venir du dossier thessalien devra commencer par une réévaluation minutieuse des données et des paradoxes de cette fouille¹³⁷.

ARVANITOPOULOS (1909), p. 171 ; ARVANITOPOULOS (1912), p. 73–118.

- 48 [2] Quand Apostolos Arvanitopoulos commença ses fouilles dans la cité antique à l'ouest de la ville moderne de Volos en 1906, le nom antique du site n'était pas encore assuré. D'abord identifié de façon incertaine avec Pagasai, il s'est graduellement avéré qu'il s'agissait de Démétrias, la ville fondée par le roi de Macédoine Démétrios Poliorcète, par synœcisme, en 293 av. J.-C. Aussitôt l'identification effectuée, l'un des objectifs majeurs des fouilles fut la localisation de la tombe du roi fondateur. Ce constat montre qu'il s'agissait avant tout de vérifier des données historiques par la fouille ; même si ce but ne fut jamais atteint, il faut retenir le vif intérêt de l'archéologue pour la tombe du roi macédonien, diadémé et initié aux Mystères d'Éleusis.

ARVANITOPOULOS (1915), p. 163–164.

- 49 [3] Peu d'années après la vente des trésors thessaliens de « Démétrias » et de « Carpénissi » à Hélène Stathatos et A. Benakis (en 1929 et 1931), et vingt ans avant leur publication par Michel Amandry (en 1953), M. Kambanis publie le trésor monétaire de « Carpénissi » découvert, selon les témoignages, avec ledit trésor homonyme. Malgré les efforts de l'auteur pour éclaircir les conditions de sa découverte en Thessalie, le lieu de provenance n'a pas pu être précisé. Les données disponibles sont pauvres.

KAMBANIS (1934), p. 101–102.

- 50 [4] En 1953, Pierre Amandry publie le premier volume consacré à la collection Stathatos, dont les deux bandeaux en or qui portent une scène éleusinienne rare, à savoir les objets analysés dans le présent article. Il en donne une description dense, mais ne distingue pas la présence secondaire des douze vases éleusiniens. Les pilastres sont décrits comme « un décor qui ressemble à un pilier mouluré en haut et en bas, surmonté d'un objet allongé comme un œil ». Les vases tenus sur la tête des amours sont un « objet plat et rond ». Les deux vases au centre sont « de petits objets, difficiles à interpréter ». Il commente en détail la posture lysippique de Triptolème, le char, les déesses, le rapport entre amours et groupe éleusinien. Amandry exclut qu'il puisse s'agir d'un bandeau frontal, puisque ce sont deux bandes identiques. Il accorde peu de foi aux informations des vendeurs, et propose que des pièces de provenance différente aient pu être mêlées dans un même lot.

AMANDRY (1953), p. 86–89, n^{os} 230–231, pl. XXXIV.

- 51 [5] En 1955, Hans Möbius observe la présence de la paire des vases renversés au centre de la composition et fait l'hypothèse que la scène pourrait être une représentation du rituel final des mystères d'Éleusis, celui des *plémochôés*. Toutes les publications

ultérieures sont fondées sur cette observation pertinente, publiée dans un dense compte rendu de la monographie de P. Amandry.

MÖBIUS (1955), p. 39.

- 52 [6] Henri Metzger fait brièvement référence à l'image du bandeau en or de la collection Stathatos, et renvoie à Amandry (1953), comme à Möbius (1955) ; il ne commente pas les plémochos. Son intérêt porte sur la typologie des sièges des déesses éleusiniennes, et il opte pour la ciste au lieu du puits.

METZGER (1965), p. 48, n. 6.

- 53 [7] Un autre point concerne des bijoux en provenance de Palaioastron-Karditsa [ci-dessus, ARVANITOPOULOS (1912)]. Herbert Hoffmann, pour le compte du Museum für Kunst und Gewerbe à Hamburg, publie le lot à deux reprises ; avec Vera von Claer dans un catalogue sur l'orfèvrerie à New York en 1965 et en 1968, avec Patricia F. Davidson. Font partie du « trésor » quatre appliques en or martelées sur matrice, ornées de figures enfantines d'Éros qui portent un masque, une torche et des instruments de musique. Hoffmann et Davidson renvoient aux Éros du diadème Stathatos (MÖBIUS [1955], p. 39), comme aux bandeaux du British Museum ci-dessus, TREISTER (2001). À la suite de la présente étude, j'estime que leur authenticité devrait être rigoureusement contrôlée, car ils sont d'un style peu habituel, « moderne ». Dans le compte rendu de la publication de 1965, Amandry commente le trésor, sans suggérer des problèmes d'authenticité.

HOFFMANN, DAVIDSON (1965), p. 282, n° 132, fig. 132 ; HOFFMANN, VON CLAER (1968), p. 26-27, n° 18 (1917 : 201, 202, 207 ; 1925 : 178) ; AMANDRY (1967), p. 205.

- 54 [8] L'exposition qui eut lieu à New York en 1965 a engendré une série de critiques, car un nombre important des objets, issus de collections privées et présentés pour la première fois au public, fut alors mis en cause. L'auteur du catalogue, Herbert Hoffmann, mais aussi Pierre Amandry et Fritz Greifenhagen publièrent des comptes rendus à ce sujet. Parmi les ensembles suspects se trouvaient aussi divers bijoux de la collection Stathatos, comme du trésor de Palaikastro, commenté ci-dessus.

AMANDRY (1967) ; GREIFENHAGEN (1968) ; HOFFMANN (1969) ; JACKSON (2006), p. 15.

- 55 [9] Bertha Segall, la spécialiste qui a publié les objets d'orfèvrerie du Musée Benakis en 1938, a aussi observé et commenté le « diadème Stathatos » que nous examinons. Il s'agit d'une référence peu reproduite dans la bibliographie, mais qui acquiert ici tout son intérêt, car son étude traite de l'alabastre en argent de ce même lot thessalien de Palaikastro ; une frise d'Éros enfantins en orne le cou¹³⁸ : « *Auf einem Goldband der Sammlung Stathatos im Nationalmuseum in Athen (n. 80) sind die gleichen geflügelten Gestalten mit den Göttern verbunden, für die die Gaben gedacht sind. Die Kinderfiguren eilen auf Demeter, Persephone und Triptolemos zu, der Zusammenhang ist also ganz eindeutig ein sepulkraler. Wenn es sich hier auch wohl nicht um die eleusinischen Mysterien handeln wird, wie Möbius vorschlug (n. 81), da das Stück nicht attisch ist, so doch um Demetermysterien eines außerattischen Heiligtums. Jedenfalls aber handelt es sich um Darstellungen aus dem Bereich der beiden Göttinnen, die in ihren Kulte in der gemeinsamen antiken Welt eine Wiedergeburt nach dem Tode versprochen.* »

SEGALL (1966), p. 18-24, spec. p. 22, fig. 7a-e.

- 56 [10] Edward Ochsenschlager publie un vase particulier issu d'une fouille en Égypte (Thmuis). Dans son argumentation (erronée) en faveur d'une identification de la forme

avec la *plémochœ* éleusinienne, il renvoie à la paire de vases inversés des bandeaux Stathatos, suivant Möbius. Il n'adopte pas la lecture en faveur du rituel des *plémochœs*, mais préfère y voir une distribution de semences par Triptolème, avec des vases qu'il choisit d'appeler des *kernoï* (« *The overturned simple kernoï represented on the gold band of the Stathatos Collection are much more likely connected with Triptolemos' distribution of seeds than with ritual of the Plemochoe. Seeds, after all, were proper contents of the kernos* »). Il fut le premier à intégrer l'observation de Möbius dans les discussions éleusiniennes, mais son article a peu influencé la recherche ultérieure.

OCHSENSCHLAGER (1968), p. 57–58 et n. 22–24, 61.

- 57 [11] Stella Miller publia deux études à propos de l'orfèvrerie thessalienne, à propos desdits « trésors » de Palaikastro/Métropolis, Carpénissi et Démétrias. Elle exprima un doute quant à l'unité et la cohérence des ensembles. Les termes *insecure*, *problematic*, *uncertain provenience* sont employés. Pourtant, elle conclut en notant leur importance pour l'orfèvrerie thessalienne. Un article est voué au cas de Palaikastro ; selon l'auteur son unité est incertaine, le lieu de provenance doit être considéré comme non assuré : « *The obvious lesson is that Arvanitopoulos' reports must be regarded with more than a little skepticism* » (p. 180). Ces études seront précieuses lors d'une réévaluation des ensembles thessaliens au prisme des impostures¹³⁹.

MILLER (1979a), p. 2 et p. 309 ; MILLER (1979b).

- 58 [12] Juliette de la Genière semble être la deuxième, après Ochsenschlager, à tenir compte de la notice de Möbius et à en tirer des conclusions¹⁴⁰. Elle revendique le nom de *plémochœ* pour les vases d'Éleusis, et le retire de la discussion autour de la forme du *kothon* ou *exaleipton*, en se fondant précisément sur l'argument fourni par le bandeau de la collection Stathatos. Son article est réintroduit dans la bibliographie du sujet par VILLANUEVA PUIG (2011).

LA GENIÈRE (1980), p. 32 et n. 8.

- 59 [13] Frank Brommer publia en 1980 un bref article sur les *plémochœs* ; devenu une référence classique, il a convaincu nombreux chercheurs après lui de suivre son classement typologique. Il est important de noter que Brommer arrivait à ses conclusions sans connaître, ou au moins sans prendre en compte et se référer à la scène des bandeaux Stathatos. Ainsi, la communauté des spécialistes de céramique classique qui traitaient du sujet avait suivi des arguments soutenus indépendamment de la donnée iconographique en question. L'étude de Brommer est ainsi décisive pour l'historique de la recherche, car elle réduit l'impact qu'auraient pu avoir des conclusions tirées uniquement d'un faux. De toute façon, l'interprétation en faveur de la *plémochœ* est bien ancrée parmi les spécialistes¹⁴¹.

BROMMER (1980).

- 60 [12] Luigi Beschi publie une image partielle du bandeau, sans guère de commentaire : « *Lamina aurea... Da un tesauo tessalo. ... D. e Kore sedute presso Trittolemo.* » Un vase incliné gisant sur le sol, appuyé sur son anse, est clairement identifiable derrière Déméter, mais ne fut pas observé avant 2005 (Krauskopf). La publication dans le *LIMC* donnait à l'objet un certain cadre, mais sans que l'occasion de l'examiner ne fût saisie. La seule référence fournie est celle d'AMANDRY (1953).

BESCHI (1980), p. 875, n° 382, pl. 589, s.v. Demeter.

- 61 [13] Ruth Lindner renvoie à la scène éleusinienne du diadème de la collection Stathatos, sans en publier une image. Elle s'y réfère comme parallèle au diadème n° 27 de Koul-Oba/Pantikapaion (Hermitage), dont le sujet éleusinien est celui du rapt de Korè¹⁴², ainsi qu'à celui d'Érétrie, au sujet des dieux Plouton et Korè, publié par K. Kourouniotis¹⁴³.
- LINDNER (1984), p. 38–39, n° 27, pl. 16, 2–3.
- 62 [14] Antoine Hermary regroupe les bandeaux sous la rubrique « Éros avec d'autres divinités » et donne une brève description, mais pas d'image.
- LIMC III.1 (1986), s.v. Eros, n° 707, p. 911 (A. HERMARY)
- 63 [15] Dans l'étude des contextes de trouvaille de bijoux en or, Michael Pfrommer inclut le lot de Démétrias. Les bandeaux en question sont considérés comme « *Goldene Besatzbleche mit tanzenden und musizierenden, kurzflügeligen Erosen des mittleren 3 Jhs.* ». Il trouve le style des amours compatible avec la date du milieu du III^e siècle qui est donnée.
- PFROMMER (1990), p. 18 et n. 105, 214 et n. 1418, FK 20, « *Demetriaskomplex* ».
- 64 [16] En 1977 fut trouvée près de Pergé en Pamphylie d'Asie Mineure une statue en marbre, copie d'époque impériale du type statuaire du *Sandalenbinder*, attribué à Lysippe. Cette copie conservait divers attributs (tortue, caducée, sandales ailées) qui ont permis d'identifier définitivement le type statuaire à un Hermès messager, tel qu'il nous est décrit par Christodoros de Koptos à propos de la statue du Gymnase de Zeuxippos à Constantinople¹⁴⁴. De manière plus déterminante encore, cette trouvaille a permis de conclure par rapport à une série d'incertitudes concernant la restitution de diverses autres statues fragmentaires du même type, à Munich, au Vatican, à Copenhague, et à Paris. Crucial pour notre propos est qu'elle a mené à l'identification de la restauration moderne du bras gauche passif du « Cincinnatus » du Louvre comme étant fautive (voir *Fig. 7a*), et à la conclusion que l'hypothèse que deux variantes du type statuaire existant dans l'antiquité n'était pas valable : il s'agit d'un seul type, tel que transmis par les copies de Pergé et de Copenhague.
- 65 Cette étude fondamentale, publiée par Jale Inan en 1993 distingue ainsi deux phases dans l'histoire de l'art concernant le « diadème Stathatos » : la phase antérieure à 1993, quand les chercheurs n'avaient pas un accès facile à ces informations cruciales à propos du type statuaire imité par la pose de Triptolème ; puis la phase postérieure à 1993, où les chercheurs auraient pu (et dû) se rendre compte que le « Triptolème Stathatos » semblait répéter un modèle statuaire issu d'une restauration moderne fautive, et non celle d'un original antique (grec ou romain)¹⁴⁵. Il s'agit de l'un des principaux arguments proposés dans MITSOPOULOU, sous presse (a).
- INAN (1993), p. 105–116.
- 66 [17] Dans son étude sur les métaux martelés, Mikhail Treister suit Bertha Segall en juxtaposant le diadème de la collection Stathatos à un ensemble proche du point de vue de l'iconographie et de la forme du support : quatre fines et longues bandes en or, croisées et unies au centre par un nœud d'Héraclès, sont ornées d'un bas relief avec une frise d'amours musiciens courants, jouant de la double flûte ou de la cithare, portant soit des torches et des vases soit des amphores et des torches, en alternance. Dépourvues de provenance assurée et publiées dès 1911¹⁴⁶, ces bandes du British Museum restaient peu connues par des photographies peu nettes ; elles furent

photographiées de nouveau pour le présent article (Fig. 5 a-b). Treister ne commente aucun autre trait de la scène.

TRUSTER (2001), p. 184 et n. 140 ; SEGALL (1966), p. 22, n. 79.

- 67 [18] En 2001, le journaliste Andreas Apostolidis entreprend une investigation au sujet du commerce clandestin d'Antiquités, déclenchée par les affaires internationales sur le marché de l'art antique. À cette occasion, il a un entretien avec le collectionneur suisse Georges Ortiz (1927-2013) ; Ortiz témoigne que l'antiquaire principal qui a vendu les antiquités à Hélène Stathatos est le crétois Th. A. Zoumboulakis. Il ajoute que « ... *La collection d'Hélène Stathatos est de haute qualité, mais il y en a quelques faux, surtout parmi les bijoux...* ». Ce témoignage, paru dans une édition grand public et non pas directement dans le milieu archéologique, ne semble guère avoir influencé la recherche archéologique, ou les publications. Il est important de noter qu'il est venu à ma connaissance *a posteriori*¹⁴⁷, quand mes recherches m'avaient déjà menée vers cette piste par d'autres voies.

APOSTOLIDIS (2006), p. 90.

- 68 [19] Sur le lemme d'Ingrid Krauskopf, je me suis exprimée en détail dans mes publications antérieures. Je lui dois la connaissance du « diadème Stathatos », qui a ouvert une série d'enquêtes à son sujet. Son travail restera fondamental pour toute étude des vases éleusiniens. Toutefois, elle semble ne pas avoir observé l'original, si révélateur pourtant pour le sujet de son lemme. Une nouvelle image des bandeaux aurait été utile, afin d'encourager d'autres spécialistes à entreprendre plus rapidement l'évaluation de la scène. L'auteur ne se penche pas sur l'analyse iconographique de la scène.

ThesCRA V (2005,) s.v. Plemochoe, n° 652, p. 254 (I. Krauskopf).

- 69 [20] Ifigeneia Leventi fait référence à la scène des bandeaux Stathatos dans un commentaire iconographique du relief Mondragone. Son commentaire n'entre pas dans la discussion des *plémochoés*, mais se limite à commenter les types de sièges des déesses éleusiniennes. L'article se réfère à la scène comme une parallèle pour la discussion de problèmes iconographiques éleusiniens, sans rentrer dans d'autres détails. Mais l'argument devrait désormais être révisé.

LEVENTI (2007), p. 122 et n. 58, 124, fig. 14 (dr. et g.).

- 70 [21] Un an avant la soumission de ma thèse, l'existence de cette scène éleusinienne est venue à ma connaissance, en introduisant au dernier moment un témoignage de première importance pour le sujet étudié. Le dessin professionnel de la scène (Fig. 2) ne fut produit qu'en 2008 ; ainsi, dans la phase d'étude de 2007, une image lisible de la scène faisait encore défaut. L'ampleur des nouvelles informations et des questions posées par cette représentation rare était telle que, dans l'évaluation initiale, un nombre important d'éléments ne fut pas pris en compte. Mon attention était alors monopolisée par le besoin d'interpréter la succession des phases d'utilisation des vases éleusiniens. Ce commentaire reste préliminaire et non publié. Il est dépassé par mes propres travaux ultérieurs.

MITSOPOULOU (2007), vol. III, appendix n° 2. p. 821-862, pls. 21.1-21.10

- 71 [22] Quand la scène éleusinienne fut « redécouverte » en 2006, j'ai immédiatement informé Kevin Clinton, car l'image rentre dans le champ de ses intérêts et sa spécialisation. À la suite de l'observation du dessin, il a pris l'initiative d'en faire brièvement mention dans un article voué aux *Kernoï* éleusiniens, dans lequel il propose

sa propre interprétation de la typologie et des usages divers des vases, dans diverses fêtes. Il intègre la scène dans son argumentation. Comme il s'agit d'un grand spécialiste des études éleusiniennes, avec une large aura scientifique, l'ampleur des dégâts scientifiques que provoquent des impostures, même de petite dimension ou de médiocre qualité, apparaît en pleine lumière. J'assume en partie la responsabilité de cette erreur ; le présent travail a pour objectif d'en limiter les conséquences.

CLINTON (2009), p. 242 et n. 8-9.

- 72 [23] L'étude qui se trouve à l'origine de tout le raisonnement et de la présente déconstruction était issue de mes recherches doctorales (2007). Elle a été discutée amplement ci-dessus. Dans cette phase de mon travail à propos des « bandeaux Stathatos », l'attention était surtout portée aux douze vases éleusiens.

MITSOPOULOU (2010a), p. 168-173.

- 73 [24] Marie-Christine Villanueva Puig procède à une révision minutieuse de la discussion des chercheurs à propos du nom de la plémochoé : elle résume les opinions principales qui ont été suivies dans la recherche, et a le mérite de réintroduire dans l'historique l'observation astucieuse de J. de La Genière qui avait depuis 1980 accordé son attention à l'observation de Möbius. Elle prend aussi en compte l'article MITSOPOULOU (2010a), précisément pour ses conclusions à ce propos : « L'article récent que Ch. Mitsopoulou consacre aux vases dans le culte éleusinien établit fermement l'identité éleusiniennne de la plémochoé et ses usages complexes dans le rituel et le paysage éleusiens. Il me semble constituer un argument supplémentaire pour réserver le terme à ce contexte précis... » Cette évaluation est publiée dans le catalogue d'une grande exposition du Musée du Louvre, destinée à un large public. Si le « diadème Stathatos » est effectivement une imposture moderne, les conséquences pour la recherche seront donc importantes.

VILLANUEVA PUIG (2011), p. 125-126, n. 2.

- 74 [25] La deuxième publication à propos de la scène éleusiniennne du « diadème Stathatos » s'ajoute à la bibliographie qui doit actuellement être révisée, ou étudiée avec réserve, quant aux conclusions qui ont été tirées de la scène Stathatos. Ce constat n'annule pas l'utilité de l'article, car il fournit une synthèse complète des données alors disponibles, du *status quo* de la recherche en 2011, et de ses impasses interprétatives. Inscrit dans lignée de l'historique de recherches éleusiennes, il est nuancé par la recherche ultérieure.

MITSOPOULOU (2011), p. 189-226.

- 75 [26] Ilaria Bultrighini publie en 2012 un compte rendu du volume des actes du colloque suédois de 2011 (WALLENSTEN, HAYSOM 2011). L'article MITSOPOULOU (2011) sur les vases de culte d'Éleusis est brièvement mentionné, sans détails ; les conclusions sont considérées comme nouvelles et significatives. Cette évaluation est désormais à nuancer quant à la pertinence de l'un des arguments principaux de l'article.

MITSOPOULOU (2011) ; BULTRIGHINI (2012).

- 76 [27] En 2012 apparurent les actes d'un colloque organisé en janvier 2009 à Münster, au sujet du diadème des souverains hellénistiques. Durant la phase initiale de mes recherches au sujet des diadèmes, je n'avais pas connaissance de cet événement qui ne m'apparut qu'après publication. Le livre offre une riche documentation et de nombreuses images à ce sujet, en contribuant à une compréhension fondamentale de

l'insigne ; dix-sept articles et l'introduction offrent un large éventail de points de vue, de données et d'analyses. Les articles de T. Schreiber, D. Salzmann, K. Dahmen, A. von Lieven et M. Haake m'ont permis de devenir plus précise, mais n'ont pas modifié mes conclusions générales. Les précisions typologiques aident à démontrer encore mieux la divergence formelle des deux bandeaux Stathatos par rapport aux diadèmes royaux.

SCHREIBER (2012) ; SALZMANN (2012) ; DAHMEN (2012) ; VON LIEVEN (2012) ; HAAKE (2012) ; LICHTENBERGER *et alii* (2012).

- 77 [28] En avril 2010 fut annoncée une communication sur les « Problèmes d'interprétation des images de diadèmes des rois hellénistiques » par Kevin Tréhuedic (INHA, Paris, *Anhima*)¹⁴⁸. Elle n'eut pas lieu, mais m'offrit l'occasion de prendre connaissance de ce travail et d'établir un contact avec l'historien, spécialiste des insignes royaux. Sa monographie sous presse sera précieuse pour une meilleure compréhension des diadèmes royaux. Ses travaux m'ont convaincue de l'incompatibilité des « bandeaux Stathatos » avec toute interprétation comme diadème royal.

TRÉHUEDIC (2008) ; TRÉHUEDIC (2012) ; TRÉHUEDIC, sous presse.

- 78 [29] Michalis Tiverios a traité du problème épineux des impostures modernes lors d'une conférence publique à Athènes en 2013¹⁴⁹. Le sujet de cette intervention, son style et sa chronologie sont différents de notre point de vue. Mais la méthode présentée et le raisonnement déployé à cette occasion ont été le déclencheur de l'association des données disparates qui n'avaient pas été mises en relation auparavant.

TIVERIOS (2013) ; TIVERIOS (2014).

- 79 [30] Ioannis Touratsoglou décrit brièvement le diadème Stathatos, comme parallèle à un diadème d'Érétrie. Il renvoie à la publication Amandry 1953. L'ensemble est nommé « trouvaille de Démétrias ». Les deux bandeaux sont interprétés comme un diadème ; hormis une brève description, les particularités iconographiques ou les éléments éleusiniens ne sont pas commentés : « Δύο ταινίες σε σχήμα διαδήματος από το εύρημα της Δημητριάδος με έκτυπη στο κέντρο παράσταση του Τριπτολέμου μεταξύ της Δήμητρας και της Κόρης που περιβάλλονται από Έρωτες, ανά δύο δεξιά και αριστερά, να παίζουν μουσικά όργανα. »

TOURATSOGLU (2014), p. 354, n° 3.

- 80 [31] Dans une monographie qu'Eleni et Flora Manakidou consacrent à l'étude de la sphère publique et domestique dans l'Athènes de l'époque classique, par l'intermédiaire de l'iconographie des vases figurés et des textes, les auteurs se réfèrent aux représentations des *plémochos* à partir des articles MITSOPOULOU (2010a et 2010b). Les bandeaux Stathatos y sont mentionnés. L'argument est désormais à revoir.

MANAKIDOU, MANAKIDOU (2015), p. 10, p. 142 et n. 256.

- 81 [32] Cet article concerne deux vases éleusiniens trouvés à Alexandrie d'Égypte. L'un provient d'une fouille systématique, alors que l'autre provient du marché de l'art. Leur apparition est intrigante, car le type n'apparaît normalement qu'en Attique ; ainsi, ils pourraient être liés aux institutions religieuses mises en place sous les premiers Ptolémées. En attendant les analyses de l'argile, la question de leur provenance reste ouverte. La question de leur authenticité s'est discrètement posée (mais sans être mise en cause). Comme la recherche a montré qu'É. Gilliéron père a travaillé à Alexandrie

autour de 1900, une brève référence aux recherches concernant son rôle éventuel de faussaire a été ajoutée. Ce fut la première allusion au dossier dans un article publié.

MITSOPOULOU (2016) ; THIERSCH (1904), p. 17, n. 1.

- 82 [33] Laurialan Reitzammer a récemment publié une monographie sur les Adonia athéniens ; elle observe une similitude de la forme d'un vase employé pour lesdits « jardins d'Adonis » avec le *kernos* éleusinien. Elle renvoie aux publications MITSOPOULOU (2010a et 2011), mais n'évoque ni la fonction, ni l'interprétation des vases. Prudemment, elle se limite à les désigner comme « *a somewhat obscure ritual vessel* ». Ainsi, aucune conclusion erronée n'est encore tirée de l'iconographie en question. Une rapide mise au point sur le sujet s'avère indispensable.

REITZAMMER 2016, p. 53.

- 83 [34] Outre le présent article auquel s'annexe cette présentation, une autre étude est à paraître dans les actes du colloque *Impostures Savantes* et en constitue la suite. L'étude se concentre sur les arguments qui peuvent lier Gilliéron père à l'iconographie et aux modèles artistiques nécessaires pour la conception de la scène Stathatos. L'argument principal est fourni par l'étude de l'iconographie du type statuaire du *Sandalenbinder*, et des affinités récurrentes de l'artiste avec ce thème. La biographie des artistes Gilliéron (père et fils), la recherche dans divers milieux et archives non archéologiques, liés à d'autres occupations professionnelles des artistes, révèlent des données qui se transforment en arguments décisifs. La conclusion cruciale est que le phénomène Gilliéron n'est pas encore saisi dans toutes ses dimensions, et que ces artistes ont influencé le savoir archéologique en Grèce à plusieurs niveaux.

MITSOPOULOU, sous presse (a)

- 84 [35] À la suite de la recherche déclenchée par le cas du diadème Stathatos, l'investigation systématique de l'œuvre des artistes Gilliéron continue. Un deuxième cas de données « uniques » a été récemment mis en doute, toujours à propos d'Éleusis. Un article d'O. Rubensohn démontre une collaboration étroite entre É. Gilliéron père et ce spécialiste des cultes à mystères. Le dessin d'un vase éleusinien présente des traits uniques, sans parallèle parmi le matériel exhumé sur le site. Le vase en question n'a pu être retrouvé, ni à Éleusis, ni dans d'autres collections possédant des antiquités éleusiniennes. L'observation de traits de style « pompéien », entièrement incompatibles avec la date classique et la provenance attique de cette catégorie de vases, est à l'origine de cette étude.

MITSOPOULOU, sous presse (b) ; RUBENSOHN (1898), p. 198–301 et pl. XIV.1–3.

Fig. 1a–b. Bandeaux en or, « Diadème Stathatos » (MNA 342a–b).
Photos de l'auteur © Musée National d'Athènes.

Fig. 2. « Diadème Stathatos » (MNA 342a–b)
Dessin interprétatif de Katerina Mavraganis.

Fig. 3a. Typologie des bandeaux de tête (diadèmes)
D'après KRUG (1968), Table I.

Fig. 3b. Type 3d, présentant une courbe
D'après KRUG (1968), Table II.3d.

Fig. 4a–b. Bandeau en or, Koul-Oba/Kersch, Ermitage 18.34.51 : Rapt de Korè.
(a) D'après REINACH 1892, pl. VI.3 ; (b) D'après LINDNER 1984, no 27, pl. 16, 2–3.

Fig. 5a–b. Bandeau en or, Éros courants, musiciens, à vases etc. (détail, une des quatre parties).
BM no 1867, 0508.541, photo du musée © The Trustees of the British Museum.

Fig. 6a–b. Vase éleusinien en marbre (musée d'Éleusis n° 5809).
(a) photo © DAI, G. Hellner 1971, neg. 1463 ; (b) Dessin Kalliopi Mitsopoulou.

Fig. 7a. Hermès rattachant sa sandale dit parfois Cincinnatus ou Jason
Musée du Louvre (n° Ma 83) © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Les frères Chuzeville.

Fig. 7b. Triptolémōs rattachant sa sandale (MNA 342a–b, détail)
Photo de l'auteur © Musée National d'Athènes.

Fig. 8. Dessin des « *kernoï* » d'Éleusis par Émile Gilliéron père, 1885.
D'après PHILIOS (1885), pl. 9.

BIBLIOGRAPHIE

- A. ALFÖLDI, « Frugifer Triptolemos im ptolemäisch-römischen Herrscherkult », *Chiron* 9 (1979) p. 553–606.
- P. AMANDRY, *Collection Hélène Stathatos. Les bijoux antiques*, Strasbourg, 1953.
- , « Greek Gold Jewellery from the Age of Alexander by Herbert Hoffmann and Patricia E. Davidson », *AJA* 71 (1967), p. 202–205.
- M. ANDRONIKOS, *Vergina. The royal tombs and the ancient city*, Athènes, 1984.
- S. ANEZIRI, « Apotheose », *ThesCRA* II, 2004, p. 158–186.
- A. APOSTOLIDIS, *Αρχαιοκαπηλία και εμπόριο αρχαιοτήτων. Μουσεία, έμποροι τέχνης, οίκοι δημοπρασιών, ιδιωτικές συλλογές*, Athènes, 2006.
- A.S. ARVANITOPOULOS, « Ανασκαφαί και έρευναι εν Θεσσαλία », *ΡΑΑΗ* (1909), p. 130–170 (et spec. § 7 : « Η ακρόπολις των Παγασών. Ναός και προϊστορικός συνοικισμός επ' αυτής », p. 147–155).
- , « Ein thessalischer Gold- und Silberfund », *MDAI(A)* 37 (1912), p. 73–118.
- , « Ανασκαφαί και έρευναι εν Θεσσαλία », *ΡΑΑΗ* (1915), p. 131–200 (et spec. § 2 : « Ιερόν Πασικράτας, Τύμβοι και συστάδες τάφων παρ' αυτό. Ο τάφος του βασιλέως Δημητρίου », p. 163–164).
- , *Γραπταί στήλαι Δημητριάδος-Παγασών*, Athènes, 1928.
- , « Χρυσά, αργυρά και ελεφάντινα κτερίσματα εκ τάφου της Δημητριάδος », *Πολέμων* Γ (1947/48), p. 81–90.
- G. BAKALAKIS, « Les kernoï éleusiniens », *Kernos* 4 (1991), p. 105–117.
- M. BERGMANN, « Hymnos der Athener auf Demetrios Poliorketes », in W. BARNER (éd.), *Querlektüren: Weltliteratur zwischen Disziplinen*, Göttingen, 1997, p. 25–47.
- M. BERGMANN, *Die Strahlen der Herrscher: theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1998.
- L. BESCHI, « Demeter », *LIMC* IV (1988), p. 844–892.
- F. BROMMER, « Plemochoe », *Archäologischer Anzeiger* (1980), p. 544–549.
- I. BULTRIGHINI, « Review of M. HAYSOM, J. WALLNSTEN (eds.), *Current Approaches to Religion in Ancient Greece: Papers Presented at a Symposium at the Swedish Institute at Athens, 17–19 April 2008* », *Stockholm 2011, Open Access Book Review*, *AJA* October 2012 (116.4).
- K. BURASELIS, « Θεός εν άνθρωποις. Απολογισμοί και σκέψεις για τις απαρχές, την εξέλιξη και το περιεχόμενο της λατρείας των ελληνιστικών ηγεμόνων », in *6th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery, Volos 2000. Proceedings*, Athènes, 2004, p. 29–40.
- A. CHANIOTIS, « Theatricality beyond the Theater: Staging Public Life in the Hellenistic World », in B. LE GUEN (éd.), *De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand dans les cités hellénistiques. Actes du Colloque*, Toulouse 1997, *Pallas* 41 (1997), p. 219–259.
- , « The Ithyphallic Hymn for Demetrios Poliorketes and Hellenistic Religious Mentality », in P.P. IOSSIF, A.S. CHANKOWSKI, C.C. LORBER (éd.), *More than Men, Less than Gods: Studies on Royal Cult and*

Imperial Worship. Proceedings of the international colloquium organized by the Belgian school at Athens (November 1-2, 2007), Leuven, 2011 (*Studia Hellenistica* 51), p. 157-195.

P. Ph. CHRISTOPOULOS, *Newspapers in the Greek Chamber of Deputies Library (1789-1970). Descriptive Catalogue*, Athens, 1993.

K. CLINTON, « Macedonians at Eleusis in the Early Third Century », in O. PALAGIA, S.V. TRACY (éd.), *Macedonians in Athens, 322-229 B.C. Proceedings of an International Conference held at the University of Athens, May 24-26, 2001*, Oxford, 2003, p. 76-81.

—, *Eleusis. The inscriptions on stone. Documents of the sanctuary of the two goddesses and public documents of the deme*, vol. I : Text, Athènes, 2005.

—, *Eleusis. The inscriptions on stone. Documents of the sanctuary of the two goddesses and public documents of the deme*, vol. II : Commentary, Athènes, 2008.

—, « Donors of Kernoï at the Eleusinian Sanctuary of the Two Goddesses », in C. PRÊTRE (éd.), *Le donateur, l'offrande et la déesse. Système(s) votif(s) dans les sanctuaires de divinités féminines en Grèce et en Asie Mineure*, Liège, 2009 (*Kernos*, suppl. 23), p. 239-246.

—, « The Eleusinian *aparche* in practice: 329/8 B.C. », in I. LEVENTI, Ch. MITSOPOULOU (éd.), *Ιερά και λατρείες της Δήμητρας στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος 4-5 Ιουνίου 2005*, Volos, 2010, p. 1-15.

P. D'AMELIO, *Nuovi Scavi di Pompei. Casa dei Vettii. Appendice ai Dipinti Murali*, Naples, 1899.

K. DAHMEN, « Alexander und das Diadem. Die archäologische und numismatische Perspektive », in LICHENBERGER *et alii* (2012), p. 281-292.

A. DESPOINI, *Ελληνική τέχνη. Αρχαία χρυσά κοσμήματα*, Athènes 1996.

W.B. DINSMOOR, « Demetrius Poliorcetes and the Athenian Calendar », *Hesperia* 4 (1935), p. 303-310.

Ch. DUGAS, « La mission de Triptolème, d'après l'imagerie athénienne », *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 62 (1950), p. 7-31.

A. ENGEL, « Choix de tessères grecques en plomb tirées des collections athéniennes », *BCH* 7 (1884), p. 1-21.

R. FOERSTER, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur- und Kunst-Geschichte*, Stuttgart, 1874.

J. FREL, « The portraits of Demetrios Poliorketes by Lysippos and Teisikrates », in J. FREL (éd.), *Studia Varia*, Roma, 1994, p. 70-90.

J. FREL, A. PASQUIER, « L'école de Lysippe : à la recherche de Démétrios Poliorcète », in J. CHAMAY, J.-L. MAIER (éd.), *Lysippe et son influence. Études de divers savants*, Genève, 1987 (*Hellas et Roma* 5), p. 81-98.

A. GADOLOU, G. KAVADIAS, *Η συλλογή Βλαστού-Σερπιέρη. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Athènes, 2012.

Y. GALANAKIS, « University Professor — Antiquities Looter », *CHS Bulletin* 2012 (en ligne).

P. GRATSIATOS, « Γενικός Ισολογισμός της χρήσεως 1907 μετά λογιστικών πινάκων », *ΠΑΑΗ* (1908), p. 12-50.

P. GREEN, « Delivering the Go(o)ds: Demetrius Poliorcetes and Hellenistic Divine Kingship », in G.W. BAKEWELL, J.P. SICKINGER (éd.), *Gestures: Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy presented to Alan L. Boegehold*, Oxford, 2003, p. 258-277.

- A. GREIFENHAGEN, « Review of *Greek Gold. Jewelry from the Age of Alexander* by Herbert Hoffmann, Patricia F. Davidson and Axel von Saldern », *Gnomon* 40 (1968), p. 695–699.
- M. GREGOR, *Das Geheimnis von Phaistos. Fälscher am Werk? / Le disque de Phaistos. Un énigme de l'histoire*, Documentaire ZDF/Arte, 2015 (Doc station).
- S. GRENZ, *Beiträge zur Geschichte des Diadems in den hellenistischen Reichen*, Greifswald, 1914 (PhD Thesis).
- S. GUBERTI BASSETT, « *Historiae custos: Sculpture and Tradition in the Baths of Zeuxippos* », *AJA* 100 (1996), p. 491–506.
- M. HAAKE, « Diadem und basileus. Überlegungen zu einer Insignie und einem Titel in hellenistischer Zeit », in LICHTENBERGER *et alii* (2012), p. 293–313.
- G. HAFNER, *Viergespanne Vorderansicht: die repräsentative Darstellung der Quadriga in der griechischen und der späteren Kunst*, Berlin, 1938.
- P. HARDING, *Athens Transformed, 404–262 BC: From Popular Sovereignty to the Dominion of the Elite*, New York/Londres, 2015.
- T. HAYASHI, *Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.–4. Jh. v. Chr. Religionshistorische und typologische Untersuchungen*, Würzburg, 1992.
- A. HERMARY, *LIMC* III.1 (1986), s.v. Eros, p. 850–942 (A. HERMARY, H. CASSIMATIS, R. VOLKOMMER).
- H. HOFFMANN, « Greek Gold Reconsidered », *AJA* 73 (1969), p. 447–351.
- H. HOFFMANN, V. VON CLAER, *Antiker Gold- und Silberschmuck: Katalog mit Untersuchung der Objekte auf technischer Grundlage*, Mainz, 1968.
- H. HOFFMANN, P.F. DAVIDSON, *Greek Gold. Jewelry from the Age of Alexander*, New York/Mainz, 1965.
- D. IGNATIADOU, E.M. TSIGARIDA, *Χρυσά στεφάνια και διαδήματα: Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης*, Thessalonique, 2001.
- J. INAN, « Der Sandalenbindende Hermes », *Antike Plastik* 22 (1993), p. 105–116.
- M.M. JACKSON, *Hellenistic Gold Eros Jewellery. Technique, style and chronology*, Oxford, 2006.
- E. JANSSEN, *Die Kausia. Symbolik und Funktion der makedonischen Kleidung*, Göttingen, 2007 (PhD Thesis).
- A. KALDELLIS, « Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths: A New Reading of the *Ekphrasis* », *GRBS* 47 (2007), p. 361–383.
- N. KALTSAS, A. SHAPIRO (éd.), *Worshipping Women. Ritual and Reality in Classical Athens*, New York, 2008.
- K. KAROGLU, *Attic Pinakes: Votive Images in Clay*, Oxford, 2010.
- Ch. KAROUZOS, S. KAROUZOU, *Ανθολογία θησαυρών του Εθνικού Μουσείου*, Athènes, 1981.
- S. KAROUZOU, « Μια μεγάλη δωρά. Η συλλογή της κ. Ελένης Σταθάτου », *Ελευθερία* 29.06.1957, in B. Chr. PETRAKOS (éd.), *Στέμνης Καρούζου, Αρχαιολογικά θέματα*, vol. I, Athènes, 2011, p. 80–84.
- P. KAVVADIAS, « Έκθεσις των πεπραγμένων της Εταιρείας κατά το έτος 1915 », *ΡΑΑΗ* (1915), p. 27–41.
- A. KOKKOU (éd.), *The Getty Kouros Colloquium: Athens, 25–27 May 1992*, Athènes/Malibu, 1993.
- A. KOKKOU, *Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία*, Athènes, 2009.

- R. KÖRPE, « A new gold diadem from Ilgardere », *Studia Troica* 14 (2004), p. 141–145.
- K. KOUROUNIOTIS, « KEPNOI », *AEph* (1898), p. 21–28.
- , *Eleusis. A guide to the excavations and the museum* (transl. O. Broneer), Athènes, 1936.
- I. KRAUSKOPF, « Plemochoe », *ThesCRA* V.2b (2005), p. 252–255.
- S. KRAVARITOU, « Synoecism and religious interface in Demetrias (Thessaly) », *Kernos* 24 (2011), p. 111–135.
- J.H. KROLL, « The emergence of ruler portraiture on early Hellenistic coins. The importance of being divine », in P. SCHULTZ, R. VON DEN HOFF (éd.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge, 2007, p. 113–122.
- A. KRUG, *Binden in der griechischen Kunst: Untersuchungen zur Typologie (6.–1. Jahrh. v. Chr.)*, Mainz, 1968.
- A.B. KUHN, « Ritual Change during the Reign of Demetrius Poliorcetes », in E. Stavrianopoulou (éd.), *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, Liège, 2006 (*Kernos*, suppl. 16), p. 265–281.
- K. KURUNIOTIS, « Goldschmuck aus Eretria », *MDAI(A)* 38 (1913), p. 289–328.
- J. LA GENIÈRE (DE), « À propos d'un vase grec du Musée de Lille », *Mon Piot* 63 (1980), p. 31–62.
- V. LAMBRINOUDAKIS, *Οδοιπορικό από την αρχαία ελληνική τέχνη στη σύγχρονη ζωή. Δέκα μαθήματα Αρχαιολογίας*, Athènes, 2008.
- F. LANDUCCI GATTINONI, « Demetrio Poliorcete e il santuario di Eleusi », in M. SORDI (éd.), *Santuari e politica nel mondo antico*, Mailand, 1983.
- K. LANGE, *Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung*, Leipzig, 1879.
- I. LEVENTI, « The Mondragone Relief revisited. Eleusinian Cult Iconography in Campania », *Hesperia* 76 (2007), p. 107–141.
- I. LEVENTI, Ch. MITSOPOULOU (éd.), *Ιερά και λατρείες της Δήμητρας στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Βόλος 4–5 Ιουνίου 2005*, Volos, 2010.
- A. LICHTENBERGER, K. MARTIN, H.-H. NIESWANDT, D. SALZMANN (éd.), *Das Diadem der hellenistischen Herrscher: Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? : Kolloquium vom 30.–31. Januar 2009 in Münster*, Bonn, 2012.
- R. LINDNER, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Würzburg, 1984.
- E. MANAKIDOU, F. MANAKIDOU, *Ἐν οἴκῳ καὶ ἐν δήμῳ. Ὀψεις του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου μέσα από γραμματειακές και εικονογραφικές μαρτυρίες στην αρχαϊκή και κλασική εποχή*, Athènes, 2015.
- F.H. MARSHALL, *Catalogue of the Jewellery, Greek, Etruscan, and Roman, in the Departments of Antiquities*, British Museum, London, 1911.
- P. MARZOLFF, « Die Bauten auf Höhe 84 (« Heroon » -Höhe) », in S.C. BAKHUIZEN, F. GSCHNITZER, C. HABICHT, P. MARZOLFF (éd.), *Demetrias V*, Bonn, 1987, p. 1–46.
- A. MAZARAKIS AINIAN, C. MITSOPOULOU, « Από την επιφανειακή έρευνα στην ανασκαφή: Το ιερό της αρχαίας Κύθνου », in E. KONSOLAKI-YIANNOPOULOU (éd.), *Επαθλον. Αρχαιολογικό συνέδριο προς τιμήν του Αδώνιδος Κ. Κύρου, Πόρος, 7–9 Ιουνίου 2002*, Τόμος Α, Athènes, 2007, p. 307–384.
- H. METZGER, *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Paris, 1965.

J.D. MIKALSON, « Twenty years of the Divine Demetrios Poliorcetes », chap. 3 in *Religion in Hellenistic Athens*, Berkeley et al., 1998.

M.M. MILES, *The City Eleusinion*, Princeton, 1998 (Athenian Agora 31).

—, « Entering Demeter's Gateway: The Roman Propylon in the City Eleusinion », in B.D. WESTCOAT, R.G. OUSTERHOUT (éd.), *Architecture of the Sacred. Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*, Cambridge, 2012, p. 114–151.

S. MILLER, *Two Groups of Thessalian Gold*, Berkeley, 1979.

—, « The so-called Palaiokastros Treasure », *AJA* 83 (1979), p. 175–191.

CH. MITSOPOULOU, « Βρυόκαστρο Κύθνου: Κεραμεική, Λύχνοι και Ειδώλια από την αρχαία πόλη και το ιερό της Ακρόπολης. Πρώτα στοιχεία από την Επιφανειακή Έρευνα », *ΕΕΚΜ ΙΗ'2002–2003, Πρακτικά Β'Κυκλαδολογικού Συνεδρίου, Θήρα 31 Αυγούστου–3 Σεπτεμβρίου 1995, Μέρος Β'*, Athènes, 2005, p. 293–358.

—, « Η ελευσινιακή μύηση του Δημητρίου Πολιορκητή : εικονογραφικές παρατηρήσεις με αφορμή δύο χρυσά ελάσματα (διάδημα :) από την αρχαία Δημητριάδα », *AETHSE* 3 (2009), p. 28 (en ligne : <http://extras.ha.uth.gr/aethse3/aethse3.pdf>).

—, *Το ιερό της Δήμητρας στην Κύθνο και το αττικό ελευσινιακό σκεύος*, vol. I–III, PhD thesis, University of Athens, 2007 (inédit).

—, « De nouveaux Kernoï pour Kernos. Réévaluation et mise à jour de la recherche sur les vases de culte éleusiniens », *Kernos* 23 (2010), p. 145–178 [= MITSOPOULOU (2010a)].

—, « Το ιερό της Δήμητρας στην Κύθνο και η μίσθωση του ελευσινιακού τεμένους », in LEVENTI, MITSOPOULOU (2010), p. 43–90 [= MITSOPOULOU (2010b)].

—, « 'Works of Demeter'. Ritual Sowing, Eleusinian Agricultural Instruction, Tithe Management », in P. GIANNISI, K. ILIOPOULOU, Z. KOTIIONIS, (éd.), *The Ark. Old Seeds for New Cultures. 12th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia, August 29 – November 21 2010, Greek Participation*, Volos, 2010, p. 288–303 [= MITSOPOULOU (2010c)].

—, « The Eleusinian processional cult vessel: Iconographic Evidence and Interpretation », in J. WALLENSTEN, M. HAYSOM (éd.), *Current Approaches to Religion in Ancient Greece, Symposium held at the Swedish Institute at Athens and the British School at Athens, 17th–19th April 2008 (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, series in 8°, 21)*, Stockholm, 2011, p. 189–226.

—, « Two Eleusinian Cult Vases from Alexandria, Egypt », in M. GIANNOPOULOU, Chr. KALLINI, E. KOTSOU (éd.), *Ηγάδιν. Τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου*, Athènes, 2016, p. 155–194.

—, « Le rituel des plémochois éleusiniennes : invention moderne d'une iconographie antique non existante ? » in M. DENOYELLE, K. MANNINO (éd.), *Impostures Savantes. Le faux, une autre science de l'antique ?*, Actes du Colloque International organisé par l'Institut National de l'Histoire de l'Art (Paris) et le Dipartimento dei Beni Culturali, Università del Salento (Lecce) [= MITSOPOULOU, sous presse (a)].

—, « Ένας ελευσινιακός “κέρνος” πομπηϊανής τεχνολογίας », in V. LAMBRINOUDAKIS, L. MENDONI, T.-M. PANAGOU, A. SFYROERA, X. CHARALAMBIDOU (éd.), *ΕΗΣΟΧΟΣ ΑΛΗΘΩΝ. Τιμητικός τόμος για την Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά* [= MITSOPOULOU, sous presse (b)].

—, « 'Replicating Demeter'. Émile Gilliéron père and the excavation of the Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis », in F. SATTLER, A. SIMANDIRAKI-GRIMSHAW, K. ANGERMÜLLER (éd.), *Replica Knowledge: Histories, Processes and Identities. Internationales Symposium zu Repliken aus der Ägäischen Bronzezeit*,

- Tieranatomisches Theater*, 2–4 february 2017, Hermann von Helmholtz Center for Cultural Techniques, Humboldt Universität zu Berlin, Berlin [= MITSOPOULOU, sous presse (c)].
- H. MÖBIUS, « c.r. de Pierre Amandry : Collection Hélène Stathatos. *Les bijoux antiques*, Strasbourg 1953 », *Gnomon* 27 (1955), p. 36–40.
- P. MORENO, *Lisippo. L'arte e la 1995 fortuna*, Milano, 1995.
- O. MÜLLER, *Antigonos Monophthalmos und « Das Jahr der Könige »*, Bonn, 1973.
- E. T. NEWELL, *The coinage of Demetrios Poliorcetes*, London, 1927.
- E.L. OCHSENSCHLAGER, « The Plemochoe: a vessel from Thmuis », *JARCE* 7 (1968), p. 55–71.
- , « The cosmic significance of the plemochoe », *History of Religions* 9 (1970), p. 316–336.
- N.D. PAPACHATZIS, *Τα λείψανα και η ιστορία των αρχαίων πόλεων της περιοχής του Βόλου (με παράρτημα για τα χωριά του Πηλίου και το Βόλο)*, Volos, 1937.
- E. PAPAGIANNI, *Attische Sarkophage mit Erosen und Girlanden*, Ruppolding, 2016.
- K. PAPANGELI, *Elefsis: the archaeological site and the museum*, Athènes, 2002.
- , « Copy of clay votive tablet », in KALTSAS – SHAPIRO (2008), p. 150–151.
- , « Cultic vessel: “Eleusinian kernos” », in KALTSAS – SHAPIRO (2008), p. 158–159.
- L. PAPAZOGLU-MANIOUDAKI, « Συλλογή Αιγυπτιακών », in KALTSAS (2010), p. 56–59.
- U. PAPPALARDO, « Herculaneum », in G.S. IRELLI, M. AOYAGI, S. DE CARO, U. PAPPALARDO (éd.), *La Peinture de Pompéi, Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.*, II, Paris 1993, p. 209–236.
- A. PASQUIER, J.-L. MARTINEZ, *100 chefs-d'œuvre de la sculpture grecque au Louvre*, Paris, 2007.
- B. Chr. PETRAKOS, *Η περιπέτεια της ελληνικής αρχαιολογίας στον βίο του Χρήστου Καρούζου*, Athènes, 1995.
- , « Παρουσίαση βιβλίου Nanno Marinatos, Sir Arthur Evans and Minoan Crete. Creating the vision of Knossos (London 2015) », *Ο Μέντωρ* 115 (2016), p. 3–4.
- M. PFROMMER, *Untersuchungen zur Chronologie früh- und hochhellenistischen Goldschmucks*, Tübingen, 1990.
- D. PHILIOS, « Ἐκθεσις περί των εν Ελευσίνι ανασκαφών », *PAAH* (1884), p. 64–87.
- D. PHILIOS, « Αρχαιολογικά ευρήματα των εν Ελευσίνι ανασκαφών », *AEph* (1885), p. 170–184.
- , « Κεφαλή εξ Ελευσίνος », *AEph* (1886), p. 257–266.
- , « Δύο ελευσινιακά ανάγλυφα », *MDAI(A)* 25 (1895), p. 245–266.
- , *Éleusis. Ses mystères, ses ruines et son musée*, Athènes, 1896.
- , *Eleusis. Her mysteries, ruins, and museum* (transl. H. Gatliff), Londres, 1906.
- Ch. PICARD, « Trois bas-reliefs ‘éleusiniens’ », *BCH* 55 (1931), p. 11–32.
- , « Teisicratès de Sicyone et l'iconographie de Démétrios Poliorcète », *RA* 21 (1944), p. 5–37.
- J.J. POLLITT, « Kernoi from the Athenian Agora », *Hesperia* 48 (1979), p. 205–233.
- S. REINACH, *Antiquités du Bosphore Cimmérien (1854) : rééditées avec un commentaire nouveau et un index général des comptes rendus*, Paris, 1892.

- L. REITZAMMER, *The Athenian Adonia in Context: The Adonis Festival as Cultural Practice*, Wisconsin, 2016.
- W. RITTER, *Diadem und Königsherrschaft: Untersuchungen zu Zeremonien und Rechtsgrundlagen des Herrschaftsantritts bei den Persern, bei Alexander dem Grossen und im Hellenismus*, Munich, 1965.
- O. RUBENSOHN, « Kerchnoi », *MDAI(A)* 23 (1898), p. 271–306.
- M. RUHLAND, *Die eleusinischen Göttinnen: Entwicklung ihrer Typen in der attischen Plastik*, Strasbourg, 1901.
- D. SALZMANN, « Anmerkungen zur Typologie des hellenistischen Königsdiadems und zu anderen herrscherlichen Kopfbinden », in LICHTENBERGER *et alii* (2012), p. 337–383.
- T. SCHREIBER, « Die funktionale Binde », in LICHTENBERGER *et alii* (2012), p. 233–247.
- G. SCHWARZ, *Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit*, Graz, 1987.
- , « Triptolemos », *LIMC* VIII (1997), p. 56–68.
- B. SEGALL, *Museum Benaki, Athen, Katalog der Goldschmiede-Arbeiten*, Athènes, 1938.
- , « Tradition und Neuschöpfung in der früh-alexandrinischen Kleinkunst », *BerlWinkProg* 119/120 (1966), p. 5–55.
- A.N. SKIAS, « Ελευσινιακαί κεραμογραφίαι », *AEph* (1901), p. 1–39.
- A.C. SMITH, *Polis and Personification in Classical Athenian Art*, Leiden/Boston, 2011.
- R.R.R. SMITH, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford, 1988.
- A. SOGLIANO, « La Casa dei Vettii a Pompei », *MonAnt* 8 (1898), p. 234–387.
- M. STAMATOPOULOU, « Αρχείο Αποστόλου Σ. Αρβανιτοπούλου (1874–1942) », *HOPOS* 17–21 (2004–2009), p. 635–647.
- , « The Archives of A.S. Arvanitopoulos (1874–1942) and their importance for the Study of Thessalian Archaeology » in 3^ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας, Volos, 2012, p. 17–29.
- N. STAMBOLIDIS, G. TASOULAS, (éd.), *Έρωρ. Από τη Θεογονία του Ησιόδου στην ύστερη αρχαιότητα*, Athènes, 2009.
- A. STEWART, *Art in the Hellenistic World*, Berkeley, 2014.
- J.N. SVORONOS, « Ερμηνεία του εξ Ελευσίνος πίνακος της Νιυνίου, Μέρος δεύτερον: Ερμηνεία των παραστάσεων του πίνακος », *JIdAN* 4 (1901), p. 233–270.
- G. SYKKA, « Χρυσά κοσμήματα όλων των εποχών », *Η Καθημερινή* (6.5.2008).
- H. THIERSCH, *Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria*, Berlin, 1904.
- M.A. TIVERIOS, « Women of Athens in the worship of Demeter: iconographic evidence from archaic and classical times », in KALTSAS – SHAPIRO (2008), p. 124–135.
- , « Πλαστές αρχαιότητες και παραχάραξη της ιστορίας. Η περίπτωση ενός εικονογραφημένου μολύβδινου ελάσματος », Εισιτήριοις λόγος του Ακαδημαϊκού κ. Μιχάλη Τιβέριου, in *Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών* 88B' (2013), p. 39–71.
- , « Ξαναβλέποντας τα παλιά κεραμικά ευρήματα απο το μεγάλο ελευσινιακό ιερό », *Μέντωρ* 105 (2013), p. 175–228.
- , *Faked Antiquities and the Falsification of History. The Case of a Pictorial Lead Sheet*, Athènes, 2014.

- I. TOURATSOGLU, « Η επανέκθεση της Συλλογής Σταθάτου. Λόγος των εγκαινίων », *Το Μουσείον* 1 (2000), p. 84.
- , « Έν Παράλια Βάθειας..., 1901 », in A. YIANNIKOURI (éd.), *Κοροπλαστική και μικροτεχνία στον αιγαιακό χώρο από τους γεωμετρικούς χρόνους έως και τη ρωμαϊκή περίοδο*, Διεθνές Συνέδριο στη μνήμη της Ηούς Ζερβουδάκη, Rhodes, 26–29 Νοεμβρίου 2009, vol. II, Athènes, 2014, p. 353–364.
- K. TRÉHUEDIC, *Insignes et marqueurs du pouvoir hellénistique. Traditions et stratégies de la représentation royale*, Paris, CTHS (sous presse).
- , *Insignes et marqueurs du pouvoir hellénistique. Traditions et stratégies dans la royauté d'Alexandre et dans l'Orient hellénisé*, Paris, 2008 (Thèse Université Paris 12, Créteil) (non vidi).
- , « Les 'insignes du pouvoir' à l'époque hellénistique. Problèmes lexicaux et méthodologiques », in E. SANTINELLI-FOLTZ, C.G. SCHWENTZEL (éd.), *La puissance royale. Image et pouvoir de l'Antiquité au Moyen-Âge*, Rennes, 2012, p. 195–206.
- M.Y. TREISTER, *Hammering techniques in Greek and Roman jewellery and toreutics*, Leiden, 2001.
- M. TRUE, « A Kouros at the Getty Museum », *Burlington Magazine* 129, no 1006 (1987), p. 3–11.
- J.A.N.Z. TULLY, *The Island Standard. Classical, Hellenistic, and Roman Coinages of Paros*, New York, 2013 (*Numismatic Studies* 28).
- P. VALAVANIS, « Addenda et Corrigenda σε Παναθηναϊκούς Αμφορείς του 4ου π.Χ. αι. », in P. VALAVANIS (éd.), *Ταξιδεύοντας στην κλασική Ελλάδα: προς τιμήν του καθηγητή Πέτρου Θέμελη*, Athènes, 2011, p. 1–23.
- B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Munich, 1979.
- M.-C. VILLANUEVA PUIG, « Tombe XXXI, n° 44 : Exaleiptron à figures noires », in S. DESCAMPS-LEQUIME (éd.), *Au royaume d'Alexandre le Grand. La Macédoine antique*, Louvre, Paris, 2011, p. 125–126.
- A. VON LIEVEN, « Schlange, Auge, Göttin — Das Diadem aus der Sicht des Alten Ägypten », in LICHTENBERGER *et alii* (2012), p. 35–54.
- C. WEHRLI, *Antigone et Démétrios*, Genève, 1968.
- E. ZERVOUDAKI, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Συλλογή Σταθάτου*, Athènes, 1999.
- , « Η επανέκθεση της Συλλογής Σταθάτου. (Λόγος των εγκαινίων) », *Το Μουσείον* 1 (2000), p. 82–83.
- , *Η Συλλογή Σταθάτου. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, Athènes, 2009.
- E. ZOSI, « Συλλογή Σταθάτου », in KALTSAS (2010), p. 61–65.

NOTES

1. BAKALAKIS (1991). Pour l'étude des *Kernoï* par Bakalakis et la suite de cette entreprise : TIVERIOS (2013b), p. 175–176 et n. 3–4. Pour le vase minoen qui orne la couverture de la revue : MITSOPOULOU (2010a), p. 146, n. 1.
2. MITSOPOULOU (2005), p. 325–331 ; MITSOPOULOU (2010b), p. 47–56.
3. L'étude consistait alors en une synthèse des données publiées. Il s'en est suivi un essai de typochronologie, mais aussi un effort d'élucidation du problème de la différence entre les vases « simples » et les vases ornés d'un décor plastique. Durant cette phase initiale, le seul matériel original qui a pu être investigué était celui des vases exhumés dans la région du Céramique, lors

des fouilles de l'Institut Allemand d'Archéologie (D.A.I.). En 2011 commença la deuxième phase d'étude, portant sur les vases du sanctuaire d'Éleusis. Le corpus de ces vases est en préparation. Une première synthèse sur les vases trouvés ailleurs en Attique, dans d'autres contextes religieux, artisanaux, domestiques ou funéraires, est en cours.

4. Dessin de K. Mavraganis : MITSOPOULOU (2010a), p. 168-172, fig. 8-10. La scène n'y est que brièvement discutée. Suivit un article voué exclusivement aux sources iconographiques au sujet des vases éleusiniens : MITSOPOULOU (2011), p. 195-204. Brève référence dans MITSOPOULOU (2010c), p. 294-295, fig. 6-8.

5. AMANDRY (1953), p. 77 et p. 86-87, no 230/231, pl. xxxiv. Lieu de provenance indiqué par les vendeurs.

6. Le deuxième trésor avait comme provenance donnée la région de Carpénissi ou d'Halmyros, aussi en Thessalie. Il apparut sur le marché en 1929. Les deux ensembles furent achetés par les deux plus grands mécènes d'art antique de l'époque, Hélène Stathatos et Antonis Benakis. Le trésor de « Carpénissi » comprenait 44 bijoux et 730 tétradrachmes athéniens, publiés par KAMBANIS (1934). Une partie des bijoux se trouve exposée au Musée Benaki (9 objets). Les documents des collections Stathatos et Benaki ont été acquis à Athènes : AMANDRY (1953), p. 89 et n. 3, p. 90 et n. 1-3. Amandry s'exprime ouvertement sur les incertitudes des données d'apparition et de vente des objets, bijoux et monnaies. Il fait référence à un antiquaire athénien en évoquant « des rapports, que Mme Stathatos jugeait dignes d'une certaine confiance » ; SEGALL (1938), p. 31, s'exprime aussi au sujet de la provenance des trésors, sur les contradictions des données fournies, sur le grand écart chronologique des objets présentés ensemble.

7. Le texte manuscrit de la donation date de 1954, TOURATSOGLU (2000), p. 84.

8. KAROUZOU (1957).

9. Inauguration officielle le 03.02.2000 ; ZERVOUDAKI (1999).

10. La salle fut encore fermée pendant six ans pour nouveaux réaménagements, et fut inaugurée de nouveau le 14.05.2008, SYKKA (2008) ; ZERVOUDAKI (2009), p. 6 ; ZOSI (2010), p. 61-65. La mort inattendue de E. Zervoudaki en avril 2008 fut une perte pour la communauté archéologique, comme pour toute étude sur la collection Stathatos.

11. Après la publication des bijoux par Amandry, de brèves références ont suivi : certains avaient observé la spécificité des vases, avant 2005 : MÖBIUS (1955), p. 39 avait le premier distingué la paire de vases inclinés au centre et OCHSENSCHLAGER (1968), p. 58, n. 23-24 et 61, propose d'y voir des semailles liées au départ de Triptolème. DE LA GENIÈRE (1980), p. 32 et n. 8 accepte l'observation de Möbius, et la met en valeur comme argument lors de la discussion des formes de vases comme l'*exaleiptron*, le *kothon* et la *plémochœ*. La *plémochœ* de gauche, derrière Déméter, apparaît dans le LIMC, mais sans commentaire (L. BESCHI) : LIMC IV.2 (1988), s.v. Demeter, no 382, pl. 589 ; ThesCRA V (2005), s.v. Plemochoe (I. KRAUSKOPF), no 652.

12. Description : AMANDRY (1953), p. 86-87 ; KRAUSKOPF (2005), p. 254, no 652 ; MITSOPOULOU (2011), p. 195-198, fig. 4-5.

13. Taille réaliste pour s'ajuster à une tête adulte, si elle est élargie par le nœud d'attache. Pour la liaison : LINDNER (1984), p. 38-39, pl. 16, no 27 (Koul-Oba/Kertsch, Ermitage 18.34.51) ; long. : 19, 5 cm.

14. La jonction des deux bandeaux de Kertsch par un élément jointif est une intervention secondaire, comme le montre l'état mutilé des deux extrémités au centre. Il fut interprété par Lindner comme ornement de bonnet en fonction secondaire, qui fut initialement un décor de forme cylindrique, en une ou deux bandes : LINDNER (1984), p. 39, n. 168 (renvoi aux bandeaux Stathatos, nommés « diadèmes ») ; REINACH (1892), p. 46-47, n° 3, pl. VI.3 considère les « deux feuilles minces laminées réunies par un nœud » comme un diadème.

15. TRÉHUEDIC (2012), p. 196 : l'insigne est davantage étudié par le biais des sources iconographiques et des textes, étant donné que la documentation archéologique directe demeure une exception.
16. Voir n. 54, 91. Sur la terminologie des marqueurs de pouvoir, dont le diadème : TRÉHUEDIC (2012), p. 204–205. Qu'il fût grand temps que ces questions s'appuient sur une approche renouvelée fut manifeste au colloque LICHTENBERGER *et alii* (2012), en 2009. Cette rencontre est contemporaine de mes raisonnements hésitants.
17. IGNATIADOU, TSIGARIDA (2001) ; RITTER (1984), p. 105, et n. 5 note aussi que le terme « diadème » est devenu courant pour désigner des couronnes métalliques funéraires, en créant des malentendus.
18. LICHTENBERGER *et alii* (2012), p. 1 et n. 1. Première occurrence chez Xénophon (*Cyropédie* VIII, 3,13). Première étude systématique : GRENZ (1914), p. 44–99 sur la matière, la forme, la couleur et les ornements du diadème.
19. KRUG (1968) ; SMITH (1988), p. 34 ; JANSSEN (2007), p. 139 ; LICHTENBERGER *et alii* (2012), p. 1, n. 2. D'Égypte on connaît aussi des ornements de tête métalliques qui imitent des bandeaux en tissu : VON LIEVEN (2012).
20. Une première étude de référence fut GRENZ (1914) (*non vidi*) ; RITTER (1965), p. 6–7 et 79–91 ; KRUG (1968), p. 136 et n. 97–98, p. 118–122. Le diadème comme insigne du souverain fut récemment étudié à nouveau dans LICHTENBERGER *et alii* (2012), Introduction, p. 1–6 ; SCHREIBER (2012), p. 236, fig. 5 ; SALZMANN (2012), p. 337, n. 1 ; VON LIEVEN (2012) ; TRÉHUEDIC (2008) et TRÉHUEDIC (*sous presse*) examine les insignes du pouvoir, dont le diadème (*non vidi*). Les observations principales concernant l'insigne du diadème sont publiées dans TRÉHUEDIC (2012), p. 195–206.
21. TRÉHUEDIC (2012), p. 196–197 et 198–199 : Diodore de Sicile, Denys d'Halicarnasse, Cicéron (*Cic., de Rep.*, II, 31 : *insignibus regis*), Tite-Live, et puis Plutarque, Appien, Dion Cassius, Cornélius Népos, etc.
22. Voir n. 20.
23. KRUG (1968), fig. I ; il sert toujours de tableau de référence : SCHREIBER (2012), p. 233, fig. 1a. Schreiber contrôle ses données et publie des tableaux statistiques basés sur le travail assez daté de Krug ; il suggère une mise à jour de son travail, afin de pouvoir avec sécurité attribuer des bandeaux spécifiques à des personnes ou groupes précis : voir. p. 245.
24. KRUG (1968), p. 118–119, n. 19 ; BERGMANN (1998), p. 114 ; JANSSEN (2007), p. 139.
25. KRUG (1968), Fig. II, 3d : bandeau courbe. SCHREIBER (2012), p. 236, fig. 5 et n. 14–16. Iconographie posthume d'Alexandre, des diadoques et autres souverains, et typologie des diadèmes royaux : SALZMANN (2012), fig. 1–67. (Pour le diadème de Démétrius Poliorcète, voir n. 91–93.)
26. Une étude concernant la représentation frontale du quadrigé, HAFNER (1938), p. 74, permet une compréhension de l'évolution du schéma vers la « vue éclatée ». Pour Triptolème, plus précisément, voir LIMC VIII.1 (1997), 65, no 152, pl. 41, s.v. Triptolemos (G. SCHWARZ).
27. La description des détails est importante pour la suite. Voici la description que j'ai donnée dans MITSOPOULOU (2011), p. 198–199 : « *Triptolemos is rendered in a rare gesture and position borrowed from contemporary sculptural types, in a convention indicating preparation for departure. His body is slightly bent forward. He is reclining on his left leg, while the toes of his right foot are positioned on the axis of the chariot; the arms are touching his ankle, where he is obviously binding his sandal laces, preparing for departure. His head is turned to his left, as if disturbed by some noise. He is almost nude; a [himation] chlamys hangs from his shoulders, falling towards the ground, behind the axis of the chariot.* »
28. La figure est proche de la statue de Déméter qui orne les tétradrachmes en argent de Paros (fin III^e/début II^e s. av. J.-C.) : cf. TULLY (2013), p. 9–11 et p. 138–139, Tetradrachm T2.B, 3a, 4a, pl. 2. L'image couleur du tétradrachme ornant la jaquette du livre est parfaite pour l'observation (n° ANS 1967.152.285). Le type monétaire est connu depuis le XIX^e siècle, et a été illustré dans une

monographie sur les types statuaire de divinités éleusiniennes : RUHLAND (1901), p. 102, n° 2, fig. 8.

29. Pour la typologie des sièges de Déméter et Korè : LEVENTI (2007), p. 122, n. 58, p. 124, fig. 14.

30. Sur les critères de datation d'images symétriques, reflétées ou opposées : JACKSON (2006), p. 55-57.

31. MITSOPOULOU (2011), p. 201-202, n. 69-71 avec la bibliographie.

32. L'autre vase lié par les textes aux mystères est le *kernos* (Ath., XI, 478d). MITSOPOULOU (2010a), p. 148.

33. MÖBIUS 1955, p. 39 : « *Höchst originell ist die Auffassung des den Wagen besteigenden Triptolemos.* »

34. Pour le type statuaire, voir n. 101, 104, 107.

35. La seule exception semble avoir été Ochsenchlager, qui publia deux études au sujet de la *plémochœ* : OCHSENSCHLAGER (1968, 1970).

36. En octobre 2006, j'ai reçu l'autorisation du Directeur N. Kaltsas de faire usage de deux photographies des objets (Protocole no 7250), ainsi que de les dessiner (Protocole no 7600, 26.10.2006). En 2008, j'ai reçu l'autorisation du Directeur N. Kaltsas afin de publier la scène et les photographies dans des études issues de ma thèse (Protocole no 6016, 31.07.2008).

37. Voir aussi MITSOPOULOU (2010a), p. 168-172 et MITSOPOULOU (2011), p. 195-204.

38. Krauskopf a distingué « *einen flachen, nicht genau erkennbaren Gegenstand (Schale mit Deckel?)* », sans faire le lien avec la tablette de Ninnion et les vases qu'elle commentait.

39. Cet élément n'a aucun point de comparaison et n'avait été identifié par aucun des collègues qui avaient commenté la scène, avant l'autopsie entreprise en 2006. Amandry le décrivait comme un « objet allongé comme un œil ».

40. La scène posait toute une série de problèmes iconographiques, qui nécessitaient une investigation approfondie des prototypes et des influences stylistiques.

41. SKIAS (1901) ; LIMC IV, p. 876-77, no 392, pl. 591 s.v. Demeter (L. BESCHI) ; TIVERIOS (2008), p. 129-131 ; PAPANGELI (2008a), p. 150-151 ; MITSOPOULOU (2010a), p. 165, n. 109-110 avec bibliographie sélective ; MITSOPOULOU (2011), p. 191-193, fig. 1 ; KAROGLOU (2010), p. 35, 110, cat. 168, fig. 113.

42. La bibliographie à son sujet est vaste et ne peut pas être citée dans sa totalité ici. Une nouvelle étude indépendante de cette tablette votive reste un *desideratum* pour l'étude de l'iconographie éleusiniennne.

43. Dans une étude de J. Svoronos est publié le dessin d'une tessère en plomb, ornée de l'image d'une Méduse qui porte un vase éleusinien sur sa tête : SVORONOS (1901), p. 260, fig. 4. Cet objet n'a guère été considéré dans la bibliographie, l'original n'a pas été réexaminé, et j'estime que son originalité devrait être contrôlée. Cette tâche reste à accomplir.

44. MITSOPOULOU (2010a), p. 166-168, fig. 7 ; MITSOPOULOU (2011), p. 204-215, fig. 14-18, avec bibliographie. L'observation de la *plémochœ* en 2005 est due à LEVENTI (2007), p. 122, n. 56.

45. Pour le peintre : VALAVANIS (2011), p. 16-17 et n. 98.

46. MITSOPOULOU (2010a), p. 161-162, avec bibliographie.

47. Sur une métope de la petite Métropole d'Athènes, attribuée à l'Éleusinion de l'Agora, comme sur les cistes des Caryatides des Petits Propylées d'Éleusis : KRAUSKOPF (2005), avec bibliographie ; MILES (2012).

48. La création originale de l'iconographie éleusiniennne diminue vers la fin de la cité classique et la transition vers la période macédonienne. Le rôle politique et religieux du sanctuaire d'Éleusis a connu d'importantes mutations après le changement du cadre politique à Athènes en 338 av. J.-C. CLINTON (2003) ; CLINTON (2010).

49. Sur l'attribution du type statuaire à Lysippe, voir INAN (1993), p. 113-114 et n. 110-122 ; elle confirme l'attribution et considère que l'original en bronze devait être une œuvre de Lysippe.

50. Les synthèses sur l'iconographie de Triptolème ne font pas mention d'une telle posture, soit dans l'art des vases figurés, soit dans la statuaire : DUGAS (1950), HAYASHI (1992), SCHWARZ (1987), SCHWARZ (1997).
51. Il sera montré ailleurs que dans ce subtil détail se trouvait être le point fort (mais simultanément faible) de toute la composition, la clé de la lecture. Voir n. 129.
52. JACKSON (2006), p. 53, « chubby baby ». Il est intéressant de noter que parmi les nombreuses images du catalogue d'exposition sur Éros, STAMBOLIDIS – TASSOULAS (2009), aucune image ne fournit de parallèle aux amours de notre image, pas plus que n'en apportent les amours espiègles des sarcophages romains, PAPAGIANNI (2016), p. 8–12 : la synthèse sur les amours à instruments musicaux, aulos, cithare etc., n'offre aucun parallèle qui soit proche. Ils semblent plus proches des *amorini* de la Casa dei Vetii à Pompeii, auxquels déjà Möbius avait renvoyé : SOGLIANO (1898), p. 348–364, fig. 47–56 ; D'AMELIO (1899), pl. VI–VII. Le meilleur exemple provient d'Herculaneum : Maison IV, 21 (des Cerfs), Musée National de Naples, inv. 9176 (fig. 415c–f) : PAPPALARDO (1993), p. 221–222, n° 415e.
53. Elles seront analysées ailleurs. Voir n. 16.
54. Un bandeau trouvé dans une tombe d'Érétrie en 1912 (KURIONIOTIS [1913]) et un « diadème » constitué de trois parties, avec élément jointif, trouvé à Pantikapaion/Kertsch en 1835 : LINDNER (1984). Dans le dessin publié par REINACH (1892), pl. VI.3, l'objet est rendu en distorsion, afin d'accentuer sa forme de couronne circulaire ; FOERSTER (1874), p. 118. Leur authenticité ne sera pas examinée ici.
55. TREISTER (2001), p. 184 et n. 138. BM no 1867,0508.541. Nous n'en faisons pas l'étude, ni n'examinons leur authenticité ou leur date. Leur seul intérêt ici est d'offrir un parallèle connu depuis 1911 ; SEGALL (1966), p. 22, n. 79.
56. MMNY no 06.1217.1, considéré comme provenant de Madytos (Eceabat), Thrace, Jacob S. Rogers fund (1905). Quatre diadèmes similaires sont actuellement connus de la même région, et se trouvent au MET de New York, au Victoria and Albert Museum à Londres (de Tagara/Abydos), et deux au Musée Archéologique de Canakkale : KÖRPE (2004), p. 142 et n. 2, fig. 1, avec bibliographie. DESPOINI (1996), p. 65, p. 213–214, no 23–24.
57. KAROUZOS – KAROUZOU (1981), p. 12–13 ; KOKKOU (2009), p. 247 et n. 6 : le transfert d'antiquités vers la capitale commence en 1885. Il reçut son appellation en 1888 (Φύλλο Εφημερίδας Κυβερνήσεως [ΦΕΚ] 115, 29.04.1888, Décret royal 19.04.1888).
58. Comme certaines antiquités découvertes par les archéologues grecs lors des expéditions en Asie Mineure en 1921, ou les antiquités égyptiennes, donation d'I. Dimitriou : PAPAIOGLOU-MANIOUDAKI (2010), p. 56–59. Collections Dimitriou, Karapanos, Embedoklès, Stathatos, Vlastos-Serpieri etc. : KAROUZOU (1957) ; KOKKOU (2009), p. 248 et n. 3, p. 250 et n. 3 ; GADOLLOU – KAVVADIAS (2012). Le décret royal du 30.10.1910 (ΦΕΚ Α, n° 332) avait imposé que ce musée recevrait les antiquités d'Athènes, les plus importantes de la périphérie, comme des œuvres provenant d'achats ou donations : KOKKOU (2009), p. 250, n. 2.
59. En 1933 fut fondée la « Société des amis du Musée National », ayant comme but d'acheter et d'offrir au musée les antiquités qui circulaient chez les antiquaires du pays : KOKKOU (2009), p. 250 et n. 4.
60. La législation n'était pas toujours absolue à ce sujet ; sur les attitudes de la collection au XIX^e siècle : GALANAKIS (2012) ; BARLOU (2015), p. 35, n. 32.
61. Il s'agit alors d'initiatives personnelles, non pas de cursus systématiques. En 1992, le Professeur V. Lambrinoudakis offrait en classe un reportage détaillé d'un colloque tenu à huis clos, organisé à propos du Kouros du Getty à Athènes : TRUE (1987), p. 3–11 ; KOKKOU (1993) ; LAMBRINOUDAKIS (2008), p. 77–78. Voir aussi n. 116.
62. JACKSON (2006), p. 15 et n. 118–121 ; AMANDRY (1967) ; HOFFMANN (1969).

63. Je garde l'impression d'une sombre lueur rougeâtre du métal au verso des bandeaux, comme d'une certaine raideur inhabituelle des lames métalliques, lors du contact tactile. Je précise que je ne manquais pas totalement d'expérience dans la manipulation de produits d'orfèvrerie, ayant récemment participé à la fouille et à l'étude d'un trésor de bijoux en or issus d'un temple cycladique (Kythnos), voir MAZARAKIS AINIAN – MITSOPOULOU (2007), p. 323–324, p. 380–383 et fig. 123–135. Environ quatre vingt bijoux en or, d'époque (au moins) archaïque à hellénistique avaient été étudiés ; j'avais alors acquis une certaine expérience des qualités du métal, des techniques etc., même sans recourir à un laboratoire.

64. Claudine Cohen (EHESS) considère que le respect envers les chercheurs éminents est l'un des facteurs qui ralentissent la mise en question d'éventuelles impostures : MITSOPOULOU, sous presse (a).

65. Il est toujours exposé en mai 2017. Je dois à E. Zosi pour avoir partagé avec moi des détails concernant l'historique de la collection. Le sujet sera abordé en autre lieu.

66. Il faut néanmoins souligner que, malgré leur intérêt iconographique, les deux bandeaux en or n'ont jamais été choisis pour illustrer aucun des catalogues des éditions du Musée National concernant la collection, pourtant riches en illustrations. Après la publication d'Amandry, ils sont absents de toute publication, tout comme du documentaire qui fut diffusé par la télévision grecque en 1988.

67. Lors de l'inauguration des salles Stathatos, le 03.02.2010, Eos Zervoudaki souligne les traits majeurs de cette collection de 971 œuvres : sa large gamme chronologique, la variété des matières et des ateliers. « Se distinguent les fameux ensembles du Trésor de Démétrias et de Carpénissi » : ZERVOUDAKI (2000), p. 83. G. Ortiz, collectionneur d'antiquités, considérait pourtant que la collection Stathatos était susceptible de contenir de faux bijoux : APOSTOLIDIS (2006), p. 90.

68. Les vases en marbre furent photographiés par le D.A.I. au début du XX^e siècle, comme l'indiquent des images récupérées des archives de K. Kourouniotis (trouvées dans les archives G. Bakalakis et I. Travlos). Un catalogue inédit avait été dressé par A. Skias (Société Archéologique) à la même période. Kourouniotis en avait fait usage dans son étude inachevée. Mais il s'agit d'informations « internes », inconnues de nombre d'archéologues avant 2011.

69. KOUROUNIOTIS (1898), p. 25 et n. 13 ; BAKALAKIS (1991), p. 112 ; CLINTON (2005), p. 113, no 121 (= SEG 41.22) ; CLINTON (2008), p. 111, no 121 ; KRAUSKOPF (2005), p. 254, no 647a ; MITSOPOULOU (2011), p. 203, n. 79.

70. L'existence de vases éleusiniens en marbre n'était pas inconnue, car elle fut brièvement mentionnée par PHILIOS (1884), p. 64–65 et n. 2 et RUBENSOHN (1898), p. 283, 285 ; une photographie d'un vase en marbre (M.E. 5811) apparaît dans les guides d'Éleusis de 1934 et 1936 : KOUROUNIOTIS (1936), p. 122–124, fig. 71. Certains étaient exposés dans une vitrine du musée, sans texte d'information ni mise en contexte. La même brève mention des vases exposés est faite par PHILIOS (1896), p. 80 et PHILIOS (1906), p. 76. Nous ignorons si l'exposition 1896–1906 comprenait des exemples en marbre. Mais pour être en position de les mettre en valeur dans une création originale, une connaissance approfondie de l'archéologie éleusinienne était sans doute présumée.

71. K. Papangeli a mis à ma disposition deux photographies de la vitrine des *kernoï* ; l'une d'elles date du milieu des années 1980, et nous informe sur l'exposition de l'après-guerre ; trois vases s'y trouvent alors. L'autre est plus ancienne, sans date précise ; elle montre un vase en marbre. On ne peut savoir si l'exposition remonte au début du XX^e siècle.

72. Voir note suivante. Pour les vases en marbre d'Éleusis, voir MITSOPOULOU (2010), p. 147, n. 10, avec la bibliographie.

73. MILES (1998), p. 100, pl. 40 ; POLLITT (1979), p. 207 et 226 soutenait que l'Agora ne disposait pas des *kernoï* en pierre ou bronze, comme ceux connus à Éleusis.

74. PAPANGELI (2002), p. 23 : vases n^{os} 5811, 5809 et 5810 du Musée d'Éleusis. A. Skias en avait dressé un catalogue vers le tournant du XX^e siècle, non publié.
75. KRAUSKOPF (2005), p. 254, no 647a.
76. Le premier catalogue systématique, avec les dessins, fut terminé en 2015.
77. Respectivement publié comme MITSOPOULOU (2011) et (2010a).
78. Faisaient exception les vases du Céramique, étudiés entre 2002 et 2007 ; ils attendent la complétion de l'étude d'Éleusis, afin d'être publiés à leur tour, selon une organisation typologique conforme à celle d'Éleusis.
79. Grâce aux soins de la directrice du Musée, K. Papangeli, j'avais pu consulter le matériel à maintes reprises entre 1996 et 2010, informellement, avant le début de l'étude systématique.
80. À partir de 2011 cette nouvelle phase d'étude archéologique fut inaugurée et la synthèse sur la catégorie entière se trouve actuellement en cours d'élaboration. Je le dois à M. Tiverios et au Secrétaire Général de la Société Archéologique d'Athènes, V. Petrakos.
81. L'historique détaillé de cette recherche sera présenté dans une étude complète du « diadème Stathatos ».
82. Pour une synthèse de l'historique sur les débuts de ces fouilles et la vie d'Arvanitopoulos à travers ses archives : STAMATOPOULOU (2009). Ce renvoi fut précieux. Les riches données des archives ne sont pas intégrées dans la présente étude, purement archéologique. Elles seront mises en valeur dans une étude en préparation.
83. Pour une discussion récente du synœcisme de Démétrios et de la lettre royale de Dion attribuée récemment à Démétrios Poliorkétés : KRAVARITOU (2011).
84. [...] εἰς δὲ Κόρινθον τοῦ στόλου καταπλέοντος , ἢ τε κάλπις ἐκ πρύμνης περιφανῆς ἑωρᾶτο πορφύρα βασιλικῇ καὶ διαδήματι κεκοσμημένη [...].
85. Diod. Sic., XXXI, 15, 2 ; TRÉHUEDIC (2012), p. 197 et n. 9 : τὰ μὲν τῆς βασιλείας σύμβολα, τό τε διάδημα καὶ τὴν πορφύραν. Les termes génériques des signes de reconnaissance de la royauté sont τὰ παράσημα, τὰ σύμβολα, τὰ ἐπίσημα, τὰ σημεῖα.
86. ARVANITOPOULOS (1909), p. 149 ; KAVVADIAS (1915), p. 34–35 et ARVANITOPOULOS (1915), p. 163–164. ARVANITOPOULOS (1928), p. 14–15 et n. 1, p. 36–38, p. 80 et n. 7, p. 85, 94. PAPACHATZIS (1937), p. 51–52 ; MARZOLFF (1987), p. 46, n. 139.
87. MARZOLFF (1987), p. 36–46, et spécialement p. 44–46 ; KRAVARITOU (2011), p. 120–121.
88. Plutarque, *Vie de Démétrios* ; Strabon, IX, 5, 15. Pour les sources hellénistiques de Plutarque à propos de Démétrios, précisément Douris (?), voir CHANIOTIS (1997), p. 225 et n. 36, 244. A. Arvanitopoulos, qui a le premier exploré et fouillé les ruines de Démétrios, exprime son regret que Plutarque soit resté la principale source d'information sur la vie de Démétrios. En mettant l'accent sur les récits anecdotiques, il en crée une image caricaturale, sans mettre en valeur les grands talents stratégiques et politiques de l'homme. Avec superficialité les historiens successifs ont puisé leur matière de cette source « μὴ διαγνόντες ἐπακριβῶς ὅτι ὁ ἀρχαῖος οὗτος συγγραφεὺς ἀντιστοιχεῖ τὰ πολλὰ πρὸς τοὺς σημερινοὺς χαρτογράφους καὶ ἀνεκδοτογράφους τῶν ἐφημερίδων, τοὺς ψυχαγωγικῶς καὶ εἰκῇ γράφοντας πρὸς ἡμερησίαν κατανάλωσιν » : ARVANITOPOULOS (1928), p. 94.
89. Plut., *Dém.*, 2 ; CHANIOTIS (2011), p. 184 et n. 109.
90. Malgré sa date, la thèse de WEHRLI (1969) demeure une œuvre toujours classique au sujet de l'histoire des deux diadoques et des relations entre père et fils.
91. Adoption de l'insigne du diadème : Diod. Sic., XX, 53, 2 : ὁ δ' Ἀντίγονος πυθόμενος τὴν γεγεννημένην νίκην καὶ μετεωρισθεὶς ἐπὶ τῷ μεγέθει τοῦ προτερήματος διάδημα περιέθετο καὶ τὸ λοιπὸν ἐχρημάτιζε βασιλεύς, συγχωρήσας καὶ τῷ Δημητρίῳ τῆς αὐτῆς τυγχάνειν προσηγορίας καὶ τιμῆς ; *FrGrH*, 155 F 1 (7) ; Plut., *Dém.*, 18, 1. RITTER (1965), p. 89–91 ; KRUG (1968), p. 118–122 ; WEHRLI (1969), p. 61 et n. 166 ; MÜLLER (1973), p. 78–85 et n. 33. Sur l'iconographie d'Alexandre et le diadème : DAHMEN (2012), p. 281–293 ; HAAKE (2012), p. 300 et n. 62–63 ; TRÉHUEDIC (2012), p. 205–206.

92. Les monnaies avec son portrait apparaissent à partir d'environ 292 av. J.-C. : DAHMEN (2012), p. 290, n. 37. Pour les portraits numismatiques des diadoques, VIRGILIO (2003), fig. 6 : Démétrios apparaît premier après Alexandre III. KROLL (2007), p. 121, considère les attributs des premiers portraits royaux comme des preuves visuelles de leur divinisation. Le moment de l'adoption du diadème fut considéré comme l'inauguration de la période théâtrale du diadoque : CHANIOTIS (1997), p. 244 et p. 238–239.
93. NEWELL (1927). La discussion autour de ses portraits est épineuse et préoccupe les spécialistes des portraits hellénistiques, voir SMITH (1988), p. 64–66 et 156, n. 4 ; KROLL (2007), p. 113–122. STEWART (2014), p. 54–58.
94. Ce qui sera fait dans une autre étude.
95. BERGMANN (1998), p. 115 et n. 715 : *Douris*, voir Ath. XII, 536a (= *FGrH* 76 F 13 = Ath., VI, 253d–f). Sur l'hymne ithyphallique de *Douris* comme expression du culte des souverains, voir BURASELIS (2004), p. 35–36.
96. Pour un récit systématique des honneurs reçus par Démétrios et son père Antigone : MIKALSON (1998), p. 75–104 ; GREEN (2003), p. 263 ; CHANIOTIS (2011).
97. Le statut de l'initié à l'*epopteia* était pour lui garantie de grécité et d'innocence par rapport à ses adversaires politiques, une supériorité morale par rapport aux soupçons de meurtre dans la lignée d'Alexandre et la famille de Kassandros : CLINTON (2003), p. 78 ; KUHN (2006), p. 269, n. 19–20 ; LANDUCCI GATTINONI (1983), p. 124.
98. MIKALSON 1998, p. 89–90. Les interventions des Antigonides dans le calendrier athénien sont transmises aussi par d'autres sources, CHANIOTIS (2011), p. 164 et n. 27 ; DINSMOOR (1935), p. 309–310 ; HARDING (2015), p. 65.
99. CHANIOTIS (2011), p. 162–163 commente la connexion étymologique, qui fait allusion aux donations de grains du roi, comme l'arrivée durant la fête éleusinienne qui est encore un effort pour s'associer à Déméter. Cf. aussi BERGMANN (1997), p. 33 et 44 et MIKALSON (1998), p. 89–96.
100. Car dans plusieurs cas il est en train de tirer ses lacets, en se déchaussant, et non pas à les attacher, ce qui annonce son départ.
101. Sur le type statuaire, et l'historique de ses interprétations, voir INAN (1993), p. 106–109, avec bibliographie et histoire des attributions. K. Lange avait publié une synthèse à propos de la posture du pied levé sur support. Cinq types statuaires, dont le *Sandalenbinder*, y sont discutés. Il conclut qu'il s'agit d'un type statuaire genre athlète, de l'école de Lysippe et attribué au sculpteur lui-même : LANGE (1879), p. 3–12.
102. PICARD (1944), p. 9, n. 1–2 et p. 20, n. 1 ; Pline, *Nat. Hist.* XXXIV, 67 ; FREL (1994).
103. FREL – PASQUIER (1987).
104. Parmi d'autres, théorie proposée par les auteurs suivants : VIERNEISEL-SCHLÖRB (1979), p. 462–464 ; propose qu'il s'agisse d'une œuvre de Teisicrate, liée à Démétrios ; INAN (1993), p. 114 et n. 113–114 ; FREL (1994), p. 76 ; MORENO (1995), p. 230 : « *rimane compatibile l'ipotesi di un Demetrio Poliorcete in apoteosi* ». Il faut noter que les seuls portraits assurés de Démétrios Poliorcète sont ceux sur ses monnaies, datées après son ascension au trône de la Macédoine. Ils sont parmi les premiers portraits d'un souverain grec représenté de son vivant sur ses propres émissions, après Ptolémée I et Alexandre : FREL (1994), p. 72 ; KROLL (2007), p. 117.
105. Pas la tête de la copie Louvre MA 83, ajoutée à la Renaissance : INAN (1993), p. 110–112 ; MITSOPOULOU, sous presse (a).
106. Diod. Sic., XX, 102, 3. Cf. ARVANITOPOULOS 1928, p. 88–89 ; MITSOPOULOU, sous presse (a).
107. La statue trouvée à Pergè en Pamphylie en 1977 (Antalya Museum Inv. 3.25.77), conserve comme attributs des sandales ailées, des ailes sur la tête, une tortue et un caducée, et représente alors incontestablement Hermès messager chaussant sa sandale : INAN (1993), p. 105–106, pl. 34–39a ; PASQUIER – MARTINEZ (2007), p. 174.

108. *Od.* V, 43–49 ; *Il.* XXIV, 340–341 : Hermès est décrit comme « nouant sous ses pieds ses divines sandales, qui brodées de bel or, le portent sur les ondes et la terre sans borne, vite comme le vent ».

109. Tel qu'il nous est décrit par Christodoros de Koptos à propos d'une statue exposée dans le Gymnase de Zeuxippos à Constantinople (début VI^e s. ap. J.-C.) : *Anthologia Graeca* I, 297–303 ; KALDELLIS (2007), p. 361, n. 1, avec bibliographie. GUBERTI BASSETT (1996), p. 496 ; MARTINS DE JESUS (2014).

110. Le relief n° A 3194 de Délos fut trouvé en 1905 sur l'Agora des Compétaliastes : dans la partie droite du relief Hermès se penche devant son père Zeus, en lançant sa sandale : PICARD (1931), p. 24–26, pl. I ; LEVENTI (2007), p. 110, n. 14 interprète l'homme au trône comme Hades/Plouton.

111. MITSOPOULOU, sous presse (a) : argumentation autour des versions des types statuariers et discussion des sérieux problèmes iconographiques que pose le « Triptolème Stathatos ». Voir l'Annexe, *infra*, n° 16 ; INAN (1993).

112. Deux spécialistes de l'archéologie éleusinienne, D. Philios au XIX^e et G. Schwarz au XX^e siècle, ont proposé un raisonnement similaire, chacun avec des arguments différents : PHILIOS (1895), p. 265, cherche pour des raisons stylistiques un lien entre ledit portrait d'Eubouleus (qu'il attribuait à Triptolème, voir PHILIOS [1886], pl. 10) et un portrait de diadoque d'Alexandre : « ἐζήτουν ν' ἀναφέρω τὴν κεφαλὴν εἰς τινὰ τῶν διαδόχων τοῦ Ἀλεξάνδρου πρὸς τὴν Ἑλευσῖνα καὶ τὰ μυστήρια ἄμεσον σχόντα σχέσιν καὶ ἐπιθυμήσαντα, οἷοθεν ἐννοεῖται, νάπεικονισθῇ ὑπὸ τὴν μορφὴν ἥρωός τινος τῶν γνωστοτάτων, τοῦ Τριπτολέμου λ.χ., καὶ ὁ νοῦς μου ἀνέτρεξεν, ὡς εἰκός, εἰς τὸν Δημήτριον τὸν Πολιορκητὴν » ; SCHWARZ (1987), p. 221, p. 230–235 et n. 516 évalue les influences du portrait alexandrin sur l'effigie sculpturale de Triptolème, et inversement l'éventuelle influence des traits du consort de Déméter sur le portrait d'Alexandre. Elle considère que la tradition royale de s'identifier à Triptolème remonte à Alexandrie, car elle rapproche les traits de ses portraits posthumes de ceux de Triptolème. Dans le LIMC, elle résume les connotations politiques de la mission de Triptolème : SCHWARZ (1997), p. 68.

113. Les professeurs K. Buraselis et S. Aneziri de l'Université d'Athènes, dans un séminaire organisé sous le titre *Apothéose et culte des souverains dans le monde hellénistique et romain* en 2008.

114. MITSOPOULOU (2009), p. 28. Une exception fut l'intérêt exprimé par le spécialiste de l'histoire et topographie thessalienne, Bruno Helly. Comme le texte ne fut pas publié, je n'ai pas eu l'occasion de rediscuter le problème avec lui.

115. 30.03.2010, École Américaine d'Études Classiques (ASCSA). Rencontre réalisée grâce à l'initiative de V. Sabetai.

116. TIVERIOS (2013a), p. 40–48 ; TIVERIOS (2014), p. 7–17.

117. La rédaction d'une biographie des artistes Gilliéron est actuellement une de mes préoccupations, et la liste de leurs collaborations est fort riche. Ces artistes se retrouvent dans nombre de chantiers archéologiques de pointe de leur époque, et leur expérience des données archéologiques était un savoir acquis de première main.

118. PHILIOS (1885), pl. 9, n^{os} 5–9. Les dessins sont anonymes, mais il fut l'artiste des archéologues d'Éleusis à la fin du XIX^e siècle : MITSOPOULOU, sous presse (c).

119. ENGEL (1884), p. 3 : « Dessiner ces plombs, dont beaucoup sont d'une extrême finesse de détails, et d'autres en très mauvais état, n'était pas une tâche facile : M. Gilliéron s'en est acquitté avec un soin extrême et une fidélité scrupuleuse, aidé (?) des conseils bienveillants de M. Postolacca. » Les tessères suivantes portent l'image de la *plémoché* éleusinienne : no 17, et n^{os} 183, 187, 189–191. Seul le no 183 est nommé comme tel.

120. SKIAS (1901), p. 6, pl. 1 : « ...ὕπὸ Gilliéron ἐκπεποιημένη ἀπεικονίσει... ».

121. Il arrive que les chercheurs fassent mention de ses opinions et conseils au sujet de l'interprétation de scènes ou de techniques : PHILIOS (1886), p. 264, n. 1. Collaborateur estimé, il ne fut pas une main d'œuvre anonyme.

122. En plâtre, peint à l'huile. L'original est exposé au Musée National d'Athènes, MNA no 1036. C'est la copie qui fut exposée à New York, à l'exposition de la fondation Onassis : PAPANGELI (2008b), p. 158–59, no 70 ; MITSOPOULOU, sous presse (c).
123. RUBENSOHN (1898), p. 295, 298, 303 et pl. 13–14.6. Il le mentionne souvent comme peintre. MITSOPOULOU, sous presse (b).
124. Quotidien *ΕΜΠΙΡΟΣ*, 28.07.1907 ; GRATSIATOS (1908), p. 20 : pour deux voyages à « Pagasai » Gilliéron reçut 2 145,90 drachmes.
125. ARVANITOPOULOS (1928), p. 141 indique que l'emploi du peintre Gilliéron a dû créer des rivalités professionnelles au musée de Volos. Le Directeur fit revenir Gilliéron afin de continuer la restauration des stèles de la troisième tour, mais les peintres locaux ont revendiqué une part du travail. Gilliéron est parti ; Arvanitopoulos juge que le travail des artisans locaux est inférieur à l'œuvre du fils Gilliéron, mais cette dernière n'atteint pourtant pas la qualité de celle du père.
126. ARVANITOPOULOS (1928), p. 140–142. Émile fils dessinait pour Arvanitopoulos à Volos jusqu'en 1917 : ARVANITOPOULOS (1947), p. 81–90, fig. 1–20. Il continua le métier de son père jusqu'à sa mort à Athènes, en 1939.
127. MITSOPOULOU, sous presse (a), avec bibliographie.
128. *Ibidem*, avec bibliographie. Pour une introduction directe à ce sujet épineux, voir le film documentaire de ZDF/Arte 2015 (Doc station), GREGOR (2015), diffusé en Allemagne et en France en janvier 2016. En faisant appel à de nombreux chercheurs et institutions, il examine les doutes concernant le disque de Phaistos, comme une éventuelle imposture d'Émile Gilliéron père. Très récemment, voir PETRAKOS 2016 et les articles du volume *Mentor* 115 (2016).
129. On ne peut exposer cette argumentation brièvement. Analyse détaillée : MITSOPOULOU, sous presse (a).
130. Les synthèses savantes faisaient encore défaut, à l'exception de l'étude de GRENZ (1914).
131. Les résultats des recherches récentes dans divers fonds d'archives seront publiés ailleurs, car ils ont été obtenus après la constatation des arguments ici présentés. On y trouve des données renforçant la thèse soutenue ici.
132. MITSOPOULOU, sous presse (a).
133. Un grand merci est dû à V. Jeammet, non seulement pour l'invitation à présenter mes travaux en cours, mais surtout pour l'encouragement constant, comme le soutien accordé à cette initiative de recherche.
134. INHA, Paris. Les actes seront publiés sous la direction conjointe de Martine Denoyelle et de Katia Mannino.
135. Le présent travail doit son approche à l'œuvre fondamentale de M. Tiverios, Membre de l'Académie d'Athènes, au sujet des faux antiques ; sans porter aucune responsabilité pour les idées ici exprimées, il a offert ses conseils avec générosité. Mes remerciements s'adressent également à A. Farnoux, Directeur de l'École Française d'Athènes et à V. Jeammet, Conservateur en chef du Patrimoine, Département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines, Musée du Louvre, pour l'intérêt manifesté dès le départ pour le sujet. Je dois à V. Pirenne-Delforge l'accueil dans *Kernos* de cette mise au point qui fait suite à l'article de 2010 dans la même revue, mais également des encouragements et des discussions. Je dois à N. Kaltsas, alors Directeur du Musée National Archéologique d'Athènes, et à la responsable de la collection des bijoux, E. Stasinopoulou († 2013) les autorisations d'étudier le « diadème Stathatos » en 2006. E. Zosi († 2016), épimélète du MNA, a suivi mes enquêtes avec une attention toute personnelle ; son décès prématuré a interrompu une collaboration qui aurait dû porter des fruits ; S. Aneziri et K. Buraselis de l'Université d'Athènes eurent la générosité d'accueillir mes enquêtes dans un séminaire doctoral d'Histoire en 2008 ; V. Sabetai a contribué à un moment crucial de l'étude, en offrant un dialogue fort productif. S. Miller a eu l'amabilité de prêter attention à mes raisonnements, et offert des conseils décisifs. K. Tréhuedic a fait partager son expertise au sujet

des diadèmes royaux ; B. Helly a mené une relecture critique de ce travail, en partageant son savoir sur les recherches thessaliennes. A. Perrier et V. Pirenne-Delforge ont revu mon français avec soin. K. Mavraganis a dessiné la scène des bandeaux. Mes sincères remerciements s'adressent enfin à Émile Gaston Gilliéron, descendant des artistes, car il suit l'histoire des recherches avec intérêt et a offert ses conseils avec générosité. Je l'assure que ces investigations ont comme seule motivation les besoins de la recherche et que je garde un grand respect pour les qualités d'artiste des Gilliéron.

136. Les publications officielles du Musée National Archéologique d'Athènes au sujet de la collection Stathatos ne font pas mention des deux bandeaux St-342_a-b. Voir ZERVOUDAKI (1999) ; (2000) ; (2009) ; ZOSI 2010.

137. La documentation lacunaire de cette fouille, comme la perte d'une grande partie des trouvailles, sont liés à l'éloignement (licenciement provisoire) d'Arvanitopoulos du Service Archéologique en 1917. Cf. MILLER (1979a), p. 2 ; MILLER (1979b). Voir aussi STAMATOPOULOU (2009), p. 638-39 ; STAMATOPOULOU (2012), p. 22 n. 51.

138. ARVANITOPOULOS (1912), p. 73-74, p. 76-87, pl. II-III ; ARVANITOPOULOS 1909, p. 171 ; LIMC III.1, 1986, 925, n° 905 (A. HERMARY), dessin original par Gilliéron père. Musée National d'Athènes, n° 13713. Le vase est exposé (Xp. 946, n° 8, vitrine 18, salle orfèvrerie), avec un dessin signé Θεμελή '08.

139. La vie professionnelle d'A. Arvanitopoulos était fort agitée ; des licenciements, des tribunaux, des accusations concernant les ventes d'antiquités, le manque d'ordre dans ses missions, mais aussi une forte hostilité envers ses collègues sont documentés dans son riche dossier officiel, conservé dans les archives du Service Archéologique : PETRAKOS (1995), p. 40-42, et n. 49 ; STAMATOPOULOU (2009) ; STAMATOPOULOU (2012).

140. Cet article était omis dans la bibliographie de MITSOPOULOU (2010a), ou dans les travaux antérieurs.

141. MITSOPOULOU (2010a), p. 148, n. 14 et 16 ; p. 151-152, n. 37-40.

142. LINDNER (1984), p. 38-39, p. 131 et n. 168, n° 27, pl. 16, 2-3 : Kertsch, Koul-Oba.

143. KURUNIOTIS (1913), p. 321-326, fig. 11, n° 21 et LINDNER (1984), p. 131, n. 158. Le bandeau est exposé au Musée National d'Athènes (Xp. 684, n° 32, vitrine 13, salle orfèvrerie), avec un dessin signé « Θεμελή '08 ». Le dessin original est d'Émile Gilliéron, père.

144. Voir ci-dessus, n. 109 et MITSOPOULOU, sous presse (a).

145. MITSOPOULOU, sous presse (a).

146. BM n° 1867.0508.541. MARSHALL (1911), n° 1984, pl. XXXVIII, avec description. Voir n. 55.

147. C'est Eleni Pipelia qui a attiré mon attention sur ce témoignage spécifique.

148. Information due à V. Sabetai.

149. Commentaire détaillé : n. 116.

RÉSUMÉS

L'objectif de cet article est la réévaluation iconographique, archéologique et historique d'une paire de bandes en or (« diadèmes »), de la Collection Hélène et Antoine Stathatos, du Musée National Archéologique d'Athènes (St-342_a-b). Publiés en 1953 et exposés depuis 1957, ils furent progressivement intégrés dans la discussion interprétative concernant les vases rituels du sanctuaire de Déméter et Korè d'Éleusis. En 2010, ils furent discutés de nouveau, dans un article

de la *Revue Kernos*, dédié à ces vases. La scène identique qui orne les deux lames semble faire référence au rituel final des Mystères d'Éleusis, les *plémochōēs* ; elle est pourtant sans parallèle dans l'art grec antique. La réévaluation du support comme du décor iconographique a mené progressivement à une mise en cause de leur authenticité. Il doit s'agir d'une œuvre produite aux temps modernes, vers 1915.

This article concerns the iconographic, archaeological and historical reevaluation of a pair of gold bands ("diadems") from the Helen and Antony Stathatos Collection of the National Archaeological Museum of Athens (St-342_a-b). Published in 1953 and exposed since 1957, they were gradually integrated into the interpretative discussion concerning the ritual vases of the sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis. In 2010 they were once more discussed in an article of the *Revue Kernos*, on behalf of these vases. Both bands bear an identical scene, which seems to refer to the final ritual of the Eleusinian mysteries, known as *plemochoai* ; it remains however unparalleled in ancient Greek art. Reevaluation of the support, as of their iconography have progressively lead to a questioning of their authenticity. The "diadem" risks to be an artifact produced in modern times, around ca. 1915.

AUTEUR

CHRISTINA MITSOPOULOU

Université de Thessalie, Volos (Grèce)

Département d'Histoire, Archéologie et Anthropologie Sociale

christinamitsopoulou@yahoo.com

chmitsop@uth.gr