

58

EDMUND BULANDA

LA TÊTE DE DÉLOS

Seorsum impressum
ex comment. philolog.
EOS XXXII 1929

EDITVM AVXILIO MINISTERII INSTRVCTIONIS PVBLICAE
LEOPOLI 1929

PROSTAT LEOPOLI APVD SOCIETATEM PHILOLOGAM POLONORVM
LES BELLES LETTRES, 95 BOVL. RASPAIL

Bibliothèque Maison de l'Orient



073336

Participes Societatis Philologiae Polonorum, qui stipem annuam 16 francorum helveticorum pendunt, commentarios q. i. Eos gratuito accipiunt. Stipes sodalium et pretia commentariorum (24 franc. helv.) colligit quaestor Societatis, prof. Marianus Golias, qui habitat Leopoli, ad viam s. Sophiae n. 22 (prof. Marjan Golias, Lwów, ul. św. Zofji 22).

Secretarius Societatis, prof. Dr. St. Pilch, habitat Leopoli, ad viam Nabelaka n. 17.

Libri manuscripti, libri typis exarati, epistulae, omnia quaecumque editoribus committenda sunt, inscribantur secundum hunc nominum et domiciliorum indicem: R. Ganszyniec, Leopoli, ad viam Andreae Potocki n. 20, Th. Zieliński, Varsoviae, in aedibus Universitatis.

Eos XXX 1927, 456 p.

Eos XXXI 1928, 560 p.

Eos XXXII 1929, c. 560 p. plus quam 40 nostratum affert dissertationes.

Eos 1917, cuius vix 6 exemplaria cataclysmum bellicum effugerunt, nunc anastatice reproducta pretio 12 franc. helv. venit.

EUS SUPPLEMENTA ED. R. GANSZYNIEC

EUS SUPPLEMENTA tomis singulis singulae comprehendunt studia voluminis maioris quam ut in Societatis Philologiae Polonorum commentariis q. i. EOS imprimi possint. Pretium singulorum voluminum est varium pro tomi magnitudine et argumento, ita tamen ut Societatis participes dimidium pretium solvant (ergo e. gr. pro 10 aureis pol. solummodo 5 aur.). Mandata et pretia colligit quaestor Societatis, prof. Marianus Golias, Leopoli, ad viam s. Sophiae n. 22 (prof. Marjan Golias, Lwów, ul. św. Zofji 22). Iam edita aut proxime edenda sunt opuscula haec:

1. Hahn Victor, Bibliographia philologiae classicae et humanisticae Polonorum a. 1911—1925 12 aur.

2. Zieliński Thaddaeus, Iresione vol. I 30 aur.

Iresione praestat collectas retractatasque eximii viri docti dissertationes olim editas, nunc rarissimas; volumen I opuscula ad antiquorum drama pertinentia: *Der Tod des Kratinos*, *Die attische Märchenkomödie*, *Quaestiones comicae*, *August Nauck*, *Kaibel*, *Die Prolegomena* περί ζωμωδίας (censura) *Exkurse zu den Trachinierinnen*, *Der Gedankenfortschritt in den Chorliedern der Antigone*, *Quaestiuncula Euripidea*, *L'évolution religieuse d'Euripide*, *Reflets de l'histoire politique dans la tragédie Grecque*, *The Reconstruction of the lost Greek tragedies*, *Die Gliederung der altattischen Komödie* (retractationes).

ETUDE SUR LA TÊTE DE DÉLOS

par

EDMUND BULANDA

Il n'y a rien d'étonnant à ce que presque tous les savants qui se sont occupés de la tête trouvée à Délos (et s'y trouvant actuellement) s'intéressent à la question en premier lieu de savoir qui elle peut bien représenter et, en 2^{me} seulement, à quel groupe de débris elle appartient (*fig. 1 a, b*).

Cette tête, intéressante au plus haut degré, est tellement expressive, qu'il est très difficile de préciser ce qu'elle exprime: est-ce un mal, une souffrance, causée par quelques malheurs, ou l'effort suprême et final de la lutte contre un ennemi, demande-t-elle grâce, ou se soumet-elle à une force physique supérieure, ou enfin exprime-t-elle le dernier rôle avant la mort — car son masque peut exprimer tous ces sentiments et d'autres encore.

Et tout de suite une autre question se pose, est-ce un Grec ou un barbare, un homme mortel, ou un être supérieur, un athlète-guerrier grec, un Celte ou peut-être un géant — car toutes ces possibilités ont été prises en considération par les recherches scientifiques. Il me semble que presque tous les savants ont été tellement fascinés par la première impression qu'ils ont subi à priori son influence dans la dénomination de cette tête et même dans sa classification chronologique. Même un savant aussi scrupuleux que Bienkowski, au lieu de faciliter au lecteur ou à l'observateur la possibilité de se rendre compte de l'aspect de la tête, lui suggère aussitôt: „der Kopf stellt gewiss keinen Griechen, sondern einen Kelten dar“¹⁾, et tranche par conséquent non seulement la question de savoir à quelle école d'art cette tête appartient, mais celle même du moment de sa naissance.

De même Klein (*Geschichte der griech. Kunst* III p. 70) et Leroux (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.* 1909, p. 545 sq.) sont d'avis que c'est la tête d'un Gaulois. Par contre Sal. Reinach (*Revue arch.* XIV 1909, p. 465 fig. 1, 2),

¹⁾ P. Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst*, Wien 1907, p. 33, cf. W. Deonna, *Revue arch.* 1910, XV p. 341 ss. qui renferme une riche bibliographie concernant la tête citée — polémique au sujet de cette dénomination.

considérant cette tête par rapport au torse délien, d'un Gaulois, affirme qu'elle n'appartient absolument pas à ce torse et doute qu'elle soit la tête de quelque guerrier barbare.

Il est aisé de remarquer que ces savants ne faisant pas cas de l'idéalisme de l'art grec, ni des tendances formelles de son développement, se sont efforcés avant tout de résoudre le problème iconographique que cette tête pose.

Tout récemment, Deonna (*Revue arch.* XV 1910, p. 341—346) accentue un peu plus le développement de la sculpture grecque dans le sens formel et tache de résoudre l'énigme de la tête de Délos, bien qu'on remarque, chez lui aussi, une forte préoccupation iconographique. Deonna a raison d'opposer à Bieńkowski que les longues boucles de cheveux ébouriffés, tombant en arrière de la tête jusqu'à la nuque et sur le devant de l'oreille, n'étaient pas un signe caractéristique de représentation des Gaulois, parce que nous rencontrons des boucles ainsi formées à l'époque hellénistique, chez les centaures, les satyres et les géants. A son avis, la petite boucle devant l'oreille caractérise d'autant moins les Gaulois que nous la rencontrons, comme c'est prouvé par toute une série d'exemples, aux IV^e, V^e et même VI^e siècles (l. l. p. 343 et rem. 1).

De même selon Deonna, la forme anguleuse de la tête de Délos ne caractérise pas exclusivement les types non-grecs, barbares, comme le veut Bieńkowski, et le savant genevois a raison de demander si la face grecque accusait toujours une forme ovale. C'était ainsi chez Praxitèle, mais Scopas p. ex. et Lysippe préféraient un visage aux contours plus sévères. En effet, nous rencontrons le type prétendu celtique de la tête gauloise dans beaucoup de figures de l'art pergamien, lesquelles ne représentent point de Gaulois. Quoique les exemples de Deonna ébranlent par trop évidemment l'assertion de Bieńkowski et les autres opinions semblables se rapportant à la tête de l'adolescent de Délos, ils ne sont pourtant pas suffisants pour localiser ce débris dans l'évolution de l'art grec, et encore moins, pour le placer, rien qu'en s'appuyant sur sa ressemblance fortuite avec la tête de Tithyos sur l'autel de Pergame (Collignon, *Pergame* p. 83, *Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon*, I *Gigantomachie* p. 24) à l'époque des sculptures pergamiennes. Si Deonna

avait fait la même fructueuse excursion comparative dans le dessein de trouver encore plus d'analogies stylistiques, celles-ci l'auraient amené à un autre point de vue, historico-artistique, qui lui aurait offert d'une part, une vue sur la riche époque du développement de la création grecque, préparant l'apparition de la tête de Délos, et de l'autre sur la période de l'art de Pergame, qui donne une riche synthèse des traits caractéristiques qu'on rencontre dans l'art de l'époque contemporaine de la tête de Délos, ainsi que des époques antérieures.

L'époque qui précède l'art de Pergame et celui duquel naquit la tête de Délos, se prête plus largement à l'investigation, c'est pourquoi le chercheur pourrait y trouver des indications et des analogies meilleures que celles qu'il rencontre parmi les sculptures Pergamiennes. A mon avis, c'est dans l'art préhellénistique, que l'investigateur trouverait — dans plusieurs cas au moins — une ressemblance extraordinaire avec la tête de Délos. Mais Deonna, quoiqu'il ait été sur cette voie d'investigation, n'a pas tiré tout l'avantage des sources optiques correspondantes, et s'est contenté de placer le débris à l'époque de l'art Pergamien, et de l'appeler le jeune géant de Pergame. Et il faut reconnaître qu'au point de vue de l'évolution artistique il n'est, en effet, par rapport à l'art Pergamien, qu'un jeune géant.

Laissons de côté la difficulté de définir l'expression artistique et sa coordination avec le fond psychologique. La cause de la prédominance d'une investigation iconographique fut, à ce qu'il me semble, l'expression de la tête. La première impression est très forte, grâce à l'expression du visage, elle est neuve, particulièrement pour les savants accoutumés à l'art classique des temps de Phidias et de l'école de Praxitèle.

L'expression de l'adolescent de Délos est étrange et difficile à définir, parce qu'elle pourrait bien être le reflet de diverses situations, mais nous la retrouvons probablement le mieux sur le visage des lutteurs — voilà pourquoi la comparaison avec le visage d'un lutteur barbare ou d'un géant se présente facilement. Mais comme il n'est pas permis de localiser une oeuvre d'art dans le temps ou dans l'espace en ne s'appuyant que sur des analogies insignifiantes, de même on ne peut appuyer sur un ou deux symboles verbaux l'explication

d'une oeuvre artistique, née d'une longue suite de pensées et de sentiments.

J'ai déjà dit en passant, qu'il faut d'abord étudier les traits caractéristiques dont résulte l'expression générale avant de trancher la question qui représente la tête et de savoir quel état psychique est exprimé sur le visage. Les particularités formelles ayant été reconnues de la sorte, l'investigation ultérieure sera plus facile. On peut aisément constater qu'à chaque changement de position de l'observateur la tête présente une autre expression, comme le prouvent les trois reproductions qui sont actuellement à notre portée chez Bieńkowski (l. l. fig. 46 et 47) Deonna (l. l. p. 344 fig. 1) et Sal. Reinach (l. l. p. 465 fig. 1, 2.), et qui, bien qu'elles soient des copies du même fragment, posent des difficultés fondamentales. Mais à l'aide des reproductions de la tête il nous est plus facile de la décrire.

Le bout du nez, les deux lèvres, un bout du menton, les narines, les deux sourciliers sont détruits, les deux orbites cassées. La partie supérieure de la tête est tranchée un peu obliquement, l'exécution de l'occiput est assez négligée. Tout le contour est ovale, et l'on peut difficilement s'accorder avec cette assertion de Bieńkowski (l. l. p. 33) qu'il s'éloigne trop de l'ovale grec. La tête est inclinée en arrière autant que possible, ce qui est prouvé distinctement par les parties du gosier modelées, par les dents de la mâchoire supérieure fortement dessinées, par le nez, vu d'en bas, le regard tourné en haut, le front fortement raccourci, la partie inférieure de l'oreille située bien plus bas que la bouche. A mon avis la reproduction de Bieńkowski est pire que celle de Deonna, car elle ne rend pas compte de la position naturelle de la tête, comme le demanderaient les détails anatomiques. Les muscles du cou fortement saillants du côté gauche de même que les plis distinctement modelés prouvent que la tête est un peu inclinée vers le côté gauche. Le front, de hauteur moyenne, est large et encadré d'épaisses mèches de cheveux montant droit et s'éparpillant sur le devant des oreilles. Derrière les cheveux forment des ondes plus grandes retenues sur la nuque. Mais dans toute la formation de la tête, nous ne rencontrons nulle part de formes anguleuses, ('eckig'—Bieńkowski), au contraire, les contours sont fluides, les limites des surfaces sont vagues.

Quoique les os de pommettes soient assez fortement dessinés et que la mâchoire inférieure soit large, l'artiste a pourtant atténué ces parties trop saillantes faisant ressortir les muscles et la couche de graisse sous la surface lisse de la peau finement modelée. J'ai déjà mentionné que les mèches de cheveux sont légèrement ondulées, comme on le voit surtout sur l'occiput. Mais la partie antérieure de la coiffure actuellement endommagée, ne montait certainement pas haut, mais retombait doucement en arrière et vers les côtés comme en témoignent les débris conservés. Seuls les plis verticaux et horizontaux du front et la bouche trop ouverte prouvent que cet adolescent est capable d'émotions et de sentiments violents, quoique, à ce qu'il me semble, la bouche ne soit pas serrée de douleur, ni tordue par une rage féroce de clameur et de vengeance. Ces traits sont nivelés jusqu'à la ligne tranquille des lèvres figées dans une émotion naissante et jusqu'aux rides légères du front à peine dessinées. On a l'impression que de l'accord dominant l'expression ressortent peut-être plusieurs moments de la lutte suprême pour l'existence, et la force physique, le désir de révolte, l'apaisement, la recherche d'un secours, et il y a de la compassion dans le regard.

Il faut reconnaître avec Deonna, que la foi et non pas le 'doute' (Bieńkowski l. l. p. 33) se reflète dans le regard levé, dans les arcs sourciliers ainsi que dans la noble énergie du visage, dans le repos presque divin marqué par ses traits principaux. Ces derniers traits sont caractéristiques pour l'art grec depuis ses origines les plus anciennes. La force intérieure ne permet aux Grecs ni de douter ni d'avoir peur, de même qu'ils ne représentent même pas leurs ennemis d'une manière défavorable. Ainsi je m'étonne un peu que Bieńkowski, s'appuyant sur les lignes prétendues sévères de l'artiste créateur de la tête de Délos, l'ait identifié avec les représentations des barbares — certes, on ne peut nier que certaines analogies existent, mais elles ne font qu'affermir cette hypothèse que nous avons affaire à une tête de Grec, car il ne faut pas oublier, que la sculpture grecque, avant d'avoir formé un type de barbare plus ou moins différencié, créait des types divers de dieux, demidieux, satyres, silènes etc. Or, si nous prenons en considération la sculpture 'barbare' de la tête de Délos et si nous comparons sa forme anguleuse avec les sculptures antérieures,

nous verrons qu'une forme semblable se présente aussi dans les sculptures de Polyclète (Doryphoros — chez Scopas dans Méléagre, copie de la villa Médicis, on trouve la même coiffure et la bouche aussi est ouverte). Lysippe, comme on le sait, subit l'influence des forces extérieures et intérieures de la tradition, car si nous comparons la tête de l'Apoxyomène, d'Arès Ludovisi, ou les têtes des Alexandres et surtout celle de Genève (Franklin Johnson, *Lysippe*, Durham 1927, pl. tit. et pl. 45; ses cheveux surtout sont dignes d'attention), partout nous remarquons le même beau contour du visage, exprimant une force pour ainsi dire guerrière. Dès l'époque de Myron et de Polyclète une coiffure un peu négligée, composée de mèches courtes ondulées, caractérise tous les visages de ce genre.

Contrairement à l'art grec archaïque et rigoureusement classique, où l'accent principal repose sur la statique et sur le rythme de la structure, dès la moitié du V^e siècle à peu près commence à se faire sentir, outre la beauté extérieure, la dynamique des forces intérieures des personnes représentées, grâce à l'apparition d'un style quelque peu baroque (cf. Salis, *Altar von Pergamon* p. 3 ss.).

La question n'est pas facile à résoudre de savoir si le baroque de l'art grec, qui atteint son apogée au cours du III^e et surtout du II^e siècle av. J.-C. est l'effet du développement stylistique d'artistes particuliers, ou bien s'il se manifeste en certaines phases d'une évolution générale. Cette dernière possibilité paraît être plutôt admissible, car le baroque n'existe pas seulement dans l'art du XV^e et XVII^e siècles de notre ère, mais se trouvait déjà dans l'art mino-mycénien, dans la peinture grecque orientalisante (ornementation, draperies ondulées et coiffures des personnages), dans la sculpture grecque du V^e siècle (Paionios, dans les vêtements). Au IV^e siècle les traits caractéristiques du baroque ne sont pas exclusivement extérieurs, comme c'était en général le cas auparavant, mais elles servent de signes de la vie intime, elles donnent le cachet et l'empreinte à une certaine forme d'expression (surtout chez Scopas) qui devient plus tard puissante à l'époque hellénistique.

Mais bien que l'art grec adopte, à certains moments de son développement, les marques du baroque, il ne perd pourtant pas complètement ses anciennes valeurs innées et

conservées par la tradition: la douce noblesse ionienne et la dignité virile des Doriens. — Elles forment la charpente fondamentale animée d'abord par des éléments un peu froids, ornementaux, puis par le jeu externe des mouvements et des formes, et enfin par l'expression de la dynamique excentrique, des moments d'effort intérieur.

Reprenant la question de la tête de Délos et ayant en vue les tendances des sculpteurs grecs, vers le baroque et l'expression mentionnée ci-dessus, il ne nous sera pas difficile de produire des exemples concrets et des analogies qui se dessinent distinctement dès le V^e siècle. Presque la même force d'expression, dirait-on, se manifeste dans la tête du Niobide au musée national des Thermes à Rome (*fig. 2*) et puis dans la tête de l'adolescent qu'on voit sur le monument de Dexileos au Kerameikos provenant du commencement du IV^e siècle. La tête de la statue dite de Zeus juvénile, à Florence (Palazzo Pitti, Arndt-Amelung, *Einz.-Aufn.* Nr. 206/207; cf. *fig. 3*) se trouve, quant au développement, la plus voisine du Niobide mentionné, quoique aucun de ses mouvements ne suggère une émotion profonde, et quoique sa tête ne soit qu'un peu tournée en arrière. Pourtant il y a dans cette copie, exécutée d'après une oeuvre de la seconde moitié ou peut-être même de la fin du V^e siècle comme une certaine dose d'expression in potentia. La même force d'expression et d'extase à la tête rattachée au torse de la Vestale, se trouvant à Rome au Palazzo Colonna (*E.-A.* Nr. 1147/1148, cf. *fig. 4*) laquelle, quant au style, pourrait être originaire du IV^e siècle environ. Je ne peux m'occuper actuellement de la question de l'auteur, parce que ce fragment ne m'est connu que par une reproduction insuffisante. Les têtes citées ne sont pas, comme on se le peut aisément figurer, un phénomène subit et isolé, puisque nous rencontrons déjà une expression in potentia presque semblable chez l'Apollon de Kassel et le Doryphore de Polyclète. La tête de l'adolescent du groupe de Ménélaos qui reproduit à mon avis un original de Polyclète, nous offre une expression pareille (*E.-A.* Nr. 258/259, cf. *fig. 5*).

Les visages appartenant à l'époque de Polyclète que je viens d'énumérer n'ont pas le regard stupide, mais fixent un but tout en spirant la force vitale par la bouche légèrement ouverte. Ce ne sont pas les êtres tranquilles, sérieux et pen-

sifs des époques précédentes, mais des hommes d'une forte trempe, point contemplatifs, énergiques, s'orientant dans chaque situation. Ces formes sont peut-être un peu trop sévères, les yeux fixes, le front bas, le contour dur, ce qui fait que, quoique le caractère du visage soit vulgaire, il est en même temps décidé, c'est-à-dire que ces types nous offrent l'âme de la race dorienne légèrement dessinée.

La création de Scopas, c'est une nouvelle émanation du dorisme, se développant dans la sphère de l'art attique, qui se manifeste dans l'idéalisme de Praxitèle. En comparaison avec l'art péloponnésien pur ce dorisme est déjà plus spiritualisé. Les statues de Scopas expriment non seulement la pensée et la volonté, mais aussi le sentiment émanant du contour du visage doucement arrondi, des yeux ombragés par l'os saillant du front et du front élevé. Les yeux des têtes ciselées par Scopas sont grands et clairs, tandis que les bouches légèrement ouvertes n'expriment pas une primitive curiosité enfantine, mais l'intérêt inspiré par la vie qui les entoure. Si nous observons attentivement les copies des types de Scopas, p. ex. l'Héraclès de Lansdown House (G. Rodenwaldt, *Kunst der Antike*, fig. 378), la tête d'Héraclès (?) du musée des Offices à Florence (*E.-A.* Nr. 85/86, cf. fig. 6), la tête de l'éphèbe (*E.-A.* Nr. 164/165, cf. fig. 7), nous trouverons la confirmation de cette physionomie caractéristique. Et bien qu'il soit difficile de dire ce qu'expriment surtout ces visages : l'énergie dorique et le sentiment de la puissance, ou bien la sensibilité et l'intelligence ioniques, on ne peut pourtant pas remarquer qu'à côté de ces traits principaux l'expression est déjà fortement marquée, la gesticulation et les mouvements extérieurs cédant la place à une certaine expression résultant des émotions psychiques et les marbres perdent beaucoup de leur matérialité et commencent à vivre. La coiffure un peu ébouriffée des sculptures de l'époque de Scopas et de Praxitèle est, comme il me semble, non seulement la reproduction de la mode d'alors, mais aussi le moyen de renforcer l'expression du visage. Il faut aussi souligner que la copie de la tête de cette époque plus haut mentionnée (*E.-A.* Nr. 164/165), bien qu'elle n'ait point l'air barbare, a des petits favoris près des oreilles, comme les avaient plus tard les barbares. Ce détail de la coiffure qui apparaît depuis une époque assez reculée, comme l'a prouvé Deonna se conserve encore longtemps

après par la seule force de la tradition. Il faudrait à ce qu'il semble n'ajouter que peu de détails stylistiques pour que ces visages de Scopas abandonnent leur impassibilité et qu'ils nous émeuvent par une expression forte ou pathétique. La tête penchée, la bouche un peu plus entr'ouverte, les sourcils froncés et le regard tourné d'une façon spéciale, les rides du front — voilà les détails nécessaires pour rendre l'expression de la tête semblable à celle du visage de Délos. On pourrait le faire p. ex. avec la tête du Méléagre de Scopas dont la bouche et les cheveux sont vivants, il ne faudrait qu'incliner la tête en arrière et compléter son expression par quelques menus traits.

Après avoir démontré qu'il existe chez les sculpteurs grecs du V^e et IV^e siècles des tendances vers le baroque et l'expression, il est difficile à croire que l'école de Pergame ait été la première à réaliser ces tendances — car les exemples cités prouvent clairement que la tête de Délos est, quant au style, la plus proche des oeuvres de l'époque précédant celle de Pergame. Si on ajoutait quelques traits stylistiques insignifiants, l'adolescent de Délos pourrait être remplacé par l'Apoxyomène de Lysippe, par la tête dite d'Alexandre le Grand de Pergame (Rodenwaldt l. l. 388/389), par l'éphèbe priant du Musée de Berlin (Rodenwaldt l. l. 390), si sa prière touchait à l'extase. La tête de l'adolescent de Genève bien connue (*E.-A.* Nr. 1887/1888, cf. *fig.* 8 a b), pourrait servir comme exemple d'un chaînon intermédiaire dans l'évolution de l'expression entre les têtes de Scopas et celle de Délos. Il suffirait peut-être d'accentuer la dynamique des cheveux et des sourcils pour obtenir la même expression pathétique dans la tête de Genève et dans celle de Délos, tandis que la bouche fermée et le changement de position rendrait la tête de Genève pareille à la tête de l'Apoxyomène. La copie romaine d'une tête provenant de l'époque postérieure à Lysippe et antérieure à l'art de Pergame, montre moins de traits idéalistes et plus qu'une certaine expression baroque. Cette tête se trouve à Munich (*A.-E.* Nr. 1048/1049, Bieńkowski l. l. p. 25 *fig.* 35/36) et présente un type juvénile athlétique (*fig.* 9). Quoique, comme l'a prouvé Bieńkowski, cette copie ne soit pas très bonne, parce qu'elle présente quelques traits de physionomie romains, je soutiens pourtant qu'amalgamée avec la tête de Genève elle donnerait sûrement l'expression de la tête de Délos.

Pour moi c'est une preuve de plus que la tête de Délos appartient à peu près à la même époque. J'admets que peu de marques stylistiques manquent à la tête de Délos pour que l'impression qu'elle produit soit parfaitement analogue à celle des sculptures de l'autel de Pergame — mais puisque certains traits qui caractérisent la tête du géant de la gigantomachie de Pergame mentionnée par Deonna, manquent à la tête de Délos, il me faut l'estimer plus ancienne que les sculptures de Pergame. J'ai tâché de prouver que les traits servant de moyens d'expression se sont développés graduellement avant de se présenter en dose restreinte dans la tête de Délos, et puis en leur plénitude dans les têtes de Pergame.

On peut remarquer que quelques-uns de ces traits servent déjà aux artistes du V^e siècle. Le Lapithe sur le fronton principal ouest du sanctuaire de Zeus à Olympie, a des rides sur le front (Rodenwaldt l. l. 252); les mêmes traits caractéristiques se retrouvent sur le visage de Marsyas qui est une copie de l'oeuvre de Myron (Rodenwaldt l. l. 289), sur les têtes des centaures de la métope du Parthénon (Rodenwaldt l. l. 313) et chez les personnages de la frise de Phigalie. Les artistes du IV^e siècle expriment les sentiments surtout par les yeux, par l'ensemble des contours du visage et par la forme des cheveux. Le Méléagre de Scopas présente en plus des rides sur le front et des bosses au-dessus des orbites. Je pense qu'au IV^e siècle on se servait aussi d'un nombre plus étendu de moyens d'expression quoique nous n'en ayons pas de preuves plus nombreuses, excepté la bouche légèrement entr'ouverte du satyre de Praxitèle et d'autres sculptures rapprochées par leur facture des oeuvres de Praxitèle p. ex. la tête du satyre à Florence, Giardino Boboli (*E.-A.* Nr. 106/107), la tête du satyre à Munich (*E.-A.* Nr. 914) et d'autres. Il va de soi-même que les rides du front caractérisent en général les personnes plus âgées, tandis que les personnes plus jeunes n'ont besoin que d'une bouche légèrement entr'ouverte et d'un détour convenable de la tête et des yeux, comme nous observons, entre autres, sur la tête du jeune satyre de la villa Borghese (*E.-A.* Nr. 2761—2762, cf. *fig.* 10). La tête tournée en arrière est aussi un moyen ancien d'expression, pour ne rappeler que la tête de Niobé au musée des Thermes, citée ci-dessus, Léda de la collection de Villa Albani (Br.-Bruckmann, *Denk.* 648), les Amazones combattantes, les

Ménades effrénées, etc. Nous trouvons l'expression distinctement évoquée à l'aide de cet unique moyen surtout dans une tête provenant d'une oeuvre originale du V^e siècle, de la collection Reimers à Hambourg (*E.-A.* Nr. 2695—97, cf. *fig.* 11). et rappelant quant au style Léda. La forme de la bouche témoigne de la même évolution.

Les traits marquant l'expression et que j'ai cités ci-dessus, les généraux aussi bien que les particuliers, vont directement en passant par la tête de Délos aux sculptures de l'art de Pergame — c'est ici que les accents expressifs aussi bien que ceux du baroque décoratif s'accroissent et forment le résultat pur et simple de cette évolution.

Cette école ne donne rien de nouveau si l'on compare ses géants et ses barbares à l'art antérieur, comme le dit H. Brunn (*Kleine Schriften* II p. 434) et d'autres, mais elle développe un peu la vieille facture et forme à leur aide la chaîne ininterrompue de l'évolution de la sculpture grecque et cela surtout dans la direction dont je viens de parler. Brunn (l. l. p. 460) reproche à l'art de Pergame son manque de sincérité, le compare à la 'rhétorique déclamatoire' et lui impute le pathos rhétorique; il est toutefois difficile d'être actuellement de son avis, si l'on considère les points de repère de l'évolution vers ce pathos. L'art grec s'exprime sincèrement, car son évolution n'a pas de courbe et dans ce cas-là elle doit, à ce qu'il semble, ces épithètes à certains dehors de fantaisie, à l'apport de diverses couches évolutives et aux éléments étrangers originaires de l'Asie Mineure. C'est ainsi que p. ex. dans les statues d'Attalos, dans les sculptures de l'autel de Pergame et surtout dans les statues des Gaulois, des favoris très prononcés et d'autres attributs sont adjoints aux visages grecs des hommes, sans être toutefois importants au point de vue de l'expression générale — d'autres éléments expressifs très marqués viennent se joindre à ceux-ci — une sorte d'angulosité agrandie visible sur les visages de quelques personnages n'est qu'un moyen expressif considérablement renforcé, ou bien le résultat d'un croisement de races. Il paraît superflu d'étudier plus à fond l'évolution de la coiffure, qui renforce l'expression et le baroque des formes. La courte mention faite ci-dessus suffit complètement de même que le fait de la pénétration spirituelle de cette exubérante phase évolutive de la sculpture de Pergame. Mes exemples démontrent bien qu'un

peu rapidement il existe dans l'art grec une évolution lente et graduelle, commençant par le calme statique du visage. Ensuite les artistes ajoutent des mouvements à peine ébauchés, des traces minimes d'expression, pour arriver enfin jusqu'à la dynamique prodigieuse et au baroque de l'art de l'époque de Pergame. La tête de Délos appartient quant au style à l'époque postérieure à Lysippe et prépergamienne, et il n'y a aucune concordance entre elle et le géant de l'autel de Pergame dont parle Deonna. En ce qui concerne la question iconographique, les remarques faites ci-dessus permettent de formuler l'hypothèse que c'est sûrement un Grec qui ne possède vraiment aucun des traits qui pourraient le désigner comme barbare.

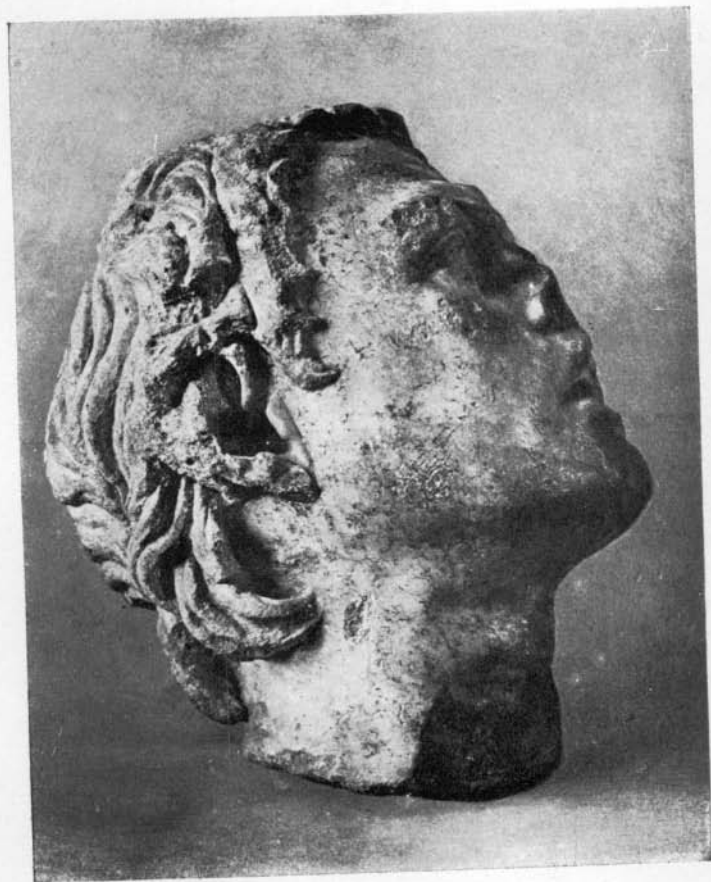


Fig. 1 b

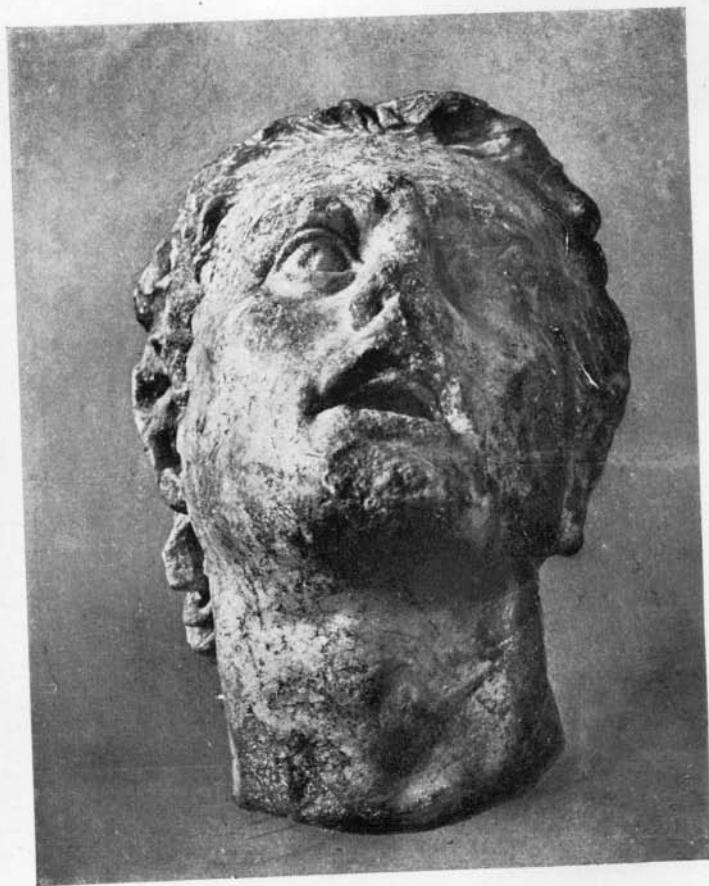


Fig. 1 a.

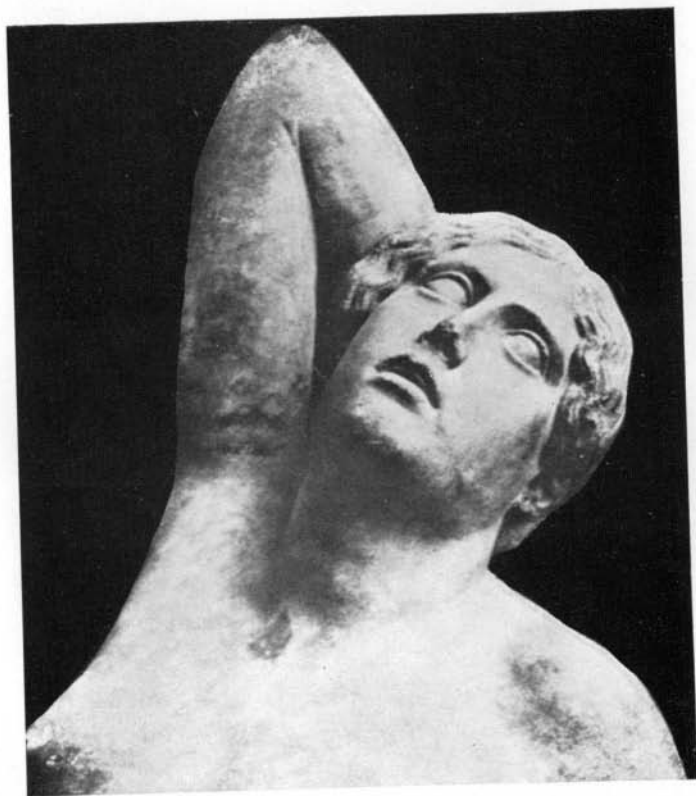


Fig. 2.

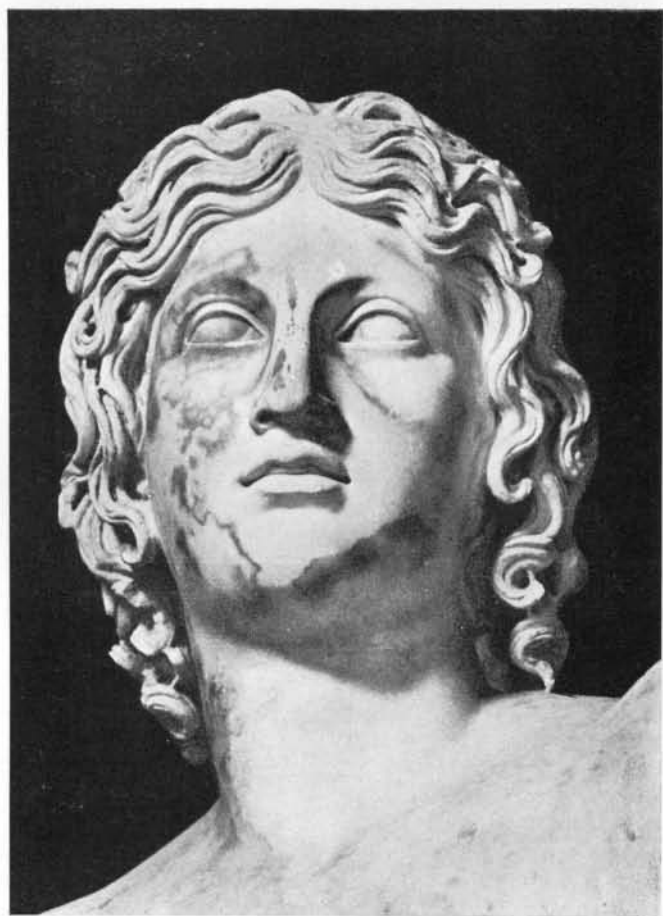


Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.

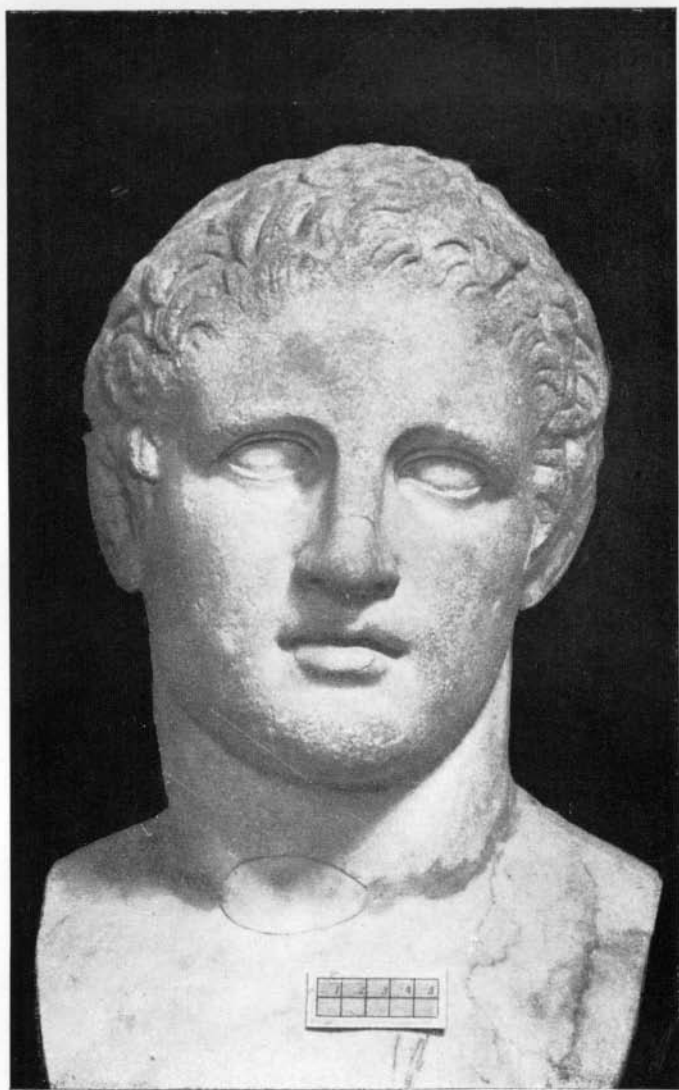


Fig. 6.

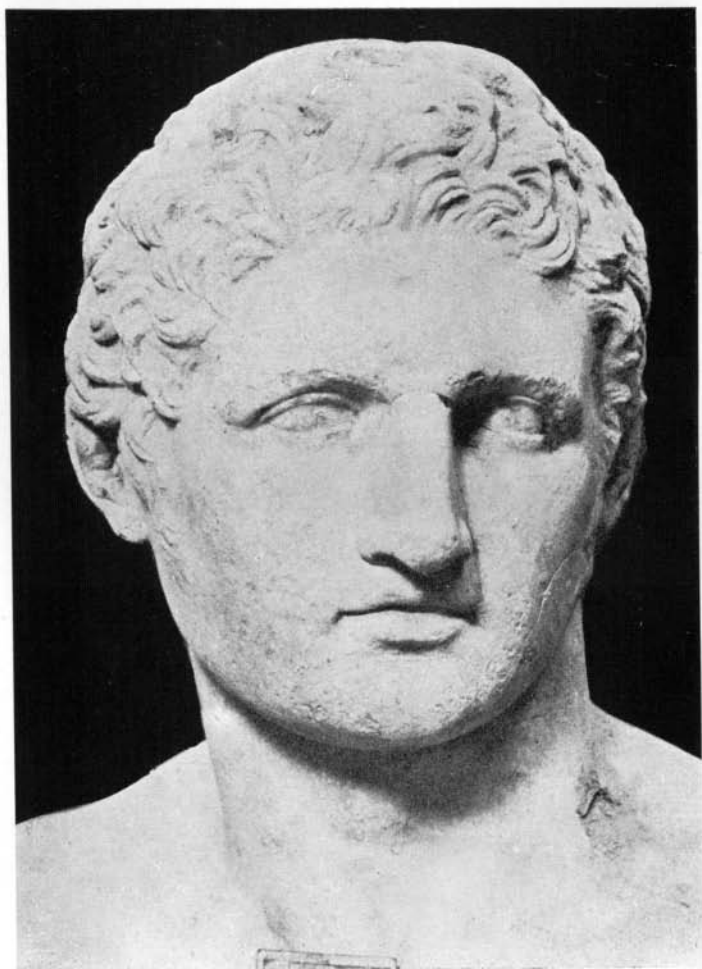


Fig. 7.



Fig. 8 a. b.

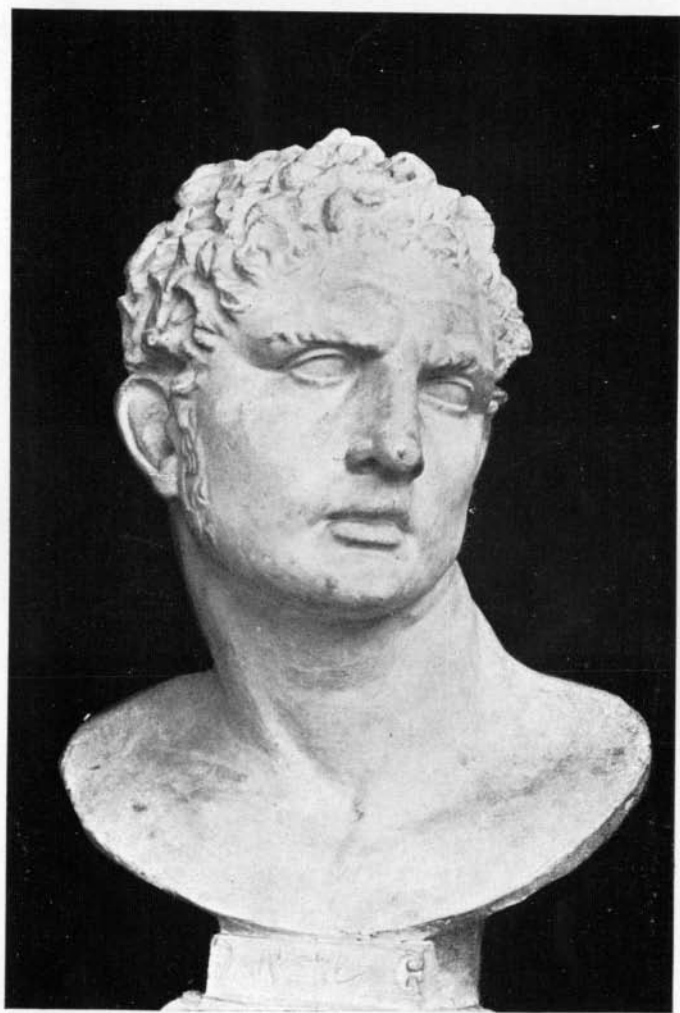


Fig. 9.



Fig. 10.

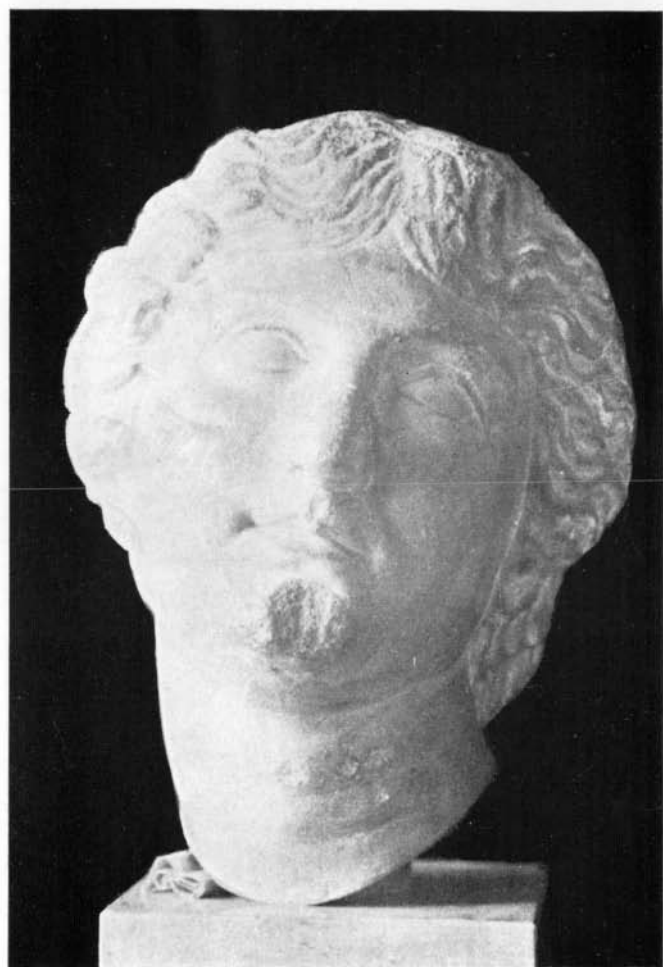


Fig. 11.

3. Bula s Kazimierz, Les illustrations antiques de l'Iliade
(avec 35 planches) 12 aur.

4. Kagarow Eugen, Griechische Fluchtafeln 8 aur.

Kagarow, Leningradi Russorum professor publ. ord., hic proposuit theoriam et typologiam defixionum tabellarum, usque populares et res litterarias enucleans psychologas demonstrat rationes.

5. Novotný François, Etat actuel des études sur le
rythme de la prose latine 10 aur.

Clarissimus auctor, professor universitatis Brnensis Bohemorum et editor *Eurhythmiae prosae graecae et Latinae* (Pragae Boh. 1921), descripsit hic historiam et problemata studiorum ad prosae Latinae rhythmum investigandum pertinentia ea qua praecellit auctoritate et perspicuitate.

6. Turyn Alexander, Studia Sapphica 12 aur.
Lineamenta primae historiae pathographiae poeticae.

7. Auerbach Marianus, De vocibus peregrinis in Ve-
tere et Novo Testamento graeco obviis 12 aur.

8-9. Zieliński Thaddaeus, Iresione, vol. II et III

Volumen II tradet studia ad antiquorum religionem pertinentia, scil. *Die Orestessage und die Rechtfertigungsidee, Erysichthon, Rom und seine Gottheit, Hermes und die Hermetica, Die sieben Todsünden, Boreigonoï, Charis und Charites, Bella Elena, De Tiresiae Actaeonisque infortuniis, Die hellenistischen Grundlagen des Christentums, Die Tragödie des Glaubens*, etc.

Volumen III dabit miscellanea ut *Antike Humanität, Der Feueranbläser und der Dornauszieher, Marginalia, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos, Verrina, Das Ausleben des Klauselgesetzes, Ein neues Denkmal altrömischen Lebens, Rhythmusgesetze und Textkritik, Psychologische Grundlagen der Rhythmik, Joseph König, De Hippia Minore*, etc.

10. Klinger Vitold, Mélanges de philologie, vol. I

Volumen I opusculorum publici iuris faciet studia ad lyricos Graecos pertinentia, scil. *Tyrtée, A propos de Simonide d'Amorgos, Simonide sur l'origine des femmes, Une élégie Grecque d'origine contestée, Remarques sur les fragments élégiaques d'Archiloque, Etudes sur les fragments tétramétriques d'Archiloque, Un chapitre de l'histoire de l'iambe populaire en Grèce, Les fragments de Mimnerme, L'épilogue des Idylles de Théocrite, Les images de la tempête sur mer chez Alcée*.

Volumen II antiquorum rituum apud posteros historiam explicabit.

11. Skimina Stanislas, Etat actuel des études sur le
rythme de la prose grecque II 10 aur.

Duabus dissertationibus, quarum altera ad auctores aetatis Byzantinae pertinens iam edita est, Sk. complectitur rhythmum prosae graecae historiam: quibus Skiminae Novotnyique opusculis si addideris opusculum de studiis ad rhythmum latinum medii aevi pertinens, quod in ephemeride Leopolitana c. t. *Humanitas* imprimi fecit R. Ganszyniec, iam completam perfectamque rhythmum prosaici historiam habebis.

12. Kocewalow Andreas, Syntaxis inscriptionum
antiquarum coloniarum graecarum orae septentrionalis Ponti Euxini

13. Müller Leo, In Luciani Philopseudem commentarius

14. Singer Maria, La technique de motivation des
dramas d'Eschyle

15. Hahn Victor, Bibliographia philologiae classicae et
humanisticae Polonorum a. 1893—1910.