

Emile BOISACQ

Professeur à l'Université de Bruxelles.

La sculpture grecque

Le cinquième siècle (480-400) : les sculptures d'Olympie

Calamis — Pythagoras — Myron

Extrait de la *Revue de l'Université de Bruxelles*

N° 4. — Mai - Juin - Juillet 1930



BRUXELLES

IMPRIMERIE MEDICALE ET SCIENTIFIQUE (S. A.)

34, Rue Botanique

1930

Bibliothèque Maison de l'Orient



134124

DU MÊME AUTEUR

- Les Dialectes doriens. Phonétique et morphologie.* Thèse d'agrégation présentée à l'Université de Bruxelles. — In-8° de xu-220 pages. Paris, 1891. (Épuisé.)
- Les inscriptions d'Épidaure.* — Liège, 1892. (Ep.)
- Hérodas. Les Mimiambes.* — Traduction française précédée d'une introduction. Paris, 1893.
- Notes sur l'enseignement de la grammaire comparée à Paris et à Heidelberg.* — Gand, 1894. (Ep.)
- L'Art mycénien.* — Gand, 1896. (Ep.)
- Térence : Phormion* (trad. litt., 1896). — *L'Hécyre* (la Belle-Mère; trad. litt. 1900). — *L'Héautontimorumenos* (Celui qui se punit lui-même; trad. litt., 1900). (Ep.)
- L'Élégie en Grèce et à Rome.* — 2^e éd., 1904. (Ep.)
- Sur le traitement du sigma intervocalique en iacovien.* — 1904. (Ep.)
- Comment vivait la femme dans l'antiquité grecque.* — 1905.
- Pour l'enseignement du grec.* — 1905. (Ep.)
- La question du grec et du latin dans l'enseignement supérieur et moyen.* — 1905.
- Plaute : Les Ménéchmes.* — *Pseudolus.* Trad. litt. — 1905.
- La Trière antique et la Guerre navale.* — 1906. (Ep.)
- La Dialectologie grecque.* — Gand, 1911. (Ep.)
- La langue grecque ancienne et ses récents historiens.* (En allemand, Leipzig, juin 1914.) — Paris, 1918.
- Dictionnaire étymologique de la langue grecque, étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes.* Ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique (Prix Gantrelle), par l'Association pour l'encouragement des Études grecques en France (Prix Zappas en 1916), et par l'Institut de France (Prix interacadémique Volney en 1919). — In-8° de xxx-1124 pages. Heidelberg et Paris, 1907-1916. — Deuxième tirage (anastatique), 1923. Prix: relié toile, 300 francs belges, soit 60 belgas. — Troisième édition, revue et augmentée de tables complètes, en préparation.
- L'étymologie populaire et les Amazones.* — 1926.
- Les noms de personnes à deux éléments et l'origine du nom d'Astrid.* — 1926.
- Mélanges de linguistique.* — Juillet 1927.
- Le Roi Fouad. Notules et souvenirs.* — Octobre 1927.
- Chronique linguistique.* — Décembre 1927.
- Les langues du Congo.* — Octobre 1928.
- L'Albanie, sa langue, sa royauté.* — Février 1929.
- René Bremer (1871-1918) — René Dubreucq (1869-1914).* — Mars 1929.
- La Sculpture grecque.* Syllabus de l'Extension de 'U. L. B. — 2^e éd., 1929.

Hommage de l'Auteur

Emile BOISACQ

Professeur à l'Université de Bruxelles.

La sculpture grecque

Le cinquième siècle (480-400) : les sculptures d'Olympie
Calamis — Pythagoras — Myron

Extrait de la *Revue de l'Université de Bruxelles*

N° 4. — Mai-Juin-Juillet 1930



BRUXELLES

IMPRIMERIE MEDICALE ET SCIENTIFIQUE (S. A.)

34, Rue Botanique

1930

La sculpture grecque

Le cinquième siècle (480-400) : les sculptures d'Olympie Calamis — Pythagoras — Myron

PAR

EMILE BOISACQ,

Professeur à l'Université de Bruxelles.

J'ai imprimé, il y a quelques mois, une seconde édition, revue, du syllabus de l'histoire de la sculpture grecque publié par moi en 1901 pour aider à la compréhension et au souvenir de six conférences que j'ai faites alors à Bruxelles, au siège de l'Extension de l'Université libre. Ces causeries étaient illustrées au moyen de cent et trente projections. Le syllabus était la synthèse du cours obligatoire, quoique non légal, d'histoire de l'art classique que j'avais créé dès 1895 au doctorat en philosophie et lettres. Le manuscrit attend toujours son éditeur. Au moment où vient de se créer la Fondation archéologique de l'U. L. B., il me paraît que la publication du chapitre capital du cours ne serait pas dépourvue d'intérêt. Le manuscrit comporte de nombreuses références; je me suis ici borné à renvoyer, dans la mesure du possible, aux seuls livres composés en langue française. Le fond, pour des raisons d'ordre pratique, est surtout emprunté au bon ouvrage de M. Ernest A. Gardner, A Handbook of Greek Sculpture, 2 vol., Londres, Macmillan, 1896-97, réédité en un vol., 1915, lequel est illustré précisément de cent et trente planches dont nos cent et trente clichés sont pris des mêmes originaux. On ne peut pas ignorer que nos Musées royaux d'art et d'histoire, comme, depuis quelques mois, l'Université de Louvain, possèdent les moulages des œuvres dont il est ici parlé.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- L'œuvre capitale en langue française est restée *l'Histoire de la Sculpture grecque* de Maxime COLLIGNON, Paris, Didot, tome 1^{er}, 1892; tome II, 1896; épuisée et rare, elle sera rééditée, avec les remaniements désirables, par M. Charles Picard.
- W. KLEIN. — *Geschichte der griechischen Kunst*. 3 vol., Leipzig, Veit, 1904-1907.
- R. KÉKULÉ VON STRADONITZ. — *Die griechische Skulptur*, 1906.
- FOWLER and WHEELER. — *A handbook of Greek Archaeology*. New-York, American book Cy, 1909 (ch. III).
- E. LOEWY. — *La Scultura greca*, 1911-6. (Edition allemande).
- RICHARDSON. — *A History of Greek Sculpture*, 1911.
- E. RIZZO. — *Storia dell' Arte greca*. Turin, 1913-14.
- A. VON SALIS. — *Die Kunst der Griechen*. 2^{te} Aufl., Leipzig, 1919.
- P. KAVVADIAS. — *Histoire de l'Art grec* (en néo-grec). Athènes, 1919.
- H. LECHAT. — *La Sculpture attique avant Phidias*, 1904. — *La Sculpture grecque*. Paris, Collection Payot, n^o 19, 1922. (Bon résumé).
- A. SPRINGER. — *Handbuch der Kunstgeschichte*. Tome 1^{er}, 12^e éd., revue par P. Wolters, Leipzig, 1923.
- Ch. PICARD. — *La Sculpture antique*, I. *Des origines à Phidias*, II. *De Phidias à l'ère byzantine*. Paris, H. Laurens, 1924-26, (riche bibliographie).
- A. FURTWÄNGLER. — *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1 vol. avec album, Leipzig-Berlin. (Trad. anglaise de Miss Eug. Sellers, *Masterpieces of Greek Sculpture*, London, 1895).
- S. REINACH. — *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*. Tome I : *Clair de poche*; Tome II : *Sept mille statues antiques*. Paris, Leroux, 1897-98. — *Recueil de têtes antiques, idéales ou idéalisées*, 1903. — *Apollo*. Paris, Hachette, 1904.
- E.-A. GARDNER. — *Ancient Athens*. London, Macmillan, 1902.
- MAX SAUERLANDT. — *Griechische Bildwerke*. 151^e mille, (140 pl.). Königstein im Taunus, K. R. Langewiesche. Prix: Rm. 2.20.
- Ten series illustrating the history of art*. Series A. *Greek and Roman Sculpture*. 500 subjects. The University Prints, Boston, (très recommandable. Prix : 100 francs belges; en vente aux Musées royaux d'Art et d'Histoire).
- BAUMGARTEN, POLAND, WAGNER. — *Die hellenische Kultur*, 3^e éd. Leipzig, Teubner, 1913.
- Percy GARDNER. — *The principles of Greek art*. New-York, The Macmillan Cy, 1914.
- A. DE RIDDER et W. DÉONNA. — *L'Art en Grèce*, Paris, La Renaissance du livre, 1924.

Comme ouvrages de vulgarisation, facilement accessibles à tous et hautement recommandables :

Max COLLIGNON. — *L'Archéologie grecque*. Paris, Quantin. (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts) 2^e édit., 1907. — *Mythologie figurée de la Grèce*. Ibid.

P. PARIS. — *La Sculpture antique*. Ibid.

P. MONCEAUX. — *La Grèce avant Alexandre*. Paris, Quantin, 1892.

Ch. DIEHL. — *Excursions archéologiques en Grèce*, Paris, Colin, 3^e édit. 1895. — *En Méditerranée*. Ibid. 1901.

Gustave FOUGÈRES. — *Grèce*. (Coll. des Guides-Joanne). Paris, Hachette, 1911. — *Athènes*. Paris, 1912. (Coll. des *Villes d'art célèbres*).

Karl BAEDEKER. — *Grèce. Manuel du voyageur*. Leipzig, 1910. (« L'histoire sommaire de l'art dans la Grèce antique » est d'Henri Lechat.)

LES GUERRES MÉDIQUES ET LEURS CONSÉQUENCES.

Une nouvelle époque commence pour l'art grec, comme pour l'histoire et la littérature. Le pillage exercé par les Perses dans de nombreuses villes, à Athènes, notamment, a pour conséquence de pousser les Grecs à une activité nouvelle, où l'homme d'état, l'architecte, le peintre, le sculpteur unissent leurs efforts pour remplacer par des monuments d'une beauté plus grande ceux dont les fragments dispersés ou enfouis nous ont tant appris sur l'art de la période précédente. En outre, les Grecs s'appliquent à célébrer leur victoire par des œuvres architecturales ou sculpturales *commémoratives*.

Le changement que cette victoire apporta dans les relations entre l'Europe et l'Asie se reflète dans l'art comme dans la littérature. La puissance orientale, auparavant vaguement connue, se précise : Marathon (490), Salamine (480) et Platées (479) apprirent aux Grecs leur véritable supériorité sur les « barbares ». L'art du V^e siècle fut essentiellement national et patriotique autant que religieux ; les deux idées se combinèrent dans toutes les grandes œuvres sculpturales, et si le Zeus de Phidias fut la plus haute expression que les Grecs donnèrent jamais à la divinité idéale, il était aussi une personnification idéalisée de tout ce qu'il y avait pour un Grec de plus noble dans l'homme, c'est-à-dire dans la nation grecque, et, en de nombreuses sculptures ornant les temples et d'autres édifices publics, c'est la

lutte entre le Grec et le barbare qui est représentée, bien rarement d'une manière directe, mais la lutte entre la lumière et les ténèbres, entre la liberté et la tyrannie, entre l'Europe et l'Asie, voilà le thème véritable de toutes les batailles entre dieux et géants, ou entre Hellènes et Amazones, entre Lapithes et Centaures, et toutes sont regardées comme des types de la grande lutte dont les Grecs eux-mêmes venaient de sortir victorieux.

Les conditions politiques aussi étaient favorables à l'érection d'œuvres monumentales. Le danger commun avait rapproché les cités grecques, et la délivrance était célébrée par des offrandes communes. La confédération de Délos, d'abord dirigée contre l'empire des Mèdes, finit par se transformer en un empire athénien, et ses trésors furent consacrés à la décoration monumentale d'Athènes. La forme démocratique du gouvernement, en permettant à des hommes comme Thémistocle et Périclès de se révéler, donnait par là même à l'artiste des protecteurs assurés; il est bien vrai que cette protection ne suffit pas toujours, comme nous le verrons dans le cas de Phidias lui-même, et que la populace inconstante vint parfois contrairement violemment les efforts les plus nobles des talents qui se consacraient à célébrer la gloire de leur patrie et de leurs dieux, mais, sans Périclès, on est en droit de douter que le peuple d'Athènes eût enrichi l'Acropole de ces monuments dont il était avec raison si fier.

LES SCULPTURES D'OLYMPIE

Cf. P. Paris, *Sc. ant.*, p. 223-232. — Collignon, I., p. 426-461. — Diehl, *Excursions*, p. 203-276 (bibliogr.). — Boetticher, *Olympia*, Berlin, 1886. — Flasch, *Olympia* dans Baumeister, *Denkmäler*. — Cam. Gaspar, *Olympia* dans Darenberg-Saglio-Pottier et en t.-à-p. — Picard, *Sc. ant.*, I, p. 358-363 (bibliogr.).

Les résultats des fouilles n'ont pas répondu à l'attente et n'ont pas éclairé les nombreux problèmes dont on croyait la solution toute proche, quand l'école allemande reprit en 1875 et poursuivit jusqu'en 1881 l'exploration d'Olympie commencée en 1829 par l'expédition française de Morée.

Olivier Rayet (*Etudes d'archéologie et d'art*, p. 59) a pu dire : « Qu'on s'imagine un chasseur à l'affût d'un chevreuil et voyant

déboucher un sanglier, et l'on comprendra le sentiment de désarroi qu'ont fait naître ces trouvailles ».

Pausanias, décrivant les frontons du temple de Zeus, attribue à Paiônios de Mendê, un Ionien de la Chalcidique, le fronton oriental, à Alcamène, le fronton occidental. Or, les deux frontons sont très semblables de style, et le fronton Ouest est loin de répondre à ce que nous pourrions attendre d'un associé et d'un émule de Phidias; d'autre part, le fronton Est ne rappelle guère le style de la Victoire de Paiônios, qui a été découverte à Olympie.

Le fronton *oriental*, nous dit Pausanias, représente les préparatifs de la course en char où Pélops et Oinomaos doivent lutter de vitesse (cf. Pind. *Ol.* I). « Oinomaos, roi d'Elide, avait, dit-on, une fille, Hippodamie, et l'oracle de Delphes lui avait annoncé qu'il mourrait le jour même du mariage de cette enfant. Bien résolu en conséquence à repousser toutes les demandes, le roi avait trouvé un moyen commode de se défaire des prétendants : il les défiait à une course de chars, dont le point de départ était l'autel de Zeus à Olympie, le but celui de Poseidon à Corinthe; sur cette route un peu longue, bien des accidents pouvaient arriver, et généralement, le long du chemin, la bonne lance du roi le débarrassait de son adversaire. Quand Pélops, fils de Tantale, se présenta à son tour, il fut plus heureux et surtout plus habile; fort riche, il corrompit le cocher d'Oinomaos, qui fit verser son maître; le roi vaincu se tua de désespoir; après quoi, Pélops épousa Hippodamie, succéda au trône demeuré vide, et, pour témoigner aux dieux sa gratitude, restaura avec une splendeur inaccoutumée les jeux d'Olympie ». (Diehl, p. 204-205).

Au centre (cf. Diehl, p. 246 sqq.) Zeus, recevant le sacrifice et jugeant en arbitre de la lutte. Des deux côtés un couple, Oinomaos et sa femme Stéropé; Pélops et Hippodamie. La droite, dans la description de Pausanias, ne peut être que la droite du spectateur. Ce groupe de cinq personnages debout est borné des deux parts par un quadrigé; devant celui d'Oinomaos est assis Myrtilos, son conducteur; derrière les chevaux, de part et d'autre, deux palefreniers; le plus remarquable est un vieillard traité avec un sentiment étonnamment réaliste; on dirait d'un portrait; il regarde la scène avec intérêt et semble

prévoir le sort de son maître Oinomaos; derrière lui une jeune fille agenouillée, dont la présence dans cette attitude ne s'explique pas bien. Aux extrémités, du côté d'Oinomaos, la figure couchée du dieu-fleuve Cladéos, et dans le coin opposé, l'Alphée. Toute la composition est presque monotone par sa simplicité et sa symétrie, mais elle est aussi un admirable exemple de la règle qui voulait que la scène du fronton oriental du temple fût paisible. Pour Collignon (p. 444), le maître condense son avis en cette phrase : « Œuvre d'aspect légèrement archaïque, où le style est plus libre que la composition; un faire plus robuste que nerveux; une exécution large et hardie, parfois négligée à dessein; un sentiment souvent très réaliste. »

Le fronton *occidental* offre le plus violent contraste avec le fronton est, bien qu'ayant avec celui-ci la plus grande similitude. Nous avons ici une série de figures représentées dans l'attitude de la lutte la plus acharnée, par contraste avec le groupe oriental, calme et dépourvu de vie presque. Mais ici encore, symétrie rigide de la composition, même gradation égale et ininterrompue dans la taille et les proportions des figures, lesquelles sont de plus en nombre égal dans les deux frontons. Sujet : le combat des Centaures et des Lapithes aux noces de Peirithoos. Au centre, une figure majestueuse, debout, paisible, le bras droit étendu, Peirithoos, nous dit Pausanias par erreur; c'est Apollon, qui, à Phigalie aussi, donne aux Lapithes la victoire sur les Centaures. A sa droite Peirithoos, à sa gauche Thésée; chacun d'eux tourne le dos au dieu et frappe un centaure qui a saisi une femme lapithe. Ces deux groupes de trois figures, avec le dieu entre eux, forment la composition centrale. Plus loin, un jeune garçon luttant contre un centaure; le tympan devenant plus étroit, le combat se poursuit entre des personnages agenouillés, groupés par trois : un centaure saisissant une pierre, et un Lapithe se relevant pour l'étreindre ou le percer d'un coup d'épée. Enfin, dans chaque angle, deux femmes couchées, la plus voisine du centre regardant la scène avec terreur, la dernière plus calme.

Les morceaux les plus dignes d'attention sont la statue d'Apollon, à la figure d'une beauté sévère, au torse élégant et sobrement modelé, la tête de Peirithoos, et la jeune Grecque, pleine d'effroi et de pudeur, qui cherche à se dégager de l'étreinte du Centaure.

Nous pouvons supposer qu'ici encore les artistes eurent recours à la polychromie; ce qui nous paraît déplaisant ou inégal dans le marbre nu, pourrait avec ce secours produire une impression toute différente, surtout vu à distance, et il nous faut cette hypothèse pour expliquer les défauts d'exécution que nous rencontrons sur tant de points et qui contrastent non seulement avec la vigueur du dessin et de la composition, mais aussi avec l'excellence de l'œuvre en certaines parties, notamment dans le modelé des corps masculins nus.

On peut attribuer l'exécution des frontons à une école locale de sculpteurs de valeur différente, élevés dans les traditions athlétiques du Péloponnèse, plus habiles à traiter la forme masculine nue que la forme féminine ou la draperie. Mais la question de savoir quels sont les auteurs du dessin est toute différente.

Les *métopes* de la frise extérieure du temple étaient unies; mais celles placées au-dessus des colonnes intérieures qui formaient l'entrée du pronaos et de l'opisthodomé étaient ornées de sculptures représentant les travaux d'Héraclès. Elles étaient réparties par groupes de six. Sur le côté Est : 1. Le Sanglier d'Erymanthe. 2. Héraclès emmenant les caavales de Diomède (quelques fragments). 3. Le combat contre le triple Géryon. 4. Héraclès et Atlas; la mieux conservée. 5. Le nettoyage des écuries d'Augias. 6. L'enlèvement de Cerbère. Dans la quatrième, au centre, Héraclès supporte sur ses épaules la voûte du ciel; un coussin posé sur sa nuque en amortit le poids; Atlas lui présente de chaque main trois des pommes d'or; à gauche, une Hespéride, de son bras replié, semble vouloir secourir le héros. Il y a là de la naïveté et du réalisme tout ensemble, dans le coussin d'Héraclès, dans l'aide amicale, mais futile, de la nymphe, et de l'ironie dans l'offre par Atlas des pommes que le héros ne saurait prendre. Le même caractère domine dans la cinquième métope, où Héraclès, armé d'une pelle ou d'un balai, rejette au dehors les masses de fumier accumulées; Athéna, hautaine et dédaigneuse, appuyée sur son bouclier, tient sa lance abaissée comme pour aider le héros.

Les métopes de l'Ouest représentent : 7. Le Lion de Némée, vaincu et couché à terre; Héraclès s'appuie sur sa massue et

pose un pied sur la bête; Athéna assiste au triomphe du héros; métope très mutilée et reconstituée incomplètement à Olympie avec un moulage du Louvre. 8. L'hydre de Lerne (fragments). 9. Les oiseaux du lac Stymphale. Héraclès debout présente à Athéna un de ces oiseaux aux griffes et au bec de fer qui désolaient l'Arcadie. 10. Le taureau de Crète. Le héros cherche à lier le taureau, qu'il doit ramener vivant en Argolide. 11. La biche cérynite. 12. Héraclès combattant contre l'Amazone Hippolyte. 11 et 12 ne nous sont connus que par des fragments. La plus grande partie de 10 et l'Athéna de 9 ont été trouvées par l'expédition française et sont aujourd'hui au Louvre; les fouilles allemandes ont ajouté de nouveaux fragments. La dixième métope est sans rivale pour la largeur et la puissance de style.

Sous le rapport de l'exécution, les métopes rappellent vivement les frontons; même variété dans le traitement de la chevelure, même mélange de raideur et de réalisme dans la draperie, même supériorité dans le modelé de la figure masculine nue; le haut-relief permet d'éviter certaines fautes choquantes que nous avons notées dans quelques parties des frontons. Mais le marbre a dû être travaillé par les mêmes sculpteurs qui ont taillé les figures du fronton, et l'être vers la même époque. Nous ne pouvons être aussi affirmatif quant à l'auteur des dessins, mais à coup sûr ceux-ci sont l'œuvre d'un homme d'imagination hardie et originale.

Pour compléter la décoration sculpturale du temple, Païônios, le même à qui Pausanias attribue le fronton est, y ajouta des acrotères, qui sans doute étaient des nikês semblables à celle qu'il fit plus tard pour les Messéniens de Naupacte.

Au sommet du temple, il y avait un bouclier doré, dédié par les Spartiates après leur victoire sur les Argiens et les Athéniens à Tanagra à la fin de 457. Le gros œuvre était donc terminé à ce moment; nous avons ainsi une date approximative pour la sculpture; le temple fut édifié sur le butin enlevé aux Pisates par les Éléens, probablement peu après 470. Accordant quelques années à l'œuvre architecturale, nous avons 460 comme date de la sculpture, et ceci correspond très bien à ce que nous pouvions attendre du style de l'œuvre.

Revenons aux données de Pausanias. La similitude des fron-

tons entre eux comme des frontons et des métopes pourrait suffisamment s'expliquer si l'on était en droit de l'attribuer à une école locale de sculpteurs. La question est de savoir si, tenant compte de cette circonstance, de la distance à laquelle ils devaient être vus, et de la polychromie, nous pouvons en attribuer le dessin original aux deux artistes, mais est-il permis d'accepter l'assertion de Pausanias, qui, pourtant, est ici aussi clair qu'aucun texte de l'antiquité sur lequel on ait basé une identification ?

Le seul détail que l'on ait en plus sur Paiônios est qu'il fit la Nikê pour les Messéniens probablement entre 424 et 420. On a pu dire que, si l'œuvre est très différente des frontons, il faut rappeler qu'elle est de la main de l'artiste, et n'a pas seulement été exécutée d'après son projet; qu'elle peut être une œuvre de sa vieillesse, alors qu'il avait subi l'influence de Phidias et de l'école attique; qu'elle n'est donc pas une preuve suffisante qu'il n'a pas fourni dans sa jeunesse le dessin du fronton oriental. Mais combien, en somme, ces indications du périégète sont suspectes ! Paiônios, en fait, commençait à peine sa carrière en 456, et le style de sa Nikê, retrouvée sur place, « interdit toute comparaison avec la scène de la course de chars ». (Cf. Picard, I, p. 362.)

Pour Alcamène, le cas est différent. Il fut l'élève et le rival de Phidias. Il fit deux statues dédiées par Thrasybule après l'expulsion des Trente en 403; si même ces œuvres étaient les dernières, si même le fronton occidental n'avait été terminé qu'en 456, nous devrions accorder à Alcamène une carrière aussi longue qu'à Agélaïdas et à Sophocle. Admettrons-nous comme simplement possible qu'Alcamène, de Lemnos (ou d'Athènes ?) a connu Paiônios de Mendê, qu'il a pu l'assister, étant très jeune encore, et que le dessin du fronton occidental lui fut spécialement confié ? Qu'après cela il a pu s'attacher à Phidias quand celui-ci vint à Olympie, et le suivre à son retour dans Athènes ? D'autre part, si les frontons ont été simplement dessinés par Paiônios et Alcamène, et si leur exécution a été confiée à des sculpteurs du cru, on ne voit pas bien pourquoi le maître aurait eu besoin d'un aide; toutes ces suppositions conduisent donc à un cas très improbable. Si nous repoussons le témoignage de Pausanias quant à Alcamène, son affirmation

quant à Paiônios s'en affaiblit d'autant. La conclusion la plus sage paraît être celle-ci : les assertions de Pausanias impliquent tant d'improbabilités que nous ne pouvons en tirer aucune déduction quant aux frontons d'Olympie ou aux deux artistes eux-mêmes, si tant est que les deux frontons soient de mains différentes. Et le problème demeure posé...

CALAMIS.

Cf. Collignon, I, pp. 394-409. — P. Paris, pp. 181-6. — Ch. Picard, I, pp. 347-350.

On a voulu attribuer à Calamis le même rôle pendant l'administration de Cimon que nous verrons jouer à Phidias pendant celle de Périclès. Son origine, nous dit-on, ne nous est pas connue; Collignon songe à une origine ionienne, d'après *Kalamoi*, localité voisine de Samos, et *Kalamaiôn*, mois du calendrier ionien; Paris le tient pour fils d'Athénien, sinon pour Athénien lui-même; E. Gardner, § 31, tout en reconnaissant que nous n'avons pas de base certaine quant à son origine, le juge Athénien d'après ses œuvres; mais une inscription d'Akraiphiai en Béotie nous fournit le nom propre *Kalammei[s]*; le sculpteur serait d'origine béotienne pour Sittl, *Archäologie der Kunst*, p. 591, n. 4.

L'époque où son talent se déploie, entre les guerres médiques et 450, nous est indiquée par plusieurs de ses œuvres :

groupe de chevaux de course en bronze, montés par des enfants, commandé par Hiéron de Syracuse pour Olympie, mis en place dans l'Altis par Deinoménès, fils d'Hiéron, en 467/466 (Paus. VI, 12, 1);

statue d'Ammon, pour Pindare, avant 441 (Paus. IX, 16, 1);

l'Apollon Alexikakos (« secourable ») du Céramique est antérieur de beaucoup à la peste d'Athènes de 430, qu'il passe pour avoir fait cesser (Paus. I, 3, 4).

Autres œuvres mentionnées :

groupe d'enfants adorants, offert à Zeus d'Olympie par les Agrigentins pour une victoire sur les Libyens et les Phéniciens maîtres de Motyê en Sicile (Paus. V, 25, 5);

Athéna Nikê aptère à Olympie, dédiée par les Mantinéens (Paus. V, 26, 6);

Asclépios chrysléphantin pour Sicyone;

Hermione, à Delphes, pour les Lacédémoniens (Paus. X, 16, 4);

Apollon colossal, de quarante-cinq pieds, en bronze, pour Apollonie du Pont (Strab. VII, 319); enlevé par Lucullus et placé au Capitole (coût : 500 talents = 3.125.000 francs or = £ 125.000. Plin. XXXIV, 29);

en Béotie, Dionysos en marbre de Paros pour Tanagra (Paus. IX, 20, 4);

Triton décapité (monnaie de Tanagra, Collignon, I, fig. 205; rapport douteux);

Hermès criophore (Paus. IX, 22, 1); Hermès aurait fait cesser une peste dont souffraient les Tanagréens, en portant un bélier autour de la ville (monnaies de Tanagra, Collignon, I, fig. 206). Collignon en étudie les répliques :

a) Copie très superficielle et de date tardive dans un marbre de Wilton House, collection Pembroke; cf. Paris, p. 182.

b) Copie archaïsante et libre dans le bas-relief d'un autel de marbre du Musée d'Athènes, fig. 207=Paris 84, mais E. Gardner, après von Duhn et d'autres, objecte que l'Hermès du bas-relief est barbu, alors que les monnaies le montrent imberbe, et juge que l'Hermès de Wilton House est une reproduction archaïstique conventionnelle, de peu de valeur quant au style.

Aphrodite consacrée par Callias le Laccoploutos, « Trésor de la fosse » (*lakkos*, m.) à base retrouvée sur l'Acropole, *Kallias Hipponikou anethêke[n]*; c'est la Sosandra dont parle Lucien, quand, cherchant à former avec des traits pris aux statues célèbres le portrait de la Smyrniote Panthéa, il nous dit (*Dial. des portraits*, 6; *Dial. des Courtis.* III, 6, 2): « Sosandra et Calamis l'orneront de pudeur; son sourire sera auguste et discret comme celui de Sosandra, à qui elle empruntera aussi l'arrangement léger et gracieux de ses voiles, sauf que sa tête sera découverte. » Sosandra est une parodie de « Soteira », « la secourable », Elpinikê, sœur de Cimon, ayant épousé Callias en échange des cinquante talents donnés par celui-ci à Cimon pour le libérer de l'amende infligée à Miltiade, son père.

Quadrige de bronze, en collaboration, peut-être, avec Praxitèle l'Ancien (Plin. XXXIV, 71).

Donc, nous constatons chez Calamis des aptitudes multiples : il travaille le bronze, le marbre, l'or et l'ivoire. Il aborde une grande variété de sujets : groupes votifs, divinités, quadriges, chevaux de course. Properce et Ovide l'exaltent pour l'habileté qu'il déploie dans ses chevaux de bronze : *exactis Calamis se mihi iactat equis* (Prop. III, 9, 10); *equis semper sine aemulo expressis* (Pline, XXXIV, 71, cf. Ovid. Pontic. IV, 1, 33).

Pour Cicéron (*Brutus*, XVIII, 70) et Quintilien (XII, 10, 7), il a quelque raideur encore, moins pourtant que Canakhos et Callôn, mais Denys d'Halicarnasse loue la finesse (*leptotês*) et sa grâce (*kharis*); c'est pour lui le Lysias de la sculpture; Collignon le compare au maître florentin de la fin du XV^e siècle, époque aussi de transition, Mino da Fiesole (1430 ?-1484).

La grâce de l'expression et la délicatesse dans le rendu de la draperie sont donc les caractéristiques de Calamis; nous les avons observées dans les statues féminines; elles contrastent avec la grandeur et la majesté de Phidias et de Polyclète; or, la simplicité et la sincérité de Phidias sont dues à une influence dorienne; Calamis est donc le représentant le plus parfait du style attique pur, qui grandit dans les statues féminines de l'Acropole et devient outrancier dans Callimaque et beaucoup plus tard dans les bas-reliefs néo-attiques.

Collignon, après d'autres, considère l'Apollon Choiseul-Gouffier, marbre du British Museum, comme la copie fidèle d'un original de bronze de cette époque, et en rapproche une statue de marbre trouvé à Athènes (1862), près du théâtre de Dionysos, statue dénommée Apollon à l'Omphalos, d'après une base de marbre qui lui est étrangère. Waldstein, combattu par Collignon et Paris, attribue l'original à Pythagoras de Rhégion (*Journal of Hellenic Studies*, I, 1880, pp. 168-201; *Essays on the art of Pheidias*, 1885, p. 323) et y voit un pugiliste; Conze, Furtwängler et Winter songent à l'Apollon Alexikakos de Calamis; Collignon croit que de toute façon l'œuvre est attique, qu'elle date de 460 à 450 et qu'elle est aussi contemporaine de Calamis. E. Gardner ne croit pas à une parenté quelconque avec notre sculpteur; la question reste ouverte. Dans cette dernière hypothèse, nous n'aurions donc aucune copie d'une œuvre quelconque de Calamis.

PYTHAGORAS

De Rhégion peut-être; d'origine samienne; signature à Olympie *Pythagoras Samios*. Pline et Diogène Laërce ont tort de distinguer deux sculpteurs de ce nom, l'un de Rhégion, l'autre de Samos. Il faisait partie des Samiens qui, en 496, s'établirent à Zancélé (Grande-Grèce) et devinrent les sujets du tyran Anaxilas de Rhégion. D'après les textes, disciple de Cléarkhos de Rhégion. Longue série de statues d'athlètes :

celle d'Astylos de Crotona, trois fois olympionique (488, 484, 480); la statue est antérieure à la victoire de 484, Astylos s'étant donné après cette date pour Syracusain (Paus. VI, 13, 1);

à Olympie, base de la statue du pugiliste locrien Euthymos, trois fois vainqueur (484, 476, 472); statue postérieure à sa victoire de 472 (Paus. VI, 6, 14; inscr.);

d'après Pline, statue d'un pancratiaste consacrée à Delphes; Pythagoras aurait ici remporté le prix sur Myron; plus que douteux; d'après Benndorf, réplique dans une stèle funéraire d'Halimonte.

Autres statues athlétiques pour l'Altis d'Olympie :

Protolaos de Mantinée (Paus. VI, 6, 1);

Dromeus de Stymphale (Paus. VI, 7, 10);

Léontiscos de Messine (Paus. VI, 4, 3);

Mnaséas de Cyrène, dit le Libyen (Paus. VI, 13, 7);

char de bronze de Cratisthénès, fils de Mnaséas, avec une Nikê à côté du vainqueur (Paus. VI, 18, 1); *anno 448*;

citharode Cléon de Thèbes, surnommé *dikaïos*, « le juste », parce que lors de la prise de Thèbes par Alexandre, un fugitif cacha dans un pli du vêtement une somme d'or qu'il retrouva à son retour (Plin. XXXIV, 59, Athén. I, 19B);

Persée avec talonnières (Dion Chrys. XXXVII, 10. Renseignement suspect ou franchement erroné);

Étéocle et Polynice;

Europe et le taureau, à Tarente;

Apollon Pythoctone, à Delphes;

Philoctète blessé dans l'île de Lemnos, à Syracuse (pierres gravées, cf. Collignon, I, fig. 211, 212).

Appréciations de l'antiquité : pour Pausanias (VI, 4, 3) « il excelle entre tous dans la plastique ». Selon Pline (H. N.

XXXIV, 59), *Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius*. D'après Diogène Laërce (VIII, 46) « il semble avoir le premier atteint le rythme et la symétrie » (symétrie : rapport exact des parties entre elles ; statique de la sculpture ; — rythme : système de changements produisant une harmonie constante des parties du corps quand il est en mouvement ; dynamique de la sculpture).

MYRON

Pline XXXIV, 57. — Collignon, I. p. 462-484. — Paris, p. 186-197. — Ch. Picard, I., p. 367-374.

Plus encore que Calamis, Myron est placé par toute l'antiquité au premier rang des sculpteurs, et mainte fois on le trouve associé à Phidias, Praxitèle, Polyclète et Lysippe. Cette fois, si nous n'avons pas d'originaux, nous avons tout au moins des copies de certaines de ses œuvres les plus fameuses, qui nous permettent d'apprécier son style. Lucien décrit le Discobole dans le dialogue du *menteur* (18) : « Il se penche pour lancer le disque, tournant le visage vers la main qui le tient, et fléchissant légèrement une jambe, comme pour se redresser, une fois le disque lancé. » La première impression à la vue d'une des nombreuses copies qui existent du Discobole (liste dans Collignon, I, 473, n. 1) est toute d'étonnement et même d'incrédulité ; l'habileté technique, l'attitude tourmentée, « contournée et laborieuse » (*distortum et elaboratum*, Quint. II, 13, 10), comme pour accroître les difficultés, semblent tout d'abord incompatibles avec une période de transition où la sculpture s'affranchissait graduellement de la raideur archaïque. Mais le fait est parfaitement sûr et l'identification certaine.

Myron est l'aîné des trois grands sculpteurs de la seconde moitié du V^e siècle, les autres étant sans conteste Polyclète et Phidias. Il faut noter que nombre des copies du Discobole appartiennent à une époque tardive et qu'elles ont substitué à la fraîcheur et à la vigueur de l'original un caractère relativement banal. Pour le style et la position, la seule copie digne de confiance est la belle statue de marbre découverte en 1781 sur l'Esquilin et qui, sans quitter Rome, a passé du palais Massimi alle Colonne au palais Lancelotti. Le tronc de palmier a été

imaginé par le copiste et dénature la silhouette en l'alourdisant. Il y a ici une sécheresse et une précision dans le rendu des muscles qui rappellent les Tyrannoctones, auxquels on doit comparer aussi l'œuvre pour la vigueur et même la violence de l'acte; Myron est donc le successeur direct de Critios et de Nésiotès, et le plus grand représentant de l'école athlétique attique, comme Calamis représente l'école attique gracieuse. Mais il y a contraste entre le groupe des Tyrannoctones, figurés au moment où ils se précipitent pleins d'énergie, et le discobole, saisi dans l'instant de repos qui précède le jet du palet.

Myron était d'Eleuthères, sur les frontières de l'Attique et de la Béotie; il vécut et travailla dans Athènes, et ses élèves furent des Athéniens; on nous dit qu'il fut lui-même, avec Phidias et Polyclète, l'élève d'Agélaïdas d'Argos. Néanmoins, son œuvre, par l'originalité, par le caractère du style, par le type de figure qu'il préfère est essentiellement attique, et n'a rien des formes solides, massives, carrées, propres aux Argiens.

Une des plus célèbres parmi ses statues d'athlète était celle du coureur Ladas, laconien ou plus probablement argien, vainqueur à Olympie dans la course longue (*dolikhos*), et mort de fatigue après sa victoire; c'était un coureur saisi au vol (cf. *Anthol.* IV, 185. 318). Date: avant 467 ?

La génisse de bronze de Myron était, nous dit-on, une merveille de naturel; l'œuvre existait encore à Athènes du temps de Cicéron; puis, elle vint à Rome orner le Forum de la Paix, construit par Vespasien; toute une série (trente-six) d'épigrammes de l'Anthologie loue cette œuvre et l'intensité de vie qui s'y révèle, mais on ne peut dégager de ces louanges aucun trait précis; et ce n'est pas sans réserves qu'il faut reconnaître une réplique de la vache de Myron dans un bronze d'Herculanum, aujourd'hui au Cabinet des médailles (Paris, fig. 89; Collignon, I, fig. 245), malgré ses qualités: démarche indolente, anxiété de la tête, réalisme.

Parmi les œuvres mentionnées par Pline, se trouve un satyre admirant les flûtes et Athéna (*admirantem tibias et Minervam*, XXXIV, 57); c'est à coup sûr le groupe dont parle Pausanias et qui se trouvait sur l'Acropole d'Athènes: « Athéna frappant le Silène Marsyas, parce qu'il avait saisi les flûtes, alors que la déesse voulait que personne ne les ramassât ». Pausanias

(I, 24, 1) n'en mentionne pas l'auteur. Répliques sur une monnaie de bronze d'Athènes (Collignon, I, fig. 240), — une oinokhoê à figures rouges de Berlin (fig. 241) et un vase de marbre à relief, de l'ancienne collection Finlay, aujourd'hui à Athènes (fig. 242); à l'aide de ces répliques, on a pu identifier une statue de marbre du Musée du Latran, découverte en 1823 sur l'Esquilin, laquelle est le Marsyas du groupe; un petit bronze du British Museum, trouvé à Patras, bien que travaillé dans le goût d'une époque plus récente, reproduit le même style (Collignon, I, fig. 244). D'après le mythe, Athéna inventa les flûtes, mais les rejeta en constatant qu'elles défiguraient le visage; Marsyas les ramassa, apprit à en jouer, puis provoqua Apollon et fut écorché pour sa présomption. La légende symbolise de nouveau la lutte entre la Grèce et la barbarie. Le moment choisi par Myron est caractéristique : Marsyas s'avancant pour ramasser les flûtes aperçoit soudain la déesse; sa surprise est visible dans le brusque rejet du corps en arrière et dans l'expression du visage, car nous avons pour la tête une copie plus fidèle, à savoir une tête de marbre de la collection Barracco (Collignon, *Mél. d'arch. et d'hist. de l'Éc. franç. de Rome*, t. X, 1890, pl. II). Myron choisit ici la pause momentanée qui suit le mouvement de recul, comme dans le discobole il a choisi la pause momentanée qui précède le mouvement violent.

D'autres œuvres de Myron ne nous sont guère connues que de nom : une Hécate à Egine (Paus. II, 30, 2);

Apollon pour Ephèse, enlevé par Antoine, rendu par Auguste;

Apollon enlevé par Scipion de quelque ville grecque, donné par lui aux Agrigentins, volé par Verrès;

Dionysos d'Orchomène, enlevé par Sylla et dédié par lui sur l'Hélicon (Paus. IX, 30, 1);

un Héraclès, qui vint à Rome;

un Héraclès qui appartient au Mamertin Héïus, victime de Verrès. Notez le goût prononcé des Romains pour les œuvres de Myron.

Groupe colossal, en bronze, de Zeus, Athéna et Héraclès, pour l'Héraion de Samos, enlevé par Antoine; Auguste ne rend

que l'Athéna et l'Héraclès et consacre le Zeus dans le temple de Jupiter tonnànt (Strab. XIV, 637).

Pausanias a vu sur l'Acropole le groupe de Persée tuant Médée. L'Érechthée tuant Immarados, qu'il signale près du temple d'Athéna Polias, est sans doute celui de Myron.

Tatien mentionne de lui une Nikê sur un taureau; suspect. La « Vieille femme ivre » dont parle Pline, doit être d'un artiste homonyme, un Pergaménien du III^e siècle.

Les *pristae* de Pline sont-ils des scieurs de long (*pristai*), des monstres marins, des personnages se livrant à un jeu de bascule (Murray, *Cl. Rev.*, 1887, p. 3), ou des athlètes, en lisant avec Loeschcke *pyctas* pour *pristas* ? *Non liquet*.

Myron était un des plus fameux toreuticiens de l'antiquité; ses pièces d'argenterie étaient fort prisées par les Romains de l'époque impériale; pourtant, il semble avoir presque exclusivement employé le bronze; il usait de la composition délienne, et non de l'éginète, préférée par Polyclète.

Ce qui a le plus frappé les écrivains en Myron, c'est la vie de ses statues; c'est la dominante de toutes les épigrammes sur sa vache; Pétrone (88) dit de lui: *paene hominum animas ferarumque aere comprehenderat*. C'est un audacieux, un novateur; Pline dit à bon droit qu'il a « multiplié la vérité », c'est-à-dire qu'il a accru le nombre de situations où la figure humaine pouvait être représentée d'une façon réaliste. Il est séduit par l'énergie physique, à laquelle il applique un singulier don d'observation, et possède de rares aptitudes pour la saisir sous ses aspects le plus expressifs. Mais, quoique réaliste, il cherche comme toute son époque le type généralisé; son Discobole est le *type* de l'athlète dans un mouvement donné, Myron négligeant les accidents particuliers et les déformations de la vie individuelle.

CLICHÉS

44. Restauration du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie (Musée Syngros, à Olympie).

45. Restauration du fronton occidental du temple de Zeus à Olympie (ibid.).

46. Apollon, figure centrale du fronton Ouest (ibid.).

47. Vieillard assis, contemplant la scène; fronton Est (ibid.).

48. Métope du temple de Zeus à Olympie; Héraclès et Atlas avec les pommes des Hespérides (ibid.).

49. Métope du temple de Zeus à Olympie: Héraclès et le Taureau crétois (Louvre et Musée Syngros).

50. Discobole Lancelotti, d'après Myron (Rome, Palazzo Lancelotti).

51. Copie d'après la statue de Marsyas par Myron (Rome, Musée du Latran).
