

2201

*Kanay republiu
W. Deonna*

:: :: :: Extrait de l'Indicateur d'antiquités suisses. Nouvelle série XI et XII. :: :: ::

Quelques monuments antiques trouvés en Suisse.

Par W. DEONNA.



ZURICH
Imprimerie Leemann frères & Cie.
1910

Bibliothèque Maison de l'Orient



135671

de Sélinonte¹⁾, kouros à ceinture de Delphes²⁾, tête de kouros du Ptoion³⁾, kouros du Sunium⁴⁾, statuette d'Auxerre⁵⁾, etc. Je serais disposé à croire que le dessus du crâne aplati, que l'on voit dans certaines sculptures du VI^e siècle⁶⁾, et qui deviendra un trait distinctif des oeuvres polyclétéennes, n'est qu'une survivance de la forme primitive triangulaire de la tête, dont la partie supérieure était une ligne horizontale.



Fig. 10.

Or ce schéma triangulaire⁷⁾, nous le retrouvons plus tard, dans des reliefs gallo-romains⁸⁾, dans le livre des lois Lombardes, du X^e siècle, oeuvre d'un art en pleine décadence⁹⁾, souvent dans les sculptures des XII^e — XIV^e siècles, comme dans ce cul de-lampe de l'église de Brens en Haute Savoie, grossière oeuvre d'un praticien indigène (fig. 10). Enfin, on le voit aujourd'hui encore dans l'art des peuples primitifs d'Afrique et d'Amérique¹⁰⁾.

L'oreille primitive est énorme, trop haute¹¹⁾, et souvent placée perpendiculairement au crâne, de manière que l'oeil du spectateur n'en puisse perdre aucun détail¹²⁾. C'est là une loi commune aux arts primitifs, et ce n'est

¹⁾ *ibid.*, p. 487, fig. 246.

²⁾ Deonna, *op. cit.*, p. 271, n° 88.

³⁾ *ibid.*, p. 161, n° 35.

⁴⁾ *ibid.*, p. 135, n° 7.

⁵⁾ *Rev. arch.*, 1908, I, pl. X; cf. Deonna, *op. cit.*, p. 114, note 3. Cf. encore, lécythe protocorinthien à tête plastique, *Jahrbuch*, 1906, p. 119, fig.; terre cuite d'Égine, *Anthropologie*, 1896, p. 328, fig. 6, etc.

⁶⁾ Deonna, *op. cit.*, p. 96 (réf.). On a voulu y reconnaître un trait de l'art crétois archaïque. *Rev. arch.*, 1908, p. 166.

⁷⁾ M. S. Reinach a déjà relevé l'apparence triangulaire des figures primitives, *Anthropologie*, 1894, p. 297 sq.; *Rev. arch.*, 1903, I, p. 400. Cette forme du corps en triangle, on la constate par exemple: vases préhistoriques de l'Égypte, Capart, *op. l.*, p. 35, fig. 13; vases du Dipylon; vases messapiens, *Anthropologie*, 1895, p. 541, fig.; *Mon. Antichi*, VI, p. 355 fig. 2; urne d'Oedenburg, *Anthropologie*, 1893, p. 188, fig. 10; vase de Georgie, de l'âge du bronze, *Rev. arch.*, 1902, I, p. 74-75, 77; idole néolithique d'Espagne, *Anthropologie*, 1892, p. 399, fig. 72, etc. Le nez est aussi schématisé en triangle: Martha, *op. l.*, p. 331, fig.; *Rev. arch.*, 1909, I, p. 317, fig. 8 (moule crétois); *Indicateur*, 1909, p. 55, (antéfixe gallo-romain); relief des sauvages Baoulé, *Anthropologie*, 1900, p. 554, fig. 12, etc.

⁸⁾ cf. Espérandieu, *op. l.*, passim.

⁹⁾ Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 198.

¹⁰⁾ Ex. relief d'Ourigué, Afrique, Delafosse, *Les frontières de la côte d'Ivoire*, 1908, p. 121, fig.

¹¹⁾ cf. Deonna, *op. cit.*, p. 24, n° 2 (réf.).

¹²⁾ On sait que c'est pour la même raison que l'artiste primitif place le torse de face sur les jambes de profil, etc. cf. Perrot, *op. l.*, VIII, p. 687 sq.

pas, comme l'a cru Capart ¹⁾ a propos d'ivoires préhistoriques d'Égypte où apparaît ce détail, une déformation intentionnelle. En voici des exemples: statuette béotienne ²⁾, bronze archaïque de Novilara ³⁾, statuette d'Olympie ⁴⁾, tête d'Héra d'Olympie ⁵⁾, Kouros de Polymédès ⁶⁾, figurine chypriote ⁷⁾ etc. Ce défaut, qui est aussi propre aux oeuvres préhistoriques ⁸⁾ égyptiennes ⁹⁾ etc., nous le retrouvons encore plus tard.

Cette oreille de face, trop haute, nous la voyons sur des stèles du Musée de Brousse, du III^me siècle de notre ère ¹⁰⁾, sur des boucles de ceinturons mérovingiens ¹¹⁾, sur des antéfixes gallo-romaines ¹²⁾, sur des têtes romanes ¹³⁾, et, comme preuve qu'il s'agit bien là d'une loi de l'art primitif, sur des reliefs Baoulé de la côte d'Ivoire ¹⁴⁾, et sur un vase anthropomorphe du Napo (Équateur) ¹⁵⁾.

* * *

Le profil du visage lui-même subit une évolution identique à diverses époques. Dans les œuvres les plus anciennes, on constate que le bas du visage est moins développé que le haut, et que bouche et menton sont en retrait. L'angle facial est très aigu, le menton est fuyant. Ceci, vous le constatez dans des figures humaines de l'art quaternaire ¹⁶⁾, dans des têtes chaldéennes ¹⁷⁾, dans la tête de chaux de Mycènes ¹⁸⁾, sur le vase aux guerriers de Mycènes ¹⁹⁾ etc. C'est, au VI^me siècle, le type habituel des têtes ioniennes ²⁰⁾, qu'il n'est pas exact d'attribuer, comme on l'a fait, à une influence égyptienne ²¹⁾,

¹⁾ *op. l.*, p. 155. Ce fut aussi une erreur que de vouloir reconnaître un trait ethnographique dans les oreilles placées trop haut de certaines sculptures, cf. Finot, *Le préjugé des races* (2), p. 145-146.

²⁾ *REG*, 1908, p. 20, fig. 15.

³⁾ *Mon. antichi*, V, p. 277, fig. 70.

⁴⁾ Gardner, *Grammar of greek art*, p. 75, fig.

⁵⁾ Perrot, *op. l.*, VIII, p. 437, fig. 212.

⁶⁾ Deonna, *op. cit.*, p. 176, n° 65.

⁷⁾ *Anthropologie*, 1895, p. 308, fig. 287.

⁸⁾ Statuette préhistorique de Serbie, *Anthropologie*, 1892, p. 238, fig. 287.

⁹⁾ Forrer, *Reallexikon*, p. 765, fig. 1.

¹⁰⁾ *BCH*, 1909, p. 288, fig. 290, 320, etc.

¹¹⁾ Forrer, *op. l.*, p. 875, fig. n° 1, 2, 3.

¹²⁾ *Indicateur*, 1909, p. 55, fig.

¹³⁾ Viollet-le Duc, *Dict. d'arch.*, s. v. Sculpture, p. 118.

¹⁴⁾ *Anthropologie*, 1900, p. 555, fig. 13-4.

¹⁵⁾ *ibid.*, 1907, p. 152, fig. 12.

¹⁶⁾ Déchelette, *op. l.*, I, p. 223, fig. 88, 1.

¹⁷⁾ Heuzey, *op. l.*, p. 77, n° 1.

¹⁸⁾ *Eph. arch.* 1902, pl. I; *REG*, 1904, p. 82.

¹⁹⁾ Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 297, fig. 88.

²⁰⁾ Ex.: vase de Milo, *Jahrbuch*, 1889, pl. 5-6, n° 2 a; relief de Brousse, *BCH*, 1909 pl. VII; vase à relief de Tinos, *Rev. arch.*, 1905, II, p. 287, fig.; Kouros de Ténéa, Bulle, *Der schöne Mensch*, pl. 23, profil; sarcophage en terre cuite de Caere, *Monum. antichi*, VIII, pl. etc. Cf. encore Lechat, *Sculpture attique*, p. 153, note 6, p. 155.

²¹⁾ *Monum. antichi*, VIII, p. 368, note 1.

puisqu'il est un trait qui est commun à tous les arts. Car cette construction du visage, au haut proéminent, au menton fuyant, nous la retrouvons dans l'art du moyen-âge. Examinez à ce point de vue les têtes de cette époque, et vous verrez la justesse de cette observation ¹⁾. Je n'en citerai pour preuve que la tête du Christ monté sur l'âne, œuvre en bois du XIV^{me} siècle, au Musée de Zurich ²⁾, que l'on pourrait comparer facilement à des têtes de t'archaïsme chypriote du VI^{me} siècle ³⁾.

Mais, dans l'art grec, on voit, au commencement du V^e siècle, en même temps que le bas du visage devient plus fort et l'emporte sur le haut ⁴⁾, le profil fuyant se redresser et donner le fameux „profil grec“ ⁵⁾ presque vertical, où le nez continue le front suivant une ligne droite ⁶⁾, „profil régularisé au fil à plomb“ ⁷⁾. On le remarque déjà dans la Koré d'Euthydikos et dans l'éphèbe blond ⁸⁾. C'est, comme l'a dit M. Lechat ⁹⁾, „une stylisation du type humain, une légère correction des données de la nature en vue d'une idée particulière de la beauté“ ¹⁰⁾. Faut-il y voir nécessairement une influence dorienne ¹¹⁾? Je ne le crois pas, je pense plutôt que ce fut une évolution nécessaire de l'art grec, car nous trouvons ailleurs pareil redressement du profil. Déjà les sculptures d'Hiérakonpolis „par une curieuse anticipation, sont presque identiques aux têtes grecques archaïques, dont elles sont cependant séparées par un intervalle de près de 40 siècles“ ¹²⁾. Regardez aussi cette tête de statuette chaldéenne ¹³⁾. Le front et le nez sont presque en ligne droite, et „sans aucun doute, dit M. Heuzey, l'art en est arrivé de lui-même, par une série d'atténuations progressives, à cette conception presque idéale du profil humain“ ¹⁴⁾, car auparavant, dans l'archaïsme chaldéen, le nez aquilin est accentué à l'excès, avec le plus souvent une dépression à sa

¹⁾ cf. *Mitt. Zurich*, I, 1841, pl. V, n° 8.

²⁾ Chapelle gothique. *Guide du Musée national suisse à Zurich*, 1909, p. 32.

³⁾ cf. Ohnefalsch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, pl. Tout, dans cette tête de Zurich, rappelle le VI^e siècle: les pommettes saillantes, la chevelure répandue sur la nuque en lourdes boucles disposées en éventail (cf. Deonna, *op. cit.*, p. 109, pl. VIII, fig. 229).

⁴⁾ cf. Tyrannoctones, Aurige de Delphes, etc. Il est curieux de constater que l'art du IV^{me} siècle, avec Scopas et Praxitèle, revient, mais avec toute la différence qui sépare un art arrivé à sa maturité d'un art encore malhabile, aux vieux schéma: le bas du visage est beaucoup moins développé que le haut.

⁵⁾ cf. Winckelmann, *Hist. de l'art*. (trad. franc., 1802), I, p. 447; Blanc, *Gramm. des arts du dessin* (3), p. 375; *Jahrbuch*, 1889, p. 36, etc. Ce profil classique s'est imposé à l'art gréco-bouddhique, *Mon. Piot*, VII, 1900, p. 43.

⁶⁾ Lechat, *S A*, p. 373, 374, 385.

⁷⁾ *ibid.*, p. 485.

⁸⁾ *ibid.*, p. 357, 364; *Musée de l'Acropole*, p. 375; *Jahrbuch*, 1887, p. 14.

⁹⁾ p. 373.

¹⁰⁾ *ibid.*

¹¹⁾ *ibid.*, p. 149, 385.

¹²⁾ *Rev. arch.*, 1900, II, p. 310.

¹³⁾ Heuzey, *op. l.*, p. 231, n° 93.

¹⁴⁾ *ibid.*, p. 231.

racine¹⁾. Voyez encore cette tête de femme²⁾. „Supposez-la découverte ailleurs que dans un milieu tout chaldéen, jamais, ni sa face un peu plate, ni son menton un peu carré, n'auraient suffi à la faire distinguer des types de l'antiquité classique.“ Le seul progrès du goût, dit encore M. Heuzey³⁾ a amené la sculpture chaldéenne à une conception toute voisine du profil hellénique.

Semblable tentative d'idéaliser le profil avait aussi été essayée, avant l'art grec, par l'art égéen : le profil de l'éphèbe crétois au rhyton, sans avoir il est vrai la pureté du profil grec, l'annonce déjà⁴⁾, et la tête casquée en ivoire, de Mycènes, ne présente-t-elle pas un profil presque classique?⁵⁾ Ne trouvons-nous pas la même chose dans l'art du moyen-âge? Après le profil bombé, fuyant, tel que celui dont j'ai donné des exemples, ne rencontrons-nous pas des têtes au nez fort, droit, formant avec le front une ligne continue⁶⁾?

* * *

La *barbe* faisant autour du menton une masse sans détail, une „mentonnière“, séparée des joues par une ligne de démarcation distincte, est celle de l'art grec archaïque, et l'on en pourrait citer de nombreux exemples⁷⁾. On a expliqué cette figuration par l'influence de la technique du bois⁸⁾, par celle du bronze⁹⁾ ou de la terre cuite¹⁰⁾. Je crois toutefois qu'il n'y faut voir aucune influence extérieure, mais qu'il s'agit d'un stade de la représentation de

¹⁾ *ibid.*, p. 77, 87, 115.

²⁾ *ibid.*, p. 245, n° 104.

³⁾ *ibid.*, p. 249.

⁴⁾ *Anthropologie*, 1904, p. 280.

⁵⁾ Stais, *Collection mycénienne*, 1909, p. 79, n° 2470.

⁶⁾ Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, s. v. Sculpture, p. 122.

Il est donc dangereux, si cette évolution se reproduit la même à des siècles de distance, de vouloir retrouver dans des types primitifs les traits caractéristiques d'une race, comme le veut faire Piette à propos des ivoires de Brassempouy (*Anthropologie*, 1895, p. 150, 146), ou Lermann à propos des Corés (*Allgr. Plastik*, p. 68), et l'on ne saurait admettre cette opinion „qu'aussitôt qu'un peuple arrive à la représentation de la figure humaine, l'art devient un miroir fidèle des caractères ethnographiques“ (Milliet, *Etude sur les premières périodes de la céramique grecque*, p. 3).

⁷⁾ Ex. tête en terre cuite de Conca, tête de Tritopator de l'Acropole, Moscopore, etc. cf. sur ce détail, Deonna, *Statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 41.

Cf. encore : Martha, *Art étrusque*, p. 301, fig. 203; bronze d'Arcadie, *BCH*, 1903, pl. VII; vase de Cléoménès, Deonna, *op. cit.*, p. 34; sarcophage de Caere, *Mon. antichi*, VIII, pl. XIV. Sur les vases : cratère d'Aristonothos, Walters, *op. l.*, I, pl. XVI; coupe d'Hischylos, *Jahrbuch*, 1886, I, pl. 12; vase aux guerriers de Mycènes, ci-dessus.

⁸⁾ Lechat, *Au Musée*, p. 61.

⁹⁾ Deonna, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁾ C'est ce que j'ai cru moi-même autrefois. *L. c.*

cette partie de la tête commun à tous les arts. Les exemples ne manquent pas ¹⁾).

L'indication de la *chevelure* se retrouve toute semblable à diverses époques. Ces boucles en spirale, en volute, qui ornent le front ou le dos des Kouroi et Corés du VI^me siècle ²⁾ ou la barbe des têtes viriles ³⁾, nous les voyons stylisées de même dans des têtes gallo-romaines ⁴⁾, dans des sculptures romanes ⁵⁾, comme nous les remarquons déjà dans les sculptures chaldéennes ⁶⁾.

Cette *bouche* du VI^me siècle grec, en arc de cercle, tendue et pincée, sans modelé ⁷⁾, n'est pas spéciale au sculpteur hellénique; on la trouve en Egypte ⁸⁾, et on la peut comparer à celle des sculptures du XIII^me siècle de notre ère ⁹⁾. Souvent l'artiste, à des époques bien diverses a omis d'indiquer la bouche ¹⁰⁾ suivant les conventions de la plastique primitive qui n'y voit pas un détail essentiel de la figure ¹¹⁾.

Tête de taureau androcéphale chaldéen, *Mon. Piot*, VI, 1899, pl. XI; tête de Psammétik III, *Gaz. d. B. A.*, 1897, II, pl. p. 35 sq.; têtes du moyen-âge, *Mitt. Zurich*, I, 1841, pl. XII, n^o 11, etc.

¹⁾ Statuettes primitives d'Egypte, Capart, *op. l.*, p. 153, fig. III.

Ce n'est pas un sac qui enveloppe la barbe, comme le croit Capart, c'est cette représentation conventionnelle, ajoutée à la forme triangulaire de la tête, cf. ci-dessus, p. 232.

²⁾ Deonna, *Apollons arch.*, p. 108 sq.

³⁾ Tête de Conca, têtes chypriotes, etc.

⁴⁾ Vase en terre du Cabinet des Médailles, *Rev. arch.*, 1893, I, p. 288 fig.; masques gaulois en bronze, *Bronzes figurés*, p. 8, fig.

Les cheveux sont toujours stylisés dans les œuvres gauloises de la domination romaine, Reinach, *Bronzes figurés*, p. 237, *Cultes*, I, p. 253 sq.

⁵⁾ Barbe, Viollet-le-Duc, s. v. Sculpture, p. 116, fig., p. 110, fig.

Reliquaire de Reichenau, *Indicateur*, 1897, pl. IV; tête du XIII^me siècle, *Mon. Piot*, XIII, 1906, p. 242, fig. 1, pl. XX.

⁶⁾ Taureau androcéphale, *Mon. Piot*, VII, 1900, pl. 1. Remarquer que la chevelure à godrons de certaines sculptures grecques des VII^me et VI^me siècle (sur ce détail, Deonna, *Apollons arch.*, p. 107), est la même que celle de plusieurs têtes chaldéennes (Heuzey, *Catal.*, p. 294, n^o 131. M. Th. Reinach parle des „procédés chaldéens“ des sculpteurs ibériques dans le rendu de la chevelure, *REG*, 1898, p. 51.

⁷⁾ Lechat, *Au Musée*, p. 107.

⁸⁾ Tête de Psammétik III, *Gaz. B. A.*, 1897, II, p. 35, pl.

⁹⁾ Lèvres minces et tendues des œuvres du moyen-âge, cf. *Gaz. B. A.*, 1903, I, p. 179 sq.

¹⁰⁾ Statues-menhirs de France, Déchelette, *op. l.*, passim. Comparer avec un reliquaire en argent du XI^e siècle. *Mon. Piot*, XIII, 1906, p. 231, 232.

Encore un détail: le petit sillon vertical qui arrête net les coins de la bouche dans certaines têtes du VI^me siècle (Lechat, *S. A.*, p. 112 etc.), se voit sur les têtes des stèles de Brousse, III^me siècle après notre ère, *BCH*, 1909, p. 290.

¹¹⁾ *Rev. arch.*, 1896, I, p. 31 etc.

Rappellerai-je que les *main*s aux doigts longs et mièvres, souvent recourbés à leur extrémité, des œuvres grecques archaïques ¹⁾, se retrouvent plus tard, et témoignent d'un même idéal de grâce délicate ²⁾? Signalerons-nous la ressemblance de facture de certaines *draperies* des XII-XIII^{me} siècles après notre ère, avec celles des statues grecques ³⁾? Montrons-nous que, dans le rendu de la *musculature* du corps humain, les sculpteurs archaïques de la Grèce et les tailleurs d'images du moyen-âge et même des siècles postérieurs, ont commis les mêmes erreurs, et répété les mêmes conventions ⁴⁾?

* * *

Le lecteur me pardonnera-t-il cette longue digression à propos de cette humble Vénus gallo-romaine? Je l'espère. De tels monuments, sans valeur

¹⁾ Cf. Lechat, *S. A.*, p. 284. Ce détail se remarque tard dans la peinture de vases, cf. Nicole, *Meidias*, p. 110.

²⁾ Comparer avec l'évangéliste de Charlemagne (fin du VIII^{me} siècle), Bertaux, *op. l.*, p. 107; art khmer, *Gaz. d. B. A.*, 1904, II, p. 337.

³⁾ Constatée plusieurs fois déjà, par exemple par Courajod, cf. *Rev. arch.*, 1888, II, p. 111.

Les plis nombreux des vêtements de l'époque romane ne rappellent-ils pas, dit de Lasteyrie, ceux qui caractérisent certaines sculptures grecques archaïques? (*Monum. Piot*, 8, p. 134, ex. p. 129, fig. 33). Ne pouvons-nous pas rapprocher les plis verticaux, tombant comme les cannelures d'une colonne, de l'Aurige de Delphes et d'autres sculptures en péplos dorien du V^{me} siècle, de ceux des statues romanes de la cathédrale de Chartres? (*Monum. Piot*, 8, pl. V.) La facture des plis est souvent la même. Dans la caryatide de Cnide, sont de véritables petites cannelures, dont les saillies intermédiaires sont divisées au milieu par une étroite rainure (*BCH*, 1900, p. 606); ailleurs, ce sont des plis en relief, sillonnés à droite et à gauche, et cette manière d'indiquer la draperie se retrouve sur des stèles du III^{me} siècle de Brousse (*BCH*, 1909, p. 287), et sur des sculptures du moyen âge

⁴⁾ J'ai montré comment, après de longs tâtonnements, le sculpteur de la Grèce archaïque était arrivé, au commencement du V^{me} siècle, à représenter d'une façon correcte la musculature de l'abdomen, cf. *Apollons arch.*, p. 76 sq. À partir de cette époque, la division tripartite du grand droit par deux lignes s'impose à l'art, bien qu'on trouve encore, surtout dans la peinture de vases, quelques hésitations (ex. vase du style de Douris, du Brit. Museum, les ventres d'Héraklès et du Centaure sont partagés par trois lignes (*Mon. antichi*, IX, p. 21-22, fig. 4).

Il est plus difficile de saisir cette évolution de la musculature dans l'art à partir du moyen-âge, à cause de la rareté du nu. Mais, dans les exemples de nudité, on sent la même recherche de vérité anatomique (cf. *Monum. Piot*, 8, p. 114), avec des erreurs analogues. La plupart du temps, sur les crucifix, les divisions du grand droit ne sont pas indiquées, par crainte d'erreur, tout comme au VI^{me} siècle (*Apollons arch.*, p. 76). Puis le nombre de ces divisions varie. Sur une statue de Saint-Sébastien, du Musée de Zurich, à gauche de la porte du trésor (*Guide*, 1909, p. 34, fin du XV^{me} siècle) j'ai noté 4 divisions tout comme dans l'Apollon du Sunium, le Moscophore (cf. *Apollons arch.*, p. 79, ex. divers), ou une terre cuite de même date (*Arch. Anzeig.*, 1892, p. 108, fig. 2). Sur un crucifix de Girone (XVI^{me} siècle, *Monum. Piot*, VI, 1899, pl. XX), on ne voit qu'une seule ligne. D'autre part, dans des œuvres plus anciennes, l'anatomie est bien comprise, avec deux lignes et une forte rainure indiquant la cage thoracique, comme à la fin du VI^{me} et au commencement du V^{me} siècle grec (ex. Jonas sur l'ambon de Sessa, XIII^{me} siècle, *Rev. art. ancien et moderne*, 1904, I, p. 295 fig.; Bertaux, *op. l.*, p. 770, fig. 388. Comparer, entre autres, avec l'Héraklès de la métope du trésor des Athéniens de Delphes, *Fouilles de Delphes*, IV, pl. XLI).

artistique intrinsèque, ne sont intéressants que par la place qu'ils occupent dans l'évolution de l'art. C'est l'étude des menus détails, telle que nous venons de l'ébaucher, qui est vraiment instructive. „Vous pouvez en apprendre davantage en essayant de graver l'extrémité d'une oreille ou une boucle de cheveux, qu'en prenant des photographies de la population tout entière des Etats-Unis d'Amérique,“ dit avec raison Ruskin¹⁾. En fixant son attention sur ces minimes détails de technique, qui se reproduisent à des époques diverses, on perd de vue les individualités artistiques, quantités négligeables²⁾, pour ne voir que l'homme en général, et ce qui en lui reste éternellement le même³⁾. N'est-il pas instructif, au point de vue de l'histoire de la marche de l'humanité, de constater que partout la main de l'ouvrier, placé dans des conditions analogues, retrouve les mêmes formules, et crée une sorte de „folk-lore artistique“⁴⁾?

Il y a donc, dans l'histoire de l'art, des périodes qui, longuement séparées dans le temps et dans l'espace, se ressemblent extraordinairement, et suivent la même évolution. De la période égéenne, nous ne connaissons guère que la maturité; elle nous montre des œuvres déjà dégagées des entraves primitives, de la frontalité⁵⁾, traitant les cheveux avec une souplesse à laquelle l'art grec ne parviendra qu'après de longs efforts⁶⁾, animées d'un esprit naturaliste qui ne se réveillera en Grèce que très tard. Puis, après l'an 1000, l'art retombe dans une condition voisine de la barbarie; il recommence son mouvement d'ascension, et, dans cette nouvelle phase, nous relevons des détails communs avec la période précédente. C'est par exemple,

¹⁾ *Ariadne Florentina*.

²⁾ Reinach, *Recueil de Têtes antiques*, p. VI.

³⁾ Lang appelle „humaines“ les formes céramiques nées spontanément chez divers peuples, cf. Pottier, *Catal. des vases*, I, p. 253 sq.

⁴⁾ Le mot est de M. Pottier, *ibid.*

Les rapprochements que l'on a établis superficiellement entre des artistes séparés les uns des autres par d'énormes écarts chronologiques, ont un fond de vérité, parce que ces maîtres ont employé des procédés analogues pour traduire leur idéal respectif. On a parlé de Vélasquez à propos de l'arc de Titus (cf. Strong, *Roman Sculpture*, p. 117), de Mino da Fiesole à propos d'un relief archaïque de Thasos (*BCH*, 1900, p. 572), de Botticelli, à propos de la tête du pharaon Akhounatoun (*Monum. Piot*, XIII, 1906, p. 16), de Bernin, de Michel-Ange, à propos des sculptures hellénistiques (*Gaz. B. A.*, 1906, 81, p. 334) ou de Lysippe (Collignon, *Lysippe*, p. 84), etc. Et il n'est pas étonnant, toujours pour le même motif, que l'on ait parfois pris des sculptures romaines pour des œuvres du moyen-âge (cf. Strong, *op. l.*, p. 100), et que l'on trouve, dans les produits de la décadence romaine, l'annonce du byzantinisme et du moyen-âge (cf. la stylisation gallo-romaine, et son rapport avec l'art gothique, *Gaz. B. A.*, 1893, II, p. 370; Déchelette, *Bulletin de la Diana*, XIV; *Anthropologie*, 1906, p. 632; Reinach, *Bronzes figurés*, p. 1-2. Analogies entre certaines têtes gauloises et reliquaires du moyen-âge, *Bronzes figurés*) p. 230; influence gallo-romaine sur l'art roman, *ibid.* p. 5, etc.

⁵⁾ *Münchener Sitzungsber.*, 1899, II, p. 564-5; *REG*, 1900, p. 374; Deonna, *Apollons arch.*, p. 7, note 2. — Excepté dans les grossières figurines de terre cuite, ou de bronze. Cf. toutefois Poulsen, *Nord. tidsskr. f. filol.* XVIII, 1910, p. 176.

⁶⁾ cf. *REG*, 1900, p. 374.

à montré M. Reinach¹⁾, le rapprochement graduel des seins féminins dont la figuration suit la même marche dans l'art égéen et dans l'art grec, et est identique au temps de Minos et au milieu du IV^{me} siècle²⁾. L'archaïsme grec trouve son parallèle dans l'art de la décadence romaine et dans celui du moyen-âge, nous l'avons vu dans les pages précédentes. La période hellénistique, par bien des côtés rappelle l'art du XV^{me} siècle. Il y a en effet une étroite ressemblance entre l'art grec à partir d'Alexandre, et l'art de la fin du moyen-âge. Les sentiments nouveaux qui se font jour au XV^{me} siècle sont les mêmes que ceux de l'époque des diadoques: réalisme, pathétique, éveil de la sensibilité, humanisation des types divins, etc. Les jugements de M. Mâle sur l'*Art religieux de la fin du moyen-âge en France* (1908), peuvent s'appliquer sans changement à l'art hellénistique. Il suffit; aussi bien l'on pourrait écrire toute l'histoire de l'art par parallèles, et ce serait certes un enseignement fécond qui en découlerait.

* * *

Mettrons-nous donc au compte d'un de ces retours d'archaïsme la frontalité de notre Vénus de Sierre? Il se pourrait qu'il en soit ainsi, comme nous l'avons expliqué, mais on y verrait aussi volontiers une intention bien définie. Cette attitude hiératique, nous la retrouvons de temps à autre, mêmes aux plus belles périodes de l'art grec, dans certains cas spéciaux.

Alors qu'en pleine période de frontalité, on trouve des efforts pour s'en affranchir³⁾, l'art, lorsque il s'en est définitivement libéré, y revient parfois de lui-même, sciemment.

Cette attitude, la plus simple, la plus naturelle, celle que prennent les paysans et les sauvages devant l'appareil photographique, est devenue celle du respect, de l'attention. C'est dans cette pose du „garde à vous“ que se tient un jeune garçon, qui prend sa leçon de chant devant son maître, sur un vase à figures rouges⁴⁾. Elle est déterminée par certains sujets: c'est sous les traits d'un enfant nu, jambes jointes, qu'est représentée, sur un vase, une des étoiles qui entourent le char d'Hélios⁵⁾. Proches parentes de notre Aphrodite au globe sont les Nikés qui descendent rigides du ciel, dont les prototypes remontent au V^{me} siècle⁶⁾; elles posent les pieds sur la sphère du monde⁷⁾, et c'est encore un point commun avec la statuette de Sierre. Enfin, rappellerons-nous que certaines statues archaïsantes, comme la Minerve

¹⁾ *REG*, 1908, p. 19.

²⁾ *ibid.*, p. 20. Cf. même parallélisme entre l'art du V^{me} siècle grec et celui de Michel-Ange, à ce point de vue, *ibid.*, p. 36-37.

³⁾ *REG*, 1898, p. 386, note I.

⁴⁾ Saglio-Pottier. *Dict. des ant.*, s. v. Educatio, p. 471, fig. 2603; *Jahrbuch*, 1889, p. 26, fig.

⁵⁾ Roscher, s. v. Helios, p. 2010, fig.

⁶⁾ cf. Niké de Naples, Roscher, s. v. Niké, p. 325, fig. 14; de Berlin, *ibid.*, p. 337, fig. 18.

⁷⁾ La Niké au globe remonte sans doute à l'époque hellénistique, Roscher, p. 356.

de Poitiers ¹⁾, reprennent volontairement l'ancienne frontalité, en souvenir des œuvres archaïques? Ainsi la frontalité primitive reparait dans tout l'art grec, donnée par l'artiste à ses statues dans certaines circonstances.

Vénus céleste est la même déesse que l'Astarté orientale, „la reine des cieux“ ²⁾ qui, jusqu'à la basse époque gréco-babylonienne, conserve cette attitude hiératique dérivant des anciennes idoles primitives ³⁾. Notre bronze serait une imitation de cette déesse, ce que semble confirmer le haut diadème, coiffure orientale que portent souvent les Vénus de Syrie et d'Égypte. Or c'est justement à l'Égypte et à la Syrie, dit M. S. Reinach, que les modeleurs gallo-romains ont emprunté leurs images de Vénus ⁴⁾.

Si nous cherchons des types statuaires qui rappellent celui de notre Vénus, nous remarquerons le Kronos mithriaque. Comme Aphrodite, il se tient debout sur le globe ⁵⁾, les jambes jointes. Cette apparence rigide est aussi celle d'images analogues, comme celle de l'Atargatis (?) découverte par MM. Gaukler et Darier au Janicule ⁶⁾, du Jupiter Héliopolitain ⁷⁾, de la Diane éphésienne. Nous sommes donc ramenés vers l'Orient. Cette influence orientale a encore été constatée à propos des représentations du Mithra *saxigenus*, qui sort de la pierre dans la même attitude figée ⁸⁾. Déjà Zoega comparait cette attitude à celle d'Osiris, et Overbeck remarque qu'elle a une valeur symbolique ⁹⁾. Nous en trouvons la confirmation dans le livre sacré sur les décans d'Hermès Trismégiste: ces décans affectent ce même aspect engainé; le deuxième décan du taureau a la forme d'une femme „se tenant debout, les pieds joints, couverte de bandelettes, à la manière d'Osiris, jusqu'aux pieds“ ¹⁰⁾. Tout cela nous prouve que l'attitude de la Vénus de Sierre est voulue par l'artiste, qu'elle est symbolique et dérive d'un prototype oriental ¹¹⁾.

¹⁾ Espérandieu, *op. l.*, II, p. 295, n° 1392.

²⁾ Roscher, s. v. Astarté, p. 652; Cumont, *op. l.*, p. 86, note 1.

³⁾ Heuzey, *Catal. des antiquités chald.*, p. 357—8; id., *Figurines antiques de terre cuite*, p. 32 sq. On sait que, suivant M. S. Reinach, le type de cette déesse nue est étranger à l'art babylonien archaïque, qui l'aurait emprunté à l'art égéen. *Anthropologie*, 1895, p. 557 sq.

⁴⁾ *Bronzes figurés*, p. 141; *Rev. arch.*, 1898, I, p. 334; *Pro Alesia*, 1896, La Venus d'Alesia.

⁵⁾ cf. Cumont, *op. l.*, I, p. 85, II, p. 196, 203.

⁶⁾ Gauckler, *Mélanges de Rome*, 1909, p. 250, note 1 (réf.); id., *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1909, p. 424 sq.; Nicole-Darier, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule*, 1909, p. 20 sq.; 56 sq.

⁷⁾ *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1909, p. 430, note 2 (réf.).

⁸⁾ Cumont, *op. l.*, I, p. 76, 294; *Rev. arch.*, 1899, II, p. 199 sq. Cf. Eros naissant d'une plante marine, même attitude, Saglio-Pottier, s. v. Cupido, p. 1596, fig.

⁹⁾ Cumont, *op. l.*, I, p. 76, note 1.

¹⁰⁾ *Rev. de Philologie*, 1908, p. 255, n° 9. Cf. encore cette attitude engainée des décans, p. 253, n° 5, 6; 255, n° 7; 257, n° 11, 12; 265, n° 22, 24; 269, n° 28; 271, n° 31; 273, n° 35, 36; 275 n° 37, 38.

¹¹⁾ M. Héron de Villefosse admet aussi que les Vénus des modeleurs gallo-romains, à cause de leur attitude rigide, dérivent d'un prototype chaldéen, en tout cas oriental, *Rev. arch.*, 1888, p. 154.

Aphrodite, qui fait pendant à Sol, doit être considérée ici comme déesse lunaire, car c'est ainsi qu'il faut comprendre le plus souvent la déesse Ourania, la virgo Cælestis¹⁾.

* * *

Le second personnage, porté également sur une boule (n° 2), offre même apparence raidie, à propos de laquelle je ne pourrais que répéter ce que je viens de dire.

Le dessin de l'*Indicateur* n'est pas très fidèle: le geste du bras gauche est mal indiqué. La main semble posée à plat sur le ventre, comme dans le type de la Vénus pudique. C'est ce qui a conduit M. S. Reinach à penser²⁾ qu'il s'agit d'un Hermaphrodite, ayant emprunté, comme c'est parfois le cas, la pose et le geste d'une Aphrodite³⁾. En réalité, il n'en est pas ainsi. La main gauche est appuyée sur la hanche, ce qui est fréquent dans la statuaire antique. Les formes ne sont nullement celles d'un Hermaphrodite: les pectoraux sont nettement marqués, mais sans aucune exagération, et rien, dans ce corps robuste d'éphèbe, ne trahit l'effémination de l'Hermaphrodite.

Un haut diadème à plusieurs rayons surmonte la tête, et ce détail ainsi que celui du globe, et le geste de la main droite, caractérisent le dieu Sol.

Sol est figuré dans l'art antique sous les traits d'un jeune homme, vêtu d'une simple chlamyde et portant la couronne radiée; il tient le plus souvent dans la main droite le fouet, et, dans la main gauche, ou à côté de lui, le globe, symbole de sa domination universelle⁴⁾. Bien que le bronze valaisan ne soit pas tout à fait conforme à cette représentation, je ne crois pas qu'il y ait à hésiter sur le nom à donner à cette figure. Le globe est placé sous ses pieds, et la main droite, levée, touche le diadème. Or Sol, sur des monnaies et des monuments mithriaques, élève parfois le bras droit, montrant, en signe de protection, la paume de la main ouverte⁵⁾. A dire vrai, ce n'est pas la paume de la main qu'il offre ici aux regards; toutefois, je ne vois pas comment on peut interpréter autrement ce geste. Asha-Vahishta, dieu perse figuré sur des monnaies de Batriane⁶⁾, présente un type plastique très voisin du nôtre: c'est un personnage imberbe, portant un nimbe radié autour de

Cf. sur un vase de bronze de Pompéi, homme nu, debout, jambes jointes, bras collés au corps, la tête surmontée du klast, imitation d'une statue égyptienne, que l'artiste a hellénisée en supprimant le pagne. Roux-Barré, *op. l.*, VII, pl. 82.

Même attitude symbolique des petits bronzes: Reinach, *Répert.*, II, p. 441, 9; 442, 2.

¹⁾ Roscher, s. v. Astarté, p. 652; s. v. Aphrodite, p. 396-7.

²⁾ *Bronzes figurés*, p. 118.

³⁾ *Rev. arch.*, 1898, I, p. 330; 1909, I, p. 238.

⁴⁾ Roscher, s. v. Helios, p. 2003, fig. 2024; Cumont, *op. l.*, I, p. 123 — Le globe à côté de Sol, sur une patère en argent de Wettingen, *Mitt. Zurich*, 15, 1863, pl. XIII; Thédenat-Héron de Villefosse, *Les trésors d'argent trouvés en Gaule*, p. 33 sq.

⁵⁾ Cumont, *op. l.*, I, p. 123; ex. II, p. 202, fig. 29.

⁶⁾ *ibid.*, I, p. 135, n° 53.

la tête; il avance la main droite en levant deux doigts, et la main gauche est appuyée sur la hanche.

Je rapprocherai de ces appliques de Sierre les fragments d'une balustrade en terre cuite trouvés à Lezoux ¹⁾. On y voit deux figures en relief, de face, dans une attitude frontale semblable à celle de Vénus et de Sol: d'un côté, un dieu imberbe, les mains appuyées sur les hanches; du côté opposé, une déesse diadémée, sans doute Vénus, à la gauche de laquelle un petit personnage nu. Or ce dernier est tout à fait semblable, par son attitude, au Sol de notre applique: la main gauche est appuyée sur la hanche, tandis que le bras droit, relevé, se porte à la chevelure. Ainsi, sur ce fragment, nous retrouvons réunies les deux divinités que les appliques n° 1 et 2 de Sierre nous montrent séparées ²⁾.

* * *

S'il est possible d'interpréter ces deux bronzes avec une quasi-certitude comme Aphrodite et Sol, il n'en est pas de même des autres, pour lesquels je ne saurais proposer une explication irréfutable.

Les deux groupes qui se font pendant, n° 3 et 4, sont composés chacun de trois éléments, un enfant nu, un lion, et une tête d'animal, bœuf ou cerf.

Un tel groupement n'a rien d'extraordinaire. Ce contraste que nous constatons entre les formes frêles et délicates de l'enfant, et la vigueur du fauve sur lequel il est juché, n'est-il pas fréquent dans l'art gréco-romain, et ne fut-il pas aimé surtout par les artistes à partir de l'époque hellénistique? Les sculpteurs et peintres hellénistiques se plaisent à montrer ces oppositions; aux formes voluptueuses d'un corps de femme, ils opposent la vigueur d'un corps masculin: nymphes surprises par des satyres, Aphrodite se défendant contre les attaques de Pan ³⁾; à la force d'Hercule, à la nature farouche des Centaures, ils opposent la faiblesse triomphante d'Eros ⁴⁾. Cet effet de contraste peut être non seulement physique, mais moral: l'enfant à l'oie rit, sans se douter que dans son jeu il étrangle le pauvre animal ⁵⁾; Hermaphrodite étendu dort, mais d'un sommeil fiévreux, troublé par un rêve de volupté ⁶⁾. Ainsi, le contraste que les sculpteurs du IV^{me} siècle trouvaient surtout par des moyens purement techniques, en opposant au poli des chairs la masse rugueuse et floue de la chevelure ou de la draperie ⁷⁾, les artistes ultérieurs le recherchent dans le choix même des sujets.

¹⁾ Espérandieu, *op. l.*, II, p. 396-397, n° 1604.

²⁾ Remarquons que d'autres fragments de balustrade en terre cuite, de même provenance, montrent trois bustes de déesses et de dieu, posés sur des sphères, comme le sont Vénus et Sol de nos appliques. Espérandieu, *op. l.*, II, p. 399-401, n° 1610. Sur l'origine orientale de ces bustes posés sur des sphères, cf. Michon, *Mélanges Boissier*, p. 271 sq.

³⁾ cf. groupe de Délos, *BCH*, 1906, pl. XIII-XVI.

⁴⁾ Eros portant les armes d'Hercule; Centaures et Eros.

⁵⁾ Furtwaengler, *Beschreibung*, p. 265.

⁶⁾ cf. Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 505.

⁷⁾ cf. *BCH*, 1899, p. 462, 458; Reinach, *Recueil de têtes*, p. 117.

D'autre part, le fauve qui terrasse un animal, n'est-ce pas un motif qui nous ramène bien loin dans l'art archaïque et qui est devenu banal dans l'art gréco-romain ?

Le geste du fauve qui lève une patte antérieure a été étudié par M. S. Reinach¹⁾; il est originaire de l'Orient, et exprime la protection ou la soumission²⁾, nullement la menace; c'est ce caractère qu'il a gardé dans divers monuments de la sculpture gréco-romaine, ou il apparaît fréquemment³⁾. Les groupes où le lion appuie une patte sur une tête d'animal sont nombreux dans l'art romain⁴⁾, et peut-être faut-il reconnaître en eux, du moins dans certains cas, non pas le carnassier qui va dévorer sa proie, mais l'animal protecteur, symbolique.

Enfin ce groupement ternaire est bien connu: on le voit par exemple sur la mosaïque de Naples, où Dionysos ailé chevauche un tigre qui pose la patte sur un cratère⁵⁾.

Pouvons-nous rapprocher de l'applique de Sierre un groupe en pierre de Godesberg, où un homme vêtu grimpe sur le dos d'un lion qui tient entre ses pattes de devant une tête de sanglier⁶⁾? On a prétendu que ce monument et d'autres analogues⁷⁾ devaient être rattachés aux mystères de Mithra, parce qu'on y trouve un lion et un sanglier, figurés isolément sur quelques bas-reliefs de ce culte, et parce qu'un groupe du lion dévorant un sanglier a été découvert à Heddernheim, qui était le siège principal de la religion solaire sur le Rhin. M. Cumont a combattu cette hypothèse⁸⁾, tout en admettant que les groupes du lion tenant une tête de taureau peuvent se rattacher au symbolisme des mystères de Mithra⁹⁾.

Le lion tenant entre ses pattes une tête de taureau, est évidemment en relation avec le culte de ce dieu; cela est confirmé par la découverte d'un groupe de ce type dans un mithraeum de Pannonie¹⁰⁾ et par certaines pier-

¹⁾ *Mon. Piot*, IV, p. 109 sq.

²⁾ *ibid.*, p. 112.

³⁾ Ex. panthère de Rotschild, *Mon. Piot*, IV, pl. X; griffon de Vienne, Sacken, pl.

⁴⁾ Ex. Reinach, *Répert.*, II, p. 717, 3; 718, 6; III, p. 208, 6; 209, 5. Sur le groupe voisin du fauve tenant une tête d'animal entre ses pattes antérieures, cf. ci-dessous.

⁵⁾ Ci-dessus, p. 225; cf. aussi graffite de Délos, *BCH*, 1906, p. 538, note 1.

⁶⁾ *Répert.*, II, p. 722, 1; cf. Cumont, *op. l.*, II, p. 439, n° 330.

⁷⁾ Fréquents en Gaule et en Germanie, Cumont, *op. l.*, I, p. 441. Ex.: groupe de Földvar (Carpathes): un lion tient entre ses pattes la tête d'un âne; sur sa cuisse on aperçoit les restes d'un avant-bras humain (*Wienerjahr*, V. Beiblatt, p. 109-111, fig. 24). Un groupe analogue de Déva montre un lion appuyant l'une de ses pattes sur une tête de boeuf, l'autre sur une tête de bélier; sur les reins de l'animal, un sphinx ailé tient un masque. (*Ibid.*, fig. 25). Sur un sarcophage romain du III^e siècle on voit à chaque angle un lion dévorant un taureau, et derrière lui un jeune homme tenant une lance (*J. H. S.*, 1900, pl. X).

⁸⁾ *ibid.*

⁹⁾ *ibid.*, p. 527, n° 330.

¹⁰⁾ Cumont, *op. l.*, II, p. 492, n° 228 bis. Cf. aussi p. 493, fig. 430; p. 499, fig. 438; p. 527, n° 330; *Wienerjahr*, 1899, Beiblatt, p. 58 n° 13, fig. 21.

res gravées où est figuré un lion tenant dans sa gueule une tête de taureau, qui, pour M. Cumont, pourraient être en relation avec les idées mithriaques¹⁾.

On sait le grand rôle joué dans ce culte par le lion et le taureau. Le lion, c'est le principe igné²⁾, et nous remarquerons que dans les dessins du moyen-âge, la personnification du Feu est un homme assis sur un lion et tenant une torche³⁾; serait-ce une torche que tenait dans la main gauche l'enfant de notre groupe n° 3?

Quant au taureau, il est inutile de rappeler son rôle mithriaque bien connu⁴⁾.

Est-ce dans ce sens qu'il faut interpréter l'applique de Sierre, plutôt que d'y voir un simple motif décoratif, sans valeur symbolique? Le lion, le taureau, l'enfant, symboliseraient-ils la divinité de Mithra⁵⁾?

* * *

L'autre groupe est analogue au précédent (n° 4), à ceci près que la tête du taureau est remplacée par une tête de cerf. Or voici, sur une pierre gravée de la Haye, sans doute mithriaque, en tout cas symbolique, un lion qui bondit hors d'une grotte, tandis qu'en face de lui un cerf s'élance à sa rencontre⁶⁾.

D'autre part, nous voyons que dans la religion des Gaulois, le taureau et le cerf sont souvent en rapport l'un avec l'autre. M. S. Reinach, en étudiant „Les survivances du totémisme chez les anciens Celtes“⁷⁾, a montré que le taureau et le cerf sont divins chez ce peuple⁸⁾. Sur l'autel de Reims,

¹⁾ *ibid.*, II, p. 453-54, fig. 408.

²⁾ *ibid.*, I, p. 101; p. 100; p. 80; c'est pourquoi l'on a donné au Kronos mithriaque une tête de lion, *ibid.*, p. 101, note 7; p. 74 sq.

³⁾ *ibid.*, p. 101, note 7.

⁴⁾ Le dadophore tient parfois à la main une tête de taureau, *ibid.*, I, p. 210; Men, souvent identifié à Mithra, pose le pied sur une tête de taureau, *ibid.*, p. 201, note 2; cf. le relief du dieu Medros, posant la main droite sur une tête de taureau, qui a été identifié avec Mithra, à tort selon M. Cumont, *Revue celtique*, 1904, p. 47 sq. Sur un relief de Beaune, un dieu cornu s'appuie de la main gauche sur une tête de taureau, et M. S. Reinach y voit peut-être une influence mithriaque, *Bronzes figurés*, p. 194.

⁵⁾ Le taureau égorgé par Mithra n'est à l'origine que Mithra lui-même, cf. Reinach, *Cultes*, III, p. 175, note 1; de même le dadophore, Cumont, *op. l.*

⁶⁾ Cumont, *op. l.*, II, p. 454, fig. 410; un médaillon en bronze de Bruxelles montre un buste de Cybèle; à la gauche de celui-ci, un lion pose ses pattes sur une tête de cerf, à droite, un autre fauve avec une tête de taureau. M. Graillet insiste sur le caractère funéraire de ces représentations. *Mélanges Perrot*, p. 141 sq., fig. Sur le symbolisme du lion et du taureau dans le culte de Cybèle, Crawfoot, *J. H. S.*, 1900, p. 118 sq. Cf. ci-dessous, à propos de l'homme étendu sous le lion, figuré sur cette pierre.

⁷⁾ *Cultes*, I, p. 30 sq. Sur ce sujet, *ibid.*, passim; D'Arbois de Jubainville, Les dieux celtiques à formes d'animaux, *Revue celtique*, 1905, p. 193 sq.; 1907, p. 41; Vendryes, Sur un passage du comique Philémon, le Tarvos Trigaranos en Grèce, *ibid.*, 1907, p. 123 sq.; etc.

⁸⁾ Taureau, *Cultes*, I, p. 65 sq.; cerf, p. 71 sq.; stèle de Vandoeuvres, Espérandieu, *op. l.*, II, p. 364, n° 1539.

le taureau parait à côté du cerf, ce qui prouve qu'il y a une relation de voisinage entre le dieu cerf et le dieu-taureau¹⁾. Verrions-nous donc dans ces deux appliques de Sierre une de ces survivances du totémisme, si nombreuses dans nos régions²⁾, mêlée à quelque influence mithriaque? Je ne propose cette hypothèse que sous toutes réserves, en faisant observer toutefois que M. S. Reinach interprète la clef de Sierre (n° 8) dans ce sens.

* * *

Que signifie cette bête fantastique, ces deux têtes de chien-loup accolées, entre lesquelles parait une tête humaine barbue, tandis que sur le dos de l'animal, on retrouve le même enfant que nous avons rencontré précédemment (n° 5)?

On songe à certaines représentations bizarres trouvées en Gaule et en Germanie: au lion de Noves³⁾, assis sur son arrière-train, dont chacune des pattes de devant repose sur une tête barbue; à l'ours de la Bibliothèque nationale, entre les pattes duquel surgit un homme protégé par deux boucliers⁴⁾; au taureau d'Avenches, sous le corps duquel on voit un enfant⁵⁾; à ce lion d'Orange, qui abaisse la tête vers une tête humaine coupée⁶⁾. Ces groupes restent encore inexpliqués, mais il semble qu'on puisse les rattacher aux survivances du totémisme⁷⁾: le dieu animal protège l'être humain qui s'est mis sous sa garde, tout comme le dieu anthropomorphisé, tel le Jupiter de Limoges⁸⁾ protège le dévot, en appuyant sa main sur la tête de celui-ci⁹⁾.

Les conceptions monstrueuses ne sont pas rares en Gaule: c'est Hermès tricéphale¹⁰⁾, le dieu aux cornes de cerf¹¹⁾, le taureau à trois cornes¹²⁾, le serpent à tête de bélier, etc. Sommes-nous ici en présence d'une combinaison de ce genre, propre à la religion gauloise?

¹⁾ *Cultes*, III, p. 176; le taureau serait l'attribut d'Apollon, le cerf, celui de Mercure.

²⁾ cf. la déesse Artio de Berne, *Cultes*, I, p. 31, fig. 1; *Revue celtique*, 1905, p. 196; *Répert. de la stat.*, II, p. 258, I; III, p. 98, 5; Vulliétty, *La Suisse à travers les âges*, p. 67, fig. 171.

³⁾ Reinach, *Cultes*, I, p. 290, fig. 12; *Répert.*, III, p. 286, 9; Espérandieu, *op. l.*, I, p. 102, n° 121.

⁴⁾ *Répert.*, III, p. 729, 4.

⁵⁾ *ibid.*, p. 731, 2; *Mitt. Zurich*, 1869, pl. XI, 2.

⁶⁾ Espérandieu, *op. l.*, I, p. 206, n° 262.

⁷⁾ *Cultes*, I, p. 290.

⁸⁾ Espérandieu, *op. l.*, II, p. 384, n° 1581.

⁹⁾ cf. ce geste protecteur, ci-dessus, p. 292.

¹⁰⁾ *Cultes*, III, p. 160 sq.; *Bronzes figurés*, p. 187 sq.

¹¹⁾ *Cultes*, I, p. 49, fig. 13; 53, fig. 14 etc. Ci-dessus; *Bronzes*, p. 193.

¹²⁾ *Ibid.*, I, p. 243, 244; III, p. 174; *Bronzes figurés*, p. 277 sq. Une tête de taureau *triceratas*, en bronze, de grandeur naturelle, provient du Valais, et est conservée au Musée de Sion. Nous en donnons ici (*pl. XVI*) d'après le moulage du Musée de Zurich, une reproduction meilleure que celles que l'on possède jusqu'à présent. *Bronzes figurés*, p. 278, note 1, n° 21; *Bulletin de la Société des antiquaires*, 1888, p. 132; Vulliétty, *La Suisse à travers les âges*, p. 65, fig. 163 (fig. 11); *Album de l'exposition nationale à Genève*, 1896.

Serait-ce le carnassier androphage qu'a étudié M. S. Reinach ¹⁾, le dieu loup celtique ²⁾, dieu infernal qui mangeait la chair des trépassés, tout comme Cerbère? L'histoire bizarre contée par Phlégon offre-t-elle quelques analogies avec notre groupe? Après la bataille des Thermopyles, où Antiochus de Syrie fut vaincu, le général romain Publius monta sur un chêne et déclara qu'il allait être dévoré par un gros loup rouge. C'est ce qui arriva. Publius se laissa dévorer, à l'exception de la tête que le loup abandonna et qui continua de vaticiner. Sa tête, détachée du tronc, avait annoncé que le loup le conduirait, en le dévorant, aux demeures bienheureuses. Il s'agit là, comme la montre M. Reinach, du loup infernal, de la mort personnifiée par un loup, dont la gueule est comme la porte d'entrée de l'autre monde ³⁾.

Mais je crois qu'il s'agit tout simplement de Cerbère, le chien infernal ⁴⁾. L'art classique le figurait ordinairement avec trois têtes de chien. Ici, nous ne trouvons que deux têtes d'animal et la troisième est une tête humaine. Cette dernière serait-elle celle de Charon, puisque Cerbère et Charon ne sont, sous deux noms différents, qu'une seule et même divinité de l'antique croyance populaire ⁵⁾, et que, dans les temps les plus anciens, Charon était représenté sous la forme d'un chien? Du reste, les représentations de Cerbère varient beaucoup ⁶⁾; c'est ainsi que l'on trouve parfois deux têtes de chien et une tête de lion ⁷⁾.

* * *

Le manche de la clef n° 8 est orné d'un lion tenant entre ses pattes un jeune homme étendu, dont il s'apprête à dévorer la tête.

Que, dès la plus haute antiquité, le lion soit pris comme bouche ou clef de fontaine, comme gargouille, cela n'a rien d'étonnant. Il est le symbole du feu, de la chaleur, et c'est par un sens allégorique que l'on se plaisait à s'en servir pour de tels usages, unissant par antithèse deux éléments hostiles, l'eau et le feu ⁸⁾. Cet emploi du lion, d'origine orientale, se maintint dans tout le monde grec et romain, et c'est pourquoi les clefs de fontaines décorées d'une protome de lion sont fréquentes ⁹⁾.

La clef de Sierre serait-elle en relation avec le culte mithriaque, et faudrait-il reconnaître en elle un épisode de l'initiation aux leontica, aux

¹⁾ *Cultes*, I, p. 279 sq.

²⁾ *Revue celtique*, 1905, p. 193-94.

³⁾ *Cultes*, I, p. 296, note 4.

⁴⁾ Sur Cerbère, cf. en dernier lieu, Bloomfield, *Cerberus, the dog of Hades*, 1907.

⁵⁾ Herzog, *Aus dem Asklepieion von Kos*, *Arch. für Religionswissenschaft*, 1907, X, 2; cf. *Revue des Revues*, 1908, p. 11.

⁶⁾ Roscher, s. v. Kerberos, p. 1126-7.

⁷⁾ Reinach, *Répert.*, II, p. 699, 2, 3; *BCH.*, 1894, p. 214. Winckelmann avait déjà mentionné à propos de ce type de Cerbère le passage de Macrobe qui décrit une idole d'Alexandrie, ayant une tête de lion entre celles d'un chien et d'un loup. *Antiquité expliquée*, V, texte pl., 157, 4; cf. Cumont, *op. l.*, I, p. 79, note 7.

⁸⁾ Cumont, *op. l.*, I, p. 102.

⁹⁾ cf. *Bronzes figurés*, passim.

épreuves par lesquelles passait le fidèle dans les mystères ¹? C'est l'interprétation qu'on a donnée d'un bas-relief de Chesters ou l'on voit un „lion s'appêtant à déchirer de ses griffes un homme étendu à terre ²), mais ce pourrait être aussi bien, a-t-on dit, une scène d'amphithéâtre. Remarquons toutefois qu'une pierre gravée, déjà citée, qui pourrait, au dire de M. Cumont, se rapporter aux rites de Mithra, et qui en tout cas a une valeur symbolique, montre un lion bondissant hors d'une grotte, au-dessus d'un personnage nu, étendu à terre; en rapprochant ces deux figures, en supprimant l'intervalle qui les sépare, on obtient presque notre groupe.

M. S. Reinach qui a cité la clef de Sierre, en voulait interpréter la représentation comme une survivance du totémisme; elle serait dérivée du motif du fauve androphage. „Ce n'est certainement pas, dit-il, une scène de l'amphithéâtre, et la victime ici comme dans d'autres monuments cités plus haut, ne semble offrir aucune résistance ³).“

* * *

Dans la clef de Genève (n° 10), on retrouve la combinaison des trois éléments chers à l'ouvrier qui fondit ces bronzes: l'enfant nu, le fauve, la tête d'animal ⁴).

Le carnassier n'est plus un lion; c'est une panthère qui tient entre ses pattes de devant une tête de bélier qu'elle dévore. Ce motif est fréquemment employé pour les clefs de fontaines ⁵), et rien en lui n'attire notre attention.

Mais un détail curieux est fourni par le personnage humain, par l'enfant qui soutient de ses bras tendus la tête d'animal dévorée par le fauve, et qui est dans une attitude rigide, les jambes jointes, tout comme l'Aphrodite et le Sol de nos appliques (ci-dessus).

Le geste des bras est symbolique. Nous le rencontrons dans des figures d'Attis qui tient au-dessus de lui un masque de Cybèle ⁶), dans les représentations de Mithra naissant, qui, tout comme l'enfant de notre clef, a les jambes jointes ⁷). Dans le „*Catalogus codicum astrologorum graecorum*“ ⁸), un des décans a l'apparence d'un homme nu, levant les mains en l'air; dans

¹) Cumont, *op. l.*, I, p. 315, 317, 320, 321, 101.

²) *ibid.*, II, p. 433, n° 319, fig. 376.

³) *Cultes*, I, p. 290; remarquer l'habitude, chez les peuples sémitiques, de se représenter le dieu de la mort comme un lion qui enlève le mort, *Ath. Mitt.*, XIII. p. 313. Cf. la stèle funéraire d'Antipatros d'Askalon; le mort est étendu sur un lit, et le lion funéraire se penche sur lui. *Ibid.*, p. 310 sq. fig.

⁴) Je n'oserais dire que ce nombre trois soit significatif, et qu'il ait une valeur symbolique.

⁵) *Repert.*, II, 726, 6 etc.; *Bronzes figurés*, passim

⁶) Babelon, *Bronzes*, n° 980 (référ.); Reinach, *Repert.*, II, p. 472, n° 2.

⁷) Cumont, I, p. 161; II, p. 227, fig. 58; 319, fig. 182, 183. Cf. aussi une femme nue sortant d'un rocher, que l'on a pris pour Mithra, mais qu'on ne sait comment expliquer, *ibid.*, II, p. 436 n° 324.

⁸) V, p. 159, 162.

le livre des décans d'Hermès Trismégiste, le premier décan du bélier „a le visage d'un petit enfant, et les mains élevées en l'air“ ¹⁾.

* * *

Comme on le voit, il m'est impossible de donner une explication certaine de ces monuments, et ce ne sont que quelques rapprochements que j'ai pu faire. Ils nous ramènent tous dans le domaine du symbolisme ²⁾. Il paraît difficile d'expliquer autrement que par des symboles ces bronzes qui, trouvés ensemble, sont tout aussi bizarres les uns que les autres. S'ils avaient été découverts isolément, on pourrait invoquer la fantaisie décorative des ouvriers, dire que l'artiste a combiné sans trop les comprendre divers motifs sans rapport les uns avec les autres, par exemple, dans la clef de Genève, celui si fréquent du fauve dévorant une tête d'animal, et celui de l'enfant tenant au-dessus de lui un objet, et qu'il s'est souvenu dans cette contamination du motif du fauve anthropophage, devenu simple motif à décoration ³⁾.

Mais une telle interprétation, qui pourrait convenir à certains de ces bronzes serait tout à fait insuffisante pour d'autres. Ce n'est pas à dire, et j'en suis persuadé le premier, que la mienne soit la bonne. Toutefois, dans ce genre d'explication, il est difficile d'arriver à la certitude du premier coup, et „ceux qui ne veulent opérer que sur des certitudes doivent renoncer à faire l'histoire de l'art antique, et suivre le conseil de la belle Vénitienne à Rousseau: *Lascia le donne e studia la matematica*“ ⁴⁾.

* * *

II. **Athéna**, trouvée en 1903 à Martigny ⁵⁾. On restitue aisément dans la main gauche de la déesse la lance, et dans la main droite une patère ⁶⁾.

M. Naef, qui a consacré quelques lignes à cette statuette ⁷⁾, a remarqué avec raison qu'elle s'inspire d'un prototype du V^e siècle, mais c'est à tort qu'il l'a rapprochée de l'Athéna Hope, c'est à dire des Athéna phidiennes. Le type statuaire dont elle dérive est antérieur au maître attique, et rentre dans le cycle péloponnésien, comme l'indiquent les proportions trapues du corps, „solide et vigoureux plutôt qu'élancé“. Les statues du cycle de Phidias, en péplos dorien, sont ceinturées par dessus l'apoptygma (Athéna Varvakeion, Athéna Lemnia); elle portent aussi, par dessus le chiton, un

¹⁾ *Revue de philologie*, 1908, p. 253, n° 5.

Rapprocher notre clef d'une figurine de bronze d'un homme barbu, vêtu, les bras levés, debout sur une tête de bélier, *Rev. arch.*, 1894, II, p. 374—5.

²⁾ On ne s'étonnera pas de voir des emblèmes symboliques servir de manches à des clefs. cf. Kronos mithriaque de bronze qui a servi de manche de couteau. Cumont, *op. l.*, II, p. 236, n° 75.

³⁾ C'est l'opinion de M. S. Reinach, qui a bien voulu me donner son avis sur ce bronze.

⁴⁾ cf. Reinach, *Gaz. des B. A.*, 1905, I, p. 206.

⁵⁾ D'après le moulage du Musée de Zurich, n° 18962. Haut. 0,155.

⁶⁾ cf. *Répert.*, II, p. 280 sq.

⁷⁾ *Indicateur*, 1905/06, p. 73 sq., fig. 31.

himation agrafé sur l'épaule (Athéna Hope, Farnèse, Albani); quand le péplos dorien apparaît seul et sans ceinture par-dessus l'apoptygma, il forme un fort colpos, décrivant au-dessus de l'abdomen un arc de cercle (Corés de l'Erechtheion, Sappho Cepparelli, Furtwaengler, *M. P.*, p. 70, fig. 23).

Ici au contraire, l'apoptygma n'est pas ceinturé et il n'y a pas de colpos apparent; c'est là un signe d'archaïsme, car dans les statues antérieures à Phidias, le colpos n'existe pas ou se montre à peine sous l'apoptygma (cf. point de colpos, danseuses d'Herculanum, Aphrodite Carapanos, *BCH*, 1891, pl. IX-X; colpos apparaissant à peine, statue de Kissamos, Hestia Giustiniani).

Remarquez que le bord inférieur de l'apoptygma, par devant comme par derrière, forme une ligne horizontale, comprise entre deux pans à angles obtus; telle disposition nous ramène encore à la première moitié du V^e siècle (par ex. Aphrodite Carapanos), car plus tard, ce schéma rigide disparaît et l'étoffe assouplit ses plis¹⁾.

Enfin, le péplos tombe à terre en formant des plis raides, analogues aux cannelures d'une colonne, tout comme dans l'Aphrodite Carapanos, ou l'Aurige de Delphes; on verra aussi souvent, dans les oeuvres de la seconde moitié du V^e siècle, l'étoffe traîner sur la plinthe, tandisqu'ici elle ne fait qu'effleurer le sol²⁾.

Toutefois, la flexion accusée de la jambe gauche et la liberté des plis qui la couvrent, ne permettent pas de faire remonter le prototype de ce bronze plus haut que 450 avant notre ère³⁾.

C'est un exemple de plus à ajouter à la liste des images de Minerve découvertes en Gaule et en Germanie, qui reproduisent des types sévères du V^e siècle⁴⁾.

Musée de Berne.

Le Musée de Berne possède une riche collection d'antiquités classiques, exposées dans deux salles du rez-de-chaussée. Plusieurs de ces monuments sont bien connus, comme le vase de Graechwyl⁵⁾, la déesse Artio⁶⁾ et les autres bronzes de Muri⁷⁾, etc. Mais il y a encore bon nombre d'objets qui méritent d'être publiés, entre autres plusieurs vases grecs à figures rouges, auxquels j'ai consacré une étude dans la *Revue archéologique* (1910).

¹⁾ cf. évolution de ce costume dorien, Furtwaengler, *M. P.*, p. 23. Sur les «péplos figuren» du V^e siècle, cf. Joubin, *Sculpture grecque*, p. 157 sq. (réf.)

²⁾ Fougères, *Mantinée et l'Arcadie orientale*, p. 540.

³⁾ Un petit bronze d'Athéna, du Louvre offre beaucoup de ressemblance avec celui-ci dans l'attitude et l'arrangement du chiton. *Répert.*, II, p. 280, n° 5.

⁴⁾ Reinach, *Bronzes figurés*, p. 41; *Gaz. B. A.*, 1902, II, p. 468; *REG*, 1907, p. 415 sq.

⁵⁾ cf. *Répert.*, II, p. 820, 2; Vulliétty, *op. l.*, p. 66-7, fig. 168, 170.

⁶⁾ *Répert.*, II, p. 258; III, p. 98.

⁷⁾ Athéna, *Répert.*, II, p. 290, 3; III, p. 87, 6; Vulliétty, p. 65, fig. 164; Héra, *Répert.*, III, p. 76, 9; Lare, *ibid.*, p. 143, 1; Génie, *ibid.*, p. 144, 2; Naria Dea, *ibid.*, p. 79, 4; Zeus, *ibid.*, II, p. 5, 1; Vulliétty, *op. l.*, p. 63, fig. 153.

1. *Aphrodite dénouant sa sandale*. N° 16,201. Provenance: Courtamans (canton de Fribourg). Haut. 0,15 (fig. 11) ¹⁾.



Fig. 11.

Ce type, représenté par de nombreuses répliques ²⁾ a été souvent étudié, entre autres par M. de Mot ³⁾, qui distingue trois catégories de monuments, suivant que la déesse s'appuie ou non du bras gauche sur un support ⁴⁾; la statuette de Berne rentre dans la première division, qui comprend exclusivement des figurines de bronze. C'est un vrai instantané, le bras gauche semble battre l'air.

L'original de cette charmante conception remonte à l'époque hellénistique, mais s'inspire de prototypes bien antérieurs. Voici par exemple un petit bronze du VI^e siècle, au Musée d'Athènes, trouvé en Macédoine ⁵⁾. C'est un guerrier nu, qui se tient en équilibre sur la jambe droite. Le haut du corps penché en avant, il s'occupe à mettre avec la main gauche sa cnémide gauche, tandis que le bras droit pend le long du corps. Ce sujet du guerrier ou de l'éphèbe mettant sa cnémide en ne se tenant que sur une jambe, est aussi fréquent dans la peinture de vases, dès le VI^e siècle ⁶⁾. Le motif du corps en

équilibre sur une seule jambe sert encore à d'autres représentations. C'est un bateleur, figurine étrusque du VI^e siècle ⁷⁾; c'est, sur une stèle funéraire

¹⁾ Bonstetten, *Recueil d'antiquités suisses*, 2^e suppl., pl. XIII, 1; Répert. II, p. 349, 7; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 286, n° 24 (référ.; attribuée par erreur au Musée d'Arolsen)

²⁾ La liste en a été dressée dans Pottier-Reinach, *l. c.* Cf. encore: Répert. II, p. 347 sq.; III, p. 107; *Rev. arch.*, 1903, II, p. 13; collection Czartoryzski, *Rev. arch.*, 1908, I, p. 446.

³⁾ *Rev. arch.*, 1903, II, p. 13, sq.

⁴⁾ *ibid.*, p. 16.

⁵⁾ Stais, *Marbres et bronzes*, p. 256, fig. 7550.

⁶⁾ Achille armé par Thétis, VI^e siècle, Gardner, *Grammar of greek art.*, p. 190, fig. 63. Fréquent dans la peinture de vases du V^e siècle. Ex. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 87, fig. 10a; 89, fig. 11; pl. XVI; p. 403, et note 1; *Jahrbuch*, 1902, pl. 2; Pottier, *Catal. des vases*, III, p. 894. Il a été étudié par Lange, *Motiv des aufgesetzten Fusses*, p. 63.

⁷⁾ *Repert.*, II, p. 401, 2.

du III^e siècle, un joueur qui tient la balle en équilibre sur son genou relevé ¹⁾ etc.

On le rencontre dans les scènes de bain. Nous en trouvons un exemple au Musée de Berne même, dans un petit lécythe à fond blanc ²⁾.



Fig. 12.

Un jeune homme nu est en train de nouer sa sandale; le genou gauche relevé, il se tient sur la jambe droite; sa tête est couverte du cécryphale de bain ³⁾. A droite, un éphèbe, nu également, planté de face, porte dans la main droite un sac à éponge ⁴⁾, et dans la gauche une palme. La scène est encadrée à droite et à gauche par des inscriptions verticales, malheureusement illisibles (fig. 12).

Un motif voisin est celui où le personnage, homme ou femme, appuie le pied sur une éminence pour attacher sa sandale; il est aussi très ancien dans la sculpture en relief et la peinture de vases ⁵⁾; il semble dériver du sujet du personnage levant la jambe pour monter en char, comme on le voit sur les reliefs de l'Acropole ⁶⁾ ou une plaque estampée d'Egine ⁷⁾. Est-il exact alors de dire que le pied posé sur une éminence est d'origine polygnotéenne, et fut emprunté à la peinture du maître de Thasos par Phidias ⁸⁾? On sait que cette attitude ne fut introduite dans la statuaire en ronde-bosse qu'à partir de Lysippe ⁹⁾ ou de Scopas ¹⁰⁾.

Il ne serait donc pas juste de voir dans le motif de la Vénus à la sandale une création purement hellénistique, de dire que, connu déjà dans la peinture de vases, il fut, à cette époque seulement, transporté dans la plastique, puisque, dès le VI^e siècle, nous rencontrons des statuette de bronze d'un mouvement tout semblable. Mais maintenant, le sujet est différent: ce

¹⁾ *BCH*, 1883, pl. XIX; Stais, *op. r.*, p. 139, n° 873.

²⁾ N° 12,402. Haut. 0,19. Dessin tracé avec un vernis bistre.

³⁾ cf. *BCH*, 1906, p. 623, note 2; le cécryphale est porté le plus souvent par les femmes, mais parfois aussi par les hommes, cf. Saglio-Pottier, s. v. *Kekryphalos*, p. 816.

Cf. motif analogue: vase du Musée Britannique, femme avec une cécryphale de bain, attachant ses sandales, Murray, *Designs from greek vases in the Brit. Museum*, pl. IV, n° 14; *BCH*, 1906, p. 623, note 2; *Répert. des peintures de vases* II, p. 146, n° 7-8.

⁴⁾ Détail fréquent dans les scènes de bain. cf. Saglio-Pottier, s. v. *Balneum*, p. 649, fig. 745, p. 651, fig. 748.

⁵⁾ cf. Pottier, *Catal. des Vases*, III, p. 849.

⁶⁾ Lechat, *Sculpture attique*, p. 408; Schrader, *Ath. Mitt.*, 1905, p. 305 sq.

⁷⁾ *BCH*, 1879, pl. XIII. Cf. l'Aurige du Palatin, Joubin, *Sculpture grecque*, p. 36, fig. 40, etc.

⁸⁾ Pottier, *op. l.*, p. III 17.

⁹⁾ cf. Collignon, *Lysippe*, p. 7 (référ.); Klein, *Praxitelische Studien*, p. 4 sq.; id., *Gesch. der griech. Kunst*, II, p. 364 sq.; Lange, *Das Motiv des aufgesetzten Fufses*, etc

¹⁰⁾ Furtwaengler, *M. P.*, p. 523-5.

n'est plus un guerrier ou un éphèbe; le geste est donné à Aphrodite, et c'est en quoi réside la nouveauté de cette conception ¹⁾).

M. S. Reinach a voulu prouver, il y a quelque temps, que l'original de cette Vénus remonte à Polycharmus, artiste sans doute asiatique et contemporain de Daidalos ²⁾. Il est impossible, en tout cas, de l'attribuer à Praxitèle, comme on l'a fait parfois. C'est le rythme cher à l'école lysippique qu'on y constate, ainsi que l'ont déjà remarqué MM. de Mot ³⁾, de Ridder ⁴⁾. On a souvent relevé l'analogie que présente cette Vénus à la sandale avec le dit Jason, de Lysippe. Dans ces deux œuvres, un des bras traverse obliquement la poitrine, pour se porter vers le pied opposé. Le plein développement de la poitrine est comme entravé par le bras passé en travers ⁵⁾; c'est là, comme l'a reconnu M. Loewy, un caractère commun à plusieurs œuvres de la tradition lysippique, bien que Furtwaengler l'ait aussi relevé dans certaines sculptures qu'il rapporte au cycle de Scopas. On peut citer, comme exemples, l'Eros bandant son arc, l'Apoxyomenos, la Vénus de Médicis ⁶⁾, la jeune fille d'Antium ⁷⁾. De plus, le corps est penché en avant; cette attitude semble, il est vrai nécessitée par l'action elle-même, mais on remarque, avec M. Mahler ⁸⁾, qu'elle est inconnue aux Vénus praxitéliennes, et n'apparaît qu'avec la Vénus de Médicis qu'il a attribuée à Lysippe ⁹⁾.

Dans la Vénus à la sandale, le torse tourne autour de son axe, ce qui multiplie les aspects suivant lesquels on peut considérer la statuette. On peut, pour ainsi dire, tourner autour d'elle. Or on sait que c'est là une invention de Lysippe, qui a affranchi la statue de la règle du point de vue unique, qui dominait avant lui ¹⁰⁾. Et le chiasme des membres est bien lysippique. Il est conçu de façon qu'à la jambe avancée corresponde une épaule reculée,

¹⁾ On sait qu'un prototype de la Vénus à la sandale est la Niké de la balustrade du temple d'Athéna Niké. Cf. Reinach, *Vénus d'Alesia, Pro Alesia*, 1906.

²⁾ *Pro Alesia*, 1906⁷, p. 65 sq.; *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1906, p. 306 sq.; *American Journal of arch.*, 1907, p. 218.

³⁾ *Rev. arch.*, 1903, II, l. c.

⁴⁾ cf. *Pro Alesia*, p. 70, note 1.

⁵⁾ cf. *Rev. arch.*, 1903, I, p. 35; *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1907, II, p. 77.

⁶⁾ On sait que MM. Mahler et S. Reinach attribuent à Lysippe la Vénus de Médicis. *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1905, p. 623 sq.; *Rev. arch.*, 1903, I, p. 33; Reinach, *Recueil de têtes*, p. 146; *REG*, 1905, p. 115.

⁷⁾ Attribuée par Furtwaengler à l'école de Lysippe, *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, 1907, p. 1 sq.; *American Journal of arch.*, 1908, p. 244. Les avis diffèrent au sujet de cette statue. Altmann, *Wiener Jahreshfte*, 1903, pl. VII, p. 130 sq. (hellénistique), cf. *Rev. arch.*, 1904, I, p. 155; *REG*, 1905, p. 119; Klein, *Prax. Studien*, p. 38 sq. (Léocharès); Loewy, *Emporium*, 1907; cf. *Rev. arch.*, 1907, II, p. 349 (praxitélienne), etc.

⁸⁾ *Rev. arch.*, 1903, I, p. 34.

⁹⁾ Ce détail apparaît à une époque bien antérieure dans la peinture de vases; on le constate sur les vases de style polygnotéens; Pottier, *op. l.*, III, p. 847, 894.

¹⁰⁾ Collignon, *Lysippe*, p. 115; Loewy, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, p. 44 sq.; Amelung, *Führer durch die Antiken von Florenz*, p. 3 sq.

et que le corps décrive un mouvement hélicoïdal, qui permette d'en saisir toutes les formes ¹⁾.

Musée du Grand Saint-Bernard.

I. Zeus. Provenance: Grand Saint-Bernard. Haut. 0,31 (Planche XVII) ²⁾.

Je reproduis ici à nouveau cette belle figurine de bronze qui a été sommairement décrite, avec un dessin au trait, dans les *Notizie degli Scavi* ³⁾

Zeus, debout sur la jambe gauche, la droite fléchie, tient du bras droit levé le sceptre, et dans la main droite la foudre ⁴⁾. La tête légèrement tournée à sa droite, porte une chevelure et une barbe abondantes, formées de nombreuses boucles emmêlées.

Les traits du visage sont empreints de grande douceur et de bienveillance. On reconnaît en lui, comme le disait Dion Chrysostome „le dieu de paix suprêmement doux, dispensateur de l'existence et de la vie et de tous les biens, le commun père et sauveur et gardien de tous les hommes“ ⁵⁾, le dieu „unissant dans l'expression de son visage à la majesté du Maître des dieux, la mansuétude du Père des hommes“ ⁶⁾. L'original de ce bronze, dont la facture est excellente, remonte au IV^e siècle; il n'a pas subi l'influence de l'art pathétique d'après lequel a été conçu le Zeus d'Otricoli ⁷⁾.



Fig. 13.

¹⁾ Ceci est surtout frappant dans les oeuvres postérieures à Lysippe, comme la Vénus Callipyge, le Satyre regardant sa queue, l'Hermaphrodite au miroir, cf. Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 578, p. 4.

²⁾ D'après le moulage du Musée de Zürich, n° 19,06.

³⁾ 1892, p. 70, fig. 4; cf. aussi Vulliety, *op. l.*, p. 62, fig. 156; sur les fouilles entreprises au Grand Saint-Bernard, *Notizie degli Scavi*, 1890, p. 294 sq.; 1892, p. 63 sq., 440 sq.

⁴⁾ cf. pour l'attitude: *Répert.*, II, p. 2, n° 7; p. 4, n° 5, 6.

⁵⁾ cf. Lechat, *Phidias, et la sculpture grecque au Ve siècle*, p. 83.

⁶⁾ id., *L'Acropole d'Athènes. Phidias* (Lyon, 1909), p. 76.

⁷⁾ On sait que le Zeus d'Otricoli a été attribué à des tendances artistiques différentes: Furtwaengler, *MW*, p. 577, *MP*, p. 342 (praxitélien); Reinach, *Recueil de têtes*, p. 155 (id.); id., *Gaz. d. B. A.*, 1902, II, p. 465 (id.); Amelung, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 198 sq. (Bryaxis); Klein, *Gesch. d. gr. Kunst*, II, p. 357 (lysippique); Petersen, *Vom alten Rom*, p. 123 (id.); Gardner, *Handbook*, p. 498 (id.); Helbig, *Führer* (2), I, n° 301 (Léocharès). L'original du Zeus d'Otri-

C'est de ce dernier, plus emphatique, plus théâtral, que se rapproche le Zeus de Muri, au **Musée de Berne** ¹⁾ (fig. 13). A comparer les têtes de ces deux statuettes de Zeus, on relève de notables divergences. La chevelure du Zeus de Muri forme une masse pyramidant vers le sommet du crâne; les boucles de la barbe sont disposées symétriquement à droite et à gauche; l'expression est rude, les rides indiquées à la racine du nez communiquent au masque du dieu un air sauvage, et le regard est courroucé. De plus, la statuette de Muri est d'un rythme moins habile que celle du Grand Saint-Bernard. Le hanchement du corps est le même, mais le geste des bras est inverse, c'est-à-dire que le bras gauche est levé et tient le sceptre, tandis que le bras gauche abaissé tient la foudre; de la sorte, tout le côté droit du corps forme une ligne concave, et le bras levé qui la surmonte semble entraîner par son poids toute la figurine: l'équilibre, dirait-on, en est compromis. Cette faute n'existe pas dans le Zeus du Grand Saint-Bernard, où le bras est levé du côté de la hanche qui saillit. Le travail de la statuette de Berne est aussi plus sec, le modelé en est plus brutal, moins savant. C'est une copie exécutée par un ouvrier romain, tandis que la statuette du Grand Saint-Bernard a dû être fondue par un artiste hellénique.

Musée National de Zurich.

I. Parmi les petits bronzes du musée de Zurich ²⁾, il en est un qui a été reproduit plusieurs fois déjà, mais toujours d'une façon défectueuse: la belle statuette d'*Hermès* trouvée à Thalwil ³⁾. (fig. 14.)

Le dieu éphèbe est debout, le poids du corps portant sur la jambe droite; la jambe gauche, fléchie et ramenée légèrement en arrière, ne touche le sol que par l'extrémité des doigts. Le bras droit allongé tenait la bourse, et le bras gauche, plié au coude, le caducée. Aux pieds, des ailerons, et sur la tête, le pétase ailé. Une chlamyde est jetée sur l'épaule gauche et tombe jusqu'à la hauteur du genou, en formant de longs plis droits. La tête, à la chevelure courte et bouclée, est tournée à gauche.

coli, et du Zeus Albani, serait, pour M. Sieveking, le Zeus d'Apollonios, du I^e siècle avant notre ère. Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 605. M. Lechat admet cette hypothèse, *Revue critique*, 1908, p. 261. Cf. encore, *Ausonia*, 1909, p. 125 sq.

¹⁾ Ci-dessus, p. 298, note 7.

²⁾ La plupart ont été décrits et reproduits sommairement dans les *Mitt. de Zurich*, et le *Katalog der antiken Sammlungen*, 1890. Cf. encore: Apollon, *Répert.*, II, p. 85, 4; Hérakles, *ibid.*, p. 200, 9; Hermès et Dionysos, *ibid.*, p. 173, 3; homme demi-nu, *ibid.*, p. 609, 8; Poseidon, *ibid.*, p. 27, 2; taureau, *ibid.*, p. 736, 1. Les statuettes de Vénus, *ibid.*, p. 353, 5; 360, 3, ne sont pas antiques, de même qu'une Vénus Callipyge, que l'on pourra comparer au bronze suspect représentant le même motif, *ibid.*, II, p. 358, 11.

³⁾ No. 3447. Haut. 0,0225. Bon état de conservation, à part quelques érosions aux jambes, aux bras et au visage, qui ont endommagé l'épiderme. Keller, *Statistik der röm. Ansiedlungen in der Ostschweiz* (*Mitt.*, Zurich, XV, 3, pl XV, 23); *Katal. Zurich*, 1890, II, pl. à p. 16, n° 2860; Benndorf, *Die Antiken von Zürich* (*Mitt. Zürich*, 1872, p. 153 n. 57); *Guide du Musée national de Zurich*, 1909, p. 20, vitrine 83.

Ces représentations de Mercure sont fréquentes parmi les petits bronzes, et on en trouvera beaucoup d'analogues dans le *Répertoire de la Statuaire*¹⁾.

Les caractères de ce bronze sont ceux de l'art de Polyclète. C'est suivant le rythme polyclétéen qu'est construite cette figure, car on y trouve observé le principe d'alternance des mouvements, d'après lequel l'action et le repos sont également répartis entre les deux moitiés du corps²⁾: au „Stand-bein“ correspond le bras gauche, actif, plié au coude, et tendu en avant; à la jambe gauche, inactive, répond le bras droit qui tombe le long du corps.



Fig. 12. Hermès de Thalwil.

La tête est tournée du côté du „Spiel-bein“ et du bras avancé, comme on le voit dans l'éphèbe de Dresde³⁾, l'athlète du Braccio Nuovo⁴⁾, l'éphèbe de San-Ildelfonso⁵⁾, l'éphèbe Westmacott⁶⁾, et bien d'autres œuvres qui dérivent d'originaux polyclétéens⁷⁾.

Le rendu de la musculature répond bien à l'idéal du maître argien. On y retrouve l'indication forte des lignes des aines, qui s'infléchissent brusquement vers la crête iliaque, le bas-ventre en arc de cercle, le travail de l'abdomen et de la poitrine par grands plans presque géométriques, secs et nets, si bien qu'à plus d'un endroit, il semble qu'on pourrait cerner d'un trait tel ou tel groupe anatomique⁸⁾.

La chevelure courte est celle que Polyclète donne à ses éphèbes. Mais ici, l'artiste ne s'est pas tenu très près de son modèle; il a introduit dans le rendu des cheveux plus de liberté que ne le faisait le bronzier du V^e siècle, dans les statues duquel les mèches plates collent au crâne, et il n'a pas indiqué sur le front

¹⁾ II, p. 154 sq.

²⁾ Furtwaengler, *MP*, p. 227.

³⁾ Furtwaengler, pl. XII.

⁴⁾ *ibid.*, p. 264, fig. 111.

⁵⁾ *ibid.*, p. 256, fig. 106.

⁶⁾ *ibid.*, p. 249; Mahler, *Polyklet*, p. 45, fig. 10.

⁷⁾ Pan de Leyde, *MP*, p. 271, fig. 114, etc.

⁸⁾ Legrand, *BCH*, 1892, p. 168.

les deux petites boucles recroquevillées, opposées l'une à l'autre, détail caractéristique des oeuvres polyclétéennes ¹⁾.

Quant aux traits du visage, ils sont bien conformes au canon de Polyclète : visage ovale, aux yeux très ouverts et aux paupières minces, nez fort et large, bouche ondulée, aux lèvres entr'ouvertes. Mais tous ces traits sont adoucis dans le bronze de Thalwil.

On connaît des Hermès polyclétéens ²⁾ ; mais nous ne dirons pas que notre bronze soit une réplique fidèle d'un prototype de Polyclète. Il faut croire qu'il s'agit d'une transposition au type d'Hermès d'un original polyclétéen ; l'artiste aura ajouté, comme il l'a fait souvent pour les figures d'Hermès, la chlamyde, le pétase et les ailerons aux pieds ³⁾.

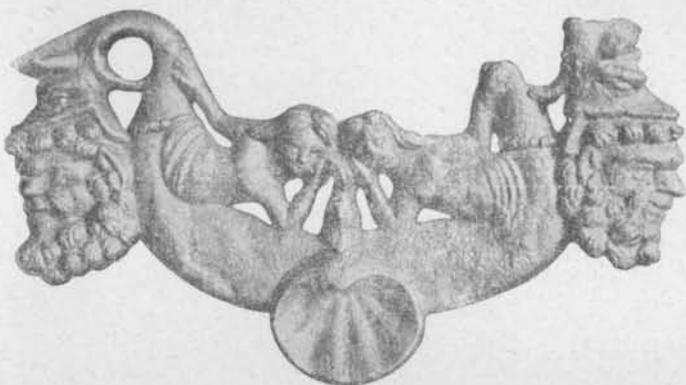


Fig. 13. Applique de Beaugy.

On ne s'étonnera pas de trouver une statuette polyclétéenne dans nos régions, à l'époque gallo-romaine, car de telles découvertes sont fréquentes : bronze Dutuit ⁴⁾, Hermès du Brit. Museum ⁵⁾, Hermès de Spire ⁶⁾, tête de bronze de Saint-Germain en Laye ⁷⁾. Ces exemples, qu'il serait facile de multiplier, témoignent de la prédilection qu'avaient les gallo-romains pour les oeuvres du maître du V^e siècle ⁸⁾, dont ils donnèrent surtout les formes à leur Mercure ⁹⁾. La plupart de ces bronzes datent du I^{er} siècle après notre ère, époque où les traditions classiques sont encore vivantes ¹⁰⁾, et c'est bien à ce moment qu'il convient de rapporter la statuette de Zurich ¹¹⁾.

¹⁾ cf. tête du Doryphore, Reinach, *Recueil de têtes*, p. 46, 48, etc.

²⁾ cf. en dernier lieu, Sieveking, Hermès des Polykletos, *Jahrbuch*, 1909, p. 1 sq ; *Rev. arch.*, 1908, II, p. 157 (réf.).

³⁾ Furtwaengler, *MP.*, p. 233 ; Hermès de Trézène, *BCH*, 1892, p. 173.

⁴⁾ Furtwaengler, *MP.*, p. 231 ; *BCH*, 1892, p. 169 ; *Rev. arch.*, 1909, II, p. 13 ; *Gaz. B. A.*, 1903, II, p. 122 On y voit maintenant généralement une transcription romaine du Doryphore, après avoir voulu reconnaître dans ce monument l'Hermès de Lysimacheia. Sieveking, *Jahrbuch*, 1909, le fait cependant dériver d'un Hermès de Polyclète.

⁵⁾ *M. P.*, p. 232, fig. 93.

⁶⁾ *ibid.*, p. 283.

⁷⁾ Reinach, *Recueil de têtes*, pl. 62, p. 50.

⁸⁾ *Bronzes figurés*, p. 77.

⁹⁾ *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, I, 1906, p. 42.

¹⁰⁾ Influence polyclétéenne en Gaule, *Bronzes figurés*, p. 223 ; *Rev. arch.*, 1908, II, p. 115, note ; 1909, I, p. 265 ; *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, l. c.

¹¹⁾ Mercure était une divinité très vénérée par les Gaulois, Reinach, *Cultes*, III, p. 160 sq., p. 181 ; la bourse aurait été assignée par la tradition religieuse au Mercure celtique, et aurait passé de lui au Mercure gréco-romain, *ibid.*, p. 170.

II. *Applique*. Provenance: Beaugy sur Clarens. Long. 0,17; haut. 0,07. No. 18966. (*Fig. 15*).

L'art gréco-romain a fréquemment transformé les divinités marines en motifs d'ornement pour des vases¹⁾; c'est le cas ici. Deux monstres marins (hippocampes) sont opposés, réunis l'un à l'autre par leur arrière train. De leur bouche sort une tête d'homme barbu; sur leur dos, deux Néréides affrontées, s'accourent sur un dauphin qui forme le centre de la composition. Au-dessous, une coquille.

Cette tête virile est celle du dieu Okéanos ou de quelque autre divinité de la mer, que l'on représente, à partir de l'âge hellénistique, sous les traits d'un homme barbu portant, ainsi que les divinités fluviales, des oreilles d'animal²⁾. Le masque du dieu apparaît souvent seul entre les Néréides chevauchant leurs montures, comme on le voit sur un sarcophage du Musée du Louvre³⁾.

Ici, ce ne sont plus les Néréides gracieuses, nonchalamment étendues sur les animaux de la mer, unissant la fragilité de leurs formes virginales à la robustesse des monstres, telles qu'on les voit sur les reliefs et peintures romaines. Le travail de cette applique est en effet très grossier: on peut le constater dans le rendu des cheveux, stylisés à la manière gallo-romaine.⁴⁾ On remarquera aussi la maladresse avec laquelle l'artiste a coupé à mi-corps les déesses, les soudant par le bassin aux hippocampes qui les supportent. La draperie qui couvre les hanches, ne suffit pas à dissimuler ce défaut. C'est là un procédé propre aux arts primitifs, que nous pourrions ajouter à la liste dressée quelques pages plus haut⁵⁾. Voyez par exemple les terres cuites archaïques qui représentent des cavaliers⁶⁾: l'homme ne se compose que d'un torse, sans jambes, collé sur le dos de l'animal; l'ouvrier ne sait trop, dans sa gaucherie, comment indiquer les jambes à droite et à gauche de la monture, et il les supprime sans arrière-pensée, car pour lui ces détails ne sont pas indispensables à la compréhension du sujet qu'il a voulu représenter. Cette figuration simplifiée, nous la retrouvons dans l'art primitif de toutes les époques⁷⁾.

III. *Pied de meuble*. No. 5537. Provenance: Zurich, Fluntern. Haut. 0,18. Le pied, en forme de griffe de lion, est orné à sa partie supérieure d'une rangée de palmettes, et d'un groupe composé d'un guerrier debout tenant une femme. (*Fig. 16-17*.)

¹⁾ cf. *Répert.*, II, p. 412,5; 413,4; Roscher, s. v. Nereiden, p. 233.

²⁾ Roscher, s. v. Okeanos, Flußgötter.

³⁾ *Répert.*, I, p. 95, pl. 207.

⁴⁾ ci-dessus, 1909, p. 221.

⁵⁾ p. 229 sq.

⁶⁾ Ex. Winter, *Typen der figürlichen Terracotten*. I, passim.

⁷⁾ *Anthropologie*, 1904, p. 511, fig. 8 (Touaregs); *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1904 p. 152, fig. 12 (pierres sculptées de Vendée; *Rev. arch.*, 1909, I, p. 323; Martha, *Art étrusque*, p. 83 (fibules préhistoriques); Déchelette, *op. l.*, I, p. 591, fig. 228, n° 7; Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 519 (dessins d'enfants), etc.

Le personnage, barbu, porte une cuirasse à lambrequins; sur son épaule droite est agrafée une chlamyde, et la tête est surmontée d'une coiffure hémisphérique. Dans le dos, pendent deux lances. Il avance la jambe gauche dans un mouvement rapide, et, du bras gauche, relève sur la cuisse la draperie de la femme. Celle-ci, tombée à genoux à son côté, la tête renversée en arrière, passe son bras gauche derrière celui du guerrier, et de la main droite s'efforce de maintenir sur son corps le vêtement qui lui est arraché. C'est une scène de violence, et la jeune femme, éperdue, implore en vain.

Mais quel genre de violence? est-ce un rapt? Le bras droit du guerrier, malheureusement brisé, était tendu de côté, et pouvait tenir une arme. Peut-être que le barbare allait transpercer de son glaive celle qui s'était écroulée



Fig. 16-17. Pied de meuble.

à ses pieds. Aurions-nous là une transcription libre et grossière du beau groupe Ludovisi, où le Gaulois vaincu, après avoir frappé mortellement sa femme, se plonge son épée dans la gorge¹⁾?

Car ce sont des Barbares, sans doute des Gaulois²⁾. Les traits du visage sont rudes; les cheveux sont hérissés, et la barbe inculte indique qu'il s'agit d'un homme de basse condition³⁾.

¹⁾ Collignon, *S. G.*, II, p. 505, fig. 259.

²⁾ Je n'ai pu consulter le récent ouvrage de M. Bienkowski, *Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst*, 1908. Le même auteur avait consacré il y a quelques années une étude au même sujet: *Les défaites des Galates dans les oeuvres d'art de l'antiquité*, *Bulletin international de l'Acad. des sciences de Cracovie*, 1902, n° 8.

³⁾ Les Gaulois de condition noble seuls avaient le droit de se raser la barbe.

L'armement est celui des Gaulois ¹⁾. La cuirasse est incisée de petits traits, comme sur un cippe du Musée de Marseille ²⁾: est-ce une cotte de mailles, dont les anciens rapportaient l'invention aux Gaulois ³⁾? Le vêtement agrafé sur l'épaule est le *sagum gaulois* ⁴⁾. La coiffure, c'est le casque gaulois, à calotte hémisphérique terminée par un bouton ⁵⁾. Les armes suspendues dans le dos, ce sont les *duo gaesa*, les deux lances celtiques ⁶⁾. Enfin, il semble que la jambe droite soit recouverte d'une jambière, que portaient parfois les Gaulois ⁷⁾.

On a fréquemment trouvé en Gaule et en Germanie des représentations de Gaulois ⁸⁾; c'est un exemple de plus à ajouter à la liste. L'art industriel s'est souvent inspiré de ce motif, pour orner des meubles, des vases: c'est ainsi que les anses d'un vase de Pompéi sont décorées de deux combattants Gaulois ⁹⁾.

IV. M. Schröder a publié dans les *Athenische Mitteilungen* ¹⁰⁾ un monument du Musée national de Zurich, un pilier de pierre, surmonté d'une tête de bélier, qui fut trouvé en 1893 dans les ruines d'une maison romaine de Baden en Argovie ¹¹⁾.

M. Stückelberg, en mentionnant cet objet parmi les trouvailles de Baden, le qualifie de borne (Prellstein), et ne voit dans la tête de bélier qu'un motif ornemental sans signification.

L'hermès de Passava en Laconie, très semblable au pilier de Zurich, a été rapporté par M. Schröder au culte d'Apollon Karneios, vénéré sous sa forme thériomorphe, le bélier ¹²⁾. Mais l'auteur avoue que cette interpré-

¹⁾ Sur l'armement gaulois, d'après des statuettes de bronze, Paribeni, *Ausonia*, 1907, II, p. 279; cf. *Rev. arch.*, 1908, II, p. 316.

²⁾ Espérandieu, *op. l.*, I, p. 44, n° 46.

³⁾ *Rev. arch.*, 1889, I, p. 199.

⁴⁾ *ibid.*, 1889, I, p. 337; *Ausonia*, 1907, 2, p. 286.

⁵⁾ *Ausonia*, p. 280. Cf. sur une terre cuite de Berlin, *Rev. arch.*, 1889, I, p. 197, fig. 20.

⁶⁾ Loth, Un trait de l'armement des Celtes, les „duo gaesa“, *Rev. celtique*, 1907, p. 67, 342.

⁷⁾ *Rev. arch.*, 1908, II, p. 316; *Ausonia*, p. 287.

⁸⁾ cf. *Rev. arch.*, 1889, I, p. 194-195; Gaulois d'Alésia, *Gaz. B. A.*, 1909, I, p. 196; *Pro Alesia*, 1906, n° 5-6, p. 73 sq. etc.

⁹⁾ Roux-Barré, *op. l.*, VII, p. 133, pl. 75; *Rev. arch.*, 1889, I, p. 196.

Un torse masculin, du Musée Rath à Genève (cf. en dernier lieu, *Rev. arch.*, 1908, II, p. 172, n° 16 (réf.)), généralement considéré comme une réplique du groupe „Ménélas et Patrocle“ de Florence, serait pour M. Bienkowski (*op. l.*, p. 16,6, fig. 19.) un Gaulois de l'ex-voto pergamenien d'Attale (cf. *Berliner Philol. Wochenschrift*, 1909, p. 1002.)

¹⁰⁾ 1905. XXX, p. 408 sq., fig. 1.

¹¹⁾ *Indicateur d'antiquités suisses*, 1893, p. 268: „Prellstein(?), konischer Stein, oben in einen lebensgroßen Widderkopf auslaufend; unten viereckig gelassen (0,22 m) und zum ein-graben in die Erde bestimmt. Die Rückseite ist angebrannt, scheint demnach dem Hause zugekehrt gewesen zu sein. Haut. 0,70.“

¹²⁾ *Ath. Mitt.*, 1904, XXIX, p. 51 sq., fig. 1.

tation ne peut convenir au bélier de Baden, qui, trouvé dans une maison, ne peut pas non plus avoir eu une destination funéraire, et il admet l'explication de M. Stükelberg. Ferons-nous de même ?

Le bélier est l'animal d'Hermès, à l'origine dieu-bélier¹⁾; point n'est besoin d'insister sur ce point. Or Hermès, parmi ses divers rôles, est *στροφαίος*, celui qui est près des gonds de la porte, et qui la garde contre les voleurs²⁾; ce rôle de *προϊλάος*, il le partage du reste avec d'autres divinités, comme Apollon, Héraklès³⁾, et on lui élevait une statue, un autel, ou un hermès, près de la porte de la demeure.

Aurait-on substitué dans le pilier de Zurich la forme thériomorphique du dieu à sa forme anthropomorphique, remplacé Hermès par son attribut, le bélier? Le fût conique du monument rappellerait la gaine de l'hermès, et, placé près de l'entrée de la demeure de Baden, il aurait été chargé de la protéger.

Ou bien, faut-il ne voir là qu'un apotropaion? Car la tête de bélier, dans toute l'antiquité, a une valeur nettement prophylactique⁴⁾, tout comme le bucrâne⁵⁾, ce qui explique l'emploi si fréquent de la tête de cet animal dans l'art antique.

M. Déchelette, dans son intéressante étude sur „*Le bélier consacré aux divinités domestiques sur les chenets gaulois*“⁶⁾ a dressé le *corpus* de ces petits chenets de terre cuite qui meublaient les foyers des Gallo-romains, et qui ont la forme de nos landiers, c'est à dire se composent d'une gaine verticale, surmontée invariablement de la tête de bélier, à l'extrémité d'une barre plus ou moins longue.

Il me semble que le bélier de Zurich appartient à cette catégorie de monuments. On s'explique de la sorte son usage à l'intérieur d'une demeure; on comprend pourquoi il porte au revers des traces de combustion notées par M. Stuckelberg, et seulement au revers, c'est à dire là où l'action du feu du foyer s'exerçait.

La hauteur est de 0,70; ce n'est pas une dimension exagérée pour des chenets; du reste la hauteur apparente devait être moindre, puisque la partie inférieure, rectangulaire, était sans doute fichée en terre. Parmi les landiers en terre cuite gallo-romains, il y en a qui mesurent, quoique fragmentés,

¹⁾ cf. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1903, p. 300 sq.

²⁾ Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Mercurius, p. 1813; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1900, p. 524.

³⁾ Roscher, *Lexikon*, s. v. Propylaios.

⁴⁾ cf. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1903, p. 303; 1906, p. 608 (réf.). Ex: base d'Iphicartidès; sarcophages étrusques; monument de Populonia, surmonté d'un phallus, la base est ornée d'une tête de bélier à chaque angle, *Notizie degli Scavi*, 1908, p. 211, fig. 14, etc.

⁵⁾ *BCH.*, 1907, p. 238 sq.

⁶⁾ *Rev. arch.*, 1898, II, p. 63 sq.; 245 sq.

0,45 de haut¹⁾, et d'autres qui annoncent des proportions plus fortes encore²⁾. On conçoit qu'on ait pu exécuter en pierre des gaines plus hautes qu'en argile, matière fragile. La forme conique du pilier de Zurich est la même que celle de la majorité des landiers de terre cuite.

Mais pourquoi le bélier? M. Déchelette³⁾ y voit le symbole du sacrifice offert aux âmes des ancêtres sur l'autel du foyer; l'image de cet animal est consacrée aux dieux domestiques des Gaulois, aux Lares, et l'on s'explique aussi ce choix par le fait que le bélier est à l'origine en relation avec le feu céleste.

Est-il nécessaire de chercher une intention symbolique dans l'emploi de cet animal? On remarquera que c'est une tendance des arts celtiques que de transformer toute extrémité en tête d'animal. M. S. Reinach a montré que l'art primitif de l'Europe orne facilement de protomes d'animaux les extrémités terminales des objets⁴⁾; ce n'est qu'un pur ornement, auquel on ne saurait attacher plus de valeur symbolique qu'aux poignards anthropoïdes, produits celtiques ou la représentation conventionnelle de la face humaine n'est que le résultat presque fatal de la suggestion exercée sur les artistes par une forme géométrique appropriée⁵⁾.

On employait du reste depuis si longtemps la tête de bélier à des usages ornementaux, qu'elle en avait perdu sans doute sa signification première. Les têtes de bélier d'Eleusis, de Kaisariani, de l'Acropole⁶⁾, servaient de fausses gargouilles dans des édifices grecs; les protomes de béliers décoraient les grands lébetes archaïques⁷⁾; et les rhytons de terre cuite, les petits vases plastiques, multipliaient l'image de cet animal. A cet usage répété, ce motif était devenu banal, et peut-être que les Gallo-romains qui s'en servirent pour leurs chenets ne songeaient pas au rôle domestique du bélier, ou au serpent à tête de bélier que rappelle M. Déchelette⁸⁾, mais qu'ils ne faisaient que répéter un type qui leur était familier, tout comme nous continuons à mettre sur nos chenets des tête de sphinx ou d'animaux divers, sans nous soucier de l'origine de cet usage.

¹⁾ *ibid.*, p. 70, n° 5: 0,34; p. 77, n° 28: 0,45.

²⁾ *ibid.*, p. 76.

³⁾ p. 245 sq.

⁴⁾ *Cultes*, II, p. 248.

⁵⁾ *Anthropologie*, 1895, p. 32.

⁶⁾ Lechat, *Sculpture attique*, p. 315 note 1.

⁷⁾ *Monumenti antichi*, 14, 1904, p. 771 sq., pl. II.

⁸⁾ p. 260; cf. Reinach, *Cultes*, I, p. 72-3.

Musée de Berne.

Le curieux petit monument que reproduit la figure 18 provient d'Orsolina; il est conservé au musée de Berne ¹⁾. Le modelleur s'est servi d'une argile jaune-clair, celle des figurines de terre cuite gallo-romaines ²⁾, dont on a trouvé de nombreux exemplaires en Suisse à diverses reprises ³⁾.

Un *coq* (les ailes, la queue et la crête le désignent nettement). Ses pattes sont remplacées par des jambes humaines; sa tête est celle d'un vieillard au nez fortement busqué, où seule la crête énorme rappelle l'animal: tel est le sujet. On remarquera la grosseur du sexe, détail volontairement exagéré par l'ouvrier.



Fig. 18. Terre cuite d'Orsolina.

Devons-nous chercher dans l'art grec des représentations analogues? On serait tenté de demander aux conceptions monstrueuses des artistes archaïques l'équivalent de notre terre cuite. Parmi ces êtres mi-hommes, mi-animaux, qui, dérivés des zôolatries primitives, peuplent la mythologie et l'art grec, il en est qui unissent en eux les deux éléments de la figurine d'Orsolina, c'est à dire le corps d'oiseau à la tête humaine. Ce sont les sirènes ⁴⁾, le dieu-oiseau à tête barbue ⁵⁾, le sphinx, parfois barbu ⁶⁾, parfois casqué ⁷⁾.

Ailleurs, l'élément humain occupe une place moins grande, comme

¹⁾ Haut. 0,13 La tête, qui était brisée, a été recollée. La cassure est nettement visible sur la photographie, à la hauteur de la bouche.

²⁾ cf. Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 236 sq.; Walters, *History of ancient Pottery*, II, p. 379 sq. L'étude de cette abondante série céramique a été négligée jusqu'à présent. Les seuls travaux d'ensemble, ceux de Tudot et de Blanchet, sont vieilliss et sans grande valeur. Il serait à désirer qu'un érudit nous donne un recueil de ces statuettes gallo-romaines; elles ont, il est vrai, peu de valeur artistique, mais elles présentent un grand intérêt pour l'histoire de l'art romain provincial.

³⁾ cf. *Indicateur d'Antiquités suisses*, 1909, p. 16, pl. I; p. 25, fig. 13; p. 26, fig. 14, etc. Les musées de Berne, de Zurich, de Lausanne, en possèdent de nombreux spécimens.

⁴⁾ Weicker. *Der Seelenvogel*.

⁵⁾ Pottier, *Vases antiques du Louvre*, A. 441; Reinach, *Répert. des vases*, I, p. 429; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1888, p. 330; 1892, p. 364, 366; *Revue des Etudes grecques*, 1889, p. 352; 1892, p. 436; *Ath. Mitt.*, 1905, p. 209; *Monumenti antichi*, 17, p. 188, 189 (note I, réf.), p. 637, fig. 451.

⁶⁾ Martha, *Art étrusque*, p. 115, fig. 107; *Ath. Mitt.*, 1895, p. 116 sq; *Revue des études grecques*, 1896, p. 286.

⁷⁾ *Notizie degli Scavi*, 1905, p. 357; *Revue des études grecques*, 1907, p. 266.

dans ces chouettes à bras humains, que l'on voit sur des pesons de terre cuite ¹⁾).

On trouve dans l'art archaïque des représentations de coqs à tête humaine, mais elles sont rares ²⁾. Cet animal fantastique, qui remplace sans doute la sirène funéraire, se voit sur une amphore attico-ionienne de Berlin, dans une statuette de bronze étrusque de la collection Castellani ³⁾.



Fig. 17. Peson de terre cuite
Lausanne.

Ce type s'est maintenu dans l'art, puisque des gemmes d'époque tardive montrent un coq à torse humain jouant de la lyre ⁴⁾, que certaines de ces pierres gnostiques dites *grylles* offrent une tête humaine à bonnet conique affectant l'aspect de la partie supérieure d'un coq, et supportée par deux pattes d'oiseau ⁵⁾.

Mais devons-nous attribuer à notre animal la valeur symbolique des monuments cités ?

Non pas. Ce n'est assurément qu'une pochade, une simple caricature, comme on en trouve de nombreux exemples dans cette série céramique ⁶⁾. Le modelleur a voulu caricaturer un vieillard de mœurs légères, amateur des plaisirs qui ne sont plus de son âge. La grandeur de l'organe dont il l'a généreusement doté l'indiquerait déjà, à défaut d'autres preuves. Mais celles-ci sont là, il suffit de les voir.

¹⁾ *Mélanges Perrot*, p. 264 ; fig 4 ; *Rev. arch.*, 1903, II, p. 122—123. M. Pottier a récemment attiré de nouveau l'attention sur ces petits objets, dont on connaît plusieurs exemplaires. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1908, p. 541 sq. J'en reproduit ici un qui est inédit, conserve au Musée de Lausanne (fig. 17) ; il porte le numéro d'inventaire 1635, et le sujet est indiqué faussement en ces termes : « Harpye tenant un vase à deux mains. »

Cf. hibou à bras humains, levant une hâche sur une tête de coq, Champfleury, *Histoire de la Caricature antique*, p. 64.

²⁾ Sur l'introduction du coq en Grèce, *Ath. Mitt.*, 1905, p. 209 ; *Rev. arch.*, 1893, I, 157 sq ; Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 461, note 3 ; *Anthropologie*, 1910, p. 75 sq.

³⁾ Weicker, *Ath. Mitt.*, 1905, p. 209, note 4 (rétér.) ; id. *Seelenvogel*, p. 28, 1 ; 156, 192. Sur le rôle funéraire du coq, id. *Hähne auf Grabstelen*, *Ath. Mitt.*, 1905, p. 207 sq.

⁴⁾ Stephani, *Comptes-rendus*, 1865, p. 86 ; *Ath. Mitt.*, l. c.

⁵⁾ *Rev. arch.*, 1906, I, p. 318 r, pl. I, 1.

Nombreuses sont, parmi ces grylles, les combinaisons d'oiseaux et d'hommes, ex. *Musée Fol. Etudes d'Art et d'archéologie*, pl. LXIV, 1—5, 9. Cf. le démon gnostique à tête de coq, bronze d'Avenches, Vulliétty, *La Suisse à travers les âges*, p. 73, fig. 188.

Mentionnons encore, parmi les formes monstrueuses engendrées du coq, celle qui emprunte au cheval la partie antérieure de son corps, et au coq la partie postérieure, ailée, l'hippalectryon. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 453 sq. ; Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Hippalectryon.

⁶⁾ Walters, *op. l.*, II, p. 386 ; Pottier, *op. l.*, p. 239.

Les caricatures romaines, unissant l'homme à l'animal, sont fréquentes. Ex. Christ à tête d'âne du Palatin (on sait que, suivant certaines interprétations récentes, ce ne serait pas une caricature du Christ, mais la représentation grossière de Typhon-Seth. cf. Reinach,

La signification érotique du coq dans l'antiquité est bien connue ¹⁾ et les peintures de vases le prouvent abondamment, où cet animal est offert en don aux éphèbes par leurs érades ²⁾. Ce rôle est encore plus clair dans les monuments prophylactiques où un phallus, ailé ou non, est monté sur des pattes de coq ³⁾. Ailleurs, le corps tout entier est celui d'un coq, et la tête de l'animal est remplacée par un phallus : c'est l'oiseau-phallus, le coq à tête phallique, que l'on voit apparaître sur une coupe d'Euphronios (Silène chevauchant un oiseau à tête phallique) ⁴⁾, sur une amphore à figures noires (Sirène à tête phallique) ⁵⁾, sur un kyathos de Berlin (femme nue chevauchant un oiseau-phallus) ⁶⁾, sur une base à reliefs dionysiaques de Délos ⁷⁾.

Notre personnage est chauve. La calvitie, dans l'art antique, indique, comme cela est naturel, la vieillesse, et les exemples en sont nombreux dans la peinture de vases comme dans la sculpture ⁸⁾. Mais elle se produit aussi à la suite d'excès de plaisirs, et c'est sans doute le motif pour lequel l'art grec

Cultes, I, p. 345-346; II, p. 254, note 2; *Comptes-Rendus Acad. I. B. L.*, 1908, p. 82 sq.); homme à tête de rat, Caylus, III, pl. LXXVI, 1; Champfleury, *op. l.*, p. 113, 115, 119. Une revêtu de la toge consulaire, *ibid.*, p. 119; homme à tête de singe, *ibid.*, p. 122; homme à oreilles d'âne (Christ?), Pottier, *op. l.*, p. 244, fig. 85, etc.

Il ne faut pas confondre avec les caricatures les représentations de personnages de comédie déguisés en animaux, cf. Saglio-Pottier, *Dict. des ant.* s. v. Persona, p. 411; ou les déguisements rituels comme ceux du culte mithriaque, Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra*, *Rev. arch.*, 1902, I, p. 10 sq., fig. 1-2; Reinach, *Cultes*, I, p. 20.

¹⁾ *Monumenti antichi*, 17, p. 336; Cumont, *Mithra*, I, p. 202, note 7, etc.

²⁾ ex. *Notizie degli Scavi*, 1892, p. 326, fig.; Collignon, *Vases du Musée d'Athènes*, n° 801, 802, 812, 813, etc.

³⁾ Phallus sans ailes, à pattes et queue, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1884, pl. VI, n° 206, p. 20 (tessère de plomb); phallus à pattes, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1907, p. 501, fig. 17 (coupe mégarienne de Délos: les pattes sont celles d'un bouc, animal lascif); phallus ailé sans pattes, Gerhard, *Akad. Abhandlungen*, pl. LI, 3; phallus ailé à pattes; *ibid.*; Champfleury, *op. l.*, p. 138, note 1.

On augmentera aisément la liste de ces monuments, en consultant l'article de Jahn, *Über den Aberglauben des bösen Blickes bei den Alten*; Saglio-Pottier, s. v. Fascinum, p. 987; puis les ouvrages moins scientifiques, tels que Forberg, *Manuel d'érotologie classique* (1882); Fiedler, *Erotische Bildwerke*; Fuchs, *L'élément érotique dans la caricature* (trad. 1907); id. *Geschichte der erotischen Kunst*, 1908, etc.

⁴⁾ Hartwig, *Meisterschalen*, pl. VII, n° 100.

⁵⁾ Weicker, *Seelenvogel*, p. 123, fig. 48.

⁶⁾ Furtwaengler, *Vasensammlung*, n° 2095.

⁷⁾ *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1907, p. 504 sq., fig. 18 sq.

⁸⁾ VI^e siècle. Hydrie à fig. noires, *Jahrbuch*, 1889, p. 265, pl. 1; vase d'Égine, *ibid.*, 1887, p. 20, pl. 2, n° 3.

V^e siècle: Pottier, *Douris*, p. 117, fig. 23; Le „Kahlkopfmeister“ de Hartwig, cf. Pottier, *Catal. des vases*, III, p. 1008, 1010; *Eph. arch.*, 1908; *Rev. arch.*, 1907, I, p. 273; *Mon. antichi*, 17, p. 389, etc.

Dans la sculpture, faut-il rappeler le v'illard d'Olympie, le portrait de Phidias sur le bouclier de la Parthénos, les portraits d'hommes chauves comme *Revue des Etudes grecques*, 1900, p. 390, etc.

l'a souvent donnée aux êtres lubriques, comme les Satyres, les Silènes, les Centaures. N'est-ce pas encore un préjugé courant que de dire qu'elle est amenée par la débauche? Les romains ne lançaient-ils pas déjà à César l'insulte d'être un „*moechus calvus*“¹⁾? En laissant le crâne de son homme-coq tout lisse, où seule la crête s'élève orgueilleusement, l'ouvrier a voulu accuser le caractère érotique indiqué déjà par le corps de l'animal et la grosseur du pénis.

Le nez énorme est busqué à l'excès. Ce n'est point ici un signe ethnographique, tel que nous le voyons sur certains monument anciens: peintures de vases du Phalère, où l'on reconnaît une grossière tentative de rendre le profil caractéristique de la race sémitique²⁾, vase de Myrina³⁾, têtes de canopes étrusque⁴⁾, etc.⁵⁾.

Remontons aux origines du „*profil grec*“. Ce ne fut que petit à petit qu'il s'imposa à l'art. Dans l'art minoen, les femmes ont le nez gentiment retroussé, mais les hommes portent le nez presque droit⁶⁾; il y a là déjà une tendance à la pureté du profil⁷⁾. Au VI^e siècle, si les têtes attiques offrent un profil se rapprochant de la verticale⁸⁾, les têtes ioniennes se caractérisent en revanche par leur profil fuyant, leur nez saillant,

¹⁾ Suetone, *César*, LI.

²⁾ Paris, *Peinture antique*, p. 247, fig. 144; *Jahrbuch*, 1887, p. 46, 47, fig.; 1907, p. 79, fig. 2; p. 100, fig. 14.

³⁾ *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1884, pl. VII, p. 509 sq. Cf. encore, *Monumenti antichi*, 16, p. 514-515.

⁴⁾ *Mon. antichi*, 9, p. 162, fig. 25.

⁵⁾ C'est une erreur assez commune que de dire, comme Milliet, *Etude sur les premières périodes de la céramique grecque*, p. 3: „Aussitôt qu'un peuple arrive à la représentation de la forme humaine, l'art devient un miroir fidèle des caractères ethnographiques de ce peuple.“ Partant de ce principe, Piette a trouvé dans les ivoires de Brassempouy les traits distinctifs d'une race (*Anthropologie*, 1895, p. 150, 146); Petrie, dans les statuettes de Nagadah, d'Hiérakonpolis a distingué divers types ethniques (*Petrie, The race of early Egypt, The Man*, 1902, p. 248 sq.; „*Anthropologie*, 1903, p. 80 sq.) On a voulu voir dans les terre cuites de Phaestos (*Monumenti antichi*, 13, p. 74) dans le vase aux moissonneurs d'Haghia Triada (*ibid.*, 13, p. 20, 129) les caractères de races diverses. Mais il faut toujours se souvenir que dans les sculptures primitives, les traits du visage sont en quelque sorte commandés par les procédés techniques, et non déterminés par la volonté de l'artiste. Il est bon de redire avec M. Heuzey: „Ce n'est qu'avec une extrême réserve que l'on peut se hasarder à faire de l'ethnographie avec les types créés par la sculpture, surtout avec les types archaïques, soumis plus que tous les autres aux conventions d'école“ (cf. Perrot, *Hist. Art*, II, p. 596); Cf. Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, 1910, p. 23 sq.

Le nez retroussé suivit dans quelques peintures ioniennes des VII^e-VI^e siècle, cf. tombe, Campana, Martha, *Art étrusque*, p. 422-3.

⁶⁾ *Mon. antichi*, 1908, n° 19, p. 36, 63.

⁷⁾ ex. fresque de Cnossos, jeune homme portant un rhyton, cf. *Anthropologie*, 1902, p. 29; 1904, p. 260; tête casquée en ivoire de Mycènes, Stais, *Collection mycénienne*, p. 79, n° 2470.

⁸⁾ Lechat, *Sculpture attique*, p. 155.

leur menton en galoche, leur crâne ovoïde ¹⁾, leur front parfois fortement bombé ²⁾).

Le „profil grec“, „régularisé au fil à plomb“³⁾, où le nez continue le front suivant une ligne droite presque verticale, ce profil qui s'impose à l'art grec au commencement du V^e siècle, est une stylisation, comme on l'a montré souvent ⁴⁾. Faut-il admettre que ce redressement du profil s'est effectué sous l'influence de l'art „dorien“? serait-ce le terme logique de la structure des têtes doriennes au front presque vertical ⁵⁾? Mais des têtes non doriennes montrent parfois un profil presque vertical ⁶⁾, et d'autre part certaines têtes doriennes présentent un nez busqué ⁷⁾. Ou bien faut-il croire, avec M. Rhomaios ⁸⁾, à une influence ionienne, parce que l'on trouve sur des vases de style ionien et sur certains sarcophages de Clazomène des profils où le nez continue le front presque en ligne droite?

N'est-ce pas plus simple de penser, puisque ce profil droit se rencontre aussi bien dans l'art ionien à l'état sporadique, que dans l'art dit dorien, que l'évolution logique de l'art le voulait ainsi. On le croirait volontiers, puisque l'on constate un phénomène analogue dans d'autres contrées. Dans la statuaire chaldéenne, le profil est à l'origine aquilin à l'excès ⁹⁾, puis, avec le temps, la courbe se rapproche de la ligne droite. Sans doute, dit M. Heuzey ¹⁰⁾, „l'art chaldéen en est arrivé de lui-même, par une série d'atténuations progressives, à cette conception presque idéale du profil humain.“ Il y a là un phénomène d'ordre général dans l'histoire de l'art, et c'est pour

¹⁾ Sur le profil ionien, Lechat, *op. l.*, p. 149, 220, 153, note, etc. Cf. comme exemples typiques, la stèle de Dorylée, ou le relief de Brousse récemment publié par M. Mendel, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1909, pl. VII.

C'est une erreur de prétendre que ce type ionien, dolichocephale, au profil fuyant, qui se voit sur les hydries de Caéré, est dû à une influence égyptienne (*Monumenti antichi*, 7, p. 368, note 1). C'est faire intervenir des considérations ethnographiques dans des questions d'ordre purement technique. Cf. ci-dessus, note 5.

²⁾ ex. têtes du sarcophage en terre cuite de Caéré, à la Villa Giulia, *Monumenti antichi*, 3, p. 525-6, fig. 2.

³⁾ Lechat, *op. l.*, p. 486, 357, 373. Le profil vertical est fortement exagéré dans certaines peintures de vases du V^e siècle, ex. *Ath. Mitt.*, XXIV, pl. VII.

⁴⁾ Lechat, *op. l.*, p. 373-4.

⁵⁾ *ibid.*, p. 385. On sait que ce terme de „dorien“ a été vigoureusement attaqué par M. Pottier, dans son étude sur „*Le problème de l'Art dorien*“, 1903. Toutefois, si l'appellation d'art dorien est impropre et prête à discussion, il n'y a pas lieu, fait remarquer M. Collignon, de refuser une existence personnelle aux écoles qu'on peut appeler péloponnésiennes, si on hésite à les qualifier de doriennes, *Rev. arch.*, 1908, I, p. 169. Cf. référ. Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 365, note 1; *Rev. arch.*, 1910, I, p. 87.

⁶⁾ cf. amphore de Milo, *Jahrbuch*, 1887, pl. 12.

⁷⁾ Tête de Meligou, cf. la tête de profil, *Ath. Mitt.*, 1882, pl. VI.

⁸⁾ *Ath. Mitt.*, XXXI, p. 193, note 1.

⁹⁾ Heuzey, *Antiquités chaldéennes*, p. 115.

¹⁰⁾ *ibid.*, p. 231.

quoi nous retrouvons le profil idéal bien des siècles après, dans les têtes romanes ¹⁾.

Mais ce profil idéal ne se maintint pas longtemps dans toute sa pureté, et subit dès la seconde moitié du V^e siècle des modifications ²⁾. L'Artémis de Metelin présente un profil un peu bombé qui semble avoir été de mode dans l'art attique pendant les dernières années du V^e siècle ³⁾: la ligne du nez continue celle du front, mais cette dernière offre une saillie très légère, précédée et suivie d'une dépression, caractères qu'on retrouve sur les vases attiques de beau style, entre autres sur les lécythes blancs. Au IV^e siècle, comme on le sait, la déformation du profil s'accroît, et, dans les têtes de Scopas, de Praxitèle, de Lysippe ⁴⁾, l'arcade sourcilière devient saillante; cette protubérance sert à distinguer l'homme de la femme, où le nez continue plus directement la ligne du front ⁵⁾.

Mais on remarquera, qu'en dehors des considérations ethnographiques et artistiques, la forme du nez varie suivant les êtres que l'artiste a voulu représenter. Le profil idéal n'est pas donné indistinctement à tous. Les personnages d'essence inférieure, les êtres rustiques, les divinités secondaires, les monstres, n'ont pas le nez droit des grands dieux, des héros et des athlètes. Aux satyres, aux Silènes, l'artiste donne un nez camus ⁶⁾, à Pan, aux Centaures ⁷⁾, un nez busqué, qui les rapprochent des animaux dont ils sont issus. Le même trait distinctif est accordé à Antée ⁸⁾, à Triton ⁹⁾, etc.

Je serais donc disposé à croire qu'en modelant le nez aquilin de notre figurine, l'ouvrier a voulu insister sur les instincts bestiaux et sensuels du personnage. Ne dit-on pas encore aujourd'hui que les gens à gros nez ne

¹⁾ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, s. v. Sculpture, p. 122; Sur cette question du profil grec, ci-dessus 1909, p. 282 sq.

²⁾ cf. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1899, p. 324.

Plus anciennement déjà, on constate de légères modifications. Dans l'Apollon du Tibre, le front fait une saillie accusée au-dessus de la racine du nez. Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 66. Le sinus du front est fortement marqué dans les têtes myroniennes; *ibid.*, p. 52. Dans les têtes des frontons d'Olympie, la ligne du nez ne continue pas celle du front, qui présente une légère saillie; ce détail sert à distinguer, depuis la fin du V^e siècle, les têtes viriles des têtes féminines. Lechat, *Mélanges Perrot*, p. 207; Reinach, *op. l.*, p. 26.

³⁾ *Rev. arch.*, 1904, I, p. 38; Reinach, *Recueil de têtes*, p. 126.

⁴⁾ Scopas: *Revue des études grecques*, 1905, p. 110; Reinach, *Recueil de têtes*, p. 117, 118, 119, 121, 196, etc.

Praxitèle: Lechat, Le front de l'Hermès d'Olympie, *Mélanges Perrot*.

Lysippe: Collignon, *Lysippe*, p. 27; *Rev. arch.*, 1900, II, p. 390.

Plus tard cette protubérance s'accroît au point de donner au front un aspect tourmenté et bossué, cf. Reinach, *op. l.*, p. 190, 155.

⁵⁾ Perrot, *Praxitèle*, p. 31; cf. encore, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1897, II, p. 129.

⁶⁾ ex. Satyre Carapanos, Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 26. Silène, vase du style d'Euphronios, *Wiener Jahreshfte*, III, 1900, pl. III-V, etc.

⁷⁾ *Mon. antichi*, IX, pl. III, etc.

⁸⁾ Vase d'Euphronios, lutte d'Héraklès et d'Antée, cf. *Wiener Jahreshfte*, III, 1900, pl. V (comparer le nez busqué d'Antée au nez droit d'Héraklès).

⁹⁾ Martha, *Art étrusque*, p. 306, fig. 206.

réalisent pas l'idéal que proposait Aristophane au jeune homme, et n'ont point *ισθην μισθόν* ¹⁾?

Voilà les trois éléments érotiques que je relève dans ce petit monument : le coq, la calvitie, la forme du nez.

Après tout peut-être que je prête à l'humble fabricant d'Orsolina des intentions qu'il n'avait pas, et que cette amusante pochade est née inconsciemment sous ses doigts ; peut-être a-t-il rendu chauve son héros et busqué son nez, parce que la calvitie et la déformation de l'appendice nasal sont de faciles éléments de caricature, que nous retrouvons fréquemment dans les terres cuites antiques ²⁾. Mais n'est-ce pas le propre de tous les archéologues d'attribuer souvent aux anciens des pensées qu'ils n'ont jamais eues ?

¹⁾ Nuées, v. 1014.

²⁾ cf. Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 255, fig. 78, etc.

