

269

part à J. R.  
à la BU

**Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux**  
**et des Universités du Midi**

QUATRIÈME SÉRIE  
Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XL<sup>e</sup> ANNÉE

**REVUE**  
DES  
**ÉTUDES ANCIENNES**

Paraissant tous les trois mois

**TOME XX**

N<sup>o</sup> 2

**Avril-Juin 1918**

**W. DEONNA**

Patron de miroir étrusque  
au Musée de Genève.

**Bordeaux :**

FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

**Grenoble :** A. GRATIER & C<sup>ie</sup>, 23, GRANDE-RUE

**Lyon :** HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU

**Marseille :** PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE

**Toulouse :** ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS

**Lausanne :** F. ROUGE & C<sup>ie</sup>, 4, RUE HALDIMAND

**Paris :**

E. DE BOCCARD

Ancienne librairie FONTEMOING & C<sup>ie</sup>, 4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



135677

# REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Tome XX, 1918, N° 2

## SOMMAIRE

- É. Bréhier, *Pour l'histoire du scepticisme antique : les « tropes » d'Énésidème contre la logique inductive*. . . . . 69  
W. Deonna, *Patron de miroir étrusque au Musée de Genève*. . . . . 77

## ANTIQUITÉS NATIONALES

- C. Jullian, *Notes gallo-romaines : LXXVIII, Emblèmes conjugués : roues et maillets*. 113  
Fr. Cumont, *Oppidum Batavorum*. . . . . 116  
Fr. Cumont, *Le mithréum de Königshofen à Strasbourg*. . . . . 117  
E. Duprat, *Une « Porta Romana » à Marseille*. . . . . 119  
G. Gassies, *De Charlemagne et du fromage de Brie*. . . . . 121  
C. Jullian, *Chronique gallo-romaine*. . . . . 125  
Ph. Fabia, *Chronique de céramique gallo-romaine*. . . . . 127

## VARIÉTÉS

- A. Meillet et A. Cuny, *A propos de linguistique*. . . . . 131

## BIBLIOGRAPHIE

- A. A. TREVER, *A history of greek economic thought* (V. Chapot), p. 135-136. —  
M. E. ARMSTRONG, *The significance of certain colors in roman ritual* (R. Lantier),  
p. 136-138. — R. H. LACEY, *The equestrian officials of Trajan and Hadrian* (R. Lan-  
tier), p. 138-140.

## GRAVURES

Patrons de miroirs étrusques, p. 78, 96 et 106 ; détail d'un cratère de Ruvo, p. 80 ; miroirs étrusques de Florence, p. 81 et 82 ; types divers de palmettes sur des vases attiques, p. 84 et 85 ; aspect approximatif d'une coupe attique ayant servi de modèle à un bronzier étrusque, p. 87 ; miroir magique en terre cuite, p. 102 ; miroirs étrusques, p. 107 et 108.

## DIRECTION ET RÉDACTION :

ANTIQUITÉ CLASSIQUE  
M. Georges RADET  
9 bis, rue de Cheverus  
BORDEAUX

ANTIQUITÉS NATIONALES  
M. Camille JULLIAN  
30, rue du Luxembourg  
PARIS (VI<sup>e</sup>)

# PATRON DE MIROIR ÉTRUSQUE

AU MUSÉE DE GENÈVE <sup>1</sup>

La Société auxiliaire du Musée de Genève vient d'acquérir pour le Musée d'Art et d'Histoire de cette ville un document étrusque<sup>2</sup> en bronze d'un grand intérêt<sup>3</sup>. L'authenticité en paraît certaine : rien dans le style, la facture, la patine d'un beau vert, les sujets représentés, n'autorise le doute<sup>4</sup>. L'antiquaire genevois qui l'a vendu l'avait acquis dernièrement de la collection Planque, à Lyon (*fig. 1*).

Une étiquette qui était fixée à cet objet et dont l'écriture fort ancienne peut dater de plus d'un demi-siècle, porte le nom de « Petit Saint-Bernard ». Si cette origine n'est point assurée, elle n'est cependant pas improbable, cette localité, qui suivant une théorie aurait vu passer Hannibal et ses armées<sup>5</sup>, ayant fourni quelques autres antiquités<sup>6</sup>.

Les passages alpestres ont été fort fréquentés dès les temps les plus reculés<sup>7</sup> et ont souvent reçu des sanctuaires érigés au dieu protecteur du col ; il en fut ainsi non loin de là, au Grand Saint-Bernard, qui a livré des objets préhistoriques, celtiques,

1. Un résumé de ce mémoire a été présenté à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 3 août 1917.

2. Sur les miroirs étrusques, cf. les études récentes, *Rev. des Ét. grecques*, 1916, p. 369, note 2, référ. ; antérieurement, Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Speculum ; *Notizi degli Scavi*, 1914, p. 129 ; cf. *Rev. des Ét. grecques*, 1916, p. 95 ; Rolfe, *Proceedings of the Numismatic and Antiquarian Society of Philadelphia*, 1910, p. 187 sqq. ; *Two etruscan Mirrors*, *Amer. Journal of arch.*, 1909, p. 3 sqq., etc.

3. N° 7480. Poids : 1 kil. 200 ; épaisseur : 0,004-0,007 ; diamètre : 0, 16 ; longueur avec la soie : 0, 205.

4. Sur l'authenticité de ce monument, voir l'appendice.

5. Jullian, *Hist. de la Gaule*, I, p. 478, note 4.

6. A. Blanchet, *Détermination d'une monnaie gauloise (et monnaies romaines) trouvées en 1869 dans le dolmen du Petit Saint-Bernard*, *Mém. Acad. Saint Anselme, Aoste*, 1876 ; Jullian, *op. l.*, I, p. 48.

7. Jullian, *op. l.*, I, p. 42 sq., Les passages alpestres.

romains<sup>1</sup>, et même étrusques<sup>2</sup>. Les documents étrusques ne sont du reste pas rares dans les Alpes italiennes, suisses et



FIG. 1. — Patron de miroir étrusque.  
Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

1. Roscher, *Lexikon*, s. v. Poeninus, référ.; Meyer, *Die römischen Alpenstrassen in der Schweiz*, Mitt. Ant. Gesell. Zurich, 13, 1861, p. 119 sqq. Die Strasse über den Grosse S. Bernhard im Wallis; *Indicateur d'antiquités suisses*, 1909, p. 302; Th. Dubois, *Les armoiries de l'Hospice du Grand Saint-Bernard*, Archives héraldiques suisses, 1914, p. 150 sq. (souvenir de la colonne romaine avec la statue de Jupiter). Le Musée de Genève possède un petit mascarón en marbre, orné d'un gorgoneion, provenant du Grand Saint-Bernard (C. 1015).

2. Meyer, *op. l.*, p. 125; Roscher, s. v. Poeninus, p. 2596; Mommsen, *Die Nordetruskische Alphabete auf Inschriften und Münzen*, Mitt. Ant. Gesell. Zurich, 1853, VII, p. 202, n° 3.

françaises, ainsi qu'en témoigne le catalogue des inscriptions en cette langue dressé jadis par Mommsen<sup>1</sup>.

Notre monument est-il un ex-voto? A-t-il été abandonné en cet endroit au hasard des voyages et des relations commerciales? On ne saurait le dire.

\*  
\*  
\*

La forme plate et ronde du miroir dénote son ancienneté relative<sup>2</sup>; avec le temps, le disque se bombe, et vers le II<sup>e</sup> siècle, s'allonge en poire, dans le type qui est dit « latial » ou « prénestin », bien qu'on ne puisse affirmer qu'il soit spécial à Palestrine<sup>3</sup>. Il n'y a point de manche, mais une courte soie percée d'un trou.

Une bordure de palmettes, de largeur inégale, encadre la composition, empruntée au mythe de Persée. L'artiste a choisi l'épisode aimé de l'art antique<sup>4</sup>, où le héros, assisté d'Athéna, regarde la tête de la Gorgone que reflète l'eau d'une fontaine. D'un côté, c'est Persée, revêtu de ses attributs magiques,  $\chi\lambda\epsilon\iota\sigma\iota\tau\epsilon\varsigma$ ,  $\acute{\alpha}\rho\pi\eta$ ,  $\kappa\upsilon\nu\eta$ ; son pied pose sur un rocher; il porte une chlamyde attachée au cou qui laisse à nu son corps musclé, et il se penche en avant. De l'autre, c'est Athéna, armée du casque attique, de la lance et de l'égide qui ressemble à quelque cotte de mailles; inclinée elle aussi, elle touche ou perce de la pointe de sa lance la tête de la Gorgone. Celle-ci, toute ronde et avec la langue pendante, est enclose dans un espace polygonal, sans doute la fontaine, qui est entourée de plantes. Les noms sont inscrits à côté des personnages, dans la bordure : **MENEDFA** (Menerfa), **ΦEDME** (Pherse), suivant la graphie que montrent d'autres monuments étrusques ornés du même sujet<sup>5</sup>.

1. *Op. cit.*, p. 199 sq.; Julian, *Hist. de la Gaule*, II, p. 331, note 7.

2. Matthies, *Die praenestischen Spiegel*, p. 5.

3. *Ibid.*, p. 9; *Dict. des ant.*, s. v. Speculum, p. 1428; Martha, *Art étrusque*, p. 555.

4. Roscher, s. v. Perseus, p. 2042; *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 404, fig. 5583.

5. Perse, sur un miroir étrusque, *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 402, note 14; Roscher, s. v. Perse, p. 1983; Pherse, sur deux scarabées et sur le miroir de Florence cité plus loin, Roscher, *loc. cit.*

Une peinture de vase (*fig. 2*) présente une certaine analogie avec notre miroir<sup>1</sup>, dans le groupement des acteurs contemplant le reflet de la tête de Méduse que brandit la déesse, et dans l'attitude de Persée. En revanche, les divergences sont nombreuses. Mais un miroir du Musée de Florence, de provenance inconnue, répète intégralement cette composition.

Dessiné dès 1699 par Fabretti, il a été depuis souvent reproduit, et toujours avec de légères variantes<sup>2</sup> qui portent soit



FIG. 2. — Détail d'un cratère de Ruvo.

sur les détails du costume et de l'armement, sur les accessoires du terrain, soit sur le caractère même du style.

De toutes les anciennes gravures, celle d'Inghirami (*fig. 3*) est la plus fidèle; toutefois les divergences avec l'original (*fig. 4*) sont sensibles dans le dessin des palmettes, qui ont en réalité cinq et non sept feuilles; dans la position des inscriptions par rapport à la bordure des palmettes; dans la direction des végétaux triflés au-dessous de la tête de la Gorgone; dans l'expression des physionomies quelque peu modifiées par

1. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 404, fig. 5583; S. Reinach, *Répert. de vases*, I, p. 284.

2. Roscher, s. v. Perse, p. 1987, référ.; R. Fabr., cap. VII, 542, n° 391; Dempster, *Etrur. regali*, pl. V; Gori, *Museum etruscum*, 3, p. v; 2, p. 247; Lanzi, 2, 212 = 168, pl. VII, 4; Millin, *Galerie mythologique*, 2, 5, pl. XCVI, n° 586; Inghirami, *Mon. etruschi*, *Specchi mistichi*, 2, pl. XXXVIII, p. 390 sqq.; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, 3, 122, pl. CXXIII; Conestabile, *Inscr. etr.*, 193, pl. LVIII, n° 205; Ar. Fabretti, *GH*, n° 107.

le copiste. Ce dernier a aussi oublié le pointillé qui remplit les palmettes et les petits cercles qui décorent le vêtement d'Athéna.

La comparaison du miroir florentin avec le monument gene-



FIG. 3. — Miroir étrusque de Florence, d'après Inghirami.

vois est plus intéressante et plus utile. Leur ressemblance est frappante, et l'on s'en convaincra en comparant la photographie du premier avec l'épreuve du second tirée sur papier (fig. 10), qui rétablit la composition dans son sens normal. Détail qui a son importance, la position des inscriptions par rapport aux personnages et à la bordure de palmettes est identique. Cependant il n'y a pas identité absolue. Sur le miroir de Florence, les palmettes sont plus lourdes; elles sont

pointillées, ce qui n'existe pas sur le moule de Genève; les volutes au haut du manche ont une légère variante; le coutelas



FIG. 4. — Miroir étrusque de Florence.  
Photographie d'après l'original.

de Persée est plus recourbé. Il y a aussi quelques modifications dans les trèfles placés sous la tête de la Gorgone. Le style est autre; les physionomies du miroir de Florence sont bien

étrusques, alors que sur le moule de Genève elles sont plus pures, et que le profil d'Athéna est tout à fait conforme au type du v<sup>e</sup> siècle grec.

En un mot, les écarts entre les deux monuments sont minimes, quoique indéniables. On peut en conclure qu'ils sont étroitement apparentés. On peut même affirmer qu'ils ne dérivent pas d'un prototype commun, mais que *le miroir de Florence est issu du patron qu'est le monument genevois*. Les divergences constatées dans le style, dans quelques détails, s'expliquent par le travail du graveur qui a incisé le motif du moule une fois qu'il a été reporté sur son disque suivant le procédé que nous indiquerons plus loin.

\*  
\*  
\*

Le style est celui du v<sup>e</sup> siècle grec. Le beau profil d'Athéna, au menton fort et plein, apparaît sur les peintures de vases de la première moitié de ce siècle. Signe d'archaïsme, l'œil est encore de face : on sait que la première représentation exacte de l'œil de profil se rencontre chez Onésimos, tandis que chez *Douris* il n'a pas encore reçu sa solution définitive<sup>1</sup>. Le mouvement du torse de la déesse n'est pas exempt de la gaucherie qui caractérise les artistes de cette période, céramistes et sculpteurs, encore peu exercés à traduire avec naturel le jeu des muscles et la flexion des membres, dans un corps sortant à peine de l'ancienne ankylose<sup>2</sup>. Mais la draperie est conçue avec la sobriété bien connue du v<sup>e</sup> siècle commençant<sup>3</sup>. La robuste musculature de *Persée* n'a rien de la mollesse et de la négligence des corps virils, si fréquentes sur les miroirs étrusques plus récents, et c'est celle des éphèbes grecs du v<sup>e</sup> siècle.

Le type de la palmette<sup>4</sup> est connu par plusieurs vases

1. Cf. *Rev. arch.*, 1910, I, p. 225.

2. Cf. Deonna, *L'Archéologie*, III, p. 201.

3. *Ibid.*, p. 218 sqq.

4. Sur les diverses formes de la palmette, dans la peinture de vases, Walters, *Hist. of anc. Pottery*, I, p. 413 sqq.; Winter, *Die Henkelpalmette auf attischen Schalen*, *Jahrbuch*, 1892, p. 105 sqq.; *ibid.*, p. 210; 1898, p. 67-8; *Ath. Mitt.*, V, p. 167, 186 sqq., Milchhoefer; *Monumenti antichi*, VII, p. 340 sqq.; IX, p. 26, etc.

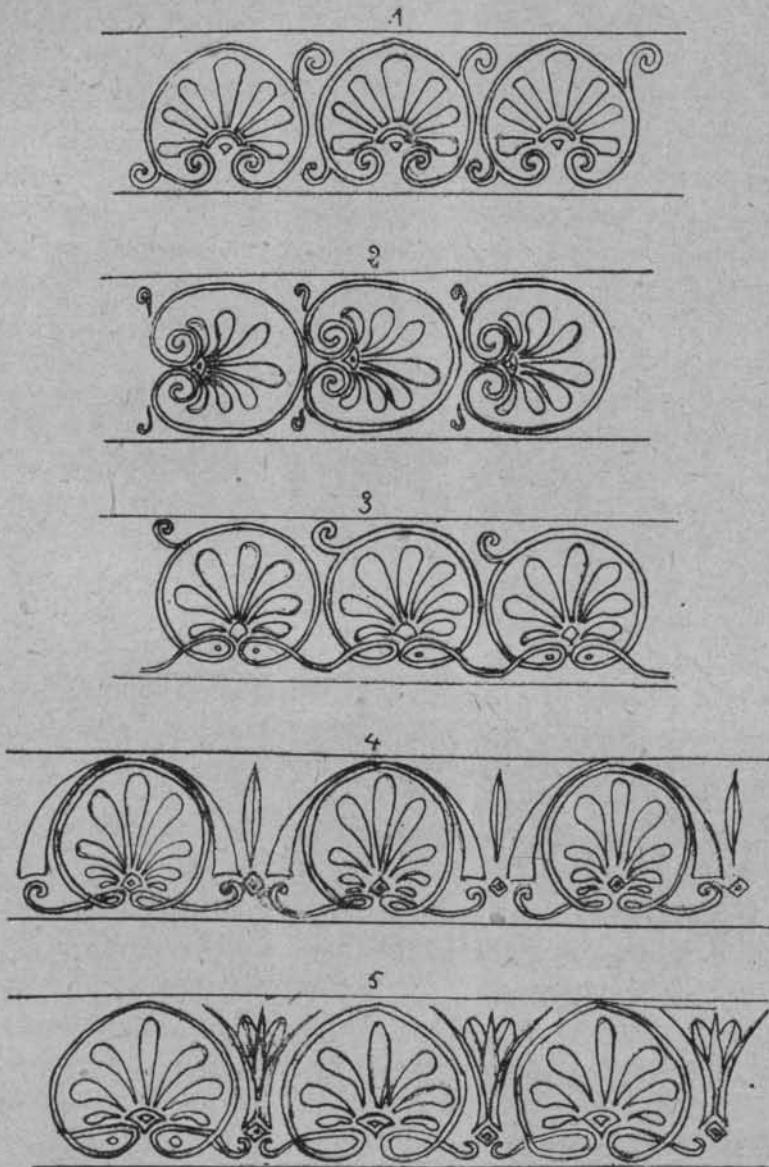


FIG. 5. — TYPES DIVERS DE PALMETTES SUR DES VASES ATTIQUES DU VII<sup>e</sup> SIÈCLE.

1. Walters, *History of ancient Pottery*, II, p. 228, fig. 166.
2. Cratère d'Héraklès et Antée, Euphronios. Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, p. 158, fig. 105.
3. Coupe de Thésée, Euphronios, *ibid.*, p. 167, fig. 113.
4. Péliké, *ibid.*, p. 187, fig. 131.
5. Cratère polygnotéen d'Orviéto, *ibid.*, p. 183, fig. 127.

peints<sup>1</sup>, spécialement par plusieurs coupes, dont la bordure est identique<sup>2</sup>; elle semble avoir été particulièrement aimée par Douris<sup>3</sup>. Les détails qui séparent les palmettes les unes des

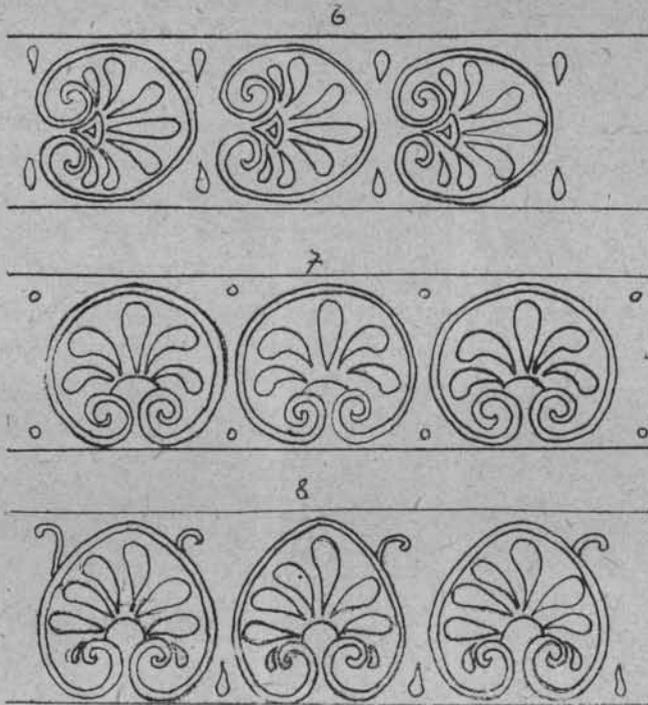


FIG. 6. — TYPES DIVERS DE PALMETTES SUR DES VASES ATTIQUES DU V<sup>e</sup> SIÈCLE.

6. Cratère d'Arezzo, Euphronios, Perrot, *Hist. de l'Art*, X, p. 441, fig. 254.

7. Coupe de Douris, *ibid.*, p. 553, fig. 318.

8. Amphore d'Euthymidès, *ibid.*, p. 456, fig. 260.

autres peuvent quelque peu varier : ici ce sont, comme sur la coupe van Branteghem attribuée à Douris<sup>4</sup>, et sur des vases d'Euphronios<sup>5</sup>, de simples petites gouttes (fig. 5-6).

1. Walters, *op. l.*, II, p. 228, fig. 106; Perrot, *op. l.*, X, p. 440, fig. 253; p. 441, fig. 254 (Euphronios); Buschor, *Griechische Vasenmalerei*, p. 156, fig. 103 (Euthymidès, Perrot, *op. l.*, p. 456, fig. 260); p. 158, fig. 105 (cratère d'Euphronios, Héraklès et Antée).

2. Winter, *op. l.*, p. 113, fig. 17 (sous l'anse, Hiéron); en bordure, coupe de Thésée, d'Euphronios, Perrot, *Hist. de l'art*, X, p. 418, pl. IX; Buschor, *op. l.*, p. 167; fig. 103.

3. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XXII, 1; p. 210, 216; sous l'anse, *Jahrbuch*, 1892, p. 116 (Winter).

4. Perrot, *Hist. de l'art*, X, p. 553, fig. 318.

5. *Ibid.*, p. 440-1, fig. 253-4.

La forme des armes est significative elle aussi. Persée ne porte plus le glaive droit, comme sur les monuments archaïques, mais le coutelas recourbé qui le remplace au v<sup>e</sup> siècle, et ce n'est pas encore la harpe au crochet meurtrier, qui lui est donnée au iv<sup>e</sup> siècle, et qui combine les deux types antérieurs<sup>1</sup>. Sa coiffure est la  $\chi\upsilon\nu\tilde{\nu}\tilde{\nu}$  primitive, qui se transforme plus tard en bonnet thrace ou phrygien<sup>2</sup>, et il n'a pas renoncé à porter la besace magique<sup>3</sup>. Quant à Athéna, elle est coiffée du casque attique de style sévère, antérieur à son casque corinthien<sup>4</sup>.

Nous daterons donc du v<sup>e</sup> siècle ce miroir dont le dessin ferme et vigoureux n'a rien de la négligence qui dépare les gravures des miroirs ultérieurs, et nous le rangerons dans la série peu nombreuse des types archaïques, dont quelques-uns remontent même au vi<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.



L'influence de la céramique attique à figures rouges est sensible. L'agencement de la composition, déterminée par la forme ronde du champ, rappelle celui des coupes peintes, parfois cernées, elles aussi, de la même bordure de palmettes. Nul n'ignore que les artistes étrusques ont puisé à pleines mains dans le répertoire des peintres et des céramistes grecs, et qu'ils ont imité, non seulement leurs motifs, mais aussi leurs procédés, dans leurs peintures de vases, leurs fresques<sup>6</sup>, leurs reliefs de pierre, de métal, de terre cuite. Nous pouvons donc supposer que quelque coupe attique à figures rouges, importée par le commerce en Étrurie, a servi de modèle au bronzier auteur de ce miroir<sup>7</sup>. Discerner ce prototype, prononcer le

1. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 406; s. v. Falx, p. 970; Pauly-Wissowa, *Realencyklopaedie* (2), s. v. Gorgo, p. 1637.

2. *Dict. des ant.*, p. 405.

3. *Ibid.*, p. 405.

4. Roscher, s. v. Athene, p. 700-1.

5. *Dict. des ant.*, s. v. Speculum, p. 1428.

6. Sur cette influence de la peinture et de la céramique grecque des vi<sup>e</sup> et v<sup>e</sup> siècles sur l'art étrusque, spécialement sur les fresques, cf. Weege, *Etruskische Gräber mit Gemälden in Corneto, Jahrbuch*, 1916, p. 105 sq.; *Dict. des ant.*, s. v. Pictura, p. 456, II.

7. *Dict. des ant.*, s. v. Speculum, p. 1428.

nom de quelque maître céramiste connu, est hasardé, sinon impossible (*fig. 7*),



FIG. 7. — Aspect approximatif de la coupe attique ayant servi de modèle au bronzier étrusque, d'après la figure 8 peinte dans la technique des figures rouges. Noter que sur le prototype les attitudes devaient être inversées comme sur le miroir de Florence (*fig. 3-4*) que le style de Persée, trahissant ici la main étrusque, devait avoir un caractère plus conforme à celui de la céramique grecque du début du v<sup>e</sup> siècle; que la bordure de palmettes devait être plus régulière, etc. En un mot il convient de faire abstraction des éléments nouveaux introduits par le copiste.

L'imitation indigène se révèle non seulement par la présence des inscriptions étrusques, mais encore par d'autres indices.

Le profil de Persée n'a rien d'hellénique; il rappelle celui des éphèbes gravés sur les miroirs étrusques plutôt que celui des vases grecs. La déesse porte des chaussures, trait plus spécialement italique<sup>1</sup>, que les Étrusques ont hérité des Ioniens<sup>2</sup>; son vêtement est orné, dans le bas et sur le côté, de petits cercles rappelant la prédilection des Étrusques pour les draperies ornementées<sup>3</sup>. L'irrégularité de la bordure de palmettes ne laisse pas soupçonner la maîtrise d'un artiste hellénique, mais la main souvent négligente d'un indigène. Enfin, la variante du mythe, dont nous traiterons plus loin, est peut-être italique, et non grecque. On sait en effet que les monuments étrusques offrent parfois des détails mythologiques nouveaux que ne donnent pas les documents grecs; sur un miroir et sur un vase peint, Athéna brandit, pour assommer son adversaire le géant, le bras qu'elle lui a arraché<sup>4</sup>, épisode inconnu de l'art grec. Peut-être toutefois que les artistes étrusques utilisaient des prototypes helléniques qui nous sont inconnus, et qu'ils ont fait œuvre de copistes dociles, au lieu d'imaginer<sup>5</sup>.



Le plus souvent, Athéna assiste Persée dans son exploit et demeure simple spectatrice<sup>6</sup>. Parfois son rôle est plus actif<sup>7</sup>. Elle remet au héros la harpè; elle guide sa main meurtrière<sup>8</sup>, car elle lui a promis son concours à condition d'obtenir la tête du monstre pour la placer sur sa poitrine<sup>9</sup>. Elle lui montre dans l'eau de la fontaine le reflet de la tête pétrifiante<sup>10</sup>; elle reçoit de lui ce trophée; elle l'exhorte à fuir. Même, elle

1. *Jahrbuch*, 1888, p. 239 sq., etc.

2. Cf. Apollon de Delphes, vi<sup>e</sup> siècle, de style ionien, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1896, p. 604; *Fouilles de Delphes*, V, pl. IV.

3. Cf. les nombreux bronzes étrusques aux vêtements ornementés.

4. Martha, *op. l.*, p. 602; Inghirami, *Mon. etrusc., Specchi mistichi*, pl. LXXXI.

5. M. Martha, par exemple, considère comme une variante étrusque le type de la Minerve ailée, que l'art grec connaît cependant, *ibid.*, p. 602.

6. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 403.

7. *Ibid.*, p. 404.

8. Pauly-Wissowa, s. v. Gorgo, p. 1638; Roscher, s. v. Perseus, p. 2010.

9. Pauly-Wissowa, p. 1638.

10. Ci-dessus, p. 80, fig. 2.

se substitue à Persée <sup>1</sup>, et tue de sa propre main la Gorgone; il se pourrait que cette dernière version soit plus ancienne que l'autre, puisque, suivant une loi générale de l'évolution mythologique, l'ennemi que le dieu poursuit et tue n'est à l'origine que ce dieu lui-même <sup>2</sup>.

D'ordinaire, Athéna tient en l'air la tête de Gorgone, qui se réfléchit dans l'eau. Sur les miroirs de Genève et de Florence, elle pousse ou transperce de sa lance l'image grimaçante qu'elle contemple avec Persée. Est-ce la tête elle-même? Mais comment Persée pourrait-il fixer directement ce masque dangereux qu'il eut toujours soin d'éviter, lors du meurtre et après le meurtre, et dont il ne regarda jamais que le reflet? Est-ce l'image de cette tête réfléchie dans la fontaine? Mais où est la tête réelle, puisque Athéna ne la tient pas, et pourquoi celle-ci veut-elle transpercer de sa lance un reflet? Si l'on songe que les artistes étrusques ont souvent pris de grandes libertés avec leurs modèles, les ont dénaturés et combinés entre eux <sup>3</sup>, on peut admettre qu'il y a ici contamination de deux thèmes, celui d'Athéna tuant de sa main la Gorgone, et celui où elle montre à Persée la tête réfléchie dans l'eau.

\*  
\* \*

Des trèfles et un quatre-feuilles entourent l'espace polygonal où paraît la tête de Gorgone. Ces végétaux indiquent que l'action se passe en plein air; ils correspondent à l'arbuste qui occupe cette place sur d'autres monuments <sup>4</sup>, et il ne faudrait pas leur donner trop d'importance. Toutefois, nous rappellerons que l'ornement trifolié a parfois un sens symbolique et cosmique <sup>5</sup>, et que, sur un miroir étrusque <sup>6</sup>, il occupe entre les deux Dioscures la place qui est prise sur d'autres

1. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 404; s. v. Gorgones, p. 1616; Pauly-Wissowa, p. 1642.

2. Pauly-Wissowa, p. 1641.

3. Martha, *op. l.*, p. 552.

4. Ex. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 404, fig. 5583.

5. Cf. mon article, *La croyance au trèfle à quatre feuilles*, Pages d'art, Genève, 1917, p. 187, 231.

6. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1885, pl. II.

exemplaires par l'étoile ou par la rosace lumineuse de ces dieux<sup>1</sup>, caractéristique de leur nature céleste. Dès une très haute antiquité, le quatre-feuilles a le même sens qu'il a conservé jusque dans les temps modernes<sup>2</sup>. C'est pourquoi l'on voit cette rosace à quatre pétales couvrir de nombreux monuments<sup>3</sup> où elle est plus que décorative, des reliefs étrusques, des stèles romaines, seule, ou associée à d'autres emblèmes qui souvent en précisent la valeur. Accostée de deux feuilles<sup>4</sup>, elle équivaut au disque lançant à droite et à gauche les flèches qui sont ses rayons<sup>5</sup>. Elle se combine avec la tête humaine de Sol<sup>6</sup>; elle voisine avec le svastika, la rouelle, le disque à rais fulgurants<sup>7</sup>, qui sont eux-mêmes des signes tantôt solaires, tantôt lunaires<sup>8</sup>. Sur des reliefs étrusques et romains, on rencontre indifféremment la rosace à quatre feuilles ou le disque, tenus par deux génies<sup>9</sup>.

Une statuette étrusque de Minerve, en bronze, montre sur l'égide le gorgoneion qu'entourent le croissant lunaire et deux quatre-feuilles<sup>10</sup>. Sur un buste gallo-romain de Minerve, trouvé au Grand Saint-Bernard<sup>11</sup>, le quatre-feuilles occupe seul la place du gorgoneion, substitution qui n'a rien d'étonnant, puisque le gorgoneion a parfois un sens céleste, solaire<sup>12</sup> ou lunaire<sup>13</sup>. Des bijoux étrusques placent trois boules<sup>14</sup> ou un trèfle<sup>15</sup> au bas de la tête de Méduse, qui, sur divers autres

1. Ex. très nombreux; Inghirami, *Mon. etr.*, II, *Specchi mistichi*, pl. XVIII, XX; *Dict. des ant.*, s. v. *Speculum*, p. 260, référ.; Babelon, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, p. 522, n° 1306 sq.

2. Cf. mon article *La croyance au trèfle à quatre feuilles*.

3. Nombreux ex. dans Espérandieu, *Bas-reliefs de la Gaule romaine*.

4. *Ibid.*, IV, p. 318, n° 3339.

5. *Rev. hist. des religions*, 1916, 73, p. 97.

6. *Ibid.*

7. *Rev. arch.*, 1903, II, p. 93; 1904, IV, p. 233-4.

8. *Rev. arch.*, 1904, IV, p. 233-4.

9. Inghirami, *op. l.*, I, *Urne étrusque*, pl. XLVIII (quatre-feuilles); pl. XLII, XLVI (disque).

10. *Dict. des ant.*, s. v. *Minerva*, p. 1929, fig. 5075.

11. *Mitt. ant. Gesell. Zurich*, 13, 1861, pl. II, p. 126.

12. *Dict. des ant.*, s. v. *Gorgones*, p. 1617-8; Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1519, note 4; S. Reinach, *Bronzes figurés*, p. 120, n° 122; A. Reinach, *Le Klapperstein*, p. 16, note 3, 77; Frothingham, *Amer. Journ. of arch.*, 1911, 3, p. 349 sq.

13. Pauly-Wissowa, s. v. *Gorgo*, p. 1644, f. 1645, d.; *Rev. hist. des rel.*, 1916, 73, p. 109.

14. *Dict. des ant.*, s. v. *Gorgones*, p. 1625, fig. 3641, monnaie de Motya.

15. Martha, *Art étrusque*, p. 573, fig. 384; parfois un quatre-feuilles ou une rosace, p. 575, fig. 385.

monuments de cet art, s'associe aux rosaces et aux végétaux<sup>1</sup>. Ces derniers ne rappellent-ils pas aussi qu'elle est un démon de la végétation<sup>2</sup>, un démon des nuages et des orages qui produit la fertilité de la terre<sup>3</sup>?

Le mythe de Persée orne plusieurs miroirs étrusques<sup>4</sup>. Ce choix se comprend aisément, car d'étroites relations unissent le meurtrier de la Gorgone au disque et au miroir rond. Dans le pays de Némée, n'était-il pas tenu pour l'inventeur même du disque<sup>5</sup>? La surface des eaux réfléchit la tête de Méduse<sup>6</sup>, tout comme le miroir sert à réfléchir les traits humains<sup>7</sup>, et, de plus, cet épisode rappelle les temps primitifs où le premier miroir fut le cristal des fontaines et des sources<sup>8</sup>. Persée n'avait-il pas accompli son exploit en regardant le monstre dans un miroir ou un bouclier<sup>9</sup>, tout comme les éphèbes, sur les peintures de vases, se contemplent dans le poli de leur casque ou de leur cuirasse<sup>10</sup>?

Les personnages mythologiques qui couvrent la surface du disque ne sont pas choisis sans intention, et leur nature est en rapport avec le sens symbolique que prend parfois le

1. Inghirami, *op. l.*, I, *Urne étrusque*, pl. XLV.

2. Frothingham, *Medusa*, *Amer. Journ. of arch.*, 1911, p. 349 sq.; *id.*, II, *The vegetation gorgoneion*, 1915, p. 13 sq.

3. *Dict. des ant.*, s. v. Gorgones, p. 1616; Roscher, s. v. Gorgones, p. 1698; Pauly-Wissowa, p. 1642 sq., 1646.

4. Roscher, s. v. Perseus, p. 2042; Perse, p. 1983; *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 402; *Brit. Museum, Catalogue of bronzes*, 1899, n° 620; Knatz, M. 5-8.

5. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 400.

6. Suivant une variante du mythe, la tête de la Gorgone, qui fut primitivement indépendante du corps (*Dict. des ant.*, s. v. Gorgones, p. 1617), demeure dans l'Hadès et flotte sur les eaux (Pauly-Wissowa, s. v. Gorgo, p. 1634; *Dict. des ant.*, s. v. Gorgones, p. 1617). Furtaengler croit avoir retrouvé ce thème sur un monument (*Strena Helbigiana*, p. 91).

7. Le thème de la tête de Méduse réfléchi dans l'eau, sur les miroirs, Roscher, s. v. Gorgones, p. 2042; Knatz, M. 5-8.

8. C'est pourquoi les fontaines servent, dans la divination, de miroirs magiques, Hartland, *The Legend of Perseus*, II, p. 18 sq.; *Dict. des ant.*, s. v. Divinatio, p. 300. Crainte superstitieuse des reflets, *ibid.*; Frazer, *Rameau d'Or*, I, p. 225; Reclus, *Les croyances populaires*, I, p. 116; Mélusine, II, p. 197-8; V, 1890-1, p. 19 sq., etc.

9. Pauly-Wissowa, p. 1638; *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 398; Roscher, s. v. Perseus, p. 2010, 2041, 2043; S. Reinach, *Répert. de reliefs*, II, p. 118, 2; *Arch. Anzeiger*, XXV, 1910, p. 334 (cf. *Rev. des Ét. grecques*, 1911, p. 205); *Répert. de vases*, I, p. 288.

10. Pottier, *Catalogue des Vases*, III, p. 1034.

miroir. La forme de celui-ci le fait souvent assimiler au soleil<sup>1</sup>; sur un exemplaire étrusque du VI<sup>e</sup> siècle, Apollon est séparé d'Aphrodite, qui lui fait face, par un petit disque à rayons où apparaît la tête du dieu, et qui signifie autant le disque solaire que le disque du miroir<sup>2</sup>; à l'époque romaine, les miroirs de Boscoreale sont ornés sur tout leur pourtour de courbures en croissant terminées par des boules<sup>3</sup>, schéma par lequel on figure le soleil sur des monuments de dates diverses. C'est pourquoi l'artiste étrusque trace sur son miroir l'image des Dioscures lumineux que sépare leur étoile, ou celle d'Apollon et d'Aphrodite célestes; et l'artiste celtique le couvre de trois disques solaires<sup>4</sup>. Or, Athéna<sup>5</sup>, la Gorgone<sup>6</sup>, Persée<sup>7</sup>, sont eux aussi des êtres naturistes et cosmiques, dont la place est donc tout indiquée sur les miroirs.

\*  
\*  
\*

Toutefois, l'artiste étrusque, en choisissant ce thème, ne devait guère plus songer à cette exégèse symbolique. En revanche, il devait en connaître la puissance talismanique. On sait que l'ornementation des armes, des ustensiles et objets de parure, vases<sup>8</sup>, lampes, bijoux, épingles de toilette, etc., a une origine prophylactique, et qu'elle a conservé cette valeur, plus ou moins apparente, pendant toute l'antiquité, et encore aux temps modernes. En lui-même, le miroir est un talisman<sup>9</sup>, et en Égypte, un signe prophylactique dérive de sa forme<sup>10</sup>.

1. Sur cette assimilation, cf. mes articles *Les cornes bouletées des bovidés dans l'art celtique*, *Rev. arch.*, 1917, I, p. 144; *De quelques gestes d'Aphrodite et d'Apollon*, *Rev. hist. des religions* (pour paraître).

2. *Dict. des ant.*, s. v. *Speculum*, p. 1428, fig. 6536.

3. Cf. *Les cornes bouletées*, p. 144; *Les Isiaques de la Gaule*, *ibid.*, 1917.

4. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1288; sur le sens céleste des trois disques, cf. mon article *Les trois points solaires*, *Rev. des Ét. grecques*, 1916, p. 1 sq.

5. *Dict. des ant.*, s. v. *Minerva*, p. 1912, etc.

6. *Ci-dessus*, p. 90.

7. Héros naturiste et solaire, Roscher, s. v. *Perseus*, p. 2025.

8. Par ex. les vases plastiques, Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Vasa*, p. 656, 658; cf. mon article, *Le sens des récipients en forme humaine ou animale*, *Rev. hist. des rel.*, 1917.

9. On dépose des miroirs dans les tombes pour protéger le mort contre les mauvaises influences, *Rev. hist. des rel.*, 1898, XXXVII, p. 87, référ.; *Mélysine*, IX, 1898-9, p. 79. Sur les miroirs magiques, *ci-dessous*, p. 102.

10. Jéquier, *Bulletin français d'arch. orientale*, XI, p. 129.

Son décor sert souvent à écarter les mauvaises influences. Or, l'image de Persée tuant la Gorgone, ou tenant sa tête, est une puissante amulette, dont l'efficacité s'est perpétuée jusqu'à une date très basse<sup>1</sup>. Il est inutile de rappeler que tel a été de tout temps le rôle de la tête de Méduse, qui couvre parfois seule les miroirs<sup>2</sup>, comme aussi très fréquemment les lampes, les sarcophages, etc., en un mot toutes les surfaces qu'il était utile de préserver contre le mal.

Enfin, Athéna est une déesse protectrice qui, la lance baissée, tient en respect ses ennemis<sup>3</sup>, ou fonce sur eux, qui transperce les Géants ou la Gorgone incarnant les puissances malfaisantes. Pour les anciens, dont les croyances superstitieuses identifient l'image et la réalité, la reproduction graphique de l'acte équivaut à l'acte lui-même, et la lutte figurée du dieu ou du héros contre le mauvais vainc réellement celui-ci ou l'écarte terrorisé. C'est un sens prophylactique que possèdent tous ces combats de divinités contre des démons et des monstres<sup>4</sup>, aussi bien chez les Chaldéens<sup>5</sup>, les Égyptiens<sup>6</sup>, les Grecs et les Romains, que chez les chrétiens du Moyen-Age et des temps modernes. Hercule lutte contre le lion de Némée<sup>7</sup>; à la porte de Thasos, il tend son arc contre l'ennemi, en héros propylaïos<sup>8</sup>; sur les reliefs thraces, le

1. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 402; Le Blant, *Notes sur quelques formules cabalistiques*, *Rev. arch.*, 1892, XIX, p. 55 sq.; id., *Mém. Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, XXXVI, 1898, p. 5, 94, 105, 205.

2. Ex. Inghirami, *Mon. étr.*, *Specchi mistichi*, pl. XXXVII; *Dict. des ant.*, s. v. *Speculum*, p. 1426, fig. 6532.

3. *Dict. des ant.*, s. v. Minerva, p. 1923, *Palladia*; p. 1925, *Promachos*; Roscher, s. v. *Athena*, p. 689 sq.; Athéna, sur un miroir étrusque, Inghirami, *Mon. étr.*, *Specchi mistichi*, II, pl. XXXIV.

4. *Gaz. arch.*, 1886, XI, p. 318; Le Blant, *750 Inscriptions de pierres gravées*, *Mém. Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, XXXVI, 1898, p. 5, 94, 105, 205; Besson, *L'Art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, p. 140, référé; *Rapport Société auxiliaire du Musée de Genève*, 1917, p. 21.

5. Lenormant, *La magie chez les Chaldéens*, p. 51-2.

6. Horus luttant contre le crocodile.

7. Le Blant, *Rev. arch.*, 1892, XIX, p. 56, note 1; id., *Mém. Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1898, XXXVI, p. 94; amulette contre la colique.

8. Dieux propylaïoi, Weinreich, *Hera Propylaios und Apollon propylaios*, *Ath.*, *Mitt.*, 1913, p. 62 sq.; Eitrem, *Hermès und die Toten*, 1909; *Rev. des Ét. anciennes*, 1912, p. 384; Pauly-Wissowa, s. v. *Herculès tulo domus*, p. 593; *Rev. des Ét. anciennes*, 1913, p. 83, note 1; Le Blant, *Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule*, p. 4, référé. (Hercule); Weinreich, *Antike Heilungswunder*, p. 151 (Apollon), etc. Cf. *Rapport Société auxiliaire du Musée de Genève*, 1917, p. 23-4, référé.

cavalier terrasse son adversaire<sup>1</sup>, comme dans le christianisme, les saints terrassent et transpercent de leur lance le dragon et le diable<sup>2</sup>. Car le christianisme a hérité de cette antique conception, et a souvent même transformé en héros chrétiens, dompteurs des monstres diaboliques, en saint Georges, saint Michel, Salomon, les anciens êtres mythiques qui luttèrent dans la même intention préservatrice, Bellérophon et la Chimère<sup>3</sup>, Persée et la Gorgone, Horus et le crocodile.

Le principal intérêt de ce monument n'est cependant pas tant son ornementation mythologique et son style que sa destination même; elle soulève un problème difficile, dont je ne me flatte nullement de donner l'exacte solution.

C'est assurément un miroir: la forme caractéristique, le décor qui se retrouve identique sur l'exemplaire de Florence, l'indiquent sans doute possible. On sait que les miroirs ornés étrusques se répartissent en deux grandes catégories: les plus nombreux sont gravés, et datent du VI<sup>e</sup> siècle déjà, bien qu'ils se multiplient surtout aux III<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècles<sup>4</sup>; d'autres, plus rares, sont ornés de reliefs, les uns ayant la forme de boîtes, comme en Grèce, les autres étant munis de poignées<sup>5</sup>. L'exemplaire de Genève ne rentre dans aucune catégorie connue, car l'ornementation n'est ni en relief ni incisée, mais les contours du dessin seuls sont saillants, le reste du champ étant profondément creusé dans la plaque. Cette technique, dont nous ne connaissons aucun autre exemple antique analogue, explique la grande épaisseur de la plaque et son poids considérable<sup>6</sup>, tout à fait anormaux pour un miroir.

1. *Rev. des Ét. anciennes*, 1912, p. 382 sq., rôle prophylactique.

2. Perdrizet, Σπαργίς Σάλαμωνος, *Rev. des Ét. grecques*, 1903, p. 43 sq.; Besson, *L'art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, p. 140 sq.; Macler, *Rev. de l'hist. des rel.*, 1908, 58, p. 25, etc.

3. Sur un miroir étrusque, Inghirami, *Mon. etr.*, *Specchi mistichi*, II, pl. XXXVI.

4. *Dict. des ant.*, s. v. Speculum, p. 1427-8.

5. *Dict. des ant.*, p. 1427. Le Musée de Genève possède un beau miroir étrusque à relief avec manche, *Rev. arch.*, 1915, I, p. 322, fig. 14.

6. *Ci-dessus*, p. 77.

Faut-il croire que l'objet servait lui-même de miroir? En tout cas, il n'a pu demeurer tel quel; puisque dans cet état le décor n'apparaît qu'imparfaitement et faussé (*fig. 1*).

Supposons les creux garnis d'une substance colorée quelconque ne laissant apparaître que les contours. Une facile expérience permet de se rendre compte du résultat obtenu. En remplissant de farine les fonds, nous obtenons l'image reproduite à la *figure 8*, où le dessin ressort avec une admirable netteté, qui permet d'en apprécier la beauté et la précision, bien que la poudre de farine en empâte quelque peu les traits. Peut-être que les vêtements et les accessoires, au lieu d'avoir la même couleur que le champ, s'enlevaient en une teinte plus foncée sur le fond clair, suivant la technique usitée dans les vases et les coupes grecques à fond blanc<sup>1</sup>; peut-être au contraire que les personnages et les accessoires se détachaient en clair sur le fond obscur, suivant la technique des vases et des coupes à figures rouges (*fig. 7*). Les trois procédés sont usités dans la céramique grecque, comme dans la fresque étrusque<sup>2</sup>, et il n'y aurait rien d'étonnant à les trouver appliqués par le bronzier.

Les fonds étaient-ils remplis de métaux polychromes, comme dans un miroir en argent de Képhissia incrusté d'or<sup>3</sup>? Étaient ce des pâtes de verre? Il est plus vraisemblable que ce pouvaient être des résines de couleur.

En admettant cette hypothèse, le miroir de Genève serait le seul traité par ce procédé, et son importance pour l'histoire de l'incrustation serait considérable. La polychromie obtenue par l'incrustation sur céramique, pierre ou métal, remonte à une époque très reculée: les préhistoriques mettaient dans

1. Perrôt, *Hist. de l'art*, X, p. 682 sq.; p. 705 sq., les coupes.

2. *Dict. des ant.*, s. v. Pictura, p. 466, II.

3. *Amer. Journal of arch.*, IX, 1894, p. 495 sq.; *Rev. des Ét. grecques*, 1895, p. 444.

les incisions de l'argile la poudre d'os, la poix ou l'étain<sup>1</sup>; les Chaldéens<sup>2</sup>, les Égéens<sup>3</sup> inséraient dans les creux de la pierre des matières colorées : les bronziers égyptiens et grecs aimaient



FIG. 8. — Patron de miroir étrusque.

Genève, Musée d'Art et d'Histoire. Les fonds ont été remplis de farine.

1. Förster, *Reallexikon*, s. v. Harzinkrustation; *Rev. arch.*, 1881, 41, p. 324; 1882, 43, p. 228 sq.; Evans, *L'âge du bronze*, trad. Ballier, p. 13; Chauvel, *Poteries préhistoriques à ornements géométriques en creux*, *L'Anthropologie*, 1901, 12, p. 641 sq.; Chantre, *Études paléethnologiques dans le bassin du Rhône*, *Age du bronze*, I, p. 237; II, Gisements de l'âge du bronze, p. 175, 222; Grenier, *Bologne villanovienne*, p. 227, note 3; Olshausen, *Knochenasche und Harz als Füllmassen der vertieften Ornamente an Tongefässe*, *Zeitsch. f. Ethnol.*, XXX, 1898, n° 6, p. 546.

2. *Dict. des ant.*, s. v. Statuaria, p. 1492, référ.

3. Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, p. 58; *L'Anthropologie*, 1904, p. 281.

à varier l'aspect de leurs œuvres en incrustant en un autre métal divers accessoires<sup>1</sup>. Mais le principe est autre qu'ici; ce sont d'ordinaire les lignes et les détails des ornements, creusés dans la matière du fond, qui sont remplis, et les contours ne constituent pas, comme c'est le cas ici, un réseau ajouré dont tous les intervalles doivent être comblés pour que le dessin apparaisse en traits.

En réalité, ce serait une technique analogue à celle du champ-levé, suivant laquelle la matière colorante est sertie dans un réseau de contours réservés dans le métal<sup>2</sup>. L'orfèvrerie égyptienne l'a connue<sup>3</sup>; les Celtes en ont fait un grand usage<sup>4</sup>, et l'ont transmise aux Romains dont quelques pièces ainsi produites sont parvenues jusqu'à nous<sup>5</sup>. Mais si les Romains ont pratiqué tardivement l'émaillage en champ-levé<sup>6</sup>, nous ne connaissons aucun exemple ancien de ce procédé dans les pays italo-grecs<sup>7</sup>.

Le miroir de Genève est-il un prototype précieux de cette technique?

On remarquera que les gestes des personnages sont anormaux: Persée tient la harpè de la main gauche et la kibisis de la droite; Athéna se sert de sa lance en gauchère. La déesse

1. *Dict. des ant.*, s. v. Statuaria, p. 1492; s. v. Chrysographia, p. 1134; Nielles, p. 1138.

2. Forrer, *Lexikon*, s. v. Grubenemail; Labarte, *Recherches sur la peinture en émail dans l'Antiquité et au Moyen-Age*, 1856; de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*; Labarte, *Histoire des arts industriels*, III; Molinier, *Hist. générale des arts appliqués à l'industrie*, IV; *L'orfèvrerie religieuse et civile*; Feldhaus, *Die Technik*, s. v. Email.

3. Perrot, *Hist. de l'art*, I, p. 832 sq.

4. Déchelette, *Manuel*, II, 3, p. 1547 sq.

5. Von Cohausen, *Römischer Schmelzschmuck*, Annalen des Vereins f. nassauische Altertumskunde, 1873; Tischler, *Ueber vorrömisches und römisches Email*, GBl. A., 1886, p. 128; id., *Abriss d. Geschichte des Emails*, Sitzungsber. d. phys. ök. Gesell. Königsberg, 1886, p. 6; id., *Beiträge zur Geschichte des Sporns, sowie des vor- und nachrömisches Emails*, MAGW., Sitzungsber., 1889, p. 162; Forrer, s. v. Grubenemail, Email, Millefioriemail; Feldhaus, *Die Technik*, s. v. Email; Hoernes, *Natur und Urgeschichte des Menschen*, II, p. 363 sq.; *Dict. des ant.*, s. v. Vitrum, p. 949, XVI, Emaux sur métal; p. 939, 2; s. v. Caclatura, p. 799; Déchelette, *op. l.*, II, 3, p. 1552, note 2, référ.

6. *Dict. des ant.*, s. v. Vitrum, p. 949, XVI, Emaux sur métal.

7. *Dict. des ant.*, p. 939, 2.

est à gauche de la composition, et le héros à droite, alors que sur d'autres exemplaires la place d'honneur, la droite, est donnée à Athéna\*. On rencontre dans l'art étrusque des inversions analogues. Sur une stèle funéraire, le guerrier qui combat Typhon tient son épée de la main gauche<sup>2</sup>. On sait que de telles négligences sont fréquentes dans la peinture de vases et dans le relief antiques, et résultent souvent du procédé de l'ombre portée si bien étudié par M. Pottier<sup>3</sup>. On a aussi supposé que l'artiste utilisait des silhouettes découpées, des calques lui servant de modèles, qu'il reportait sur le champ à travailler<sup>4</sup>, et qu'il retournait parfois soit par mégarde, soit volontairement, pour varier ses types<sup>5</sup>. Deux miroirs étrusques reproduisent le même sujet, l'enlèvement d'Ariane par Diane; sur l'un, la composition est retournée, comme si l'ouvrier s'était servi d'un modèle mis à l'envers<sup>6</sup>. Sur un autre, trouvé en Égypte et représentant les Dioscures, le graveur a incisé le sein à une place anormale, sur le bras: « Il est probable que le graveur, après avoir déterminé quelques points de repère pour exécuter fidèlement sa copie, a oublié de s'y rapporter au cours de son travail et a tracé le profil de la poitrine et du bras sans voir que le sein était déjà marqué. Il lui est arrivé sans doute quelque chose d'analogue à ce qui arrive aux enfants qui, s'imaginant calquer un dessin avec exactitude, ne s'aperçoivent pas que leur calque se déplace sous leurs doigts, et continuent à tracer tout ce qui s'offre à la pointe de leur crayon<sup>7</sup>. »

M. Martha, constatant qu'on retrouve sur les fresques étrusques, comme sur celles de Pompéi, les contours en creux dessinés à la pointe sèche, en déduit l'usage d'un patron appli-

1. Ex. *Dict. des ant.*, s. v. Perseus, p. 404, fig.

2. Martha, *Art étrusque*, p. 373.

3. *Rev. des Ét. grecques*, 1898, p. 355 sq. Cf. Perrot, *Hist. de l'art*, X, p. 247 sq.; *Rev. des Ét. grecques*, 1914, p. 66 sq., référé.

4. Potier, *Rev. des Ét. grecques*, 1898, p. 364; 1914, p. 66, note 5, 59. Images découpées pour tracer les silhouettes de peintures bouddhiques, Turkestan, fouilles Pelliot, cf. *Journal asiatique*, 1909, 13, p. 156.

5. Martha, *op. l.*, p. 373.

6. Martha, *op. l.*, p. 551, note 1.

7. Martha, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1885, p. 239-40; *Art étrusque*, p. 550.

qué sur la paroi, et décalqué avec une pointe d'ivoire ou de bois qui gravait les traits sur l'enduit mou<sup>1</sup>. A tort; la présence de ce trait creux témoigne que l'esquisse, tracée librement par l'artiste, l'était au moyen d'un instrument pointu et dur; les traces en sont visibles sur une quantité de vases à figures rouges jusqu'à la fin du v<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. On a mis en doute l'existence de répertoires de calques, que laisserait supposer la présence simultanée de reproductions directes et inversées<sup>3</sup>. M. Pottier pense que les variantes de détails et d'exécution dans la céramique grecque excluent absolument l'idée d'un poncis reporté sur la paroi des poteries<sup>4</sup>, mais que son emploi a été pratiqué dans la céramique italo-grecque, tardive, à une époque de travail rapide et peu soigné. Il veut bien me signaler, à propos d'une coupe du Musée de Genève trahissant ce procédé, que j'ai étudiée<sup>5</sup>, une amphore du Musée du Louvre<sup>6</sup> illustrant la Gigantomachie: « le géant en bas à droite qui s'oppose à un Dioscure, a une jambe droite vue de face dans un corps vu de dos. C'est un simple report de la figure du géant voisin tenu aux cheveux par une déesse. Mais, après avoir fait son décalque, l'artiste a voulu représenter un nouveau personnage de dos et non de face; il a donc modifié tout le reste, sauf la jambe droite qu'il a oubliée et qui est restée de face ».

Les gestes d'Athéna et de Persée, les inscriptions, qui sont lues de gauche à droite, au lieu de l'être de droite à gauche comme d'ordinaire en étrusque, sont-ils anormaux sur notre miroir par suite d'une inversion du modèle? Le miroir de Florence rétablit le sujet dans son véritable sens, et place Athéna à droite de la composition; c'est cette image qui est exacte, et non point celle de l'exemplaire de Genève. Il faudrait supposer que l'artiste, calquant sur une feuille de papyrus ou sur quel-

1. Martha, *op. l.*, p. 380-1.

2. Pottier, *Catal. des Vases*, III, p. 662 sq. Esquisse; *id.*, *Douris*, p. 55; *Dict. des ant.*, s. v. *Pictura*, p. 462.

3. De Ridder, *Dict. des ant.*, s. v. *Speculum*, p. 1428.

4. *Catalogue des Vases*, III, p. 661.

5. *Une erreur de dessin sur une coupe du Musée de Genève*, *Rev. des Et. grecques*, 1914, p. 1 sq.

6. *Monuments Association ét. grecques*, 1875, pl. II.

que autre matière propre au dessin et rendue transparente peut-être par de l'huile, le motif d'une coupe grecque du v<sup>e</sup> siècle, l'aura reporté à l'envers sur la plaque d'argile dont il aura creusé le champ, et qui lui aura servi à fondre ce miroir.

Les creux de la plaque, trop profonds pour de vrais émaux auxquels nous ne saurions guère songer à cette époque, auraient retenu par leur fond irrégulier les pâtes résineuses de diverses couleurs; la saillie cruciforme que l'on aperçoit dans la poitrine de Persée (à sa droite), nous paraît rappeler les incisions cruciales de l'émaillerie celtique<sup>1</sup>, et serait un indice en faveur de cette hypothèse. Assurément le miroir est peu maniable, puisqu'il pèse actuellement 1 kil. 200, et qu'il en pèserait bien davantage avec ses incrustations. Il ne semble donc pas avoir pu être muni d'un manche, mais avoir plutôt été fixé sur un pied en forme de figurine; comme c'est le cas pour divers miroirs grecs et étrusques<sup>2</sup>, principalement pour les types les plus anciens. La fabrication des supports de miroirs semble cesser en Grèce vers 450 av. J.-C.<sup>3</sup>, a-t-on dit, bien que M. de Ridder les mentionne jusqu'à la fin de ce siècle<sup>4</sup>; cette date correspond parfaitement avec celle que nous a permis de déduire l'examen du style. L'attache entre le disque et le pied serait brutale, mais c'est un trait caractéristique de certains miroirs à pied, alors que dans d'autres la transition est ménagée par des palmettes, des volutes, des animaux, des Éros, des Nikés, en un mot par divers motifs décoratifs<sup>5</sup>. Le petit trou qui perce la soie de notre miroir aurait servi à fixer le pied, et les deux lignes en relief que l'on aperçoit au-dessus auraient pu former des tenons l'empêchant de balloter.

\* \* \*

Toutefois, on peut émettre une autre hypothèse bien plus vraisemblable.

1. Déchelette, *op. l.*, II, 3, p. 1553.

2. *Dict. des ant.*, s. v. Speculum, p. 1427.

3. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1898, p. 211.

4. *Dict. des ant.*, s. v. Speculum, p. 1424.

5. *Dict. des ant.*, p. 1424, 5.

*Il s'agit d'un moule, dont l'image doit être inversée par la reproduction.*

La supposition qui se présente la première à l'esprit est qu'il était destiné à obtenir des miroirs à reliefs. Un rapide examen de l'objet en démontre l'impossibilité : certaines parties qui devraient sortir en relief sont en creux (casque d'Athéna, sein, bouton dans la coiffure de Persée), et inversement; les contours sont taillés profondément à bords presque verticaux, les fonds sont plats ou irréguliers; en un mot, l'artiste n'a nullement travaillé son bronze comme il l'aurait fait s'il avait eu l'intention d'en tirer un relief avec ses modelés. Un moulage ou un simple estampage le prouve sans doute possible.

\* \* \*

Cette seconde hypothèse éliminée, à laquelle recourir?

La plaque doit être assimilée à un vieux bois d'imprimerie, ou à un cliché typographique, à *une gravure en relief sur bois ou sur métal, dont l'impression donne une image non pas en relief, mais en simples contours.*

Dans ce cas, deux solutions peuvent exister, suivant qu'il s'agit d'impression sèche ou d'impression humide.

\* \* \*

On peut penser que le disque de métal, appliqué sur une matière tendre affectant la même forme que lui, a permis d'y répéter l'image, dont les contours s'y seront imprimés en creux.

On connaît un certain nombre de disques antiques en matières diverses, pierre, métal, argile, dont les uns sont des oscilla votifs et magiques<sup>1</sup>, les autres des disques funéraires<sup>2</sup>. Leur ornementation peut être peinte, en relief<sup>3</sup> ou gravée<sup>4</sup>. Cette série de monuments doit être éliminée de notre enquête : les trous dont ils sont parfois percés sont au haut de la plaque qui, suspendue, montre son ornementation dans son sens

1. *Dict. des ant.*, s. v. Oscillum; *Mon. antichi*, 17, p. 753 sqq. (Orsi).

2. Haussoullier, *Disques funéraires grecs*, *Rev. de philologie*, 1910, p. 134 sqq.

3. *Röm. Mitt.*, 1897, p. 284.

4. Arndt-Amelung, *Einzelstudien*, 1328, Sparte.

normal; notre disque est muni d'une courte poignée, et, suspendu par son trou, il aurait eu son image renversée.

Mais il existe des plaques rondes en terre cuite (*fig. 9*) qui ont la même forme que notre monument, c'est-à-dire sont pourvues d'un petit manche troué<sup>1</sup>. Leur surface est couverte d'ornements talismaniques. Ce sont assurément des imitations



FIG. 9. — Miroir magique en terre cuite.

en argile de vrais miroirs, auxquelles leur forme circulaire<sup>2</sup> et leur décor conféraient un sens superstitieux. M. Cumont a tout récemment étudié ces curieux monuments, qui seraient des miroirs magiques employés dans la catoptromancie<sup>3</sup>.

1. *Dict. des ant.*, s. v. Amuletum, p. 256, fig. 306; Déchelette, *Manuel*, II, p. 1886, p. 373.

2. La valeur magique du cercle, de la sphère est bien connue; de là, les nombreuses amulettes de forme circulaire, cf. *Rev. des Ét. grecques*, 1907, p. 368; Maass, *Der Zauberkreis*, Wienerjahreshefte, 1913, XVI, Beiblatt, p. 70 sqq.; Delatte, *Sphère magique d'Athènes*, *Bullet. de Correspondance hellénique*, 1913, p. 247 sqq., etc.

3. *Comptes rendus Acad. des Inscr. et Belles-Lettres*, 27 juillet 1916; *Rev. arch.*, 1916, II, p. 171; 1917, I, p. 87 sqq., Disques ou miroirs magiques de Tarente.

Sur la catoptromancie, *Dict. des ant.*, s. v. Divinatio, p. 300; *Mélusine*, IV, p. 178, etc.

Crainte magique des miroirs: Frazer, *Rameau d'or*, I, p. 224 sqq.; *Mélusine*, V,

Tirait-on de ce moule un miroir de terre cuite orné du sujet prophylactique de Persée, d'Athéna et de la Gorgone, dont les contours, imprimés en creux sur l'argile humide, auraient été remplis de couleur<sup>1</sup>, ou dont la surface tout entière aurait été polychromée? L'hypothèse est peu vraisemblable<sup>2</sup>.

Faut-il songer à l'impression humide, analogue à celle des gravures et clichés typographiques? Les primitifs modernes, qui impriment à l'aide de cachets des dessins en couleurs sur leur peau<sup>3</sup>, utilisent un procédé que connaissaient déjà les néolithiques<sup>4</sup>, qui peuvent s'en être servi pour leurs tatouages corporels, comme pour l'ornementation de leurs vases montrant les mêmes motifs. L'impression en couleur sur tissu, que pratiquent certaines populations actuelles primitives ou à demi civilisées<sup>5</sup>, remonte dans les pays classiques au IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, et l'on connaît des tissus d'Achmim et d'Antinoé qui ont été ainsi décorés<sup>6</sup>. S'il est erroné de prétendre que les Orientaux ont déjà imprimé au moyen de bois dès le X<sup>e</sup> siècle

1890-1, p. 55 sqq.; Lefébure, *Rites égyptiens*, p. 10; v. Negelein, *Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben*, Arch. f. Religionswiss., 1902, p. 1 sqq.

Miroirs magiques: Hartland, *The legend of Perseus*, II, p. 13 sqq.; Maury, *La magie et l'astrologie* (4), p. 441 sqq.; Jaekel, *War der magische Spiegel im Besitztum d. Vorzeit*, Internat. Centralblatt f. Anthropol., 1903, p. 201; Maury, *Sur un miroir magique des XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècles*, Rev. arch., II, 1846, p. 154 sqq.; Baelz, *Die sogennanten magischen Spiegel und ihr Gebrauch*, Arch. f. Anthropol., II, 1904, p. 42 sqq.

Chine et Japon: Bushell, *L'art chinois*, p. 109; Milehner, *Verhandl. d. Berlin. Gesell. f. Anthr. Ethn. und Urgesch.*, 19 mars 1898; Jager, *Japanische Zauberspiegel*, *ibid.*, 1898, 22 octobre.

1. Comme les traits des inscriptions, cf. *Jahrbuch*, 1897, p. 2; les ornements estampés sur les poteries, Pottier, *Catalogue des vases*, II, p. 347.

2. Remarquez que Lenormant, frappé de la ressemblance qu'offraient ces disques magiques munis d'un manche avec les miroirs étrusques, avait supposé qu'un moule servant à obtenir l'un de ces disques était en réalité un moule de miroir. Cumont, *Rev. arch.*, 1917, I, p. 104.

3. Pintaderas, cf. *Arch. des missions scientifiques*, XIII, 1887, p. 771 sqq.; Verneau, *Pintaderas de la Grande Canarie*, Rev. d'Ethnographie, 1883-4; cf. *Rev. d'Anthropologie*, 1885, 14, p. 526; Forrer, *Reallexikon*, s. v. Farbstempel., p. 215.

4. Forrer, *l. c.*

5. Ex. Allan, *Batak Printing* (Java), Mem. and Proceed. of the Manchester Litt. and Phil. Soc., 1906; cf. *L'Anthropologie*, 17, 1906, p. 510, etc.

6. Forrer, s. v. Farbstempel; Zeugdruck, p. 927; *id.*, *Die Zeugdrücke d. byz., röm., got. und spätern Kunstepochen*, 1894; *id.*, *Die Kunst d. Zeugdrucks*, 1898; *id.*, *Les imprimeurs de tissus*, 1898; Feldhaus, *Die Technik*, s. v. Holzschnitt, p. 532; Lelronne, *Les anciens ont-ils connu la gravure en taille-douce et l'art d'imprimer les dessins en couleur?* *Rev. arch.*, 1848, V, p. 32 sqq.

avant notre ère, on sait toutefois que les Chinois l'ont fait dès le vi<sup>e</sup> siècle après, et l'on en possède des exemples dès le viii<sup>e</sup>. C'est à eux que les Arabes ont pris cette technique, que dénotent des papiers avec lettres et ornements du x<sup>e</sup> siècle. Enfin, des tapisseries du xiv<sup>e</sup> siècle et des images sur papier ou sur un mur datant à peu près de la même époque, ont été imprimées à l'aide de planches de bois ou de métal gravées, enduites de couleurs.

Quant à l'origine de l'imprimerie proprement dite<sup>2</sup>, c'est-à-dire des lettres tracées au moyen de caractères mobiles, son ancienneté a été très discutée. Tour à tour on a accordé ou dénié aux Grecs et aux Romains la possibilité de l'avoir entrevue<sup>3</sup>. Il se pourrait que les caractères pictographiques du disque égéen de Phaistos aient été tracés par des poinçons différents pour chaque lettre; des estampilles de potiers romains semblent témoigner de l'emploi de lettres mobiles<sup>4</sup>, qui paraît indéniable dans les inscriptions des bagues de Naix (Marne)<sup>5</sup> et de Nérès<sup>6</sup>.

\* \* \*

De ce qui précède, si nous admettons l'hypothèse d'un moule, nous déduisons ceci : *notre monument n'est pas un miroir réel, mais un patron destiné à orner un miroir métallique gravé, comme l'indiquent sa forme précise, sa technique, l'existence d'un vrai miroir gravé, dont le sujet est identique, et où*

1. Feldhaus, *op. l.*, s. v. Holzschnitt, p. 532; Rosenthal, *La Gravure*, 1909, p. 4; Mâle, *Les Origines de la gravure*, in *L'art allemand et l'art français au Moyen-Age*, 1917, p. 209 sqq., donne divers exemples et combat l'opinion que l'invention de la gravure est d'origine allemande; en réalité, la Bourgogne du xiv<sup>e</sup> siècle l'a connue avant l'Allemagne.

2. Feldhaus, *op. l.*, s. v. Buchdruck, p. 158, ne mentionne pour les origines que le passage très discuté de Cicéron, et la connaissance chinoise de l'imprimerie dès 1041.

3. Letronne, *De l'invention de Varron. Les anciens ont-ils connu la gravure en taille-douce et l'art d'imprimer les tissus en couleur*, *Rev. arch.*, 1848, V, p. 32 sqq.; Delzons, *ibid.*, V, 1849, p. 419 sqq.; Laborde, *De ce que les anciens ont connu tous les genres d'impression sèche, y compris celle des caractères mobiles, il ne s'ensuit pas qu'ils aient découvert l'impression humide et l'imprimerie*, *ibid.*, 1848, V, p. 120 sqq.; Thédénat, *Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1901, p. 151 (référ.).

4. *Rev. arch.*, 1880, 40, p. 105 sqq.

5. Thédénat, *Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1901, p. 151.

6. *Ibid.*, 1902, p. 270-1.

les attitudes sont normales et non inversées. A l'aide de ce patron, l'image était reportée sur le métal du miroir encore vierge de tout décor, pour en faciliter la gravure à l'artiste. Le trou percé dans le petit manche servait à suspendre l'instrument.

Mais comment procédait-on? Souvenons-nous que les anciens possédaient des couleurs<sup>1</sup> et des encres diverses<sup>2</sup>; qu'ils se servaient, non seulement pour écrire, mais pour dessiner, de papyrus<sup>3</sup>, et peut-être aussi, dès le v<sup>e</sup> siècle, de parchemin<sup>4</sup>; qu'ils connaissaient, peut-être déjà à une époque archaïque, l'usage des calques, des poncis<sup>5</sup>, c'est-à-dire qu'ils cherchaient des procédés mécaniques permettant la facile répétition d'un motif ornemental. Il faut éliminer, semble-t-il, l'hypothèse d'une impression sèche sur le disque du miroir au préalable recouvert d'une couche plus ou moins épaisse d'une substance tendre, par exemple de cire. Celle-ci aurait reçu les contours en creux du dessin que l'artiste aurait repassés au burin. Une telle tentative ne donnè pratiquement pas de bons résultats.

\* \* \*

On supposera plutôt l'emploi de l'impression humide, c'est-à-dire que la surface du moule était recouverte d'encre ou de couleur, tout comme un bois typographique. Le patron ainsi préparé était-il appliqué directement sur le miroir à décorer recouvert peut-être d'une légère couche de cire qui aurait retenu l'image? Le procédé est peu vraisemblable, les deux surfaces métalliques, malgré la couche molle intermédiaire, ne pouvant être suffisamment en contact sur tous les points. Mais on pouvait tirer l'image en pressant sur le moule un papyrus, un parchemin, une étoffe, lequel était ensuite appliqué sur le miroir, et décalqué. Si la surface du

1. *Dict. des ant.*, s. v. Color.

2. *Ibid.*, s. v. Atramentum, Cinnabaris, Chrysographia, III, p. 1138.

3. *Ibid.*, s. v. Membrana, p. 1709.

4. *Ibid.*, s. v. Papyrus.

5. *Martha*, *op. cit.*, p. 372-3; ci-dessus, p. 98.

miroir était recouverte d'une couche de cire, on reportait les contours en les suivant avec une pointe dure; sinon, on les piquait avec une pointe de métal, une aiguille, procédé encore usité aujourd'hui.

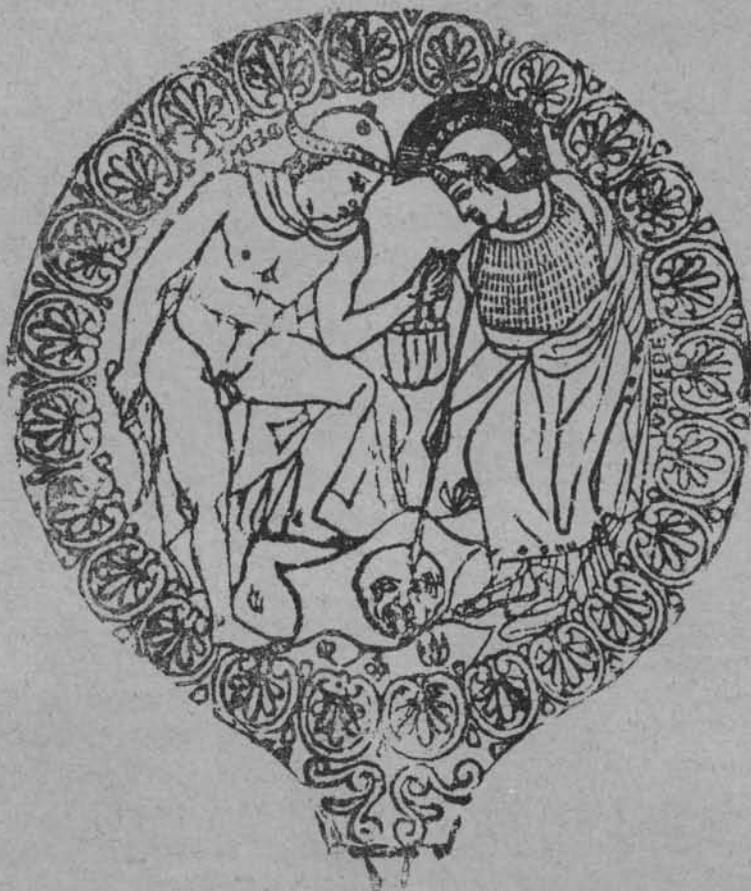


FIG. 10. — Épreuve tirée sur papier à l'aide du patron de miroir étrusque reproduit à la figure 1 (image réduite).

Une expérience valant mieux que toute hypothèse théorique, nous avons moulé en plâtre le monument et tiré de ce creux une épreuve sur papier à l'encre grasse d'imprimerie (fig. 10). Bien que l'oxydation ait un peu empâté les contours, que le plâtre ne permette pas d'obtenir des traits aussi nets que le métal, le résultat est satisfaisant et nous démontre que ce

procédé n'est pas impossible au point de vue technique, si nous ne pouvons en certifier l'emploi historique.

Il expliquerait en partie pourquoi l'on rencontre plusieurs

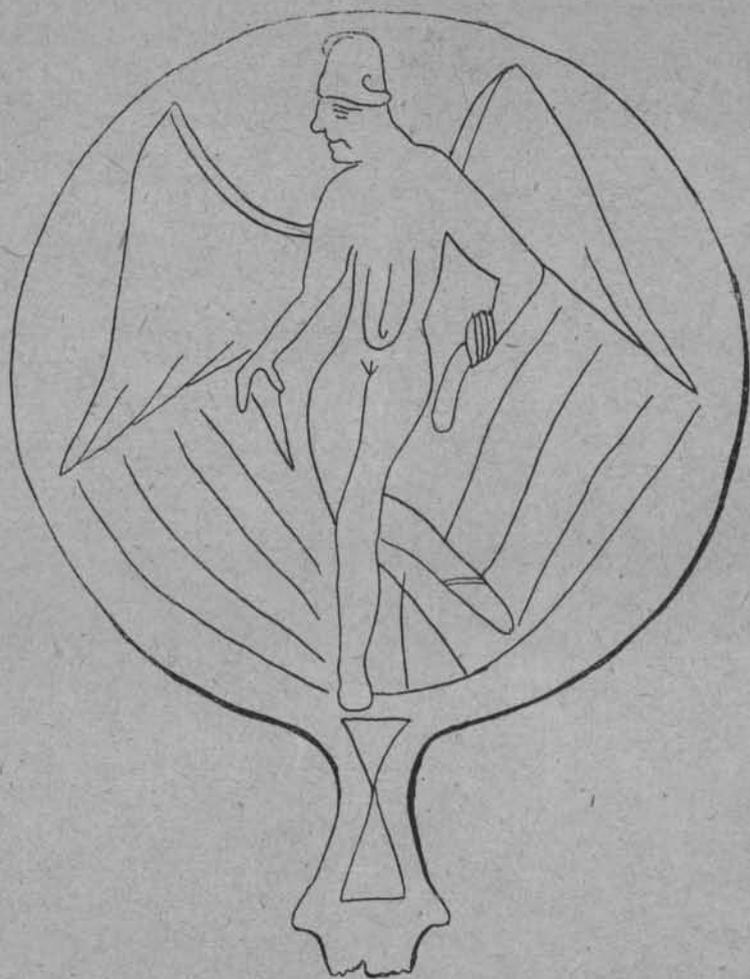


FIG. 11. — Miroir étrusque.

miroirs étrusques dont l'ornementation gravée, identique, ou à peu de chose près la même<sup>1</sup>, dénote un modèle commun (fig. 11-12). Assurément l'artiste pouvait copier librement

1. Ex. dans le thème banal des Lasos, Inghirami, *Mon. Etrusc., Specchi mistici*, II, pl. XXII, XXIV.

son modèle, mais il pouvait aussi disposer, comme on l'a vu plus haut, de calques, ou encore de patrons pareils à celui de Genève. Une fois l'image mécaniquement reportée

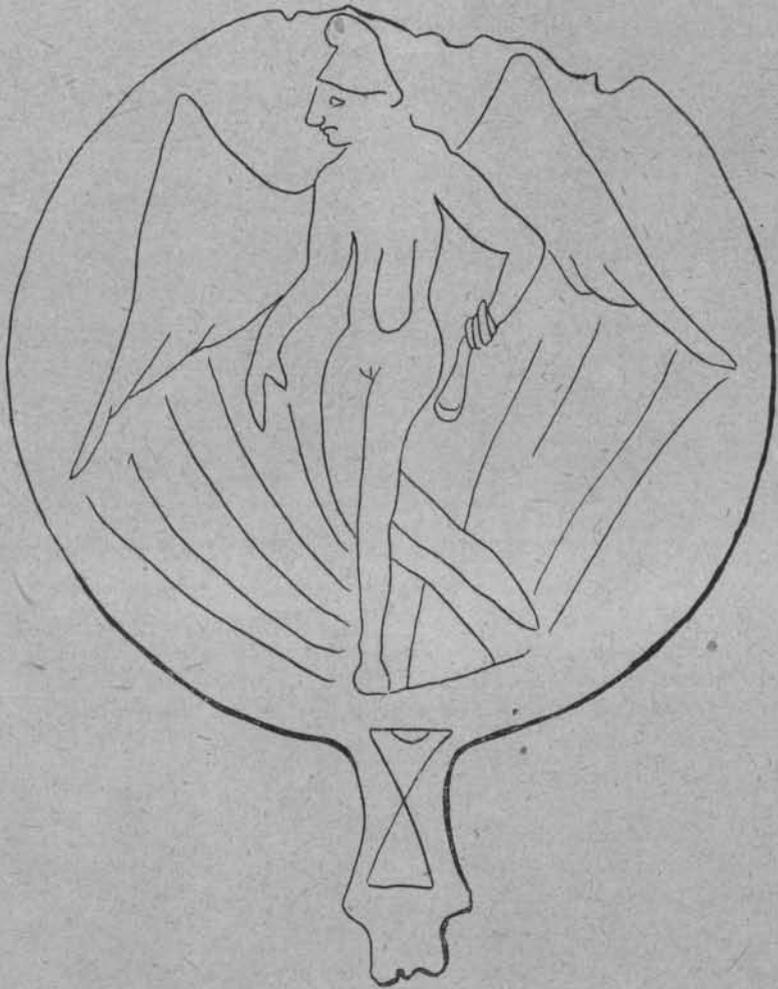


FIG. 12. — Miroir étrusque.

sur le disque métallique, il en suivait fidèlement les contours, ou bien il en variait divers-détails à son gré. C'est pourquoi la composition du miroir de Florence, si semblable à celle du moule de Genève, en diffère cependant en quelques points

insignifiants<sup>1</sup>, comme par le caractère général du style, qui n'a rien de la précision et de la pureté hellénique dont l'auteur du moule s'est approché de beaucoup plus près.

En cherchant dans les œuvres étrusques le reflet des prototypes grecs qui les ont inspirées, il convient de tenir compte des intermédiaires qui séparent le modèle de la copie, et des altérations subies par l'original. Dans le cas qui nous occupe, le prototype grec, une coupe attique du v<sup>e</sup> siècle, a été imité par le bronzier étrusque qui en a fait un patron à miroirs, où les divergences avec l'original sont déjà sensibles. L'ouvrier qui s'est servi de ce moule pour reporter le motif sur le disque du miroir à orner, a de son côté ajouté d'autres modifications en le gravant.

\* \* \*

Quelle hypothèse préférer? Était-ce un miroir incrusté? Était-ce un patron pour reporter le décor par impression humide sur un miroir ensuite gravé? La seconde me paraît de beaucoup la plus vraisemblable. Notre monument acquiert un grand prix scientifique, car il témoigne de l'existence, au v<sup>e</sup> siècle avant notre ère, de procédés techniques que nous croyions inconnus à cette date.

W. DEONNA.

Genève, juin 1917.

---

## APPENDICE

L'authenticité de ce monument ayant été mise en doute lors de sa présentation à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, je crois nécessaire de le disculper de ces soupçons qui ne paraissent nullement justifiés.

Ainsi que je l'ai dit (p. 77), l'aspect du bronze n'a rien de suspect, et, après un scrupuleux examen, M. A. Cartier, directeur général du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, M. D. Viollier, sous-directeur du Musée national suisse de Zurich, d'autres encore, ont été unanimes à en reconnaître la parfaite authenticité. M. E. Pottier me rappelle, il

1. Ci-dessus, p. 81.

est vrai, que les faussaires sont passés maîtres dans l'art de donner, à l'aide de manipulations chimiques, une apparence de vétusté convenable aux produits de leur industrie. Assurément leur habileté a plus d'une fois induit en erreur les érudits les mieux qualifiés, mais il est rare cependant que quelque détail infime n'éveille pas, parfois sans qu'il s'en rende compte consciemment, la méfiance de l'érudite. Ce détail, aucun de ceux qui ont vu l'original ne le perçoit, et seuls proclament faux ce monument ceux qui n'en ont encore connaissance que par des photographies.

Au point de vue technique, il dénote la main d'un artiste fort habile à ciseler les fonds, à ménager les traits qui délimitent les figures; c'est l'œuvre d'un homme expert dans son métier, à en croire un juge compétent, M. G. Hantz, directeur du Musée des Arts décoratifs de Genève, qui est un de nos graveurs distingués.

Quel est donc l'argument invoqué en faveur d'un faux? Sa très grande ressemblance avec le miroir de Florence, dont il reproduit l'image inversée, et qui aurait servi de modèle. Mais cette ressemblance ne va pas jusqu'à l'identité. Ainsi qu'il a été dit plus haut, (p. 81), il y a de légères divergences de l'un à l'autre, et l'on s'en rendra compte en superposant et en examinant par transparence les images réduites à la même échelle (*fig. 4 et 10*): les tracés ne coïncident pas en bien des points. Notons encore que, sur le miroir florentin, le torse de Persée s'incline davantage en avant, et qu'il est plus court, plus trapu; que le bouton ornant la calotte du héros sur l'exemplaire de Genève y fait défaut.

Le faussaire a-t-il copié le miroir de Florence en y introduisant de légères variantes? Cela paraît peu vraisemblable; la gravure de ce dernier est fort ténue, et difficile à percevoir, ainsi que veut bien me le dire M. le Directeur du Musée archéologique de cette ville, à l'amabilité de qui je dois la reproduction photographique ici donnée. A-t-il copié l'une des images qui en ont été publiées fréquemment (p. 80)? Mais ces reproductions sont fort infidèles, exception faite pour celle d'Inghirami (*fig. 3*). Si le faussaire s'est inspiré de cette dernière, il ne l'a pas imitée servilement, puisqu'elle présente des détails qui ne se retrouvent ni sur l'original de Florence, ni sur le patron genevois, par exemple dans le dessin des palmettes qui y ont sept feuilles au lieu de cinq (p. 80).

Admettons toutefois que le miroir de Florence ait été son modèle, et qu'il l'ait quelque peu modifié. Ne devons-nous pas alors admirer son habileté et sa science archéologique? Il a su que le miroir rond de Florence est d'un type plus ancien que les miroirs ovales (p. 79), que les détails de la composition nous ramènent aussi au v<sup>e</sup> siècle (p. 83), que, par conséquent, en forgeant le patron dont le miroir florentin devait paraître issu, il fallait se garder de tout anachronisme,

et le traiter dans le style du v<sup>e</sup> siècle. Il a su que les bronziers étrusques copiaient les œuvres grecques, et qu'il fallait, en conséquence, donner au patron un aspect plus hellénique que celui du miroir florentin. C'est pourquoi, au lieu de moderniser les traits des personnages, comme le font inconsciemment d'ordinaire les faussaires, il a retrouvé avec un rare bonheur le type archaïque du visage d'Athéna, que le graveur étrusque avait dénaturé, et il a donné au corps de Persée une musculature plus robuste, qui est bien celle des éphèbes grecs du v<sup>e</sup> siècle. Il a même indiqué, suivant les conventions de ce temps, l'œil de face dans la tête de profil, que ne montre pas le miroir de Florence, ni sur l'original ni sur les reproductions.

Je m'incline devant cette science, et je reconnais dans ce faussaire un archéologue, proche parent de celui auquel est dû, suivant une thèse allemande<sup>1</sup>, le beau guerrier blessé de Bavai, dont M. S. Reinach a prouvé, irréfutablement à mon avis, l'authenticité.

Et cependant, à quoi lui ont servi tous ces efforts? Le prétendu faussaire du bronze de Bavai aurait voulu doter la science archéologique d'un guerrier défaillant de Crésilas, conforme au type imaginé par Furtwängler; le nôtre aura assurément voulu gratifier les érudits d'un monument de type encore inconnu, d'un patron de miroir étrusque. Car ce n'est pas pour le grand public qu'il aura travaillé, l'œuvre n'ayant aucun attrait artistique, et étant difficile à comprendre sans examen approfondi. Dès lors, ne l'aurait-il pas dû lancer dans la circulation, afin d'attirer sur elle l'attention des savants? Comment se fait-il que ce miroir soit resté inconnu pendant un demi-siècle environ dans une obscure collection privée de province, d'où le hasard d'une vente sans éclat vient de le faire sortir? Son propriétaire non seulement en ignorait la valeur, mais aussi le sens et l'ornementation, qui n'apparaît que si l'on remplit les fonds d'une poudre faisant ressortir le dessin (*fig. 8*). L'antiquaire genevois qui l'acheta pour quelques francs n'avait pas de notions plus éclairées, et méconnaissant l'importance scientifique d'un tel document, n'en exigeait qu'une somme minime avant que les propositions avantageuses d'un grand musée allemand avec qui nous fûmes en compétition ne lui eussent fait hausser de beaucoup ses prétentions.

Les adversaires de l'authenticité supposent la filiation suivante :

- a) Miroir de Florence.
- b) Patron de miroir de Genève, faux.

Nous sommes, au contraire, persuadé de la généalogie contraire :

- a) Prototype grec inconnu, soit une coupe attique de la première moitié du v<sup>e</sup> siècle (p. 86).

1. Sauer, *Der verwundete von Bavai*, *Neue Jahrbücher*, 1915, p. 237 sq.; cf. *Rev. des ét. grecques*, 1916, p. 364.

b) Patron de miroir de Genève ; il est dû à un bronzier étrusque, car si le style hellénique est encore très pur dans le profil d'Athéna, divers détails sont franchement étrusques (p. 87-88).

c) Miroir de Florence, sorti de ce patron, où le style étrusque est encore plus accentué.

La ressemblance entre le miroir de Florence et le patron de Genève, au lieu d'être un élément de doute, est une nécessité et une garantie d'authenticité : comment en serait-il autrement, puisque le monument florentin est issu de l'autre ? Quant aux divergences, elles s'expliquent par le fait que le graveur, ayant reporté sur le disque de son miroir le dessin du patron, aura incisé les contours librement, sans s'en tenir strictement à son modèle (p. 83, 108).

W. D.

\* Octobre 1917.

## PUBLICATIONS NOUVELLES

LIBRAIRIE ARMAND COLIN, 5, rue de Mézières, PARIS

### HISTOIRE DE L'ART

*Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.*

Ouvrage publié sous la direction de **M. André MICHEL**

#### TOME I. Des débuts de l'Art chrétien à la fin de la Période Romane.

1<sup>re</sup> partie

##### L'ART PRÉ-ROMAN

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 450 pages,  
207 gravures, 5 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin . . . . . 22 —

2<sup>e</sup> partie

##### L'ART ROMAN

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 510 pages,  
264 gravures, 7 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin . . . . . 22 —

#### TOME II. Formation, Expansion, et Évolution de l'Art Gothique.

1<sup>re</sup> partie

##### FORMATION ET EXPANSION DE L'ART GOTHIQUE

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 528 pages,  
333 gravures, 5 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin . . . . . 22 —

2<sup>e</sup> partie

##### ÉVOLUTION DE L'ART GOTHIQUE

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 490 pages,  
252 gravures, 7 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin . . . . . 22 —

#### TOME III. Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance.

1<sup>re</sup> partie

##### LE STYLE FLAMBOYANT LE RÉALISME

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 463 pages,  
257 gravures, 5 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin, tête  
dorée . . . . . 22 —

2<sup>e</sup> partie

##### LES DÉBUTS DE LA RENAISSANCE

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 508 pages,  
291 gravures, 7 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié, demi-chagrin, tête  
dorée . . . . . 22 —

#### TOME IV. La Renaissance.

1<sup>re</sup> partie

##### LA RENAISSANCE EN ITALIE

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 480 pages,  
342 gravures, 6 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin, tête  
dorée . . . . . 22 —

2<sup>e</sup> partie

##### LA RENAISSANCE EN FRANCE, EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 512 pages,  
325 gravures, 5 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié, demi-chagrin, tête  
dorée . . . . . 22 —

#### TOME V. La Renaissance. Formation de l'art classique moderne.

1<sup>re</sup> partie

##### LA RENAISSANCE DANS LES PAYS DU NORD

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 512 pages,  
296 gravures, 6 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié demi-chagrin, tête  
dorée . . . . . 22 —

2<sup>e</sup> partie

##### LA FIN DE LA RENAISSANCE ET LA TRANSITION A L'ART MODERNE

- 1 vol. in-8° grand Jésus, 448 pages,  
281 gravures, 7 héliogravures hors  
texte, broché . . . . . 15 francs.  
Relié, demi-chagrin, tête  
dorée . . . . . 22 —

L'HISTOIRE DE L'ART FORMERA HUIT TOMES IN-8° GRAND JÉSUS DIVISÉS CHACUN EN DEUX PARTIES OU VOLUMES. CHAQUE VOLUME SERA MIS EN VENTE SÉPARÉMENT.

Georges RADET

### CYBÈBÉ

Étude sur les transformations plastiques d'un type divin

(XIII<sup>e</sup> fascicule de la *Bibliothèque des Universités du Midi.*)

- 1 vol. in-8° de 130 pages, 77 gravures et V planches. Prix : 10 francs  
Bordeaux, FERET ET FILS, éditeurs, 9, rue de Grassi.

# Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux

FONDÉES EN 1879 PAR MM. LOUIS LIARD ET AUGUSTE COUAT

Directeur : M. Georges RADET

## QUATRIÈME SÉRIE

PUBLIÉE PAR

Les Professeurs des Facultés des Lettres d'Aix-Marseille, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

ET SUBVENTIONNÉE PAR

LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

LE CONSEIL MUNICIPAL DE BORDEAUX

LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX

LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER

LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

LE COLLÈGE DE FRANCE (FONDS PEYRAT, ANTIQUITÉS NATIONALES)

Prix de l'abonnement à chacune des trois sections du recueil

### I. REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

France. . . . . F. 13 » | Union postale. . . . . F. 15 »

### II. BULLETIN HISPANIQUE

France et Espagne. . . F. 13 » | Union postale. . . . . F. 15 »

### III. BULLETIN ITALIEN

France et Italie. . . . F. 13 » | Union postale. . . . . F. 15 »

Les prix ci-dessus indiqués ne s'entendent que de l'année courante et à la condition que les demandes d'abonnement parviennent aux éditeurs Feret et fils avant le 4<sup>m</sup> mars. Passé cette date, le prix est majoré de 2 francs pour la France et de 3 francs pour l'Espagne, l'Italie et le reste de l'Union postale. Pour les années écoulées, le prix, suivant le plus ou moins de rareté du volume, varie entre 12 et 25 francs. Certaines années sont complètement épuisées.

Il n'est vendu de numéros isolés que dans la mesure des excédents. Quand un fascicule est demandé, non pour compléter une collection, mais pour se procurer un article, l'éditeur peut fournir un tirage à part.

Toute réclamation relative à une livraison non parvenue doit être faite au plus tard lors de la réception du fascicule suivant.

*Le montant des abonnements, les demandes de numéros ou de tirages à part, les réclamations pour manques doivent être adressés à :*

**MM. FERET et FILS, éditeurs, rue de Grassi, 9, Bordeaux.**