

PAUL JAMOT

MINERVE A LA CISTE

STATUE

APPARTENANT AU MUSÉE DU LOUVRE

Extrait des *Monuments grecs*. — N^{os} 21-22, de 1893-1894

PARIS

TYPOGRAPHIE CHAMEROT ET RENOUARD

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

1894





Hélios Dujardin

STATUE DE MINERVE

(Musée du Louvre)

MINERVE A LA CISTE

STATUE APPARTENANT AU MUSÉE DU LOUVRE

PAR M. PAUL JAMOT

(Pl. 12).

I

La statue d'Athéna reproduite en héliogravure sur la planche ci-jointe est entrée au musée du Louvre dans les premiers jours de l'année 1880 (1). Sans qu'on puisse dire qu'elle fût restée complètement inaperçue, elle n'avait été ni photographiée ni dessinée jusqu'à ce jour. C'est à peine si quelques archéologues l'avaient signalée en passant. Il semble pourtant qu'elle mérite à plusieurs titres d'attirer l'attention.

Elle a 1^m,42 de hauteur. Ses dimensions sont donc celles qu'en termes d'atelier on appelle « petite nature ». La matière paraît être un marbre grec des îles (2). L'œuvre est inachevée : le marbre a été seulement dégrossi et brettelé en plusieurs endroits, — particulièrement le bras gauche, et tout le derrière de la statue, où les plis de la tunique sont à peine indiqués et portent de nombreuses traces laissées par l'outil. Dès son entrée dans la collection des antiques, la statue avait été donnée comme venant de Crète. Mais, en l'absence de renseignements précis, l'opinion s'était répandue dans ces dernières années que la provenance

(1) Inventaire MNB 2031.

(2) A part quelques raccords dans les cassures, la seule restauration importante est la partie gauche du cou.

désignée par le vendeur était fausse, et plusieurs archéologues (1), raisonnant d'après le style et le sujet de la statue, pensaient que son véritable lieu d'origine devait être Athènes. Mais tout récemment, M. Héron de Villefosse (2) a recueilli de nouvelles informations de la bouche même d'une personne qui assistait à la découverte de la statue. Il est désormais acquis que notre Athéna a été trouvée en Crète, près de Sélino, sur la côte méridionale de l'île (3). D'ailleurs le fait que la statue du Louvre nous vient de Crète n'empêche nullement de la rapporter à un original attique.

Comme on peut le voir sur notre planche, la statue représente Athéna debout, coiffée du casque corinthien, armée de l'égide et vêtue d'une tunique longue à diploïdion. Ses pieds sont chaussés de sandales (à peine visibles dans l'état du marbre). Le poids du corps repose sur la jambe droite; la jambe gauche, légèrement infléchie, se porte un peu en arrière, et détermine ainsi dans l'étoffe de la draperie quelques plis transversaux au-dessus du genou. La tête est inclinée, et tournée vers la gauche. Les cheveux, séparés en bandeaux ondulés sur les tempes, sont réunis par derrière en une seule masse assez peu abondante, maintenue par un lien. Ils ne sont pas très longs et ne dépassent guère le niveau des omoplates. Le bras droit manque : il a été brisé au ras de l'épaule. Mais il est facile de voir qu'il devait être levé et probablement appuyé sur une lance, comme le montre la comparaison avec deux monuments analogues, dont nous parlerons plus loin. Le bras gauche est plié et ramené en avant pour porter un objet contenu dans le creux de l'égide. Ce mouvement, combiné avec celui du bras droit, a déplacé l'égide de telle sorte qu'elle traverse obliquement la poitrine et le dos : le masque de gorgone, qui est encore conforme au type archaïque, se trouve ainsi rejeté sur l'épaule gauche.

(1) Voy. par exemple *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, p. 37 (n° 72); Salomon Reinach, *Chronique d'Orient*, dans la *Rev. Archéol.*, 1893, xxii, p. 227, n. 2, rectifiée d'ailleurs dans la chronique suivante, *Rev. Archéol.*, 1894, xxv, p. 62, n. 1.

(2) Je remercie M. Héron de Villefosse, qui a bien voulu me proposer de publier ici cette statue et m'a obligeamment communiqué les renseignements qui suivent.

(3) Sélino-Kastelli est, d'après l'atlas de Stieler, une localité située au fond d'une petite baie, à l'extrémité orientale de la côte Sud. D'après la carte de Kiepert et celle jointe au livre de Hoeck, *Creta*, les ruines d'une ville antique, Lissos ou Lissa, se trouvent dans le voisinage, au lieu dit Hagio Kyrko (manque sur la carte de Stieler).

Malgré l'état du marbre, qui, en cet endroit, est à peine dégrossi, il n'y a guère de doute possible sur la nature de l'objet que la déesse tient dans son égide : c'est la *ciste* ou corbeille dans laquelle Minerve a enfermé l'enfant Erichthonios aussitôt après sa naissance (1). Le jeune Erichthonios est ici représenté sous la forme d'un serpent dont la tête et le cou se montrent hors de la ciste.

La légende d'Erichthonios est un mythe essentiellement athénien. Suivant le récit des auteurs anciens (2), Héphaïstos, amoureux d'Athéna, la poursuit et, malgré sa résistance, cherche à forcer sa pudeur. Pendant la lutte, la semence du dieu tombe sur la jambe d'Athéna : la vierge offensée fait disparaître cette souillure avec un flocon de laine qu'elle jette à terre aussitôt. La semence germe dans le sol et engendre Erichthonios, « prolem sine matre creatam » (3). Erichthonios n'est donc pas le fils d'Athéna, mais il naît de l'amour qu'on eut pour elle. Cette circonstance explique sans doute que, malgré son horreur pour l'audacieuse entreprise de Vulcain, Athéna éprouve pour cet enfant sans mère une tendresse presque maternelle (4). Elle l'enferme dans une ciste qu'elle confie aux filles de Cécrops, en leur recommandant de ne pas chercher à connaître le dépôt qui leur est remis. Mais celles-ci cèdent bientôt à la curiosité; elles entr'ouvrent la ciste : un serpent s'en échappe. Effrayées des conséquences de leur indiscretion, elles n'attendent pas le châtement de leur faute et se précipitent du haut de l'Acropole.

La naissance d'Erichthonios est représentée sur un assez grand nombre de monuments, vases peints, miroirs, plaquettes de terre cuite, etc. Il suffira de citer ici la belle plaque de Berlin (5), et le stamnos qui, de la

(1) La *ciste* qui figure sur de nombreux monuments, particulièrement sur ceux où sont représentées des scènes du culte dionysiaque, est toujours une corbeille d'osier de forme circulaire et fermée par un couvercle (Voy. l'article *cista mystica* (Fr. Lenormant) dans le *Dictionnaire Saglio-Pottier*). Ici la ciste n'a pas de couvercle, et ressemble plutôt à un vase qu'à une corbeille.

(2) Eurip., *Ion*, 260 et suiv.; Apollod. *Bibl.* III, 14, 6; Hygin., *Fab.* 166; *Astron.* II, 13; Pausan., I, 2, 5; I, 18, 2; Fulgent., *Myth.* II, 14; Cf. Roscher, *Lexicon.*, p. 1303-1308 (Engelmann).

(3) Ovid., *Metam.* XI, 553.

(4) On sait par Pausanias (V, 3, 3) que la déesse vierge était honorée chez les Eléens sous le nom de Méter (Cf. Ch. Lenormant, *Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, I, p. 220).

(5) *Archäol. Zeitung*, 1872, pl. LXIII.

collection du prince de Canino, a passé au musée de Munich : en présence de Poseidon et de deux génies ailés, Athéna reçoit l'enfant nouveau-né des mains de Gaia, vue à mi-corps, sortant de terre (1). Mais sur ce vase et les monuments analogues, Erichthonios a la forme d'un enfant : on n'y trouve ni la ciste ni le serpent (2).

C'est encore un enfant semblable aux autres enfants que porte dans son égide une Athéna appartenant au musée de Berlin (3) et qui offre avec la statue du Louvre de frappantes analogies.

La ciste et le serpent indiquent clairement quel épisode de la légende d'Erichthonios a inspiré le sculpteur. C'est, après l'indiscrétion des Cécropides, quand Athéna leur eut repris le dépôt qu'elle leur avait confié. Les monuments où une ciste figure à côté d'Athéna sont extrêmement rares (4).

Malgré la différence que nous avons signalée dans la représentation du jeune Erichthonios, il suffit de jeter un coup d'œil sur le croquis du catalogue de Berlin et sur la planche jointe à cette notice, pour voir que la statue du Louvre et celle de Berlin dérivent évidemment d'un même original. Mais l'exemplaire de Berlin est une copie romaine d'une exécution soignée ; au contraire, malgré des imperfections dues surtout à ce que la statue n'a pas été achevée, l'exemplaire de Paris, s'il n'est pas l'original lui-même, donne à première vue l'impression d'une œuvre attique très voisine de l'original.

Une intéressante statuette en bronze, conservée au musée de Leyde et

(1) Lenormant et de Witte, *Elite Céramogr.*, pl. LXXXIV, p. 267 et suiv.

(2) C'est aussi un enfant qui se trouve placé debout à côté d'une figure de femme drapée, dans un groupe de beau style découvert en 1836 sur la pente occidentale de l'Acropole (Le Bas et Reinach, *Mon. fig.*, pl. XXIV, p. 59). Ce groupe, où quelques archéologues reconnaissent la Paix et Plutus, représente peut-être Athéna et Erichthonios.

(3) *Beschreib. d. antik. Skulpt.*, p. 37, n° 72.

(4) Je ne vois guère à citer que le beau vase du British Museum (*Mon. dell' Inst.*, x, pl. XXXIX), où l'on voit, devant une Minerve debout, tenant son casque à la main, le jeune Erichthonios sous les traits d'un enfant ordinaire, sortant d'une ciste gardée par deux serpents. Une lampe romaine publiée par Passeri (*Lucernæ fictiles*, pl. LXIII, p. 60) semble avoir plus de rapports encore avec le sujet qui nous occupe : Athéna est debout, casquée, dans une attitude pensive ; près d'elle, sur une colonne, est une corbeille ronde en osier tressé, dont le couvercle soulevé laisse échapper un serpent. Il est difficile de ne pas voir ici une allusion au mythe d'Erichthonios. Mais il n'y a pas lieu de pousser plus loin la comparaison entre ce petit monument et la statue du Louvre. Car, on le sait, on ne peut pas avoir confiance dans les monuments qui nous sont seulement connus par Passeri.

provenant, dit-on, de la Grande-Grèce, représente un état du même type à peu près contemporain de l'Athéna du Louvre (1).

Cette statuette, dont une bonne reproduction a été donnée en 1865 dans les *Nuove Memorie dell' Instituto* (2), est plus complète que la statue du Louvre. Elle a encore son bras droit, dont le mouvement justifie la restauration faite à la statue de Berlin. L'attitude générale est la même dans le bronze de Leyde et l'Athéna du Louvre : même inclinaison caractéristique de la tête, même geste de la main gauche, même casque, même coiffure, même mouvement des jambes sous la draperie. La seule différence dans le costume est que les plis bouffants, formés par la ceinture, qui, dans la statuette de Leyde, apparaissent entre le diploïdion et la partie inférieure de la tunique, n'existent pas dans la statue du Louvre. Une autre différence, qui a trompé sur la véritable signification de la statuette, est que l'on ne trouve nulle trace de la ciste. Dans la main gauche se voit un objet arrondi qu'il n'est pas facile d'interpréter tout d'abord. M. Stark, qui a publié cette statuette dans les *Nuove Memorie*, en 1865, à une date où l'Athéna du Louvre n'était pas encore entrée dans la collection des antiques, s'est donné beaucoup de mal pour expliquer cet objet et le geste de la déesse. Il n'a pas vu, et l'on ne saurait lui en faire un reproche, le rapport du monument qu'il étudiait avec la légende d'Erichthonios. Il conclut que l'objet tenu par Athéna est une olive. Mais malgré cette interprétation qui devait éloigner de son esprit le souvenir d'Erichthonios, il avait bien reconnu le caractère maternel de l'Athéna de Leyde ; il lui donna même le nom d'Athéna Kourotrophos. Pour rendre compte du geste de la main gauche, il fut amené, presque malgré lui, à supposer l'existence d'un enfant que la déesse aurait porté dans le pli de son égide, et à qui elle aurait présenté une olive (3).

Cette hypothèse justifiait suffisamment l'expression maternelle de la déesse ; mais elle ne rendait certes pas plus facile la tâche d'expliquer le sujet de la statuette. Quel pouvait bien être cet enfant à qui Minerve

(1) Je prie M. le Dr. W. Pleyte, directeur du Musée royal d'antiquités à Leyde, d'accepter mes remerciements pour l'obligeance avec laquelle il a bien voulu me fournir les renseignements que je lui demandais. Je le remercie vivement aussi pour les deux photographies qu'il a eu l'amabilité de m'envoyer.

(2) T. II, pl. IX, p. 243-275 (K. B. Stark).

(3) *Nuov. Memor.*, II, p. 250.

présente une olive? Quel épisode de la mythologie athénienne avait pu inspirer une représentation si singulière? En fait, malgré son érudition, Stark n'a guère réussi à résoudre le problème. Pour nous qui connaissons aujourd'hui les statues du Louvre et de Berlin, la question est beaucoup plus simple. La statuette de Leyde est une variante à peine diversifiée du type représenté par l'Athéna du Louvre. Tout devient clair, semble-t-il, si l'on veut bien reconnaître, dans l'objet arrondi sur lequel s'est exercée la sagacité de Stark, la tête d'un serpent, ce même serpent-Erichthonios que la Minerve du Louvre porte dans une ciste.

Je dois avouer que M. Pleyte tient, au moins en partie, pour l'hypothèse de Stark. Il m'écrit que « l'objet tenu par la déesse lui semble être un fruit (olive?) ou un œuf ». Mais je ne puis m'empêcher de penser que M. Pleyte changerait d'avis s'il voyait la statue du Louvre et pouvait la comparer à la statuette de Leyde. Il ajoute qu'on ne voit, dans le creux de l'égide, aucune trace semblable à celles qu'aurait probablement laissées un objet aujourd'hui disparu. Mais si cette constatation semble décisive contre l'hypothèse de l'enfant imaginée par Stark (1), elle l'est beaucoup moins contre la nôtre. Une pièce rapportée aussi petite et légère qu'un serpent, avec ou sans ciste, a très bien pu disparaître sans laisser de traces appréciables.

Ainsi une composition, qui représente Athéna portant le jeune Erichthonios dans son égide, est parvenue jusqu'à nous grâce à trois monuments manifestement inspirés par un même original. Nous verrons tout à l'heure s'il est possible de mettre sur cet original un nom d'artiste connu.

La statue du Louvre, tout en n'étant guère qu'une esquisse, donne l'impression d'une œuvre grecque de l'époque classique. Cependant il ne semble pas possible de la considérer comme un original. Elle serait, dans ce cas, la « première pensée » du sculpteur qui aurait abandonné le marbre inachevé, soit qu'il fût mécontent de son travail et qu'il se proposât de le reprendre ailleurs, soit qu'il renonçât au sujet qui lui avait d'abord plu. Le bronze de Leyde et la statue de Berlin prouvent que ces deux

(1) Pour cette raison, Stark fut conduit à la supposition au moins bizarre que peut-être l'enfant n'existait pas réellement, mais devait être suppléé par l'imagination du spectateur. Comme les petites filles qui bercent dans leurs bras l'idée d'une poupée, Athéna aurait tendrement regardé, et amusé d'une olive, l'idée d'un enfant!

hypothèses sont peu vraisemblables. D'une part, le sujet a été traité complètement, puisqu'il a pu être copié ensuite : d'autre part, la conception première du sculpteur n'a subi aucune modification importante.

La statue du Louvre n'est donc pas un original (1) : mais elle représente un état du type probablement très voisin de l'original. Tout nous porte à croire que cet original devait être l'œuvre d'un sculpteur attique travaillant dans les environs de l'an 400.

II

Par son attitude et son expression, l'Athéna du Louvre se rattache à un type général qu'on est convenu d'appeler la « Minerve pacifique ». Ce type qui, plus tard, donna naissance à plusieurs séries de compositions inspirées par un même idéal malgré la diversité des sujets, semble avoir fait son apparition, au moins dans les œuvres de la grande sculpture, vers le milieu du v^e siècle.

On s'accorde ordinairement à considérer l'Athéna Lemnia de Phidias, sinon comme la première en date des « Minerves pacifiques », au moins comme le chef-d'œuvre où le type reçut sa forme la plus parfaite, et d'où dérivent, plus ou moins directement, les nombreuses statues qui représentent Athéna comme une déesse de la paix.

Malheureusement l'Athéna Lemnia est perdue, et les descriptions que nous en ont laissées les auteurs grecs et romains sont beaucoup trop vagues pour que nous puissions nous faire une idée, même approximative, de l'œuvre de Phidias.

Ce que je viens de dire étonnera sans doute les lecteurs du dernier livre publié par M. Furtwängler. C'est que je ne puis accepter comme une certitude l'ingénieuse reconstitution de l'Athéna Lemnia proposée par l'auteur des *Meisterwerke*. La « découverte » de M. Furtwängler est suffisamment connue, d'abord par le livre même que tout le monde a lu, et ensuite par les articles élogieux que le livre a suscités dès son apparition (2). Il est inutile de répéter ici comment le savant professeur

(1) D'ailleurs la dimension seule de notre statue serait un argument suffisant.

(2) Voyez entre autres Salomon Reinach, *Revue critique*, 1894, p. 97-116; *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, II, p. 213-233.

de Berlin fut amené à rapprocher une tête en marbre du musée de Bologne d'un torse appartenant au musée de Dresde. Je ne voudrais pas avoir l'air de protester contre le grand et légitime succès des *Meisterwerke*. Tout en partageant certaines des craintes exprimées par M. Percy Gardner sur les dangers d'un tel livre, je n'irai pas jusqu'à comparer M. Furtwängler à un Tamerlan qui sème les ruines derrière lui (1). Les *Meisterwerke*, tout le monde l'a dit, sont l'ouvrage le plus plein d'idées qui ait paru depuis longtemps sur l'histoire de l'art grec. Mais les admirateurs les plus convaincus de M. Furtwängler reconnaissent qu'il a les défauts de ses qualités et qu'il est « d'une intempérance peu commune dans l'affirmation » (2). Lui-même, il estime sans doute l'indépendance d'esprit dont il a donné tant de preuves : il doit donc la permettre, et même la recommander, à ses lecteurs.

Le chapitre sur l'Athéna Lemnia a, dans les *Meisterwerke*, une importance capitale, et on le comprend sans peine. Si la reconstitution proposée par M. Furtwängler est vraie, nous possédons enfin une œuvre authentique de Phidias. Mais si elle est fautive, ou seulement douteuse, les conséquences que M. Furtwängler tire, et celles que d'autres tireront de sa « découverte », tombent d'elles-mêmes.

Je veux seulement dire ici que, tout en admirant l'ingéniosité de M. Furtwängler, je n'ai pas été convaincu par son argumentation. Elle repose tout entière sur la supposition que la tête de Bologne appartient bien au corps de Dresde. J'avoue qu'en considérant les planches I et II des *Meisterwerke*, je n'ai jamais pu éprouver la pleine satisfaction que j'attendais après avoir lu le chapitre sur l'Athéna Lemnia.

Ce malaise, en présence d'une statue dont je ne méconnaissais pas la beauté, me fut expliqué, quand j'eus acquis la conviction que cette statue avait dû être constituée par la réunion artificielle de deux morceaux étrangers l'un à l'autre. J'eus ensuite la curiosité de vérifier sur d'autres mon impression personnelle, et je montrai les planches des *Meisterwerke* à plusieurs artistes. Sans que je les eusse avertis de ma propre pensée, leur réponse à tous fut : « C'est très beau, mais la tête n'appartient évidemment pas à la statue. » Après cette expérience sur des personnes

(1) *The Academy*, 1894, t. XLV, p. 333-334.

(2) Reinach, *Revue critique*, 1894, p. 98.

qui n'avaient pas de parti pris dans la question, et qui, par métier, doivent être de bons arbitres en matière de convenance des parties et de proportions, je voulus voir si je rencontrerais la même impression chez un archéologue dont j'ai pu bien souvent apprécier le sûr jugement et le goût délicat. Je consultai donc mon collègue et ami M. Pottier, qui m'autorise à le nommer ici. Sa conclusion fut la même.

Je crois en effet qu'il est difficile de ne pas remarquer la disproportion entre la tête et le corps de la Lemnia de M. Furtwängler. Cette disproportion est frappante surtout quand on voit la statue de face : la tête semble alors beaucoup trop petite et trop mince au-dessus de ce torse aux larges épaules. Dira-t-on qu'il y a ici un effet voulu d'allongement? Une pareille intention est inadmissible à l'époque de Phidias ; les figures de cette époque nous paraissent en général courtes et trapues, avec des têtes un peu fortes : elles étonnent notre goût moderne, habitué à des proportions qui nous viennent bien plutôt de Praxitèle et de Lysippe que de Phidias. Aussi bien, les artistes qui ont eu recours à ces procédés d'allongement, ne l'ont fait que pour produire une impression d'élégance. Ils n'auraient donc pas donné à la statue ces larges épaules, cette taille épaisse, qui font un si étrange effet au-dessous de cette tête trop petite.

D'ailleurs, à mon avis, la tête de Bologne ne peut pas être de la main qui a sculpté le torse de Dresde. Le travail des cheveux si original, si nerveux, si incisif, si fouillé, la précision un peu sèche, mais si élégante des traits, ne s'accordent guère avec la facture noble et large, mais un peu molle et impersonnelle des draperies.

Enfin, la tête de Bologne est-elle bien une tête de femme? M. Furtwängler l'affirme sans preuves. Le doute serait au moins prudent. M. Conze la considérait en 1869 comme une tête d'éphèbe, et ne paraissait même pas croire que la question pût se poser (1). On sait du reste combien sont nombreuses les têtes antiques d'éphèbes ou de dieux jeunes, Apollon ou Dionysos, que l'on prendrait pour des têtes de femmes, si l'on n'était pas averti par le reste du corps. Là où le corps manque, le problème est quelquefois insoluble. Ici, quand on regarde la double planche publiée par M. Furtwängler, la photographie prise de face donne

(1) *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik*, p. 4 et suiv., pl. I.

sans doute, au premier abord, l'impression d'une tête de femme. Tout concourt à cette impression : la finesse des traits, la longueur de l'ovale du visage, le bandeau qui ceint le front, la raie qui partage les cheveux en deux masses ondulées sur les tempes. Mais la même tête, vue de profil, a un aspect bien différent. Les cheveux sur la nuque, s'ils ne sont pas tout à fait courts, du moins ne sont pas assez longs pour former un chignon ; il n'y a même pas un nœud de cheveux : ils sont simplement relevés et maintenus par le ruban qui passe du front à l'occiput (1). Or, si les figures d'éphèbes et de dieux adolescents, de type féminin et coiffées en bandeaux, sont nombreuses dans l'art grec (2), je ne connais pas de figure sûrement féminine dont les cheveux soient aussi courts et disposés ainsi par derrière (3). Du reste il est curieux de constater que ceux mêmes des commentateurs de la tête de Bologne qui, avant M. Furtwängler, l'ont crue féminine, cherchaient pour elle un nom qui marquât le caractère ambigu du type. C'est ainsi que M. Flasch en faisait une amazone, c'est-à-dire une femme qui est en même temps un guerrier (4). M. Furtwängler lui-même ne semble pas avoir pu se soustraire entièrement à l'impression au moins hésitante que produit ce monument, si on le considère sans parti pris. Il cherche à montrer l'influence que le type de la soi-disant Athéna Lemnia a eue sur tout l'art antique, et il fait un curieux rapprochement, très juste d'ailleurs, entre la tête de Bologne et la belle tête du Louvre, connue sous le nom d'Antinoüs Mondragone (5). N'est-il pas singulier que le monument où l'on remarque la plus significative imitation de la tête de Bologne soit précisément une figure d'adolescent ? Des deux têtes d'ailleurs, si l'on n'était pas renseigné, c'est l'Antinoüs que tout le monde prendrait pour une femme.

(1) On s'en rend encore mieux compte sur la planche jointe à l'article cité plus haut de M. Conze, la tête étant plus tournée vers la gauche.

(2) Il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil sur l'Atlas d'Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, aux planches consacrées à Apollon.

(3) Quelques-unes des Athéna sans casque qui figurent sur des vases peints, entre autres celle dont M. Furtwängler a donné un dessin (*Meisterw.*, fig. 1) ou celle du vase de Corneto qui représente la naissance d'Erichthonios (*Mon. dell' Inst.*, X, xxxix), — ont les cheveux relativement courts : mais si courts qu'ils soient, ils sont toujours assez longs pour former un chignon noué sur le sommet de la tête.

(4) *Bull. dell' Instit.*, 1872, p. 66.

(5) *Meisterw.*, p. 30.

La tête de Bologne est une œuvre admirable. Quelques archéologues ont eu cependant des doutes sur son authenticité (1). On ne saurait trop remercier M. Furtwängler d'avoir définitivement fait justice de ces soupçons et d'avoir mis la tête de Bologne à la place qu'elle mérite parmi les chefs-d'œuvre de nos musées. Les pages où il analyse le type de cette tête, où il en fait ressortir le caractère original et profondément personnel, sont un modèle de fine critique (2).

Mais qu'on exalte autant qu'on voudra, et on ne le fera jamais trop, la beauté de la tête de Bologne, ce n'est pas parce qu'elle est belle qu'il faut l'attribuer à Phidias. Si, malgré le caractère original et personnel dont nous parlions tout à l'heure, on veut la comparer à d'autres monuments, ce n'est pas parmi les œuvres qui se rattachent directement ou indirectement à l'influence de Phidias qu'on trouvera les points de comparaison les plus significatifs. A côté du profil de la tête de Bologne, tel qu'il est donné dans les *Meisterwerke*, placez le profil de la charmante tête en bronze d'un éphèbe vainqueur, provenant de Bénévent et aujourd'hui conservée au Musée du Louvre (3). On ne peut manquer, à mon avis, d'apercevoir une ressemblance frappante entre ces deux têtes. Or le bronze de Bénévent, malgré des différences sur lesquelles il est inutile d'insister ici, est étroitement apparenté aux figures d'athlètes créées par Polyclète et son école (4). C'est ainsi que M. Furtwängler lui-même le jugeait à une époque où il ne pensait pas encore à sa Lemnia : le bronze du Louvre était alors pour lui une œuvre grecque originale, un peu postérieure à Polyclète, mais tout imprégnée encore des traditions du maître (5).

Dans les *Meisterwerke*, il est revenu à deux reprises sur la tête de Bénévent, avec le désir de concilier l'impression ressentie sans parti pris avec les nécessités de son hypothèse à propos de la Lemnia. Il reconnaît que la tête de Bénévent présente une grande analogie de style avec la

(1) Brizio, *Bull. dell' Instit.*, 1872, p. 65; Heydemann, *Mitth. aus den Antikens. in Ober- und Mittellitalien*, p. 60, 206.

(2) *Meisterw.*, p. 28 et suiv.

(3) Voy. la planche publiée dans les *Monuments et Mémoires (fondation Piot)*, 1894, I, pl. VI.

(4) Voy. Michon, *Monuments et Mémoires*, I, 1894, p. 82 et suiv.

(5) 50^e *Winckelmanns Programm*, p. 21.

Lemnia (c'est-à-dire la tête de Bologne). « C'est avec raison, ajoute-t-il, que, dans la collection des moulages de Berlin, on a placé les deux têtes à côté l'une de l'autre (1). » Mais, plus loin, tout en classant la tête de Bénévent parmi les œuvres inspirées par l'école de Polyclète, il remarque « qu'il y a quelque chose de tout à fait étranger à Polyclète, et de plus rapproché de Phidias et de la Lemnia, dans la beauté et le charme infini de cette tête (2) ».

La tête de Bologne est sans doute beaucoup plus ancienne que celle de Bénévent. Elle est évidemment l'excellente copie en marbre d'un original en bronze du v^e siècle. Les proportions de la tête, l'ovale allongé du visage, la distance entre les yeux et la bouche, le dessin du nez, la forme si particulière de la bouche aux coins légèrement abaissés, à la lèvre inférieure un peu saillante (3), tous ces traits rappellent les types d'éphèbes et d'athlètes que nous croyons pouvoir ranger sous le nom de Polyclète. Que représentait la statue dont il nous reste seulement la tête? Peut-être était-ce un diadumène (4). En tout cas, M. Conze avait sans doute raison quand il déclarait ne rien voir dans cette tête de jeune homme qui fit penser à une divinité ou à un héros mythique (5).

J'ai dit les raisons qui m'empêchent d'accepter la combinaison proposée par M. Furtwängler entre la tête de Bologne et le torse de Dresde. En 1872, M. Flasch avait reconnu que la partie antique de la tête placée alors sur le torse de Dresde était identique à la tête de Bologne. M. Treu fit alors séparer la tête du torse (6). C'était le parti le plus sage. Nous serions ainsi plus à l'aise pour admirer à part deux morceaux, qui, réunis, se nuisent l'un à l'autre.

J'admettrais volontiers que le torse de Dresde se rattachât à un ori-

(1) *Meisterw.*, p. 30, n° 3.

(2) *Id.*, p. 507. — M. Michon a eu raison de relever ce qu'il y a de singulièrement vague dans cette appréciation, digne plutôt du temps où le nom de Phidias était le synonyme banal de beauté classique, ou de ce que l'on appelait ainsi.

(3) Il semble qu'on retrouve encore dans la courbe de ces lèvres un souvenir de la moue caractéristique de la jolie « boudeuse » de l'Acropole (*Musée d'Athènes*, pl. xiv).

(4) Les bandeaux assez volumineux, produits par la pression du ruban étroitement serré, qui, plus que tout autre détail, donnent un caractère féminin au visage vu de face, ne sont guère plus bouffants que sur d'autres têtes de diadumènes (par exemple, *Meisterw.*, pl. XXV).

(5) *Beiträge*, p. 4.

(6) Depuis, le moulage de la tête de Bologne a été placé sur le torse de Dresde.

ginal de Phidias ou de son école. Tout ce que M. Furtwängler dit de ce torse, en le comparant à celui de l'Athéna Parthénos, est fort ingénieux et paraît juste (1). Avant lui du reste, sans parler d'auteurs plus anciens, M. Puchstein avait déjà cru reconnaître le style de Phidias dans le torse de Dresde (2). Mais de ce que le torse de Dresde doit être rapporté à l'école de Phidias, il ne suit pas nécessairement que ce torse soit une copie de l'Athéna Lemnia.

Quand on parle de l'Athéna Lemnia, on a généralement une tendance à se figurer que nous avons des renseignements assez précis sur cette statue. Même les archéologues qui ont protesté le plus vivement (3) contre le caractère aventureux des *Meisterwerke* paraissent admettre qu'à défaut de l'œuvre elle-même ou d'une copie exacte, nous savions déjà de quelle matière était faite l'Athéna Lemnia, quelle était son attitude, son expression, son costume, et à quelle occasion elle avait été exécutée. Il semblait qu'il ne restât plus qu'à reconnaître parmi les marbres de nos musées la statue dont nous possédions le signalement.

Tout le monde répète que l'Athéna Lemnia était en bronze, qu'elle avait été dédiée sur l'Acropole par les clérouques athéniens de Lemnos entre les années 451 et 447, et que la déesse était représentée sans casque ni bouclier, la tête inclinée en avant, avec une expression bienveillante et pacifique (4). Malheureusement, si l'on examine les textes d'auteurs sans parti pris, on est obligé d'avouer que, des divers traits de ce signalement, les uns sont fort douteux, les autres seulement vraisemblables à titre de conjectures.

Les textes rassemblés par M. Overbeck dans ses *Schriftquellen* sont au nombre de sept.

C'est d'un passage de Pline (5), qu'on a conclu que l'Athéna Lemnia était en bronze : « Ex aere (Phidias fecit), dit Pline, Minervam tam eximia pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit. » Les mots *formae cognomen* ont paru étranges. Quelques commentateurs ont voulu corriger

(1) *Meisterw.*, p. 16 et suiv.

(2) *Jahrb. d. Instituts*, 1890, p. 93 et suiv.

(3) M. Percy Gardner, par exemple, dans l'article déjà cité de l'*Academy*.

(4) Voy. par exemple Reinach, *Gaz. Beaux-Arts*, 1894, II, p. 213-216.

(5) N. H. XXXIV, 54.

formae en *formosae* (1). Jahn (2), suivi depuis par la plupart des archéologues (3), a proposé pour le mot latin *forma* l'équivalent grec Μορφώ, qui serait ainsi un des surnoms donnés à la statue de Phidias. D'ailleurs, qu'on lise *formae* ou *formosae*, peu nous importe; car rien dans la phrase de Pline ne désigne l'Athéna Lemnia: on peut y voir, si l'on veut, la preuve que Phidias avait fait une « Athéna Morpho » en bronze. Mais pourquoi cette Athéna Morpho serait-elle la statue dédiée par les Lemniens? Les deux seuls textes, qui ne prêtent pas à la controverse, attribuent à cette statue le seul surnom de *Lemnia*. A la suite du passage que nous avons cité, Pline fait mention d'une autre Athéna de Phidias (4): « Fecit et aliam Minervam quam Romae Paulus Aemilius ad aedem Fortunae hujusce diei dicavit. » Pourquoi la *Minerva tam eximiae pulchritudinis* (Overbeck 759) serait-elle l'Athéna Lemnia plutôt que l'*alia Minerva* (Overbeck 765)?

Des trois épigrammes recueillies dans les *Schriftquellen*, les deux premières, qui sont tirées de l'anthologie (5), sont tout à fait insignifiantes. Elles développent, en des termes presque identiques, le même facile madrigal à la louange d'Athéna: « Quand tu vois la grâce divine de la déesse de Paphos, tu approuves le jugement du phrygien Pâris; mais lorsqu'ensuite tu regardes Pallas l'Athénienne, tu t'écries: Pâris n'était qu'un bouvier. » Où trouve-t-on ici une allusion à l'Athéna Lemnia? Peut-on même affirmer que le poète avait en vue une statue quelconque?

On a essayé (6) de tirer davantage d'une épigramme malheureusement incomplète, gravée sur une pierre de Paphos (7).

...δὲ καὶ Νείκεν Παλλὰς χερὶ θι...αι.....
 ..λων οὐ χροίζω πρὸς Κύπριν ἐρχομένη.
 Κεχρο]πίδης μ' ἀνέθηκε πατρὸς ἀπὸ πατρίδ' ἐς ἄλλην
 ..ιόδοτος Παφίους Φειδιακὴν χάριτα.

(1) Osann, *Arch. Zeitung*, 1848, p. 65.

(2) *Arch. Zeitung*, 1847, p. 63.

(3) Hübner, *Nuove Memorie dell' Instituto*, 1865, II, p. 47; Studniczka, *Vermutungen zur griech. Kunstgeschichte*, 1884 (*Die Lemnische Athena des Pheidias*, p. 5).

(4) Overbeck 765.

(5) IV, 168, et I, 193.

(6) Voyez surtout Studniczka, *Vermutungen*, p. 6 et suiv.

(7) Overbeck 764.

Ici il s'agit bien d'une statue d'Athéna : les mots *Φειδικήν χάριτα* ont fait croire que cette statue était la copie d'une œuvre de Phidias. Mais rien ne prouve que ce fût une copie de la Lemnia. Les mots *ἄπλων οὐ χροίζω*, où l'on voit une allusion à une Athéna pacifique et sans casque, telle qu'on se figure la Lemnia, n'ont de sens que grâce à une restitution purement conjecturale, et qui ne s'accorde guère avec la restitution *Ἀσπίδα*, généralement adoptée pour le premier vers (1).

Le texte qui a le plus fourni aux commentateurs est un passage d'Himérius, rhéteur médiocre qui vivait au IV^e siècle après Jésus-Christ (2). Himérius développe ce motif banal que les grands artistes ne se sont pas contentés de reproduire des types immuables, mais qu'ils ont cherché à faire du nouveau; et il ajoute : *οὐκ αἰεὶ Δία Φειδίας ἐπλαττεν, οὔτε σὺν ὄπλοις αἰεὶ τὴν Ἀθηναίαν ἐχαλκεύετο, ἀλλὰ καὶ ἐς ἄλλους θεοὺς ἀφῆκε τὴν τέχνην, καὶ τὴν παρθένον ἐκόσμησεν, ἐρύθημα καταχέας τῆς παρειᾶς, ἵνα ἀντὶ κράνουσ ὑπὸ τούτου τῆς θεοῦ τὸ κάλλος κρύπτοιτο.*

S'il n'était pas absurde de chercher trop de rigueur logique dans un pareil galimatias, on pourrait tout d'abord remarquer que les mots *καὶ ἐς ἄλλους θεοὺς* interrompent le sens de la phrase : rien ne prouverait dès lors que la fin de cette phrase, à partir des mots *τὴν παρθένον*, s'appliquât à une statue d'Athéna. Mais admettons, si l'on veut, — et j'avoue que la chose est probable, — qu'il s'agisse bien d'une statue d'Athéna, et même d'une statue d'Athéna sans casque : où prend-on que ce soit nécessairement l'Athéna Lemnia (3)?

Qu'est-ce que cette Athéna pudique et rougissante? Quel cas d'ailleurs peut-on faire de la ridicule et déclamatoire rhétorique d'Himérius? Si l'on veut trop demander à ce texte, on risque d'arriver à des conclu-

(1) Studniczka, *loc. cit.*

(2) *Orat.* 21, 4. — Overbeck 761.

(3) M. Studniczka (*Vermutungen*, p. 6) a voulu tirer du texte de Lucien (*Imag.* 6) une vérification de celui d'Himérius. Il a rapproché le *ἀντὶ κράνουσ* d'Himérius des mots *τὴν δὲ τοῦ παντός προσώπου περιγραφὴν* : attribuant au mot *παντός* son sens le plus fort, il a insinué que, si l'on pouvait voir et admirer *tout* le visage de la Lemnia, c'est qu'elle n'avait pas de casque. Cette interprétation est ingénieuse, mais paraît bien forcée. Il me semble que dans la phrase de Lucien : *τὴν δὲ τοῦ παντός προσώπου περιγραφὴν, καὶ παρειῶν τὸ ἀπαλὸν καὶ εἶνα σύμμετρον ἢ Λημνία παρέξει καὶ Φειδίας*, — le mot *παντός* s'oppose seulement aux mots *παρειῶν* et *εἶνα*. Lucien loue d'abord l'ensemble du visage, et, passant ensuite aux détails, déclare particulièrement admirables la beauté des joues et le dessin du nez.

sions extravagantes, comme le montre l'exemple de Preller (1). Pour expliquer les mots ἐρύθημα κατὰ χεῖρας τῆς παρρησίας, il suggère que les joues de bronze de la déesse avaient dû être peintes en rouge! C'est pourtant de cette pauvre rhétorique que sont sortis tous les essais de reconstitution de la Lemnia, — Minerve pacifique, sans casque, la tête inclinée.

Il reste deux textes parfaitement clairs et où l'Athéna Lemnia est expressément mentionnée; malheureusement ils sont peu instructifs. « Il y a sur l'Acropole, dit Pausanias (2), deux autres ex-voto : Périclès fils de Xanthippos, καὶ τῶν ἔργων τῶν Φειδίου θεῆας μάλιστα ἄξιον, Ἀθηναῖς ἄγαλμα ἀπὸ τῶν ἀναθέντων καλουμένης Λημνίας. » C'est de ce texte qu'on s'est servi pour dater la Lemnia. En effet on sait qu'une clérouchie athénienne fut envoyée à Lemnos vers le milieu du v^e siècle : M. Kirchhoff (3) est arrivé à préciser cette date, qu'il fixe suivant toute vraisemblance entre les années 451 et 448/7. Mais le texte de Pausanias ne parle pas de clérouques. Les mots ἀπὸ τῶν ἀναθέντων κ. τ. λ., peuvent s'appliquer aux Lemniens aussi bien et même mieux qu'aux colons athéniens de Lemnos. « Elle fut appelée Lemnia, dit-il, du nom de ceux qui la dédièrent, » — c'est-à-dire, semble-t-il, les Lemniens. Il est vrai qu'on ne connaît pas d'autre dédicace faite par des étrangers sur l'Acropole d'Athènes, du moins au v^e siècle (4). Mais la chose était-elle impossible, alors que nous connaissons à Delphes tant d'ex-voto semblables? Les Lemniens devaient avoir des relations étroites avec les Athéniens, même avant que leur île fût entrée dans l'empire maritime d'Athènes. Pourquoi n'auraient-ils pas dédié une statue sur l'Acropole? Les ingénieux arguments par lesquels M. Löschcke (5) a voulu établir à quelle occasion fut dédiée la Lemnia ne sont que des conjectures plausibles, mais rien de plus. La date même de la Lemnia n'est pas certaine.

Enfin Lucien, d'accord en cela avec Pausanias, nous apprend que la Lemnia passait pour un des chefs-d'œuvre de Phidias. Il la préfère même à

(1) *Arch. Zeitung*, 1846, p. 264.

(2) I. 28, 2.

(3) *Abhandl. d. Berliner Akademie*, 1873, p. 337.

(4) Furtvängler, *Meisterw.*, p. 11.

(5) *Tod des Phidias*, p. 43.

toutes les autres statues du maître (1). Un peu plus loin, il parle avec admiration de la forme générale du visage, du contour gracieux des joues et de l'harmonieux dessin du nez (2). Est-ce là cette Minerve pacifique, la tête légèrement inclinée avec une expression bienveillante et douce, tenant son casque dans la main (3)?

Résumons les résultats de cette enquête. L'Athéna Lemnia a été dédiée sur l'Acropole par les Lemniens, — ou peut-être les colons athéniens de Lemnos — : elle était un chef-d'œuvre, et même, au goût de Pausanias et de Lucien, le chef-d'œuvre de Phidias. Le visage de la déesse était d'une grande beauté et, probablement, d'un caractère plutôt gracieux que sévère.

C'est tout et c'est peu. Je ne prétends pas qu'il n'y ait pas eu au v^e siècle des Athéna pacifiques tenant leur casque à la main (4). Les exemples rassemblés par M. Furtwängler montrent que c'était là un motif familier aux peintres de vases pendant la première moitié du v^e siècle (5). Il est même possible que Phidias ait sculpté une statue conforme à ce type, mais il serait tout à fait téméraire de l'affirmer. M. Furtwängler remarque très justement que ce type tendait déjà à disparaître plusieurs années avant l'époque probable où Phidias exécuta l'Athéna Lemnia (6). En tout cas, même si Phidias a fait une Athéna sans casque, rien ne prouve que ce soit la Lemnia.

Je ne me dissimule pas que ces conclusions doivent paraître bien négatives. Mais certaines négations ne peuvent-elles pas être aussi utiles que certaines affirmations, ou certaines hypothèses, aux progrès d'une science encore enveloppée d'obscurités comme l'archéologie grecque?

Il n'en reste pas moins vrai que la Minerve pacifique a dû être un

(1) Overbeck 760. — ΔΥΚ. Τῶν δὲ Φειδίου ἔργων τί μάλιστα ἐπήνεσας; — ΠΟΑ. Τί δ'ἄλλο ἢ τὴν Ἀθηναίαν, ἣ καὶ ἐπιγράφαι τοῦνομα Φειδίας ἤξιωσε (*Imag.* 4).

(2) Voyez le texte, p. 31, n° 3.

(3) Une phrase de M. Studniczka (*Vermutungen*, p. 5) montre d'une façon piquante comment on a passé des textes si peu explicites que nous venons d'analyser à la conception de la Minerve pacifique: « Die Betonung der Schönheit führt auf ein besonders friedliches Athenabild... » La transition est vraiment bien peu solide.

(4) Encore est-il bien sûr que ce type ait jamais été traité dans de grandes figures isolées? Il me semble que ce motif, essentiellement pittoresque, convient mieux soit à la peinture même, soit à des monuments plus ou moins apparentés à la peinture, tels que bas-reliefs, plaquettes de terre cuite, miroirs, etc...

(5) *Meisterw.*, p. 22-25.

(6) *Meisterw.*, p. 23.

type en faveur vers l'an 450. Le fait est attesté par de nombreux monuments aujourd'hui conservés dans nos musées, et dont les originaux doivent remonter au v^e siècle. M. Furtwängler a très bien analysé et ingénieusement distingué ces différentes Athéna : l'Athéna Farnèse du musée de Naples, et à côté d'elle une très belle tête, aujourd'hui perdue, dont le moulage est à Dresde, — l'Athéna Hope, l'Athéna Albani, la Pallas de Velletri (1). Le charmant bas-relief trouvé en 1888 dans les fouilles de l'Acropole, et connu sous le nom d'*Athéna mélancolique* (2), est probablement un des premiers essais qui ont précédé, — de très peu d'années sans doute, — le chef-d'œuvre d'où dérivent plus ou moins directement les statues mentionnées plus haut.

Que ce chef-d'œuvre soit sorti du génie de Phidias, c'est possible, et même très vraisemblable, car plusieurs des Athéna dont nous avons parlé semblent évoquer naturellement son nom (3). Pour ma part, je ne verrais aucun inconvénient à supposer que Phidias a pu être le créateur du type d'où nous est venue l'Athéna Albani. En tout cas, les proportions de cette belle statue sont infiniment plus conformes à ce que nous croyons savoir du style de Phidias que la grêle et gauche figure imaginée par M. Furtwängler. Et combien la tête de l'Athéna Albani, avec l'ovale plutôt large de son noble visage, son expression calme et sereine, est plus dans la tradition de Phidias que l'étroit visage, le long nez mince, la bouche volontaire, presque amère, et tous les traits d'une précision si élégante, mais un peu sèche, qui caractérisent la tête de Bologne.

(1) *Meisterw.*, Pl. IV-B, fig. 45 et 46; Pl.-IV-A, fig. 47; — fig. 48; — fig. 49 et 20; — fig. 41 et 42. Il me paraît intéressant de citer ici une statuette d'Athéna en bronze d'un travail, très fin, qui appartient à M. Eugène d'Eichthal. Sauf pour le mouvement des bras, d'ailleurs brisés au coude, mais qui sont tous deux abaissés (la déesse n'avait donc pas de lance), elle présente, pour l'arrangement du costume et l'inclinaison de la tête, les mêmes détails caractéristiques que la Minerve à la ciste du Louvre. Cette statuette, qui a été, paraît-il, trouvée dans la Dordogne, atteste la popularité du type de la Minerve pacifique.

(2) *Δελτίον ἀρχαιολ.* 1888, p. 103, 123; *Journ. of hell. studies*, 1889, p. 267-268. M. Waldstein dans la *Nation* de New-York (31 janv. 1889, cité par M. Salomon Reinach, *Chroniques d'Orient* p. 528) considère l'Athéna mélancolique comme apparentée à la Pallas de Velletri et remontant à la deuxième partie du v^e siècle. M. Furtwängler croit ce bas-relief plus ancien, avec raison suivant moi, et le cite parmi les « Vorstufen zur Lemnia » (*Meisterw.*, p. 36 et suiv.). Il propose la date 460 (*Meisterw.*, p. 40).

(3) D'après M. Furtwängler, l'Athéna Albani pourrait être la copie d'un original de Praxias, élève de Kalamis (*Meisterw.*, p. 416). La Pallas de Velletri serait de Krésilas (*Meisterw.*, p. 303 et suiv.).

Il est curieux que toutes les Athéna étudiées par M. Furtwängler, qu'elles soient antérieures ou postérieures à l'œuvre de Phidias, sont toujours coiffées du casque (1).

Si l'on accepte l'hypothèse de M. Furtwängler, on arrive à cette conséquence singulière : à part des exemples rencontrés sur de petits monuments, — vases peints, statuettes, petits bas-reliefs, miroirs, — de toutes les statues où nous retrouvons plus ou moins diversifié le type de la Minerve pacifique, et où M. Furtwängler lui-même constate l'influence de l'Athéna Lemnia, cette Lemnia serait *la seule* qui aurait eu la tête nue et le casque à la main. En réalité, si l'on examine les monuments sans arrière-pensée, il paraît vraisemblable que le type de la Minerve pacifique, créé vers le milieu du v^e siècle, probablement par Phidias, — que ce soit la Lemnia ou toute autre statue, — était une Athéna casquée, sans bouclier, la tête légèrement inclinée, une main appuyée sur sa lance.

III

Dans l'état actuel de la science, il est à peu près impossible de décider laquelle des statues conservées dans nos musées représente le plus exactement l'œuvre originale aujourd'hui perdue. Mais peu importe pour la question qui nous occupe plus spécialement ici : c'est l'évolution du type qui nous intéresse. Après avoir donné naissance à plusieurs compositions très belles et très simples, figures isolées que caractérisaient surtout la légère inclinaison de la tête, l'expression calme et sereine du visage et le geste pacifique de la main, — le même idéal, par un effet de son développement logique, inspira bientôt des œuvres plus complexes. A la bienveillance en quelque sorte générale et sans objet déterminé qu'exprimaient des statues comme l'Athéna Albani, l'Athéna Farnèse ou

(1) D'après M. Furtwängler (*Meisterw.*, p. 114, n. 4), l'Athéna Albani n'aurait pas de casque; elle serait coiffée d'un bonnet de peau de chien ou de peau de loup : ce serait l'Ἄλδος κωνέη. J'ai attentivement considéré les deux figures données par M. Furtwängler, et le moulage de la statue possédé par l'École des Beaux-Arts. Je trouve que la coiffure de l'Athéna Albani n'a rien de la souplesse d'un bonnet en peau. C'est plutôt, il me semble, un casque de métal en forme de tête de loup ou de chien, semblable au casque de métal en forme de tête de lion, qui coiffe l'Héraklès d'Égine.

la Pallas de Velletri, on substitua un sentiment du même ordre, mais plus particulier. Cette bienveillance, qui semblait d'abord embrasser tous les hommes, devint la tendresse maternelle. C'est ainsi qu'on passa naturellement de la figure isolée au groupe; et l'on représenta bientôt, soit à côté, soit dans les bras de la déesse, l'objet de son affection. De là des compositions comme la Minerve à la ciste du Louvre et le groupe de Munich, où l'on s'accorde à reconnaître une réplique d'une œuvre célèbre de Céphissodote, Eiréné avec Ploutos. Dans la Minerve à la ciste, l'expression tendre et affectueuse de la déesse ne s'adresse encore qu'à un symbole, le serpent Erichthonios; dans l'Eiréné de Céphissodote, la signification du groupe est plus claire : le symbole s'est matérialisé et devient un enfant aux traits humains, que la déesse porte dans ses bras.

Tout en cherchant à replacer la statue du Louvre dans la série d'œuvres antérieures ou contemporaines auxquelles elle est apparentée, je ne veux pas méconnaître ce qu'elle a d'original. La Minerve à la ciste nous offre la représentation la plus ingénieuse des rapports d'Athéna avec Erichthonios.

Erichthonios sous forme de serpent figure sur mainte statue à côté d'Athéna : c'est lui que Pausanias (1) reconnaît dans le serpent qui s'abrite derrière le bouclier de l'Athéna Parthénos. La façon dont la Minerve du Louvre porte dans le pli de son égide et suit de son regard le précieux dépôt qu'elle a repris aux filles de Cécrops est autrement expressive et touchante. Pour le sentiment, l'œuvre du sculpteur inconnu, auteur de l'original d'où dérivent les statues du Louvre et de Berlin et le bronze de Leyde, ne peut être comparée qu'au groupe de Céphissodote, Eiréné et Ploutos, tel que nous le connaissons par le marbre de Munich. D'ailleurs, malgré la différence des noms, le sujet, ou plutôt le symbole, est presque le même. La différence n'est pas grande entre la Paix et Minerve pacifique, non plus qu'entre Ploutos, la Richesse, et le héros auquel la mythologie grecque attribue l'invention de la monnaie (2).

M. Furtwängler (3) pense que l'Eiréné de Céphissodote a dû être

(1) I, 24, 7.

(2) Pline, N. H. VII, 197. D'après Hygin (*Fab.* 274) Erichthonios, s'il n'avait pas inventé la monnaie, aurait eu du moins le mérite d'avoir introduit l'argent en Attique.

(3) *Meisterw.*, p. 314.

exécutée vers l'an 375. Je croirais volontiers que la Minerve à la ciste est un peu plus ancienne. L'attitude est presque la même, et les draperies sont traitées d'une façon très analogue dans les deux monuments (1); mais il me semble, qu'il y a dans l'Eiréné une plus grande recherche d'élégance, et dans la Minerve à la ciste plus de sévérité.

Pour le mouvement des jambes et le travail des draperies, la statue du Louvre nous montre le développement du type dont l'Athéna Parthénos de Phidias donna sans doute le premier exemple. Dans le torse de Dresde, qui est probablement antérieur de quelques années à la Parthénos, les deux pieds sont encore posés à plat sur le sol et placés sur la même ligne; les plis cannelés de la tunique cachent entièrement le mouvement des cuisses et des jambes. Au contraire, ce mouvement commence à être indiqué dans l'Athéna Parthénos, tandis que la draperie, qui tombait rigide et sans plis au-dessus des pieds de la statue de Dresde, forme un léger ourlet sur le pied droit de la Parthénos (2). Ces traits se retrouvent plus accentués dans la Minerve à la ciste: ici la cuisse et la jambe gauches se montrent tout entières sous la draperie, qui « plaque » étroitement sur elles. Cette souplesse et cette indiscretion de l'étoffe contrastent avec les plis raides et lourds, conformes à la tradition ancienne, qui dissimulent complètement la jambe droite. Mais la liberté même avec laquelle est traitée la draperie sur la jambe gauche ne va pas sans des restrictions qui seront franchies seulement un peu plus tard: le pied porté en arrière pose encore presque à plat par terre; il n'y a pas de vide entre le talon et le sol.

Dans l'Eiréné de Céphisodote, le modelé de la cuisse est plus visible encore sous la draperie, le mouvement du pied droit un peu plus accusé. L'inclinaison de la tête est également plus marquée, et a quelque chose de plus affecté, sans que l'expression de tendresse maternelle soit plus vive. Cependant, malgré ces légères différences, le sentiment et le style des deux statues présentent assez d'analogies pour qu'on ne puisse s'empêcher de trouver très séduisante la conjecture récemment émise par M. Mil-

(1) Le costume de l'Eiréné, sauf l'égide, est absolument identique à celui de la statuette de Leyde.

(2) Voyez Furtwängler, *Meisterw.*, p. 16 et suiv.; Puchstein, *Jahrb. d. Instituts*, 1890, p. 93 et suiv.

chhöfer (1) : le groupe de Munich et la statue du Louvre se rapporteraient tous deux à des originaux du même artiste, Céphissodote. Ce n'est là qu'une hypothèse destinée à préciser une impression, car il est bien hasardeux de prononcer, à propos des statues de nos musées, des noms comme celui de Céphissodote, qui n'est guère pour nous qu'un nom.

Cependant, parmi les statues d'Athéna dont nous parlent les auteurs, il en est une dont la description paraît assez bien convenir à la statue du Louvre : c'est une œuvre de Démétrios d'Alopéké, à propos de laquelle Pline (2) s'exprime ainsi : « Idem (Demetrius fecit) et Minervam quæ *myctica* appellatur : dracones in Gorgone ejus ad ictus citharæ tinnitu resonant. » Brunn (3) a essayé d'interpréter ce texte, que le mot *myctica* rend peu compréhensible. Il proposait de corriger *myctica* en *musica*. Ne pourrait-on pas plutôt lire tout simplement *mystica*, correction littéralement beaucoup plus plausible, et qui s'expliquerait par allusion à la *cista mystica* (4)? Il est vrai que la seconde partie de la phrase de Pline : dracones... *ad ictus citharæ*... etc..., ne semble guère s'appliquer à la statue du Louvre.

A considérer seulement la question de date, il ne serait pas impossible que Démétrios fût l'auteur de la statue du Louvre. Cette date a été établie avec vraisemblance par M. Helbig, qui a identifié un certain « equitem Simonem », dont Démétrios avait fait la statue (5) avec le Simon dont parlent Xénophon et Aristophane, et qui fut hipparque en l'an 422 (6). On peut donc étendre la période de production de Démétrios jusque dans les environs de l'an 400. Or cette dernière date est précisément celle que nous avons attribuée à la Minerve du Louvre.

Malheureusement nous ne possédons aucune œuvre de Démétrios, et

(1) *Archäol. Studien H. Brunn dargebracht*, Berlin, 1893, p. 48. M. Milchhöfer rapporte également la Pallas de Velletri à Céphissodote. Il y a certainement beaucoup de ressemblance entre la statue de Velletri et la Minerve à la ciste. Mais la tête de la première donne l'impression d'une œuvre plus ancienne.

(2) N. H. XXXIV, 76.

(3) *Geschichte der Künstler*, I, 256.

(4) Je dois cette ingénieuse correction de texte à M. Pottier : je me hâte de dire qu'il n'entraîna pas dans son esprit d'identifier la Minerva *mystica* de Démétrios à la statue du Louvre.

(5) Plin. N. H. XXXIV, 76.

(6) *Archäol. Zeitung*, 1861, p. 180.

ce que nous savons de lui par les auteurs ne s'accorde guère avec le jugement que nous avons porté sur la Minerve à la ciste. A part l'Athéna dont nous venons de parler, ses autres œuvres (1) paraissent avoir été surtout des portraits : une vieille prêtresse de Minerve, l'hipparque Simon et le stratège Pélichos de Corinthe, vieillard ventru et chauve, aux veines gonflées. Lucien (2) s'étend assez longuement sur la statue de Pélichos, et loue la vérité et la vie du portrait, « ἀποανθρώπων ὅμοιον ». Ailleurs (3) il donne au sculpteur d'Alopéké le surnom significatif d'ἀνθρωποποιός. Quintilien va plus loin et trouve le réalisme de Démétrios excessif : « Nam Demetrius tanquam nimius in ea (veritate) reprehenditur et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior (4) » Démétrios est donc, dans l'histoire de l'art grec, un indépendant. Les traits caractéristiques de son talent conviennent aussi peu que possible à la statue du Louvre, c'est-à-dire à une œuvre qui appartient à la grande tradition de l'art grec, et où, malgré la sévérité relative du style, on remarque une grâce, une douceur, qui semblent déjà annoncer Praxitèle.

Le plus sage est donc de s'abstenir de pareilles hypothèses : elles sont plus dangereuses qu'utiles, car elles risquent de nous faire illusion à nous-mêmes, et masquent à nos propres yeux notre ignorance. J'ai voulu seulement mettre, autant que possible, à sa place dans le développement logique de l'art grec un type intéressant, sur lequel l'attention ne s'était pas portée jusqu'ici.

(1) Overbeck, *Schriftg.*, 897-903.

(2) Philopseud., 48-20 = Overbeck, 900-902.

(3) Philopseud., 20 = Overbeck, 902.

(4) Instit. orat. XII, 10,9 = Overbeck, 903.