

293

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

QUATRIÈME SÉRIE

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

XXXII^e ANNÉE

REVUE
DES
ÉTUDES ANCIENNES

Paraissant tous les trois mois

TOME XII

N^o 2

Avril-Juin 1910.

H. LECHAT

Notes archéologiques :

I

Bordeaux :

FERET & FILS, ÉDITEURS, 15, COURS DE L'INTENDANCE

Grenoble : A. GRATIER & C^{ie}, 23, GRANDE-RUE

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

Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRANDE-RUE

Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS

Lausanne : F. ROUGE & C^{ie}, 4, RUE HALDIMAND

Rome : LOESCHER & C^{ie} (BRETSCHNEIDER & REGENBERG), 307, CORSO UMBERTO I

Paris :

ALBERT FONTEMOING, 4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



150021

NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

I

Les Revues d'archéologie croissent et multiplient. Nombreux y sont les articles qui apportent des notions et idées neuves, intéressantes en soi, excitantes par leur variété même. Choisir les plus considérables de ces articles, les étudier avec soin, puis les résumer de façon à montrer en quoi ils méritent d'être considérés, un travail de ce genre peut rendre quelques services. Pourtant, je ne voudrais pas priver mes lecteurs du profit qu'ils auront à dépouiller eux-mêmes les Revues. Aussi dois-je les prévenir que mon intention est de leur offrir seulement quelques résumés et analyses. Je ne redouterai pas d'être un peu long, s'il est nécessaire pour être clair, quoiqu'on admette en général que la brièveté obscure est un grand signe de supériorité. C'est justement parce qu'il m'arrivera de consacrer beaucoup de temps et de place à un seul article, que place et temps me manqueraient pour les analyser tous. Mais on aurait tort de penser que ceux dont je ne dirai rien soient, de ce fait, marqués comme n'ayant à mes yeux aucune valeur ou n'en ayant guère. Ce pourra être le cas, certaines fois, non pas toujours. Quelques raisons que j'aie de prendre ceux-ci et de laisser ceux-là, je déclare que je n'assume pas l'office d'un juge séparant les bons des mauvais, couchant les bons sur son papier et mettant les autres au panier. Je ne suis pas l'Archange tenant en main les infallibles balances. Quant aux auteurs dont je parlerai, autant que possible je m'effacerai devant eux, et, sans m'interdire de donner en passant mon opinion personnelle, j'aurai pour principal souci de présenter exactement la leur et tout l'essentiel de leur travail.

Ces *Notes* ne feront pas double emploi avec le Bulletin que publie la *Revue des Études grecques* : le lecteur s'en apercevra bien. Peut-être remarquera-t-il, cependant, une petite ressemblance dans la disposition extérieure des matières. Je rappelle donc que cette disposition, c'est moi jadis qui l'ai cherchée et le premier adoptée¹. Je n'ai pas trouvé mauvais qu'on me l'empruntât; on trouvera bon que je m'en serve de nouveau, à ma convenance.

PLASTIQUE ET POÉSIE.

On prend un intérêt des plus vifs et un délicat plaisir littéraire à lire les pages où M. Winter a placé en parallèle artistes et poètes grecs de plusieurs époques, en considérant d'un point de vue nouveau les relations à établir entre les œuvres de l'art et celles de la poésie². Je joindrai à l'analyse de son mémoire³ celle d'un article de M. Pottier et d'un autre de M. Hauser, lesquels concernent respectivement Homère et Aristophane.

Homère. — On sait l'abondance des comparaisons homériques, principalement dans l'*Iliade*. Elles ne sont pas toutes de même qualité, tant s'en faut. Qu'on étudie d'abord les suivantes : les loups altérés (XVI, 156), la lionne défendant ses petits (XVII, 133), le lion blessé se jetant sur les chasseurs (XX, 164); et après, qu'on vienne à celles-ci : les loups ravis-seurs (XVI, 352), le lion attaquant un troupeau (X, 485), l'arbre abattu par la hache (XIII, 389). Des premières aux secondes, on croirait passer d'un éclatant soleil à un pâle reflet lunaire. Autant les premières sont vives, directes, justes

1. Cf. mes explications à ce sujet, en tête du premier Bulletin publié par moi dans la *Rev. Ét. gr.* (VII, 1895, p. 400); les Bulletins antérieurs, et signés d'autres noms, étaient rédigés sur un plan différent.

2. F. Winter, *Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst* (*Neue Jahrbücher*, 1909, p. 681-712). Les poètes successivement étudiés par M. Winter sont : Homère; les Lyriques; Pindare; Aischyle et Sophocle; Euripide.

3. Analyse non tout à fait complète. Pour ne pas l'allonger outre mesure, je supprimerai la partie touchant les Lyriques et j'abrègerai celle qui concerne Euripide.

par la vision, pénétrantes par l'observation, nettes par l'expression, autant les secondes sont molles, vagues, ternes, indé-
cises pour le poète lui-même, puisqu'il nous dit, de la proie
enlevée par les loups : des agneaux *ou* chevreaux ; du troupeau
attaqué par le lion : des chèvres *ou* brebis ; et de l'arbre abattu
par la hache : chêne *ou* peuplier *ou* pin. Les comparaisons de
la première série sont de frais jaillissements de poésie ; les
autres ne sont que façons de parler rebattues, usées, ayant
traîné dans toutes les besaces de rapsodes. — En art aussi, on
observe un contraste tout pareil entre deux séries de représen-
tations, analogues par leurs sujets aux comparaisons homé-
riques. La double scène figurée sur les gobelets de Vaphio, la
chasse aux lions sur un des poignards de Mycènes, et cette
peinture de Phaistos où un chat sauvage s'avance à pas de
velours, l'œil fixe, vers un bel oiseau sans méfiance¹, ce sont
là des tableaux ayant les mêmes qualités de justesse dans
l'observation, de netteté dans le rendu, et de vie sentie, de
naturel, de spontanéité, de fraîcheur², que les plus belles
comparaisons de l'*Iliade*. Elles sont sorties de la même source,
dit M. Winter, et sont contemporaines. Mais, quand l'art
crétois-mycénien commence de se dessécher, ses figurations
d'animaux deviennent bientôt de banales redites ; et ensuite,
dans la période post-mycénienne, aux décorateurs qui prodi-
guent tant les zones d'animaux, il n'importe guère que ces
bêtes soient lions *ou* taureaux *ou* sangliers *ou* bouquetins : ce
ne sont plus des êtres réels, observés sur le vif, mais de purs
ornements, des formules du langage décoratif, comme, dans le
même temps, les « loups ravisseurs » et les « lions dévorants »
n'étaient plus qu'une formule du langage poétique.

D'autre part, les comparaisons de l'*Iliade* sont empruntées
surtout au monde des bêtes. Pour mieux caractériser l'homme,
c'est aux animaux que le poète a recours, et, par exemple, vou-
lant nous décrire avec éloge les héros, il ne trouve pas mieux

1. On trouvera une reproduction de ce fragment de peinture dans le récent
article de M. Collignon sur *la Peinture préhellénique en Crète et dans la Grèce
mycénienne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1909, II, p. 13).

2. Sur ces qualités de l'ancien art crétois en ses belles œuvres, cf. A. Reichel,
Studien zur kretisch-mykenischen Kunst (*Wien. Jahreshfte*, XI, 1908, p. 242-258).

que de comparer Agamemnon à un taureau superbe (II, 480) et Odysseus à un bélier, chef du troupeau (III, 197). Cela est d'un esprit directement opposé à celui de la Grèce historique, dont l'art ne connaît que l'homme et oublie pour l'homme le reste de la nature. En revanche, cela s'accorde avec l'esprit de l'art crétois-mycénien, qui a si bien compris et si largement aimé la nature, toute la nature¹. Il y a donc là une nouvelle raison de situer en pleine époque « minoenne » la source première d'où se sont épanchées les comparaisons homériques. — Et voilà comment M. Winter fortifie de bons arguments la récente hypothèse, d'un intérêt capital, selon quoi certaines parties de l'épopée ne seraient pas seulement teintées d'un reflet et d'un souvenir de la civilisation crétoise-mycénienne, mais auraient reçu dès le temps de cette civilisation leur forme poétique, leur façon littéraire.

A côté de ces petits îlots émergeant du passé, la masse de l'épopée appartient visiblement à la période post-mycénienne. Où en sont donc les arts plastiques dans cette période? De plus en plus détournés de l'observation du monde vivant par leur goût du style géométrique, ils commencent à peine, très lentement, l'étude du corps humain; ils ne savent plus rien de la nature et ne savent encore rien de l'homme. Cependant, l'imagination grecque achève de cristalliser sa conception anthropomorphique des dieux, de qui elle fait des surhommes par la prestance et la beauté; mais ces surhommes n'existent encore qu'à l'état d'idée, l'art étant impuissant à les représenter. Or, remarque M. Winter, tous ces mêmes traits se retrouvent dans l'épopée. Il est curieux de constater que les personnages n'y sont jamais l'objet d'une description physique, d'un essai de portrait. Les héros sont grands, forts, beaux, et tous semblables aux dieux; mais nous ne savons au juste comme ils sont faits, eux ni les dieux. L'exemple le plus frappant en ce genre est celui d'Hélène. Elle est belle, oui; mais de quelle beauté? Comment a-t-elle les yeux, le nez, le

1. Cet amour de la nature ne se retrouve d'ailleurs pas aussi large dans l'épopée. Car il s'étendait jusques aux petites plantes, aux feuilles, aux fleurs; les fleurs sont un des charmes les plus fins de la décoration crétoise-mycénienne. Or, on l'a remarqué déjà, elles ne fournissent rien aux comparaisons homériques.

front?... Le poète se borne à dire qu'elle est semblable à une déesse, étant entendu qu'une déesse doit être la plus belle des femmes. Mais cette beauté, il ne la *définit* pas, ne la *montre* pas : et, s'il a réussi à nous en donner l'impression, ce n'est que par un moyen indirect, par l'effet que produit la vue d'Hélène sur les vieillards troyens¹. Bref, une même impuissance existe alors, dans la poésie et dans la sculpture ou la peinture, à observer et rendre le *physique* de l'homme.

Deux ou trois siècles plus tard, tous les artistes grecs, jusqu'aux plus humbles dessinateurs sur vases, étudiaient et reproduisaient inlassablement la figure humaine, dans les mille scènes qu'offrait à leur choix le trésor des légendes mythiques ou des chants épiques. Trésor étonnamment riche, qu'avaient contribué à former des poèmes aujourd'hui perdus, lesquels ensemble fournissaient beaucoup plus de matériaux que les deux d'Homère, à quoi nous sommes trop enclins à réduire toute l'épopée grecque. Mais il faut dire aussi que, devant cette abondance de sujets tous abondants en détails, les artistes en prenaient à leur aise, ne faisant pas profession d'illustrateurs fidèles, gardant leur pleine indépendance, accomplissant de leur mieux avec leurs petits moyens, puis avec des moyens améliorés, une pure œuvre d'art plutôt qu'une imagerie littéraire. On trouvera ces idées développées d'une manière précise et sûre dans un article de M. Pottier sur une coupe archaïque de Bruxelles²; et, après le commentaire de cette coupe, une étude sur deux vases du Louvre, l'un appartenant au début du VI^e siècle, l'autre au début du V^e, et représentant tous deux la mort de Troïlos, fournit l'occasion à M. Pottier de montrer les progrès réalisés, étape par étape, grâce à un effort intense et régulier, pour la mise en scène, la

1. Il ne faut s'esbahir, disoient ces bons vieillars
Dessus le mur Troyen, voyans passer Helene,
Si pour telle beauté nous souffrons tant de peine,
Nostre mal ne vaut pas un seul de ses regards.

L'idée de ce dernier vers est propre à Ronsard. Le poète de l'*Iliade* a dit seulement (III, 158) : « Elle est, de visage, toute semblable à une déesse immortelle. »

2. E. Pottier, *Vases peints grecs à sujets homériques* (*Monuments Piot*, XVI, 1909, p. 99-136, pl. XIII-XVII).

vie, l'expression, le sens du dramatique. A propos de cette aventure de Troïlos, où Achille manifeste la plus abominable sauvagerie, M. Pottier observe que cela même est l'indice d'une haute antiquité; qu'il a fallu longtemps pour que les poètes pussent ajouter à ce fonds barbare toute la noble et généreuse humanité qui imprègne le récit de l'entrevue de Priam et Achille; et qu'on voit ainsi se juxtaposer dans l'épopée la Grèce déjà policée et une Grèce primitive, antérieure de plusieurs siècles.

Ces conclusions, qu'on y prenne garde, ne se confondent pas avec celles de M. Winter; elles sont d'un autre ordre, et du reste ne les contredisent pas. M. Winter nous signale une sorte de dualisme dans la façon d'employer la matière poétique; le dualisme dont parle M. Pottier ressortit au domaine du sentiment et de la morale. Or, il n'y a nulle contradiction à faire coexister avec l'art raffiné de la période crétoise-mycénienne un Achille barbare, représentant de mœurs primitives et sauvages. C'est une simple question de latitude. Dans l'épopée sont venues converger maintes traditions de très diverses origines. Si on en recherche les plus lointains commencements, il faut se tourner vers tous les points de l'horizon successivement, vers les âpres montagnes de la Grèce septentrionale non moins que vers la Crète aux cent villes. Et, selon qu'on regarde d'un côté ou de l'autre, on aperçoit dans le même temps : au midi, la civilisation la plus florissante; au nord, la totale barbarie.

Pindare. — La pleine maturité du génie de Pindare correspond à peu près au moment où furent exécutés les frontons et métopes du temple de Zeus à Olympie. Ces marbres sont de 470-460 environ; et, parmi les odes du poète, la 7^e *Olympique* date de 464, la 4^e *Pythique* date de 464 aussi ou de 462. A la poésie du Béotien et à la sculpture des ouvriers d'Olympie, M. Winter trouve même caractère et même saveur : c'est le même dédain des gentillesses, la même largeur de facture, la même puissance un peu rude et heurtée, voire parfois un peu rustre, mais dominatrice et grandiose. Outre cette analogie

d'ensemble, il y a certaines similitudes dans le détail. Qu'on relise, dans la 9^e *Pythique* (18 sqq.), le portrait de la nymphe Kyréné. Cette fille aux bras forts et au cœur fort, chasseuse et dompteuse de bêtes, dont Pindare vante la vigueur et la vaillance, non la beauté et la grâce, si nous voulons plus aisément nous la représenter au physique, nous n'avons qu'à regarder les figures féminines des frontons d'Olympie, ou telles statues du même style, comme par exemple les *Danseuses* d'Herculanum. L'histoire de Iason, dans la 4^e *Pythique*, fournit matière à maints rapprochements plus nets encore : Iason et Médée, échangeant entre eux, avant les épreuves imposées par Aïétès, une mutuelle promesse d'amour (v. 222-223), c'est Pélops et Hippodamie, au premier fronton d'Olympie, confiants dans le succès prochain et penchant amoureusement la tête l'un vers l'autre; cependant qu'Aïétès, le père de Médée, hautain, sûr de lui (v. 224-231), rappelle si bien Oinomaos, le père d'Hippodamie, non moins fier et certain de triompher; et ensuite, le petit tableau de Iason labourant (v. 232-238) répond de la façon la plus exacte, par son franc réalisme, aux métopes où se déroulent les douze travaux d'Héraclès.

Pour mieux apprécier ces métopes d'Olympie, M. Winter demande qu'on se souvienne des vieilles métopes de Sélinonte, où c'est, en somme, le même type figuré qui reparait dans chaque scène sous des noms divers, ici avec le nom de Perseus et accomplissant un exploit de Perseus, là avec le nom d'Héraclès et accomplissant un exploit d'Héraclès¹, tandis qu'à Olympie, c'est un seul et même personnage qui revient douze fois, mais différent à chaque fois et comme renouvelé, selon l'acte accompli. A Sélinonte, des scènes dont l'acteur principal change de nom et ne change pas d'apparence; à Olympie, des scènes dont l'acteur reste le même sans se répéter jamais. A Sélinonte, simple énoncé de chaque fait, impersonnel et sans vie; à Olympie, adaptation plastique du personnage à chacun de ses rôles, en sorte que le fait,

1. M. Pottier (p. 106 de l'article cité tout à l'heure) a fait une pareille observation, mais plus générale, concernant le répertoire décoratif des anciens peintres céramistes.

vraiment « vécu » par lui, devient vivant pour nous. Pareillement, dans le domaine de la poésie, confrontons l'énoncé par Hésiode (*Théog.*, 924-926) de la naissance d'Athéna, en trois vers nets, précis, énumératifs et privés de vie, avec les vers 35-38 de la 7^e *Olympique*, où on croit voir le miraculeux surgissement et entendre l'effroyable cri dont tressaillent le Ciel et la Terre : l'Athéna d'Hésiode n'était que le type fourni par la légende, comme les héros du sculpteur sélinontien n'étaient que le type fourni par la tradition artistique; l'Athéna de Pindare est un être de mouvement et de vie, qui entre dans la vie en criant, et, par son cri de nouveau-née, prend possession de la vie d'une manière à faire tressaillir le monde. Et il n'y a, dans l'art grec, qu'une œuvre seule qu'on puisse mettre en parallèle avec cette brusque, effrayante et superbe vision, pour l'effet de soudaineté et pour la grandeur des contrastes : c'est, malgré toutes les différences des sujets, ce deuxième fronton d'Olympie, où tant de tumulte environne tant de calme, où l'apparition divine a une telle puissance, exprimée si simplement!

Aischyle et Sophocle. — Si on a eu raison de signaler certaines ressemblances entre Aischyle et son contemporain Pindare, il doit donc en exister aussi entre l'art d'Aischyle et celui des sculpteurs d'Olympie? Assurément oui. Voici, par exemple, dans les *Choéphores* (734 sqq.), la bonne vieille Kilissa, qui fut la nourrice d'Oreste : figure très vivante, très réelle, et qui ne paraît un peu réaliste que parce qu'elle est tout uniment ce qu'elle doit être et qu'elle a les sentiments et le langage de son état. M. Winter lui trouve un pendant fort exact en ce vieil homme, au front chauve et ridé, qu'on voit sur le premier fronton d'Olympie¹ : figure bien vivante, bien réelle aussi, celle-là même dont Rayet disait au lendemain de la découverte : « Ce rude et mâle vieillard, le sculpteur a dû le rencontrer dans la rue; il l'a fait poser devant lui, et l'a copié sans rien changer, ni les rides du front, ni la fatigue de la

1. M. Winter l'explique comme étant un devin, un « voyant », de l'entourage du roi Oinomaos.

pauvrière, ni les chairs molles... etc.^{1.} » Mais ce n'est pas assez que de tels rapprochements particuliers. Prenons une vue d'ensemble des *Choéphores*, et observons que la composition (par un procédé habituel à Aischyle, puisqu'on le reconnaît dans l'*Agamemnon* aussi et dans les *Perses* et dans les *Sept*) consiste à mettre bout à bout deux grands développements que sépare à peine un petit motif central, et qu'en somme l'action se déroule conformément à la légende traditionnelle, le génie du poète ne se manifestant que par l'expression, par l'accent dramatique donné aux situations. De même, dans les frontons d'Olympie, le sculpteur n'a rien changé ni ajouté aux deux légendes qui lui fournirent ses sujets, il s'est borné à les dérouler tout simplement, avec une netteté quasi brutale; mais à chacun de ses personnages, à chacun de ses groupes il a conféré un indépassable accent de vigueur et les a dotés d'une superbe grandeur.

Combien différents des frontons d'Olympie, vingt ou vingt-cinq ans plus tard, ceux du Parthénon, que leur auteur² a librement composés, en y subordonnant les détails du sujet aux exigences de son sens artistique, afin d'atteindre, dans les savantes combinaisons des lignes, la plus parfaite eurythmie et de nous donner, dans les groupements et les poses et les mouvements, une impression de sereine noblesse et de lumineuse beauté! Telle est justement la différence entre l'art d'Aischyle et celui de Sophocle. Que l'on compare aux *Choéphores*, jouées en 458, donc antérieures à l'épanouissement de la sculpture attique, l'*Électre*, qui est contemporaine du Parthénon ou lui est un peu postérieure. C'est la même donnée, et tout est changé cependant, car tout est ramené maintenant au seul personnage d'Électre, à une étude d'âme, d'une grande âme tragique, de qui la noblesse et l'élévation se dévoilent, s'éclairent, se nuancent devant nous dans une suite de scènes harmonieusement équilibrées, balancées avec le plus délicat sentiment du rythme. Et au cours de ces scènes, les vers du

1. Cf. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 58.

2. Je me garde d'écrire ici le nom de Phidias, M. Winter ayant clairement laissé voir, dans son texte, qu'il n'attribue pas à Phidias les sculptures du Parthénon. Une telle opinion me paraît fort discutable, mais ce n'est point le moment de la discuter.

poète évoquent maints tableaux, dont une juste réalisation plastique ne serait possible que si on empruntait aux sculptures attiques de ce temps leurs traits, leurs attitudes, surtout ce doux et calme rayonnement intérieur qui met autour d'elles une atmosphère de sérénité émanée d'elles-mêmes. Ingénieusement, M. Winter retrouve le double portrait des deux sœurs, de l'énergique et tragique Électre et de la douce et résignée Chrysothémis (l'observation vaut aussi pour les deux autres sœurs pareilles, Antigone et Ismène), dans ces deux filles du vieux roi Pélias, qu'un sculpteur contemporain de Sophocle, et qui peut-être avait travaillé au Parthénon, a groupées avec la magicienne Médée sur un bas-relief célèbre du Latran. Plus ingénieusement encore, dans cette scène si longue, ou plutôt si prolongée, retardée à plaisir, de la reconnaissance d'Oreste par Électre, M. Winter trouve que le poète a procédé comme l'auteur de la frise dite des Panathénées, lequel, dans la longue succession des cavaliers et des chars, se reprend à chaque pas, repart, s'arrête, recommence, et semble ne pouvoir se résoudre à quitter ce diamant de beauté, avant d'en avoir, le tournant d'un doigt léger, présenté et fait briller chacune des multiples facettes.

Euripide. — Lui aussi, il a composé une *Électre*, et pas n'est besoin d'autre exemple pour apprécier de quelle main non timide il accommodait à sa façon les antiques légendes. Sa façon n'était point celle de Sophocle; visiblement, il ne cherchait pas les hauteurs sereines et les calmes harmonies. Il a supposé Électre mariée à un paysan pauvre, il a donné pour habitation à la fille du Roi des rois une mesure, il l'a montrée allant avec la cruche sur sa tête chercher l'eau à la fontaine; et, quand Oreste revoit d'abord sa sœur, c'est une esclave au travail qu'il croit rencontrer. Contrastes voulus, qui témoignent d'un goût décidé pour la vie ordinaire et pour la réalité la plus commune, et aussi, sans doute, d'un vague besoin de contrebalancer par un peu plus de réalisme chez soi le trop d'idéalisme qu'on reproche au voisin. Or, dans le même temps que Sophocle et Euripide, il y avait, à Athènes,

deux renommés sculpteurs portraitistes : l'un était Crésilas, qui savait, selon le mot de Pline, « ajouter de la noblesse à ses plus nobles modèles », c'est-à-dire que, généralisant et idéalisant, il élevait l'individu jusqu'au type, et nous en pouvons juger encore par son *Périclès* ; l'autre, Démétrios (d'Alopéké), prenait l'individu tel quel, par amour du vrai, et, par exemple, portraiturant Pélichos, homme à gros ventre et fort laid, s'arrangeait très bien de ce gros ventre et de cette laideur, parce qu'il était, dit Quintilien, « plus féru de ressemblance que de beauté ». Et Lucien résume tout en deux mots : ce n'était pas un θεοποιός, mais un ἀνθρωποποιός. — Sophocle était, comme Crésilas, un θεοποιός ; Euripide, plus volontiers, eût ramené les dieux et les héros à la simple condition humaine, et ainsi il a été, en plein v^e siècle, l'initiateur des idées qui devaient prévaloir dans l'art du iv^e siècle.

J'arrête enfin ce long résumé, que j'ai fait tel pour mieux inciter quelques-uns de mes lecteurs à aller rechercher dans le texte même de M. Winter tout l'abondant détail de ses instructifs parallèles. Ils en rapporteront aussi cette impression, que les archéologues paraissent connaître les monuments de la littérature beaucoup mieux que les philologues en général ne connaissent les monuments de la plastique. Cela est confirmé encore par un article de M. Hauser, qui va me permettre de joindre ici le nom d'Aristophane à tous ceux qui précèdent.

Aristophane. — M. Hauser a trouvé dans Aristophane une aide pour comprendre certaines peintures de vases, et inversement des peintures de vases lui ont fourni le moyen d'expliquer avec sûreté des passages d'Aristophane, jusqu'à présent demeurés obscurs ou compris de travers¹.

1. L'expression ξάνειν ἐς καλῶσιμον (*Lysistraté*, 579), le même mot ξάνειν, plus quelques autres liés nécessairement à lui (*Assemblée des femmes*, 88-97), sont maintenant très clairs, grâce à une coupe de Berlin et une pyxis du musée de Boston,

1. F. Hauser, *Aristophanes und Vasenbilder* (Wien. Jahreshefte, XII, 1909, p. 80-100, pl. I.)

ou plutôt grâce au parfait commentaire qu'a donné de ces petites peintures M. Hauser. Il s'agit d'un travail préparatoire, d'une première mise en fil, peut-on l'appeler, que les femmes faisaient subir à la laine avant de l'enrouler sur la quenouille. C'est même en vue de ce travail-là, pour le faciliter à leurs plus délicates clientes, que les potiers grecs avaient fabriqué une nouvelle forme céramique des plus curieuses, et qui demeura longtemps une énigme : l'ἐπίνητρον ou ἔνος¹.

2. « O ma lampe d'argile², à l'œil étincelant!... » Ce début de l'*Assemblée des femmes* et surtout les vers 12-13 paraissent fournir le vrai sens d'une petite scène figurée, qu'on croyait fort déshonnête et bonne pour musée secret. Mais non; Aristophane (de qui on n'aurait pas attendu ce genre de réhabilitation) suggère une autre chose, qui est naturelle, avouable, légitime; reste toujours, cependant, que cela ne peut se passer qu'à huis clos et que l'image à mettre en marge des vers de l'*Assemblée des femmes* n'est point devenue, plus qu'auparavant, une image pour pensionnat.

3. Depuis 1845, on discutait si la peinture dont s'orne un aryballe attique du musée de Carlsruhe avait rapport ou non avec la fête annuelle d'Adonis; aidé d'Aristophane, M. Hauser a tranché la question. Cette jolie peinture fait un petit tableau à quatre personnages seulement; encore les deux femmes en péplos, debout l'une à droite, l'autre à gauche, ne font qu'assister à la scène du milieu et semblent n'être là que pour l'encadrer. Dans le milieu, on voit les Ἀδώνειοι κήποισι, c'est-à-dire un beau large vase et deux grands morceaux d'amphores, d'où émerge un peu de végétation fraîche. Une femme presque nue est montée sur une échelle: sa nudité nous avertit qu'elle

1. J'ai résumé jadis (cf. *Rev. Ét. gr.*, XI, 1898, p. 222) un article de M. C. Robert sur ce genre d'instrument; mais on croyait alors qu'il servait à égaliser la laine déjà filée, tandis qu'il ne servait qu'à préparer la mise en fil.

2. L'épithète d'Aristophane signifie exactement: tournée sur le tour. A cette occasion, M. Hauser signale un vase du British Museum et un autre de Munich, où se trouve figuré un tour de potier, qu'on n'avait pas jusqu'ici reconnu. Le premier de ces vases offre l'amusant spectacle de deux Silènes qui, tels deux gamins espiègles (et pourtant ils sont âgés, ils ont le front chauve, ils devraient être sérieux!), se sont mis à genoux sur un tour, se tiennent l'un l'autre par les bras et jouent à se faire tourner ensemble; leur queue de cheval, soulevée et flottante, indique la rapidité de la giration.

va tout à l'heure, près de quelque image d'Adonis étendu mort, jouer le rôle d'Aphrodite, de l'amante désolée; et elle gravit son échelle, afin de porter et disposer les $\alpha\tilde{\eta}\pi\sigma\iota$ sur le toit-terrasse de sa maison. Elle est aidée par un Éros à grandes ailes, figure étrangère au sujet, due à une fantaisie gracieuse de l'artiste.



Peinture de vase attique, à Carlsruhe.

[Wien. Jahreshfte, 1909, fig. 53.]

Cette échelle dressée est la principale curiosité du tableau; on l'avait mal expliquée jusqu'ici, et tout le sujet en était faussé. Or, Aristophane indique par deux fois, à quelques vers d'intervalle (*Lysistraté*, 389 sqq.), que la commémoration funèbre d'Adonis se faisait sur le toit des maisons: étant donné que la plupart des maisons en Attique, surtout au v^e siècle, consistaient en une petite bâtisse carrée, plus que modeste, sans étage, avec un toit plat dont une simple échelle, non pas un escalier, permettait l'accès, l'énigmatique échelle du vase de Carlsruhe se comprend sans peine; on peut même dire qu'elle était généralement indispensable dans les préparatifs de l'*adoniasmos*. — M. Hauser a rectifié en conséquence les interprétations inexactes que M. Nicole, dans sa récente étude sur le peintre Meidias, avait proposées pour quelques peintures de vases où se revoit l'échelle dressée, avec une femme en train de la gravir.

ARCHITECTURE.

Acropole d'Athènes. — Lentement (et jamais longueur de temps ne fut mieux justifiée), coûteusement (et jamais drachmes grecques ne furent mieux employées), pieusement, dévotieusement (et jamais piété au cœur ne fut mieux concevable, commandant aux mains plus attentive dévotion), les monuments de l'acropole athénienne ont été consolidés, raffermis, pansés de quelques-unes de leurs blessures, garantis contre un progrès menaçant de la ruine. Voilà dix ou douze ans qu'on a commencé de les « traiter », le traitement est aujourd'hui près de sa fin. Grâce soient rendues à la Société archéologique d'Athènes qui assuma les frais de l'entreprise, à M. Cavvadias qui en dressa le programme, à M. l'ingénieur Balanos qui en dirigea tout le travail !

Il était temps d'intervenir, on avait déjà trop différé d'appeler le guérisseur. Au Parthénon naguère, dans les parties hautes de la face Ouest, divers membres de la construction (chapiteaux, architraves, plaques du tympan) étaient les uns mutilés, les autres disjoints ou fendillés et émiettés, bref, suivant la locution familière, ne « demandaient » qu'à s'écrouler¹. Quiconque a vu de près, sur l'échafaudage même, cet état ruineux, vu de près aussi avec quelle conscience on y portait remède, avec quel désir de respecter les matériaux anciens et quelle discrétion dans l'emploi de matériaux neufs, est tenu en conscience à déclarer que tout ce qui a été fait là devait être fait et ne pouvait pas être mieux fait. Lorsqu'on a critiqué parfois une si bonne et si indispensable besogne, ce fut malveillance ou sottise.

1. Les causes de cela étaient l'explosion de 1687, puis la malheureuse tentative de Morosini sur le fronton Ouest, enfin le manque de surveillance et de soins pendant plus de 200 ans. Pour toute personne connaissant un peu l'histoire du Parthénon, il n'y a jamais eu de doute possible quant à l'origine du mal. Cependant, on a pu lire un jour (*Débats* du 12 avril 1905), sortie de la plume suffisante et souvent mal informée de feu Gebhart, cette péremptoire affirmation : que le mal datait seulement de 1888, et venait de ce que les fouilles faites alors au voisinage du Parthénon en « ébranlèrent les fondations rocheuses » (!!).

Après le Parthénon, vint le tour de l'Érechtheion. Le délicat édifice ionique avait souffert non moins affreusement que le puissant temple dorique; mais ses infortunes n'avaient pas été de la même nature. Il n'avait pas été broyé, lui, par une formidable explosion de poudrière; telle de ses parties avait été abattue par le canon (1827), telle autre par un ouragan (1852), en sorte que beaucoup de ses morceaux gisaient près de lui, qu'il n'y avait qu'à relever et remettre en place. Le succès de l'opération a dépassé l'espoir. Tandis que le travail exécuté sur la face Ouest du Parthénon n'en a pour ainsi dire pas modifié l'apparence¹, l'Érechtheion, au contraire, a maintenant changé d'aspect²: le portique Est (réduit à 5 colonnes, au lieu de 6, par les sauvages démolisseurs que lord Elgin avait pris à sa solde) a recouvert tout le bandeau de sa frise en marbre noir, plus une grande longueur de sa corniche et même un des angles de son fronton; le mur du sud a été rétabli au complet, avec son beau couronnement de palmettes; le portique du nord a maintenant toutes ses colonnes, tout son entablement, tout son plafond; sur la face de l'ouest, les quatre demi-colonnes ont été remontées, avec la partie de mur qui les relie entre elles, et un bon morceau de l'entablement s'élève au-dessus, continué lui-même par un des angles du fronton. Seul, le mur du nord est resté à demi ruiné. Et, si l'on songe qu'il s'agit d'un simple mur lisse, qu'on eût pu compléter sans possibilité d'erreur, cet exemple caractérise selon quel esprit tout le travail s'accomplit. On ignore, sur l'Acropole, cette ivresse de la pierre neuve qui, durant le XIX^e siècle, tourna la tête à tant d'architectes par qui furent saccagés nos monuments du Moyen-Age; on n'y emploie de marbre neuf qu'en cas d'absolue nécessité, et ces cas-là sont rares. Il arrive même, chose inattendue, qu'on ôte du neuf

1. Au point que des touristes, en redescendant de l'Acropole, achetaient naguère (achètent peut-être encore aujourd'hui) des photographies tirées sur d'anciens clichés, ne représentant donc pas l'état actuel de la façade Ouest, et ne s'apercevaient pas qu'il y eût une différence avec ce qu'ils venaient de voir là-haut.

2. Cf. les photographies qui permettent de comparer l'ancien état et le nouveau: Περικλήσις de la Soc. arch. d'Athènes pour 1907 (1908), pl. 1; et pour 1908 (1909), pl. 6, fig. 3; Arch. Anzeiger, 1909, c. 103-106, fig. 4-5; l'Illustration, n^o du 13 mai 1905 et du 22 février 1908.

qui avait usurpé la place du vieux : ainsi, on a ôté de l'entablement soutenu par les Caryatides un grand bloc, qui datait d'une restauration faite en 1844 ; le bloc ancien ayant été retrouvé, on a jugé avec raison qu'il devait, tout mutilé fût-il, reprendre ses droits et sa place¹. Vraiment, plus on connaît le détail de cette entreprise délicate, patiente, minutieuse, plus on doit approuver qu'elle ait été ainsi entendue et ainsi conduite ; mais trop peu de personnes, je le crains, en savent le détail².

On ne procède pas autrement pour les Propylées aujourd'hui qu'on ne procédait hier pour l'Érechtheion. Le travail a commencé par le portique Est, celui qui succédait, vers l'intérieur de l'Acropole, à la quintuple entrée. Les Turcs l'avaient laissé en triste état : les fûts des colonnes étaient violemment disloqués et leurs chapiteaux brisés, par terre gisaient les morceaux de l'entablement, du fronton, du plafond. Voici maintenant que les colonnes ont repris l'aplomb et réparé leurs chapiteaux, lesquels sentent derechef sur eux le poids de l'architrave antique, et sur celle-ci à son tour on repose quelques-uns des triglyphes et métopes de la frise, au-dessus de quoi viendront un des angles du fronton et plusieurs des plaques de son tympan ; ensuite quelques parties du plafond caissonné s'étendront de nouveau entre la colonnade et le grand mur de marbre que percent les cinq portes³. Ici encore, comme à l'Érechtheion, comme au Parthénon, il n'y a qu'à louer, puisque la tâche assignée est uniquement de *consolider, relever, remettre en place*, et n'a rien d'une « restauration », au sens déplorable qu'a pris ce mot chez nous, par la faute du génial et malfaisant Viollet-le-Duc.

1. On n'a malheureusement pas retrouvé de quoi éliminer de la même façon les parties neuves de la Caryatide refaite aux trois quarts par le sculpteur Imhof en 1844 (c'est celle du deuxième plan, à droite, immédiatement près de l'ouverture qui donnait accès dans la *prostasis*). Signalons à ce propos une erreur qui fut commise assez fréquemment dans ces dernières années : on a dit, écrit, imprimé qu'on venait de refaire une Caryatide, et que c'était un sacrilège. C'en est un, mais il remonte au temps de Louis-Philippe.

2. Cf. les rapports publiés annuellement par M. Balanos dans les Πρακτικά ; les deux derniers concernent l'Érechtheion : Πρ. de 1907 (1908), p. 125-128, pl. 1 ; et de 1908 (1909), p. 224-226, pl. 6.

3. Un rapport de M. Balanos sur les travaux déjà exécutés paraîtra dans les Πρακτικά de 1909 (1910).

Quand les échafaudages des Propylées seront retirés, mais avant qu'ils quittent l'Acropole pour aller se dresser ailleurs au long de quelque temple (car les semblables besognes de sauvetage ne manquent pas en Grèce¹), je crois qu'il y aurait à leur demander un dernier service. Je ne veux pas faire allusion à tout ce que, volontairement, on a laissé inachevé et en suspens au Parthénon². Mais il faut considérer, outre les monuments sur l'Acropole, l'acropole même qui est leur commun piédestal : ce massif rocher, ceinturé d'une forte muraille, est devenu, par le travail humain, une façon d'œuvre d'art, intimement unie au reste, et sans laquelle l'ensemble du tableau laisserait peut-être quelque chose à désirer. Les murs élevés par Thémistocle et Kimon ne font qu'un, dans notre esprit, avec les édifices construits par Périclès : c'est pourquoi les soins respectueux qu'on donne à ceux-ci, ceux-là également y ont droit. Or, en certaines parties, ces remparts ont été (par les Vénitiens, dit-on) plaqués extérieurement d'une grossière maçonnerie, destinée à les renforcer contre les coups de l'artillerie. Il me semble qu'on devrait faire tomber cette enveloppe déstituée d'intérêt, pour les mêmes raisons qu'on a jadis abattu toutes les masures modernes qui s'appuyaient à l'Érechtheion ou aux Propylées. Si la Tour franque a été supprimée, qui avait cependant pour elle le prestige de sa fière silhouette, bien plus encore la muraille d'enceinte doit-elle être débarrassée d'un cuirassement, sans objet aujourd'hui, et sous lequel se dérobe à nos yeux son aspect ancien et vénérable.

Délos. — L'École française d'Athènes poursuit à Délos, depuis six ans, une entreprise qui lui fait le plus grand honneur et qui ne mérite que des éloges sans aucune réserve. L'abondante générosité de M. le duc de Loubat lui fournit, en majeure partie, les moyens matériels d'exécuter ; et l'esprit

1. On a fait déjà le nécessaire à l'Olympieion d'Athènes et à Phigalie. Il faudra un jour s'occuper du grand temple de Zeus à Olympie, du temple d'Aigine, de celui de Némée, etc. Il y a du travail pour longtemps. — A Olympie, un don généreux d'un particulier a déjà permis de relever deux des colonnes de l'Héraion : cf. G. Kawerau, *Wiederaufbau zweier Säulen des Heraions in Olympia* (*Athen. Mittheil.*, XXX, 1905, p. 157 sqq., pl. V-VI).

2. Porte sur l'opisthodomos, escalier du minaret, colonnes.

de méthode de son actuel Directeur, M. Holleaux, assure à l'exécution une marche continue, un progrès défini, l'exacte mise en ordre et en valeur des résultats obtenus¹.

L'exploration archéologique de Délos date de bien plus longtemps, il est vrai, puisque les deux premières fouilles, si fructueuses, de M. Homolle ont eu lieu en 1877 et 1878; mais la besogne qu'on est en train d'y accomplir a un caractère tout nouveau. Jusqu'à ces récentes années, le but principal avait été, en somme, la récolte d'inscriptions et de sculptures; et le peu de ressources pécuniaires ne permettait guère davantage. A cette chasse aux dépouilles de Délos on avait sacrifié Délos elle-même. Les tranchées ouvertes en tous sens et les tas de pierres et de terre qu'on en avait retirés et qu'on avait accumulés au plus près donnaient au site un aspect fort confus, décourageant, attristant: car les ruines gardaient un air plus ruiné et plus morne, à chaque fois que la troupe piochante des terrassiers s'en allait, ne laissant derrière elle que trous et bosses. A présent, les trouvailles d'inscriptions ou de sculptures, de peintures ou de mosaïques, si intéressantes qu'elles puissent être en soi, ne sont plus l'intérêt premier de l'entreprise: il s'agit de rendre au jour Délos entière, comme Pompéi; et, sans doute, ce sera une Pompéi moins grande, moins riche, moins élégante, et qui, n'étant pas morte d'une catastrophe soudaine, aura conservé en son enfouissement beaucoup moins d'objets domestiques et d'œuvres d'art; mais ce sera toujours, comme Pompéi, une morte délivrée du tombeau, une morte de qui, après le linceul soulevé, on revoit les traits et on distingue la physionomie.

Cette Délos, qui fut à la fois un centre religieux et un centre commercial, un sanctuaire et un entrepôt, a eu une histoire longue et variée: son sol et ses ruines le rappellent d'abord. On vient d'y constater les traces d'un habitat néolithique; on

1. Cf. *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1904 et années suivantes: lettres et rapports de M. Holleaux sur les travaux de Délos. Le plus récent rapport a été publié dans les *Comptes rendus* de 1909, p. 397-417; il est illustré, comme les précédents, de photographies et plans très instructifs. — Un excellent article général sur les fouilles et l'état actuel du terrain a été publié par M. Courby, Membre de l'École d'Athènes, dans la *Revue scientifique (Revue rose)*, du 16 octobre 1909, p. 481-487.

y a relevé les restes de bâtisses de l'époque mycénienne; les constructions et les sculptures des sanctuaires ressortissent à tous les siècles successivement de la Grèce archaïque et de la Grèce classique; les maisons et les magasins maintenant déblayés appartiennent la plupart au II^e et au I^{er} siècle avant notre ère; des maisons encore et des thermes datent de l'Empire romain; enfin, des débris d'églises byzantines closent ce long déroulement d'activité humaine sur le petit îlot rocheux qui fut hospitalier à Létô errante et que sacra la naissance d'Apollon.

Tous ces multiples témoins de la civilisation et des croyances anciennes, on ne se borne plus à les reconnaître et les enregistrer; on apporte un soin scrupuleux à les préserver et les conserver. Les murs sont partout consolidés, et, s'il est nécessaire pour cela d'y introduire quelques pierres neuves, celles-ci se décèlent au premier regard soit par leur état brut ou par une application de chaux; dans les cours des maisons et dans les grands édifices des sanctuaires, les colonnes renversées sont, quand il est possible, remises debout; les bases et les exèdres sont pareillement rétablies sur place; les peintures décoratives et les mosaïques dans les maisons demeurent où elles étaient, des précautions étant prises pour en garantir les plus notables contre l'indiscrétion des visiteurs. Les déblais, jetés à la mer, n'offensent plus les yeux; les ruines des monuments sont désencombrées de tous les morceaux informes; et un spacieux musée, élevé au voisinage, hospitalise, comme à Olympie et Delphes, les objets qui ne pourraient sans dommage rester en plein air. Le grand Sanctuaire d'Apollon, dont tous les édifices ont été étudiés d'une façon approfondie, pierre par pierre, détail à détail, a pris maintenant sa physionomie définitive; et il en sera ainsi bientôt pour le Sanctuaire des Dieux étrangers, nouvellement découvert, où la fouille n'est pas terminée encore. Çà et là, s'ouvre un large puits de sondage, aux parois maçonnées en pierres sèches, qui laisse voir les parties notables des constructions de la primitive époque, tout comme, sur l'Acropole d'Athènes, on a laissé visibles par places, en contre-bas, les restes du

plus antique rempart et des aménagements de la période mycénienne. A côté du sanctuaire principal, un grand quartier de la ville, depuis la mer jusqu'au théâtre, a été excavé et mis au net, sur une longueur d'environ 225 mètres à vol d'oiseau et une largeur variable de 175 mètres à 60 mètres; le promeneur y circule dans d'étroites rues tortueuses, dallées et canalisées, entre des murs qui sont conservés en général jusqu'à la hauteur du premier étage, devant des boutiques étroites et des maisons au seuil de marbre, dont les cours sont parfois encore plantées de colonnes¹. Une partie des magasins qui s'alignaient sur les quais du port ont été déblayés avec un égal soin; et le port lui-même a été l'objet d'une minutieuse étude: car, tandis qu'on le croyait jadis un port naturel, il a été, au contraire, entièrement aménagé de main d'homme, avec ses cinq bassins qui se suivent sur plus de 1,000 mètres de longueur, séparés l'un de l'autre par de grands môles, le plus antique et le plus important de ces bassins étant couvert par une jetée en granit.

Ce n'est pas tout. Dans le temps que les jeunes « Athéniens », avec le renfort de quelques-uns de leurs anciens, dirigeaient les chantiers de fouilles et recueillaient les éléments de leurs publications à venir, de l'ordre archéologique ou épigraphique, d'autres auxiliaires leur étaient adjoints pour des travaux nécessitant une compétence spéciale. M. le capitaine d'artillerie Bellot a dressé, au cours de deux campagnes, une carte admirable de l'île, la seule carte sûre qu'on aura de Délos². M. l'enseigne de vaisseau Bringuier a fait, parallèlement, la carte des constructions du port, en partie submergées aujourd'hui, et celle des profondeurs de la mer au voisinage. Enfin, M. Cayeux, professeur de géologie à l'École nationale des mines, est venu à deux reprises étudier la composition du sol, les nombreuses carrières de l'île, son hydrographie, son adaptation à la vie de l'homme.

1. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXX, 1906, pl. IX-XII; la fouille a beaucoup progressé depuis que ces plans furent dressés en 1904; je les signale seulement comme vues partielles de ce qu'on appelle le Quartier du théâtre. D'excellentes illustrations, propres à faire bien connaître l'aspect des rues et des maisons, accompagnent l'article publié avec ces plans: cf. *Ibid.*, p. 483 sqq. (Chamonard).

2. Cette carte vient d'être publiée.

Voilà, sommairement esquissée, l'œuvre scientifique à laquelle s'est vouée l'École française d'Athènes depuis six ans¹. Elle y concentre, cela va de soi, presque toutes ses ressources matérielles et toutes ses forces intellectuelles; les unes et les autres y ont été employées de la manière la plus judicieuse et la plus féconde. Bientôt, chacun pourra en juger, grâce à une publication en fascicules², non moins bien conçue que les gros travaux qui la préparèrent, et menée avec un pareil esprit d'exactitude et d'ordre minutieux. Il convient de féliciter et remercier tous les vaillants ouvriers, à des degrés divers, qui ont été et sont encore à la peine; et, doit-on ajouter, par là même que la tâche à accomplir comprend beaucoup de parties ingrates et dénuées d'éclat, l'accomplissement intégral et loyal du programme tracé fait d'autant plus d'honneur à l'École d'Athènes et à son Directeur. Les archéologues étrangers, bons juges, le savent bien. Parmi les Français qui devraient le savoir non moins, il y en a qui l'ignorent ou affectent de l'ignorer: cela n'est pas à leur avantage.

SCULPTURE.

Myron : groupe d'Athéna et Marsyas. — Il aura fallu presque un siècle pour retrouver, identifier et rétablir au complet, d'après les copies subsistantes, ce groupe qui ne comptait que deux seules figures et fort simples. L'œuvre originale, en bronze, était sur l'Acropole d'Athènes, dans la région à l'ouest du Parthénon. Des monnaies de l'époque impériale la reproduisent, d'une façon incertaine et confuse. Pline et Pausanias l'ont mentionnée, mais leurs mentions ne se ressemblent guère, sinon pour la brièveté et l'insuffisance.

En 1823, on exhumait à Rome, sur l'Esquilin, une statue de Silène, sans les bras. On lui refaisait des bras, on lui mettait en chaque main des castagnettes, et c'était donc un Silène

1. Encore une fois, je n'oublie pas les fructueuses explorations faites à Délos auparavant; mais l'entreprise des fouilles depuis 1904 est foncièrement différente de tout ce qui avait précédé.

2. Deux fascicules ont déjà paru.

dansant. Après trente-cinq ans passés, Brunn démontrait que cette restauration ne valait rien et que la figure était une copie du *Marsyas* de Myron. Cinquante ans passèrent encore, et voici



Groupe d'Athéna et Marsyas, par Myron.

(Wien. Jahreshfte, 1909, fig. 70.)

que l'Athéna, seconde figure du groupe, a été à son tour reconnue. M. Sauer et M. Pollak l'ont retrouvée, indépendamment l'un de l'autre, par des voies différentes¹. Et c'est plusieurs exemplaires à la fois qui nous en sont rendus : trois corps, sans la tête, lesquels sont respectivement au Louvre, à Madrid et à Toulouse; puis une tête isolée, à Dresde; enfin surtout, à Francfort, un exemplaire à peu près complet, tête et corps, en un très bon état de conservation. Aussi le musée de moulages de Munich a-t-il pu entreprendre avec succès une

1. B. Sauer, *Die Marsyasgruppe des Myron* (Arch. Jahrbuch, XXIII, 1908, p. 125-162, pl. III-IV); L. Pollak, *Die Athena der Marsyasgruppe Myrons* (Wien. Jahreshfte, XII, 1909, p. 154-165, pl. II-V). — Cf. É. Michon, *L'Athéna du groupe d'Athéna et Marsyas de Myron* (Bull. Soc. Antiquaires, 1908, p. 335-343).

restitution fidèle de l'œuvre originale¹ : on y voit par terre, entre les deux personnages, les flûtes, ces flûtes d'invention neuve qui provoquent le dédain d'Athéna et l'ardente convoitise de Marsyas; la déesse exprime son sentiment et sa volonté par un geste simple de la main gauche, cependant qu'elle tient de sa droite la lance; et Marsyas, lui, débarrassé du tronc d'arbre qui se colle à l'une de ses jambes dans le marbre du Latran, agitant des bras qui sont maintenant ses vrais bras, est en outre proprement *coué*²

1. Cf. J. Sieveking, *Myrons Gruppe der Athena und des Marsyas* (*Arch. Anzeiger*, 1908, c. 341-343). — M. Pollak fait deux reproches à cette restauration : 1° la tête d'Athéna est trop durement tournée sur l'épaule gauche, et son regard pèse trop fixement sur Marsyas; 2° la lance ne devait pas reposer sur le sol, la main s'appuyant dessus; à cause de la position du pouce contre le bois, on doit admettre que la déesse était en train de lever sa lance pour bâtonner l'impudent Silène, ou du moins la tenait de telle manière qu'on pouvait lui prêter cette intention (cf. Pausanias, I, 24, 1: Ἀθηνᾶ τὸν Σιληῶν Μαρσύαν παΐουσα...).

2. Vieux français, = *caudatus*.



Statue d'Athéna, à Francfort.

[Wien. Jahreshefte, 4909, pl. II.]

d'une belle queue de cheval, par où la race des Silènes se distingue, comme on sait, de celle des Tityres et de celle des Satyres¹. — La découverte, qu'on peut dire incontestable², de M. Sauer et de M. Pollak a d'heureuses conséquences. C'est déjà beaucoup, de posséder au complet et sous son exact aspect la seule œuvre certaine de Myron qu'il y ait après son *Discobole*; mais considérons, en plus, que cette œuvre est un groupe, chose si rare pour nous dans la statuaire de ronde bosse au v^e siècle³, et qu'enfin l'une des figures de ce groupe est une femme, autre grande rareté dans la production de Myron lui-même.

Elle est charmante, cette *Athéna* de Myron, telle que nous l'offre la statue de Francfort⁴: son corps mince, ses seins à peine éclos qui ne repoussent que légèrement l'étoffe du péplos, ses épaules presque menues, son cou délicat, la fraîche fleur de ses joues font ici de la puissante Olympienne une pure jeune fille; sans le casque et la lance, ce serait plutôt Nausicaa. Eût-on attendu pareille grâce fine, de l'artiste qui semblait avoir mis dans les sujets athlétiques toute sa complaisance? Quant à l'expression du visage, il n'en faut point chercher une qui soit déterminée par le sujet et le moment: au milieu du v^e siècle encore, ni la passion ni le sentiment ni même l'action physique la plus vive n'ont en général d'effet sur les traits et ne nuancent la physionomie⁵: seule, l'attitude parle et les gestes signifient. La digne attitude de la déesse n'est pas moins expressive que la pétulance du Silène, et le geste si mesuré de ses jolies mains s'oppose, avec un tact très sûr, au mouvement désordonné des deux bras violents qui s'agitent devant elle.

1. Notons ici, en ce qui concerne le *Marsyas*, que M. Arndt, à l'occasion de la découverte de MM. Sauer et Pollak, a republié, en deux photographies excellentes, la tête de la statue du Latran: cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 611; on trouvera aussi, dans la brève notice qui accompagne cette planche, deux vues de l'autre copie connue, celle de la collection Barracco.

2. Elle a été contestée cependant: cf. *Neue Jahrbücher*, XXIII, 1909, p. 382-383 (J. Steinberger).

3. Je ne parle pas, naturellement, de la sculpture décorative.

4. Haute de 1^m73 (sans la plinthe); le corps en marbre pentélique, la tête (avec le cou et le haut de la poitrine) taillée dans du beau paros.

5. Et cela était particulièrement vrai de Myron; cf. Pline, 34, 58: *corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse [videtur]*.

Le groupe est composé à la façon d'un bas-relief; il ne s'étend pas en profondeur, la « troisième dimension » ne joue aucun rôle. Il est fait pour être vu d'un point unique, les deux personnages s'offrant presque en entier de face, sur le même plan, et leurs gestes étant calculés de manière que les bras ne viennent pas en travers des corps, n'en recourent pas les lignes, ne superposent pas un plan secondaire au plan principal. Mais il n'y a là ni gaucherie ni contrainte; les deux figures se présentent avec le plus grand naturel, et c'est le



Tête de l'Athéna de Francfort.

(Wien. Jahreshfte, 1900, fig. 71.)

plus naturellement aussi que le geste de l'une répond au geste de l'autre, et que l'action de l'une provoque chez l'autre une immédiate réaction. La claire et solide unité du groupe provient de l'opposition totale qui existe entre les deux héros de la scène : opposition dans leurs sentiments et leur volonté,

dans leur attitude et leurs gestes. Mais ce n'est pas tout, et l'art myronien se manifestera plus complètement, si on analyse, après ce contraste des deux figures l'une par rapport à l'autre, les éléments de contraste que les circonstances ont fait surgir en chacune des deux, pour elle-même. Il y a contraste, chez Marsyas, entre sa convoitise qui le pousse en avant, qui retient ses yeux attachés sur les flûtes par terre, et le brusque rejet de son corps en arrière, l'arrêt de son élan soudain brisé. Et chez Athéna, il y a contraste pareil, mais moins brusque, entre le mouvement de marche qu'elle commence vers la droite (sa droite à elle) et le mouvement inverse qui tourne vers la gauche sa tête et ses mains; l'action résultant du sujet la retient à gauche, cependant que ses jambes veulent la porter à droite. Voilà comment Myron a marqué de sa marque la plus personnelle cette jolie figure, de qui, au premier abord, on n'aurait point pensé qu'il pût être le père.

Polyclète. — Les études sur Polyclète se succèdent. Après M. Lippold, qui avait corrigé une sérieuse erreur en démontrant que la tête dite *Héraclès Broadlands* ne justifie pas son nom et que les diverses têtes où on avait cru reconnaître des copies d'un *Héraclès* polyclétien se rapportent soit à l'une ou à l'autre de deux figures d'athlètes déjà connues¹, M. Sieveking vient, par une démonstration inverse, de promouvoir à la qualité divine une tête du musée de Boston, qui avait passé jusqu'ici pour copie du *Doryphore*². Ce marbre, d'une beauté de travail exceptionnelle, représente *Hermès*, type de l'*Hermès Boboli*; l'auteur de la statue *Boboli* a, d'ailleurs, fâcheusement altéré son modèle : la vraie image complète de l'œuvre originale s'est conservée plutôt dans le bronze d'Annecy, de la collection Dutuit. Enfin, on a lu ici même, dans le précédent numéro de la *Revue*, le mémoire où M. S. Reinach remet sur le tapis, à propos d'un petit bronze de l'ancienne collection W. Rome à Londres, la question des *Héraclès* de Polyclète³.

1. G. Lippold, *Zu Polyklet* (*Arch. Jahrbuch*, XXIII, 1908, p. 203-208).

2. J. Sieveking, *Hermes des Polyklet* (*Ibid.*, XXIV, 1909, p. 1-7, pl. I-II).

3. S. Reinach, *L'Héraclès de Polyclète* (*Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 1-9, pl. I).

Mais, si précieux que soient les résultats de ces travaux de M. S. Reinach, de M. Sieveking ou de M. Lippold, les articles « démolisseurs » de M. Hauser font une impression plus forte et différente. Ils n'instruisent pas seulement, ils troublent et inquiètent; ils introduisent le soupçon et le doute, comme le ver au cœur d'un fruit, dans ce qu'on croyait être des certitudes bien établies. Après une étude déjà publiée pour démontrer que le *Diadoumène* était un *Apollon*¹, M. Hauser ne se contente pas aujourd'hui d'apporter de nouveaux arguments à l'appui de cette opinion; étendant son enquête au *Doryphore*, il affirme que celui-là, à son tour, n'est rien moins qu'une statue athlétique². — Car, puisque la main gauche portait, non pas l'ἄξέριον, le javelot léger, arme de jet que l'on employait dans l'une des épreuves du pentathlon, mais le βόρυ, la grande et lourde lance de choc, arme exclusivement militaire, la statue ne peut représenter qu'un guerrier³; et sa complète nudité indique dès l'abord que ce guerrier ne saurait être qu'un dieu ou un héros. C'est précisément un héros, le plus fameux des héros guerriers, qui avait donné son nom, chez les Romains, à une catégorie de statues-portraits, les *Achilleae effigies*, que Pline (34, 18) décrit en ces termes : *nudae tenentes hastam ab epheborum e gymnasiis exemplaribus*. Une telle appellation se comprend, si le prototype de ces statues était un Achille; et comme la description de Pline s'applique exactement au *Doryphore*, concluons que celui-ci était le prototype demandé et qu'il représentait donc Achille. — Puis, M. Hauser passe à une troisième œuvre de Polyclète, le *nudus talo incessens* (Pline, 34, 55). Ce serait un athlète, un pancratiaste, donnant un croc-en-jambe à son adversaire. Un petit bronze au Louvre, provenant d'Autun, reproduit ce « coup de Jarnac » de la lutte grecque; d'après quoi nous pouvons nous figurer en ses lignes

1. F. Hauser, *Polyklets Diadumenos* (*Wien. Jahreshefte*, VIII, 1905, p. 42-51); Id., *Apollon oder Athlet?* (*Ibid.*, IX, 1906, p. 279-287). — Cf., à l'encontre, E. Löwy, *Athlet oder Apollon?* (*Ibid.*, VIII, 1905, p. 269-276; X, 1907, p. 329); cf. aussi *Arch. Jahrbuch*, XXIII, 1908, p. 208 (G. Lippold).

2. F. Hauser, *Gott, Heros und Pankratiast von Polyklet* (*Wien. Jahreshefte*, XII, 1909, p. 100-117).

3. Cet argument n'est pas neuf, on l'avait déjà allégué plusieurs fois et depuis longtemps; mais ceux mêmes qui l'alléguaient n'en tiraient pas de trop rigoureuses conséquences.

principales le grand bronze de Polyclète : la jambe gauche haut levée et projetée en avant dans une position presque



Statuette en bronze, au Louvre.

[Wien. Jahreshfte, 1909, fig. 63.]

horizontale, le torse rejeté en arrière pour faire équilibre, tout le poids du corps soutenu par la jambe droite plus ou moins ployée sur elle-même. Et une pareille figure, si hardiment construite et si neuve dans la statuaire, explique enfin d'une manière satisfaisante la phrase connue de Pline (34, 56) : *proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse*, éloge particulier et défini, qu'on n'avait pas osé prendre à la lettre et qu'on s'efforçait de plier à des œuvres comme le *Doryphore* ou le *Diadoumène*, qui ne le justifiaient nullement.

Cette dernière thèse de M. Hauser, exposée en deux pages, est des plus considérables. Elle aurait pour résultat de faire entrer dans la production polyclétienne, parmi la

calme famille des *Doryphore*, *Diadoumène*, *Kyniscos*, *Éphèbe de Dresde*, *Amazone*, *Hermès Dutuil*, etc., une figure bien imprévue, dont les lignes heurtées et violentes sembleraient plutôt être d'invention myronienne¹. Mais aussi, est-il désormais hors de doute que les mots *talo incessens* ne peuvent désigner qu'un pancratiaste donnant le croc-en-jambe? Faut-il absolument écarter la correction *telo* (pour *talo*), aperçue par Benndorf, adoptée et fortifiée par Furtwängler², laquelle conduit à supposer une très simple statue de guerrier s'avançant avec le *telum* en main³? Tout en rendant leur plein sens aux mots

1. On citait des pancratiastes de Myron; cf. Pline, 34, 57 :... *Delphicos pentathlos, pancratiastas*...

2. Cf. *Meisterw. gr. Plastik*, p. 452.

3. On peut prendre une idée de ce type sur les stèles peintes de Thèbes, publiées par M. Vollgraff dans *Bull. Corr. hell.*, XXVI, 1902, pl. VII-VIII; M. Vollgraff

de Pline, *uno crure* etc., est-il indispensable, pour justifier ce sens, d'imaginer autre chose que le naturel mouvement de la marche, dans cette phase où l'un des pieds appuie sur le sol et l'autre est soulevé au-dessus du sol¹? Marche normale d'un promeneur, ou marche plus rapide, comme celle d'un guerrier *lelo incessens*, peu importe au fond: ne suffit-il pas qu'un des pieds ait quitté le sol² et une telle pose, qui fournirait en quelque sorte la suite du *Doryphore*, n'est-elle pas davantage dans l'esprit de l'art polyclézien que la pose violente, extrême, presque acrobatique, du petit pancratiaste d'Autun³ — M. Hauser doit s'attendre aussi à quelques objections sur le nom d'Achille assigné au *Doryphore*. On trouvera sans doute un peu surprenant que, dans les textes assez nombreux concernant cette statue, l'appellation originelle d'Achille, dont les copistes se souvenaient, ne soit jamais venue à la mémoire des écrivains, qui eussent dû la connaître mieux encore. On pourra même trouver que les mots souvent cités de Quintilien², au lieu d'être un éloge du *Doryphore*, ne sont plus guère que truisme: dire d'un Achille qu'il est *aptus militiae*! Et puis, on ajoutera peut-être que, dans la définition des *Achilleae effigies*, le mot *effigies* a bien son importance; qu'il s'agit de statues-portraits; et qu'il n'est pas improbable que le prototype de telles statues ait été un portrait³, ce qui n'est assurément point le cas du *Doryphore*.

Mais, quoi qu'il en soit des discussions à venir, ce sera le mérite de M. Hauser de les avoir provoquées. Ses articles sont, au meilleur sens du mot, des stimulants. « Sachons

a lui-même indiqué (*Ibid.*, p. 570) la possibilité d'un certain rapport entre le *nudus telo incessens* de Polyclète et les représentations des deux stèles.

1. Je donnerais volontiers pour exemple ici le petit bronze du Louvre, publié par M. Héron de Villefosse dans les *Monuments Piot*, I, 1894, pl. XV-XVI, fig. 1-2 à la p. 110. Il me semble que le personnage (probablement un jeune dieu, peut-être Dionysos) devait être représenté en marche, son pied droit ayant quitté le sol. Cf. Marey, *le Mouvement*, p. 168, fig. 117: le 3^e homme de la file (en comptant de droite à gauche) offre exactement la même pose, dans le sens inverse, que le bronze du Louvre; sa jambe gauche et son bras gauche ont entre eux même rapport que la jambe droite et le bras droit de la statuette. — Ne serait-ce point parce que le bronze ne posait que sur un seul pied, qu'on avait laissé subsister sous ce pied le jet de la fonte, en guise de tenon, afin de pouvoir l'assujettir avec solidité?

2. *Inst. orat.*, V, 12, 21 (= Overbeck, *Schriftg.*, 955).

3. Peut-être un portrait d'Alexandre, ce nouvel Achille.

désapprendre, » nous dit l'auteur, à la fin, un peu narquoisement. Cela ne signifie pas, sans doute, qu'on doive adopter en hâte toutes les idées qui passent, changer continuellement son habit selon la dernière lecture faite, et se livrer, par crainte de ne paraître pas au courant, à une sorte de « frégolisme » ingénu. Il faut savoir désapprendre : cela veut dire qu'on doit être toujours prêt à examiner de nouveau ce dont on se croyait le plus sûr, et ne point imiter le Thomas Diafoirus de Molière, le sot Thomas qui « ne démord jamais de son opinion », l'imbécile Thomas qui « s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens ». Ce n'est pas les Thomas de l'archéologie qui feront avancer cette pauvre science, trop souvent hésitante et trébuchante.

Eutykidès : Tyché d'Antioche. — Vers 300 av. J.-C., un des principaux élèves de Lysippe, Eutykidès (de Sicyone) exécutait pour la ville d'Antioche, nouvellement fondée par Séleucos, en Syrie, une statue de *Tyché* en bronze, dont les dimensions, non connues au juste, étaient certainement colossales. La figure était représentée assise sur un rocher, au pied duquel émergeait, avec un grand geste de nageur, le fleuve Oronte : admirable traduction plastique (d'autant plus admirable qu'on ne saurait la concevoir plus directe et plus simple) de ce fait matériel, que la ville était effectivement sise sur des collines, en avant desquelles le fleuve, après un assez long cours souterrain, revient à la surface et coule au jour. *Tyché*, coiffée de la couronne murale, vêtue d'un long chiton et d'un ample manteau, dont un pan relevé enveloppait et couvrait la masse de ses cheveux par derrière, avait la jambe droite croisée sur l'autre jambe, et, tandis que sa main gauche s'appuyait fortement au rocher, faisant remonter son épaule, son bras droit reposait allongé sur le genou, la main tenant un bouquet d'épis et de raisins. L'œuvre d'Eutykidès ne nous est connue que par des copies réduites, qui ne sont pas également fidèles. On doit tenir aujourd'hui pour la plus considérable d'entre elles une petite statuette en marbre, d'un travail excellent, qui a passé de la collection Arndt au musée de

Budapest¹. Elle a subi, il est vrai, des mutilations graves², mais du moins nous renseigne avec précision sur tous les détails de la draperie. Car, les mêmes détails se retrouvant et dans la statuette et dans plusieurs petits bronzes, on doit conclure évidemment qu'ils existaient dans le commun modèle de ces diverses copies. Quant au marbre du Vatican, où l'on voyait naguère la meilleure reproduction de la *Tyché*, on ne doit plus voir en lui qu'une copie, exacte en somme dans la pose et pour l'effet d'ensemble³, mais dont l'auteur a pris, à l'égard de son modèle, d'impertinentes libertés.



Statuette de la *Tyché d'Antioche*, à Budapest.
[Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 610.]

Vu le nombre des monnaies de l'époque hellénistique, puis romaine, qui reproduisent une figure analogue à la *Tyché d'Antioche*, M. Arndt estime que celle-ci a dû être souvent

1. Cf. P. Arndt, *Statuette der Tyche von Antiochia* (Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 610).

2. L'avant-bras droit et la tête de *Tyché* ont disparu, et aussi la figure entière de l'*Oronte*.

3. Abstraction faite des inexactitudes qu'a commises, en certains points, le restaurateur moderne.

imitée pour d'autres villes, et c'est par elle qu'aurait été réintroduit dans la statuaire du III^e siècle ce motif de la position assise avec les genoux croisés l'un sur l'autre. Remarquons, d'autre part, en ce qui concerne le geste respectif des deux bras, l'un s'appuyant au rocher, l'autre s'allongeant détendu sur la cuisse jusqu'en avant du genou, quelque analogie entre le chef-d'œuvre du lysippien Eutykidès et cette statue si parfaitement lysippienne qu'est l'*Hermès assis* d'Herculanum.

Polyeuctos. — Après le portrait d'Aristote, heureusement reconnu et étudié avec une science pénétrante par M. Studniczka¹, voici un autre beau portrait grec, mais sous lequel on ne saurait, pour le moment, inscrire aucun nom². Il fait partie d'une collection d'antiques, aujourd'hui transportée à Vienne et qui était précédemment au château de Catajo, près Padoue. C'est une excellente copie, en marbre pentélique, d'un original en bronze; l'original était une statue entière, le copiste n'en a reproduit que la tête avec les épaules et la poitrine. Une seconde copie, réduite à la tête, se trouve à Rome, au Musée national; elle est d'une moindre valeur que le buste de Vienne. — Physionomie sérieuse et triste, un peu creusée, un peu rentrée, on sent là une forte vie intérieure, une capacité d'ardentes passions intellectuelles. L'artiste qui a su marquer si bien les traits physiques et le caractère moral de son modèle, doit avoir vécu à la fin du IV^e siècle et au commencement du III^e; il se rattachait visiblement à Lysippe, et même, dans un important détail de la chevelure, il s'est souvenu et servi des *Alexandre* du maître: voilà tout ce qu'on peut dire de lui avec certitude. Cependant, comme nulle autre œuvre ne paraît, en son fond, plus apparentée au buste de Vienne que le *Démosthène* exécuté par Polyeuctos en 280, le nom de ce sculpteur doit être rappelé, de préférence à tout

1. F. Studniczka, *Das Bildnis des Aristoteles* (Leipzig, 1908). Cette brochure de 35 pages, avec de nombreuses figures réunies sur 3 planches, est un chapitre détaché du grand ouvrage d'iconographie antique, « *Imagines illustrium*, » que M. Studniczka doit prochainement publier.

2. Cf. A. Hekler, *Griechischer Porträtkopf* (Wien. Jahreshfte, XII, 1909, p. 198-206, pl. VIII).

autre. C'est pourquoi je l'ai inscrit en tête de ces lignes, mais pour ce motif-là seulement, et non pas pour avoir l'air de reprocher à M. Hekler la juste et raisonnable prudence qui l'a empêché de rien affirmer.

Sculptures funéraires. — Passant en revue, après les avoir classés suivant l'ordre des temps, les marbres de nécropoles dans les collections publiques de Munich, M. Wolters y a trouvé, malgré le petit nombre de ces monuments, de quoi retracer l'histoire sommaire de la sculpture pour tombeaux en Attique¹. Il manque seulement un échantillon de l'archaïsme; mais l'époque de la grande floraison, jusqu'au décret prohibitif rendu par Démétrios de Phalère, soit de la seconde moitié du v^e siècle à la fin du iv^e siècle, est représentée par quelques exemples d'une suffisante variété. Ce ne sont pas des chefs-d'œuvre pour l'exécution; on sait de reste que les chefs-d'œuvre n'abondent pas dans cette catégorie de sculptures. Elles sont sorties le plus souvent de modestes ateliers, elles tiennent un peu de l'objet commercial, elles sentent la fabrique. Mais avec cela elles ont de l'âme, et elles touchent notre âme; même ce sont là, dans leur ensemble, les plus *humains* des marbres antiques; ils peuvent ne pas toujours satisfaire pleinement l'œil, ils ne laissent pas le cœur aride, ils éveillent en nous un écho profond d'humanité. Saisissons l'occasion offerte pour parler encore d'eux.

Si leur sens littéral maintes fois ne paraît pas clair, cette imprécision leur convient, n'est pas accident ou défaut; et certains exégètes ont dépensé vraiment trop de pédanterie (M. Wolters emploie avec raison ce mot) à vouloir fixer le moment et l'endroit de telles petites scènes qui, somme toute, ne racontent pas un fait, sont destinées seulement à susciter dans l'esprit une idée, à provoquer dans le cœur un sentiment.

1. P. Wolters, *Griechische Grabmäler in München* (*Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst*, 1909, p. 1-21, avec 1 pl.). — Un des monuments qui sont passés en revue dans cet article a été, peu après, l'objet d'une étude plus détaillée de M. Wolters: *Bemalte Grabstele aus Athen* (*Arch. Jahrbuch*, XXIV, 1909, p. 53-60, pl. V). — Cf. aussi P. Castriôtis, 'Ανάγλυφα ἐπιτύμβια μετὰ πλαγγόνος (*Ερημ. ἀρχ.*, 1909, c. 121-132, pl. 4). Un des reliefs de Munich, étudiés par M. Wolters, est aussi reproduit dans cet article (fig. 2).

Ces scènes ne sont point la nette affirmation d'une foi, ni l'expression définie d'une espérance; et cependant leur imprécision ne tient pas à un voile de symbole ou d'allégorie. Fort simples en soi, puisqu'elles consistent d'ordinaire à mettre face à face le père et le fils, la maîtresse et sa servante, ou à grouper la famille entière, le mari et la femme et les enfants et la petite esclave et jusqu'au chien de la maison, elles ont pourtant quelque chose d'irréel, par ceci que les morts y sont mêlés aux vivants: morts qui se présentent bien aux yeux comme des vivants, mais dont on sait, tandis qu'on les regarde faire les gestes anciens de la vie, que c'est là seulement l'image de ce qu'ils ont été. Et que sont-ils à présent? Vaguement, sans appuyer, craignant plutôt d'approfondir sa pensée incertaine, le Grec se figurait volontiers l'Hadès tel qu'un vaste paysage aux lignes et limites indécises, douce prairie de silence sous un triste clair de lune, où la vie se prolongeait terne, froide, incapable de changement, pareille à un écho indéfini des jours vécus sur terre, pareille à ce que serait le fantôme du passé pâlement réfléchi dans un miroir pour l'éternité. Or, c'est le miracle des stèles funéraires grecques, qu'elles puissent, même en des œuvres d'exécution médiocre, souvent nous donner, plutôt que l'impression du terrestre, celle du mystérieux Hadès: l'art le plus dépendant de la matière a su nous communiquer cette sensation élyséenne d'une vie ralentie, silencieuse, aux gestes rares et calmes et lents, aux attitudes longuement pensives et pleines d'inexprimé. Rien ne détonne, les vivants auprès de leurs morts semblant participer aussi de cette existence d'outre-tombe et les sentiments de leur cœur prendre de là un aspect apaisé.

Car enfin, quel que soit l'au-delà, la mort reste toujours la douloureuse séparation d'avec l'être cher. Mais c'est l'autre grand mérite des stèles funéraires, de nous montrer une douleur si belle, moralement et plastiquement, par ce qu'elle a de retenu et de recueilli, par la grave pudeur qui l'éloigne de toute manifestation vive, par la tendresse paternelle ou conjugale qu'exprime avec tant de simplicité la poignée de mains, le geste qui unit, cependant qu'un affectueux regret se marque,

avec non moins de discrétion et une égale noblesse d'âme, dans les bras abandonnés et la tête penchée de l'humble petite servante! Il n'y a rien de plus grec, et qui fasse plus d'honneur à l'esprit grec, que ces reliefs où l'émotion humaine, si profonde soit-elle, garde tant de mesure et se revêt naturellement, sans effort, d'une si pure sérénité. Citons, pour leur juste sobriété et leur cadence même, ces quelques mots d'un écrivain, devant les stèles du Céramique : « Calme souverain de ces séparations... Nulle angoisse, aucun abattement; c'est un fruit qui se détache ou le soleil quand il se couche. »

HENRI LECHAT.

Lyon, février 1910.
