

Alex. Albertini
1884

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 4

Octobre-Décembre 1910.

H. LECHAT

Notes archéologiques :

II

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, GRAND'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

Paris :

ALBERT FONTEMOING, 4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



150027

Bibliothèque
SALOMON REINACH

NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

II¹

PLASTIQUE ET POÉSIE.

Euripide. — Ceci est une rallonge aux pages publiées il y a six mois, à cette même place et sous cette même rubrique. Il s'agit d'un rapprochement, dont l'heureuse idée est due à M. Sitte², entre un passage de l'*Hécube* d'Euripide et l'admirable statue de *Niobide* blessée, qui fut découverte en 1906 à Rome, dans la villa Spithœver, propriété de la *Banca Commerciale*, sur l'emplacement des anciens Jardins de Salluste³.

Le héraut Talhybios fait à Hécube le récit des derniers moments et de la mort de Polyxène : la noble victime, réclamée par l'ombre d'Achille⁴, a souhaité mourir libre, sans qu'une main la touchât, en s'offrant d'elle-même au couteau ; et, quand Agamemnon eut ordonné qu'on ne la touchât pas, « ... alors, ayant pris son péplos, du haut de l'épaule elle le déchira jusqu'au milieu du ventre vers le

1. I : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151.

2. H. Sitte, *Zur Niobide der Banca Commerciale* (*Wiener Eranos zur 50^e Philologenversammlung* [in Graz, 1909], p. 307-308).

3. Elle est en marbre de Paros, haute de 1^m 49. Articles à lire : Furtwängler, *Die neue Niobidenstatue aus Rom* (*München. Sitzungs.*, 1907, p. 207-225, pl. I-II) ; A. Della Seta, *La Niobide degli Orti Sallustiani* (*Ausonia*, II, 1907, p. 8-15, pl. I-III) ; *Arch. Anzeiger*, 1907, c. 116-119 (G. Kœrte). Une bonne reproduction, commentée en quelques lignes excellentes par M. G. Mendel, a été donnée dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1909, I, p. 260 sqq. — C'est cette statue qui est aujourd'hui sous séquestre à Milan, et que revendique la municipalité de Rome : cf. *Rev. arch.*, 1910, I, p. 176-177.

4. Sur les légendes relatives au lieu et aux circonstances de l'apparition d'Achille, cf. N. Terzachi, *l'Ombra d'Achille* (*Ausonia*, IV, 1909, p. 26-30). Dans cet article est reproduite une peinture de vase archaïque, du British Museum, laquelle illustrerait exactement, selon M. Terzachi, les vers 110-112 de l'*Hécube*.

nombril, et elle découvrit ses seins, sa poitrine, d'une beauté de statue; puis, ayant fléchi vers la terre un genou, elle dit... etc. » (v. 557 sqq.). — Après avoir relu avec attention les vers du poète, si maintenant on jette un regard sur la *Niobide*, sur cette jambe ployée dont le genou va toucher le sol, sur ce péplos écarté du corps, sur cette belle poitrine offerte (μαπτούς τε στήρνα τε κάλλιστα), on demeure saisi d'étonnement, à constater un tel accord entre la description littéraire et l'œuvre de sculpture. Il ne peut y avoir là une rencontre de hasard.

Considérons d'abord qu'Euripide pensait bien à une statue. Les mots ὡς ἀγάλματος ont une valeur singulière; car, au temps où ils furent écrits, avant l'année 423¹, une statue de femme représentée nue, ou du moins avec les seins nus, était encore une insigne rareté dans la sculpture grecque. Nous ne connaissions jusqu'à ce jour qu'un seul exemple de ce genre, attribuable au milieu du v^e siècle, à savoir l'original d'où est dérivée la *Vénus de l'Esquilin*²; la *Niobide* des *horti Sallustiani* en fournit le second. Œuvre grecque originale, postérieure plus ou moins à 450, mais certainement antérieure à 425, elle paraît provenir d'un fronton de temple, auquel auraient appartenu aussi, selon une hypothèse de Furtwängler, deux autres *Niobides*, du Musée Ny Carlsberg, à Copenhague³. Ce temple, Furtwängler affirma longtemps que c'était le « Théseion » d'Athènes. Avec quelle ardeur, s'il avait assez vécu pour connaître la découverte de M. Sitte, aurait-il soutenu que, « Théseion » ou autre, c'était sûrement, en tout cas, un temple athénien! et comme il eût triomphé d'ouïr la voix lointaine d'Euripide témoigner en faveur d'une œuvre que

1. Les philologues tiennent que l'*Hécube* fut jouée en 424 probablement, et dans tous les cas avant 423.

2. Même dans la sculpture en relief, les exemples sont presque aussi rares : nous ne pouvons nommer que la *Joueuse de flûte*, sur le « Trône » Ludovisi, puis, plus récemment, la *Déidamia* de la frise de Phigalie. — On avait supposé que la figure à laquelle Euripide fait allusion était cette *Déidamia* : cf. Kinkel, *Euripides und die bildende Kunst*, p. 44 (cité par M. Sitte). Mais Euripide connaissait-il seulement ce détail de la décoration d'un temple lointain? D'ailleurs, sa comparaison vise un ἀγάλμα, non pas un relief; et on doit admettre, en outre, que cet ἀγάλμα était familier aux auditeurs du poète, et qu'il se trouvait donc à Athènes.

3. J'ai résumé jadis le premier des articles que Furtwängler a consacrés aux statues de Copenhague : cf. *Rev. Ét. gr.*, XIII, 1900, p. 384 sqq.



Statue d'une *Niobide* blessée au dos.

[*Ausonia*, II, 1907, pl. I.]

lui-même Furtwängler avait déclarée être la plus achevée et la plus belle statue originale en marbre qu'on pût citer entre les sculptures d'Égine et celles du Parthénon! Car, bien

entendu, il n'eût pas douté un instant que l'ἄγαλμα auquel Euripide a comparé Polyxène était justement notre *Niobide*. Et, de fait, on est entraîné à le croire, on le croit volontiers, puisqu'il n'y a pas seulement, pour nous persuader, cette nudité quasi totale, par quoi se trouve déjà plus que remplie la première condition à laquelle doit satisfaire l'ἄγαλμα cherché, mais qu'en outre, dans la nature de la draperie, dans l'agenouillement, dans la pose renversée qui tend la poitrine et découvre tout le cou, il y a la plus exacte ressemblance, trait pour trait, avec la fille d'Hécube, quand elle dit (v. 563 sqq.), prête à mourir et s'offrant : « Tiens, voici ma poitrine, ... frappe-la, ... ou bien voici mon cou... »

Il pourrait donc être vrai qu'Euripide a regardé avec complaisance ce beau marbre, et qu'il en a tiré une inspiration ! Alors, on aimerait se figurer que la chose eut lieu peut-être de cette façon-ci : — Le poète songeait, en marchant, à sa tragédie prochaine. Tandis qu'il cherche à fixer les traits de la pathétique Hécube, tandis qu'il modèle secrètement les contours de Polyxène, cette noble fille de sa pensée, sa marche l'a conduit vers un de ces temples récents, dont Athènes s'est parée après les ruines de l'invasion perse. On y voit, dans un fronton, le *Massacre des Niobides*. Le poète regarde la tragique tuerie, et cette vue ne le détourne pas de son travail intérieur ; car Hécube n'est-elle pas, autant que Niobé, une mère douloureuse ?... Au milieu du fronton, une Niobide s'affaisse, frappée au dos d'une flèche que ses deux mains désespérément essaient d'arracher : statue connue de tous à Athènes, parce qu'elle est très belle et parce que c'est une des très rares où la sculpture jusqu'alors ait représenté une femme nue. Euripide la connaît, comme tout le monde ; mais, soudain, il la voit autrement que tout le monde ne l'a vue encore : en cette vierge qui fléchit le genou, et dont le corps est dépouillé du péplos, et qui se rejette en arrière, et qui offre à découvert son cou, sa poitrine, son ventre, c'est Polyxène elle-même qu'il lui semble voir, dans l'instant dernier du sacrifice... Il emporte en lui cette image concrète de la fille de Niobé, devenue à ses yeux la fille d'Hécube. Et

de cette image il s'est inspiré, ou plutôt l'a reproduite, on peut dire copiée, consciemment copiée, dans quelques-uns des vers du rôle de Talhybios...¹.

Que ce petit jeu d'imagination paraisse acceptable ou frivole, quoi qu'il en soit, je crois bien que M. Sitte a lié pour toujours la Polyxène d'Euripide et la *Niobide* des Jardins de Salluste. Quand même celle-ci ne serait pas l'ἄγλαμα auquel pensa le poète, les ressemblances d'ordre matériel sont trop frappantes pour qu'on les oublie désormais. De la création poétique de Polyxène, on a écrit, au moins une fois à ma connaissance, qu'elle avait « toute la noblesse et la pureté d'un marbre antique » : ce qui auparavant n'était dit que par figure est devenu à présent la plus littérale vérité.

SCULPTURE.

Pancrétisme. — La remarquable démonstration qu'a développée M. Lœwy dans un grand mémoire récent² ne se laisserait pas facilement résumer, tant sont nombreuses les œuvres qu'on y trouve examinées, rapprochées, confrontées, et tant sont divers les éléments qui composaient la matière à analyser. Pour en donner brièvement une idée, j'imagine que le mieux serait de figurer par des signes, sur une carte de la Grèce, toutes les principales sculptures connues de l'archaïsme, chacune en son lieu natal reconnu ou présumé, puis de tracer, en conformité avec les explications de M. Lœwy, des traits qui relieraient entre eux certains de ces signes, des accolades qui en grouperaient certains autres, des cercles à

1. Furtwängler (*München. Sitzungsab.*, 1907, p. 217), cherchant les exemples de nudité féminine que la peinture avait pu donner, antérieurement à la statue de la *Niobide*, rappelle une *Polyxène* de Polygnote, connue par une épigramme de l'*Anthologie* (Planud., IV, 150 = Overbeck, *Schriftg.*, 1061; y remarquer les mots: πῆπλοιο ῥαγέντοζ). Il serait fort possible que le sculpteur de la *Niobide* se fût inspiré de cette œuvre du peintre; et ainsi Euripide, en s'inspirant à son tour de l'œuvre du sculpteur, n'aurait fait que rendre à Polyxène ce qui déjà venait de Polyxène.

2. E. Lœwy, *Typenwanderung* (*Wien. Jahreshfte*, XII, 1909, p. 243-304). L'article est illustré d'une quarantaine de bonnes images, sans lesquelles la lecture en serait malaisée; et, même ainsi, elle n'est guère possible qu'à des personnes déjà familières avec les monuments de l'archaïsme.

rayon variable où seraient enclos tels signes isolés et des accolades entières. Cela ferait un graphique assez compliqué; dont je voudrais ici pouvoir au moins indiquer les parties essentielles.

On a découvert en Crète quelques échantillons de la sculpture grecque la plus archaïque : à Éleutherna, le haut d'une figure de femme, et plus récemment, à Priniá, les restes d'une idole assise, avec un socle décoré de reliefs; or, la statue féminine assise, recueillie à Hagiorgitika, en plein milieu du Péloponnèse, a la plus étroite ressemblance avec le buste d'Éleutherna : ces témoins matériels confirment donc la tradition des anciens, selon laquelle des sculpteurs venus de Crète auraient été les premiers apôtres de l'art statuaire dans le Péloponnèse. Au groupe des sculptures crétoises-péloponnésiennes, d'origine prouvée, viennent s'en agréger plusieurs, de provenance non connue, par exemple l'intéressante figure d'Auxerre, aujourd'hui au Louvre, et une petite statuette de femme assise, également au Louvre¹. — D'autre part, voici, à Chios, deux bustes de femme (sans tête), les incunables, peut-on dire, de cette île dont les artistes devaient bientôt jouir d'un grand renom : ces bustes sont apparentés de fort près à celui d'Éleutherna, et dépendent de l'archaïsme crétois. — A Délos maintenant, voici la vénérable « *Nicandra* » et les débris de statues diverses, d'un âge à peine moins reculé : ces œuvres aussi sont inséparables du buste d'Éleutherna, en même temps qu'elles rappellent de près la figure d'Auxerre; et bref, le groupe constitué par ces antiques statues déliennes doit se fondre dans le groupe crétois-péloponnésien. — On est conduit à en dire autant du petit groupe bien connu que formaient jusqu'ici, à elles trois, l'*Héra de Samos* (au Louvre), et les deux *Samiennes* de l'Acropole. — Et si, après avoir considéré d'abord l'aspect des corps, leurs poses, leurs gestes, leurs vêtements, on vient à l'examen spécial des têtes, le résultat n'est pas modifié : par

1. Cf. Ch. Picard, *Statuette archaïque de femme assise* (*Rev. arch.*, 1910, I, p. 66-92). — Hauteur : 0^m 20; matière : calcaire dur; sujet : divinité(?) ou morte héroïsée; date : vers 600 av. J.-C. M. Loewy ne connaissait pas ce petit monument, qu'il aurait sûrement ajouté à ses listes.

exemple, deux têtes qu'on a souvent opposées l'une à l'autre, l'*Héra* colossale d'Olympie et la tête de la *Niké de Délos* (produit d'un atelier de Chios), sont, en réalité, deux œuvres inspirées du même esprit, deux représentants d'une seule et même famille. — Quant à l'Attique, la statuaire n'y est pas plus autochtone qu'à Chios : la tête qui ressemble le plus à celle du *Sphinx de Spata*, œuvre attique, est celle de l'*Aphrodite* du musée de Lyon, œuvre d'un atelier de la Grèce d'Asie, cependant que la petite tête à polos, au musée de l'Acropole, est proche voisine de l'*Héra d'Olympie*. Pour mieux convaincre le lecteur, M. Læwy, après ses explications et analyses, juxtapose les images des sept têtes suivantes : *Sphinx de Spata*, *Moschophore*, petite tête à polos (Attique); *Héra d'Olympie*, principale figure de la stèle de *Chrysapha* (Péloponnèse); *Niké de Délos*, *Aphrodite* de Lyon (Grèce d'Asie) : et, devant ces images réunies, il conclut que ce qu'on appelle école péloponnésienne, ou attique, ou de Chios, ou d'Ionie, tout cela se joint et se mêle, ou du moins ce ne sont là que des pousses à peine divergentes, issues d'une souche unique. Et celle-ci est la souche crétoise.

La première moitié du mémoire de M. Læwy traite surtout des types féminins, puisque les figures d'Éleutherna, Priniá et Hagiorgitika, qui fournissent la base de toute la démonstration, sont exclusivement des figures féminines. Mais il reste l'abondante troupe des « Apollons archaïques ». Étant admis que ce type est venu de l'Égypte, par quelle porte a-t-il pénétré en Grèce, et en quel coin de la Grèce a-t-il reçu sa naturalisation grecque? Rien n'indique *a priori* que la Crète ait, ici encore, joué le principal rôle. Cependant, les deux *Apollons* de Delphes, qui sont presque les plus anciens de tous, portent une chevelure de la même forme exactement que les figures d'Éleutherna et d'Hagiorgitika. Et alors, poursuivant ses comparaisons pas à pas, détail après détail, en tenant compte des changements que le progrès du temps amena dans l'aspect de la tête et du visage, M. Læwy aboutit à déclarer qu'il existe une fraternelle ressemblance entre les types féminins et le type des « Apollons », et que celui-ci,

comme les précédents, est d'origine crétoise, puisque aussi bien c'est la Crète qui offrait, à un type venant de l'Égypte, la porte la plus prochaine et la mieux ouverte pour pénétrer en Grèce. — Ainsi la Crète, au début de l'archaïsme, aurait été la mère et nourrice de toute la statuaire grecque; la Crète de Dipoinos et Skyllis aurait eu alors, à ce point de vue, un rayonnement d'influence analogue à celui qu'avait eu, huit ou dix siècles plus tôt, la Crète de Minos. Bien entendu, Dipoinos et Skyllis n'ont pas tout fait à eux seuls; la diffusion des types inventés ou adoptés par les imagiers crétois déborde leur rôle personnel; car elle avait sans doute commencé auparavant, grâce à des artistes plus anciens, desquels le nom n'a pas survécu; mais Dipoinos et Skyllis, en raison de leur talent mieux reconnu, de leur activité, de leurs travaux exécutés en maints endroits dans le premier tiers du VI^e siècle, sont restés, aux yeux de la postérité, les représentants par excellence de l'action crétoise. On ne doit pas craindre d'exagérer la force d'une telle influence, ni d'en trop étendre le champ: elle a tout envahi, des cités grecques de Sicile aux cités grecques d'Asie; même l'illustre famille des sculpteurs de Chios, « la famille de Mikkiadès, n'est qu'un rameau de l'école crétoise ».

Pancrétisme! Le mot que j'ai inscrit en tête de ces lignes résume la thèse de M. Lœwy. Elle est neuve. S'il n'y a peut-être pas un seul des multiples rapprochements entre les œuvres qui n'eût été déjà indiqué, à l'occasion, par Pierre ou Paul, l'idée générale qui domine ici toutes les comparaisons de détail, et les ramène toutes à soi, n'avait encore jamais été énoncée. On avait bien tenté, dans ces années dernières, d'imposer la croyance que le développement entier de l'archaïsme grec avait été subordonné à une direction unique: mais c'est en Ionie qu'on situait le pouvoir artistique dirigeant, c'est à l'art ionien qu'on reconnaissait une sorte de suzeraineté, jusque sur les plus anciennes productions du Péloponnèse; bref, on proclamait le *panionisme*, qui est à l'opposé du *pancrétisme* de M. Lœwy. A l'une comme à l'autre de ces deux théories, je crois qu'on peut reprocher d'être

excessive, intransigeante, absolue; aujourd'hui, non moins que jadis, je tiens pour mieux justifiée par les témoignages littéraires et par les différences d'aspect des monuments eux-mêmes, pour mieux adaptée aussi aux conditions historiques, l'hypothèse d'une double croissance et d'une double floraison, à peu près simultanée et indépendante, l'une pour l'Ionie et la Grèce orientale, l'autre pour la Crète et le Péloponnèse et le reste de la Grèce occidentale¹. Mais, quelque opinion qu'on préfère, c'est un devoir de reconnaître que M. Lœwy a soutenu la sienne avec une admirable ampleur de science, accumulant preuves sur preuves, ne négligeant nul indice dans le vaste champ à parcourir, suivant avec souplesse toutes les inflexions et sinuosités du sujet, n'omettant même pas de voir les difficultés, de prévoir les objections, et y marchant tout de suite pour les surmonter, ou au moins les tourner.

Marbres archaïques de l'Acropole. — Quand naguère j'essayai de suivre, par une analyse minutieuse, les progrès de la sculpture attique depuis ses commencements jusqu'à la fin de l'archaïsme, et que j'étudiai à ce dessein la foule des anciennes œuvres recueillies dans le musée de l'Acropole, je n'ai pas eu la candeur de croire que ces pauvres mutilées, auxquelles on achevait de rajuster, la veille encore, à l'une ceci, à l'autre cela, étaient maintenant aussi complétées que possible et ne changeraient plus. Bien au contraire, après avoir rappelé tout l'effort dépensé sur elles par de nombreux travailleurs, au cours des vingt ans déjà écoulés, mon premier mot était pour dire qu'« à peine le plus gros du travail était terminé »². Combien il restait à faire, personne ne le sentait mieux qu'un de ceux mêmes qui avaient le plus fait jusque-là : M. Schrader, à qui l'on était redevable de la restitution totale du fronton *Gigantomachie*, lequel avait décoré la façade de l'*Hécatompédon* renouvelé par les Pisistratides³. Un si heureux succès avait

1. Cf. H. Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 150.

2. H. Lechat, *Ibid.*, première page de la Préface.

3. Cf. *Athen. Mitteil.*, XXII, 1897, pl. III-V, p. 59 sqq. (H. Schrader).

convaincu M. Schrader qu'on pouvait encore découvrir maints fragments utilisables dans l'inutilisé d'alors; et son séjour prolongé à Athènes, comme Directeur en second de l'Institut allemand, lui donna le moyen de poursuivre des recherches, qui, pour être pleinement fructueuses, devaient s'opérer à loisir, avec calme et lenteur, durant plusieurs années; il y fallait, en outre, une inlassable patience et la plus perspicace attention. Les résultats obtenus ont bien payé la peine. Le catalogue, maintenant prochain, des marbres archaïques de l'Acropole sera un ouvrage définitif, auquel l'abondance, le format, la beauté de ses illustrations donneront un caractère monumental; et dès aujourd'hui, nous en possédons les prémices, M. Schrader ayant eu la pensée de réunir ensemble ses plus notables découvertes et de les offrir au public savant, un jour de fête, comme une gerbe de fleurs choisies¹.

1. Il y a, au musée de l'Acropole, une tête de *Gorgone*, à qui sa laideur horrible et naïve garantit qu'on la remarquera et qu'on ne l'oubliera pas. Une cassure verticale, assez régulière, l'a réduite à n'être plus qu'un masque; et de tout le reste de la figure, deux petits morceaux seulement ont subsisté, l'un provenant du pied droit, et l'autre du milieu du corps, où les mains serraient un nœud de serpents. Or, ces deux morceaux, une fois identifiés, ont suffi pour que, de la façon la plus certaine, fût restituée la figure entière, fût reconnue sa fonction décorative, fût déterminé l'édifice qu'elle décorait, et fixée enfin sa place exacte sur cet édifice. C'était une *Gorgone* courant, haute de 1^m 05 environ, dans sa pose à demi agenouillée; elle formait l'acrotère central d'un fronton de temple, et ce temple était l'ancien Hécatompédon, et ce fronton était celui de la face postérieure. La *Gorgone* y était placée d'une curieuse manière. Car, à l'endroit où les deux corniches rampantes se rencontraient et s'arrêtaient l'une l'autre en

1. H. Schrader, *Archaische Marmor-Skulpturen im Akropolis-Museum zu Athen* (Vienne, 1909): *Festschrift* publiée par l'Institut archéologique autrichien pour la 50^e *Philologerversammlung*, à Graz, fin septembre 1909. — Cette brochure, qui compte 87 pages et 76 gravures, dans le format des *Wien. Jahreshfte*, est présentée avec ce même goût délicat, cette distinction, ce souci de l'irréprochable exécution matérielle, qui assurent aux *Jahreshfte* le premier rang, sans conteste, entre toutes les Revues d'archéologie antique, en n'importe quelle langue.

déterminant le grand angle du fronton, la partie supérieure de leur cymaise, en forme d'un chevron taillé carrément, ne s'arrêtait pas avec le reste, mais au contraire continuait droit devant elle;

les deux pseudo-chevrons se croisaient là, en croix de Saint-André, et chacun d'eux, détaché et libre, bientôt se courbait légèrement vers en haut, afin de préparer l'enroulement de volute par quoi il se terminait¹. Et c'est dans l'ouverture de cette large



Hécatompédon, face ouest : acrotère de milieu.

[Schrader, *op. laud.*, fig. 7.]

fourche, sur les deux branches hautes de cette sorte de croix, qu'était posée la *Gorgone*² : ainsi entourée de vide, sans autre appui que l'adhérence de ses pieds à la tranche supérieure des chevrons étroits, elle fait penser à quelque danseur de corde, dans le moment où il vient d'accomplir le tour difficile de

1. Il y avait là, dans cette corniche de *marbre*, une remarquable survivance de la primitive construction en *bois*, lorsque c'étaient de vrais chevrons de bois qu'on faisait pareillement se croiser et se dépasser. D'autres exemples de ce genre, avec les conséquences décoratives en résultant, étaient d'ailleurs déjà connus, et Benndorf avait montré tout le parti à en tirer pour expliquer l'origine des acrotères (cf. *Wien. Jahreshfte*, II, 1899, p. 3 sqq.; notamment, aux pages 4-5, les fig. 2, 3 et 4, et, à la page 30, les fig. 30-31).

2. M. Schrader note que l'arrangement est le même, pour l'essentiel, dans l'acrotère en terre cuite de Cervetri, à l'Antiquarium de Berlin, qui représente *Éôs* emportant *Képhalos*. Ce petit monument a été reproduit par Benndorf, au cours de son mémoire (cité dans la note précédente) sur l'origine des acrotères, p. 48, fig. 52.

s'agenouiller d'un genou sur la corde et regarde le public, d'un visage content.

Sur les deux côtés de la même façade ouest, que couronnait à son faite la *Gorgone*, près l'enroulement de volute par quoi se terminait (dans le bas aussi, comme dans le haut) la partie supérieure de la corniche rampante, un socle portait une figure de *lionne* couchée. Pareillement, sur la façade Est, aux mêmes places et près de semblables enroulements de volute, étaient couchées, corps de profil et tête de face, deux figures de *panthère*, longues d'environ 1^m 10 et hautes de 50 centimètres¹. — M. Schrader a donc identifié cinq acrotères de l'Hécatompédon; il manque le sixième, celui qui décorait le faite de la principale façade, et qui probablement devait être une seconde *Gorgone*, de dimensions un peu plus grandes que l'autre.

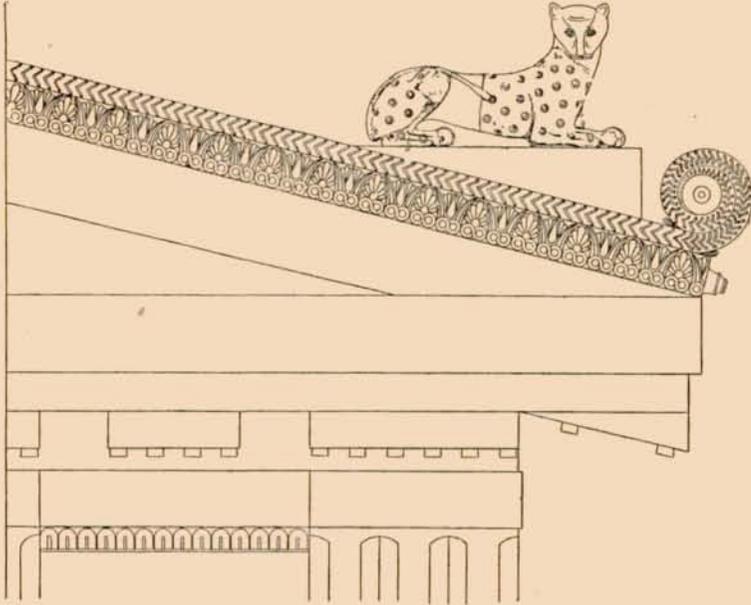
Ainsi, morceau à morceau, il ressuscite, il reprend sa forme complète, le vieil *Hécatompédon* des Athéniens, et nous voyons (ceux du moins qui savent voir) de nouveau se dessiner sur le ciel attique la silhouette du temple vénérable, qui fut le bisaïeul du Parthénon². Il y a vingt-cinq ans que M. Dœrpfeld, dans un premier article³, en annonçait la découverte et en décrivait le plan sommaire. Les recherches méthodiques ont continué. Et maintenant, ses sculptures décoratives après ses membres d'architecture, ses acrotères de marbre après ses

1. On a objecté que les enroulements de volute à chaque extrémité de la cymaise constituaient déjà des acrotères et pouvaient suffire : cf. *Berlin. philol. Wochenschrift*, 1910, c. 146-147 (Pfuhl). Il est vrai, mais cette constatation ne se tourne pas nécessairement en objection. Les parties de cymaise qui se croisaient au faite et se terminaient par un enroulement auraient pu suffire aussi, et cependant on y avait ajouté une figure de *Gorgone*; l'adjonction d'une panthère ou d'une lionne sur chaque côté n'a rien qui soit plus surprenant. Il faut voir, dans ce doublement de l'acrotère, l'effet d'un temps de transition : l'ornement d'origine purement tectonique subsiste encore, cependant qu'un autre genre d'ornement, sans rapport avec la construction, à savoir la figure décorative, vient déjà d'apparaître; le second ornement finira par éliminer le premier, mais seulement après un certain temps durant lequel il y aura eu coexistence et juxtaposition des deux. Au reste, cette sorte de pléonasme se rencontre dans divers autres exemples : cf. le mémoire Benndorf (cité aux notes précédentes), p. 18-19, fig. 19 et 21.

2. *Hécatompédon* en son premier état, le même renouvelé et transformé par les Pisistratides, temple commencé après 510 sur l'emplacement que le Parthénon devait occuper plus tard, enfin le Parthénon de Périclès : cela fait comme quatre successives générations.

3. Cf. *Athen. Mitteil.*, X, 1885, p. 275-277.

frontons de calcaire commun, les couleurs de sa polychromie avec les lignes de sa construction, il nous est rendu entier et tel que l'admirent en sa prime fraîcheur Solon déjà vieux et Pisistrate encore jeune. Il nous a instruits de bien des



Hécatompédon, face Est : acrotère de côté.

[Schrader, *op. laud.*, fig. 13.]

choses jusqu'ici; il y ajoute aujourd'hui certaines précisions quant aux commencements de l'art attique. Nous apprenons par lui, en effet, que des sculptures en marbre, les plus voisines du *Moschophore* pour la matière et le travail, sont exactement contemporaines des frontons en poros où étaient figurés le groupe d'*Héraclès et Triton* et le triple *Typhon*, et que ces premiers marbres ont suivi sans délai des œuvres en bois, en ivoire, en os, dont la technique particulière subsiste sur eux et s'y prolonge, et qu'ainsi la sculpture en pierre ne doit pas avoir fait son apparition à Athènes beaucoup avant l'époque où fut construit l'*Hécatompédon* : c'est dire qu'elle pourrait à peine être plus ancienne que le début du vi^e siècle.

2. Au voisinage des anciens édifices de l'Acropole, se dressaient en foule des figures votives, dont les débris avoisinent aujourd'hui, dans le petit musée, les restes des sculptures qui décoraient les constructions. Beaucoup de ces statues brisées se sont maintenant, grâce aux patientes recherches de M. Schrader, accrues de quelque morceau, d'importance variable; en outre, certains fragments sans emploi, ayant pu être rajustés ensemble, ont fourni de quoi reconstituer partiellement et reconnaître, tout au moins entrevoir des œuvres nouvelles jusqu'ici insoupçonnées. Entre ces conquêtes laborieusement faites sur ce qui était presque le rebut des fouilles, il faut mentionner : *a*) les vestiges, jolis et fins, d'un petit groupe à deux personnages (peut-être trois), qui paraît avoir été constitué par deux héros agenouillés symétriquement de chaque côté d'un socle de pierre, sur lequel ils jouaient aux dés ou aux dames (en présence peut-être d'Athéna debout au milieu, derrière la table du jeu)¹; *b*) le bas du corps d'une figure de femme courante, dont on ne saurait dire avec certitude que c'est une *Niké*, quoique ce nom-là vienne d'abord à l'esprit; du moins est-il assuré que cette figure, restreinte de dimensions et dépassant à peine 1 mètre en hauteur, offrait une des plus délicates et savoureuses, en même temps que hardies créations de l'archaïsme attique au début du v^e siècle.

Mais considérons surtout les marbres déjà connus auparavant, voire les plus connus, ceux qui occupaient le premier plan à la fois dans les études des archéologues et dans les curiosités admiratives des visiteurs. La majorité de ces figures, je l'ai dit, ont gagné des parties nouvelles de leur corps ou de leurs membres. Il n'en résulte pas pour elles, dans tous les cas, un changement bien profond, et on ne doit pas en craindre le moins du monde un bouleversement de nos opinions antérieures. Le premier résultat, et le plus général, est la naturelle satisfaction qu'on ressent d'une chose égarée enfin remise à sa place, d'un débris jusque-là sans vie rendu soudain vivant, utile et actif. Puis, une statue qui a récupéré

1. M. Schrader renvoie le lecteur à diverses peintures de vases, principalement à une coupe de Hiéron: cf. Hartwig, *Griech. Meisterschalen*, pl. XXVIII.



Statue archaïque, au musée de l'Acropole.

[Schrader, *op. laud.*, fig. 17.]

ses fragments épars, ceux-ci fussent-ils horriblement mutilés, redevient davantage elle-même, par cela seul qu'elle s'est rapprochée de ses dimensions et de son volume primitifs. Il y en a plusieurs, cependant, à qui les adjonctions récentes ont apporté un heureux complément de signification. A l'une a été rajusté un de ses avant-bras, avec la main ouverte présentant l'offrande. Une autre, brisée aux genoux, a recouvert le bas d'une jambe, et sa forme générale a pris de là comme une allure neuve. A une troisième, dont on ne connaissait que la tête, sont attribués maintenant des pieds, des morceaux de jambes ou de torse, qui permettent de mieux apprécier les qualités de l'ouvrage et de mieux déterminer à quelle date il fut exécuté. Une grande statue d'homme drapé, la seule en ce genre que possède le musée de l'Acropole, n'avait point sa tête, et elle l'a maintenant; le visage en est, par malheur, tout meurtri et presque méconnaissable, mais encore vaut-il mieux avoir une tête détériorée que de n'en avoir plus. Enfin, une statue de femme a été favorisée entre toutes, et il convient de la mentionner avec quelque détail.

De celle-là, on possédait déjà son torse entier avec la tête; une cassure arrêtait le marbre vers le milieu des cuisses; or, il a été retrouvé et identifié assez de fragments des parties inférieures, pour que le restaurateur ait pu, malgré de petites lacunes, redresser la figure debout sur ses deux pieds et les pieds sur la plinthe. C'est une vraie résurrection, aussi complète que celle qu'avait eu le bonheur d'accomplir M. Studniczka, jadis, avec la célèbre statue d'Anténor; et elle offre un intérêt d'autant plus vif que la figure reconstituée réellement n'est point tout à fait celle qu'on reconstituait par l'imagination. Son torse, ses épaules, son cou produisaient alors un effet de lourdeur épaisse, qu'on croyait devoir étendre à toute la personne; mais, après les adjonctions nouvelles, toute la personne a pris, au contraire, un élancement élégant à quoi on ne s'attendait pas; en s'allongeant par en bas, elle semble s'être amincie par en haut, et elle a beaucoup gagné dans l'ensemble. Pourtant, gardons-nous d'exagération: si la *coré*, vue de face, comme la montre l'image ci-jointe, jaillit fine et mince de

son piédestal, elle s'alourdit et se tasse un peu lorsqu'on la voit de profil, et l'on constate, sous cet angle, que ce n'est pas seulement la poitrine qu'elle a grosse et les bras qu'elle a épais. Une preuve matérielle de cette différence d'aspect, suivant le point de vue, nous est fournie par le rapport de la hauteur totale à celle de la tête. Haute de 1^m 805 (sans la plinthe), la figure mesure juste 7 têtes; et, selon qu'on l'examine de profil ou de face, on admet sans peine ce chiffre ou on est enclin à le croire erroné, trop faible.

Laissons ce détail, et ne pensons qu'à féliciter M. Schröder de sa conquête, de celle-là en particulier et des autres avec elle. Car ce sont bien des conquêtes, ou, si l'on préfère, ce sont des reprises opérées sur la destruction, sur la sauvage destruction de l'Acropole en 480-479. Et, à ce propos, observe-t-on quelquefois que la science archéologique d'aujourd'hui prolonge et achève, à sa façon, la grande victoire du Grec sur le Barbare? Arrêté dans son élan d'invasion, obligé de refluer en arrière, quand le Perse abandonna définitivement Athènes et l'Attique, au moins se croyait-il sûr que les ruines matérielles qu'il y avait faites resteraient ruines. Cela aurait dû être vrai, et le fut longtemps; et cela ne l'est plus aujourd'hui, puisque les constructions et les sculptures sacrées, que les Athéniens eux-mêmes avaient jugées n'être plus bonnes que pour un enfouissement sous la terre, ont été pieusement ramenées au jour et reprennent, peut-on dire, leur existence jadis interrompue: ce que Xerxès abattit a été relevé, ce qu'il mit en pièces a été rassemblé, ce qu'il crut avoir tué est redevenu vivant. *Eliam revivere ruinae!*

La « Coureuse » Barberini. — Il faudrait désormais, selon M. Schröder¹, l'appeler *Danseuse*, non plus *Coureuse*. De fait, l'interprétation courante (soit dit sans jeu de mots) laisse beaucoup à désirer, quand on analyse la pose du corps et de la tête. Mais, avant de tenter aucune explication, on doit réta-

1. B. Schröder, *Die Vatikanische Wettläuferin* (Roem. Mitteil., XXIV, 1909, p. 109-120). — Belle reproduction de ce marbre dans les Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 521 (texte de P. Arndt).

blir la figure, telle que son auteur l'a créée; il y a des comptes à demander au restaurateur moderne et même au copiste ancien. Dans le marbre que nous possédons, le bout du pied droit pose sur une sorte de grosse rondelle: celle-ci n'est pas un objet déterminé, ce n'est guère qu'une surélévation partielle de la plinthe. Pareil détail existait-il dans le bronze original? M. Studniczka¹ avait déjà soupçonné, et M. Schræder affirme aujourd'hui catégoriquement qu'on doit voir là une adjonction du copiste, non moins étrangère à l'original que le tronc d'arbre qui était la jambe gauche. Moi aussi, je crois que le pied droit était détaché du sol, sans contact avec rien². D'autre part, il est reconnu que les bras, tous deux brisés un peu au-dessous de l'épaule, n'ont pas été restaurés avec exactitude: l'un et l'autre étaient plus rapprochés du corps, et ainsi, l'avant-bras gauche étant à peu près horizontal et le bras droit tombant de toute sa longueur presque vertical, s'accusait plus nettement le *chiasmós*, c'est-à-dire l'association en diagonale des deux jambes et des deux bras.

Après qu'on a reconstitué la figure exacte, il apparaît bien, en effet, que son attitude est plutôt d'une danseuse: la correspondance croisée entre les membres inférieurs et les supérieurs lui assure son robuste équilibre; le mouvement qui l'anime ne la porte pas en avant, ne la jette pas de côté, il la laisse sur place; et ni le torse, ni la jambe fixe, ni la jambe libre ne contredisent à l'idée que ce mouvement consiste à « retirer la jambe au genou », en alternant par sautellement d'un pied sur l'autre³. Non pas, sans doute, que toute la danse

1. Cf. *Leipzig. Berichte*, 1900, p. 349.

2. La statue appartient au deuxième tiers du v^e siècle: c'est juste l'époque où la statuaire grecque, dans son régulier progrès, dut aborder les problèmes de statique et de rythme que pose une figure dressée sur une seule jambe. La « *Coureuse* » Barberini pourrait bien nous avoir conservé une des plus anciennes œuvres de cette espèce. — Sur une relation possible entre les figures ainsi construites et certaines créations de Polyclète, j'ai dit quelques mots dans mon précédent article, à propos d'une opinion exprimée par M. Hauser: cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 144-145.

3. Cf. M. Emmanuel, *La danse grecque antique*, p. 190-191: « Les danseurs grecs se sont très souvent contentés d'une danse rudimentaire qui consiste à *marquer le pas* sur place en retirant la jambe au genou, ou en soulevant la cuisse. Ces mouvements très simples ne sont qu'une modification, une exagération des mouvements de la marche et du saut, ils n'exigent guère d'étude préalable... Cette orchestrique rudimentaire est à l'usage de tout le monde. »

ait dû être la monotone répétition, toujours et toujours, de ce pas rudimentaire et de cet instinctif mouvement des bras répondant par opposition au mouvement des jambes; il n'est



La « Coureuse » Barberini, sans les adjonctions du copiste ancien et les restitutions du restaurateur moderne.

[*Rom. Mitteil.*, 1909, p. 113.]

pas défendu de croire que d'autres pas et d'autres mouvements succédaient, pour varier le plaisir. Mais nous n'avons à considérer, nous, que le caractère plastique de ce qui nous est mis devant les yeux. — Bref, l'original du marbre Barberini devait commémorer une victoire dans un concours de danse; et cette danseuse aux belles jambes est suffisamment désignée par son court péplos, ouvert à gauche et agrafé sur une seule épaule, comme étant une jeune Dorienne. A ces conclusions se limite M. Schröder, et il se déclare incapable de préciser pour quelles

fêtes avaient lieu ces concours, et non plus à quel artiste ou quelle école attribuer la statue.

Phidias. — Il y eut, pour annoncer au public la brochure de M. Jules Nicole sur le *Procès de Phidias*, qu'édita naguère la librairie Kündig à Genève¹, un papier-prospectus qui promettait monts et merveilles : éclaircies, toutes les obscurités de la carrière de Phidias ! bouleversé, tout ce qu'on savait ! révélé, tout ce qu'on ne savait pas !... Il fallait, sans doute, justifier le prix élevé de la mince brochure ; pourtant, le bon sens ne commandait-il point de prendre garde à ne pas provoquer une déception trop forte et qui pût tourner en mauvaise humeur contre le méritant travail de l'auteur ? De fait, la déception est assez forte. Les réalités apportées par M. Nicole, voire ses conjectures, proposées « sous toutes réserves », ne répondent pas entièrement aux mirifiques promesses qu'égalait le boniment de son éditeur.

M. Nicole a découvert que deux fragments de papyrus, conservés à Genève, devaient provenir des *Chroniques* d'Apollodoros d'Athènes. L'un des morceaux est à peine utilisable ; l'autre mesure en hauteur 12 centimètres, et sa largeur ne franchit guère 4 centimètres, sauf sur un court espace où elle va jusqu'à 6 centimètres. On y compte les restes de seulement 18 vers (trimètres iambiques), dont pas un n'est entier, et qui ne se suivent pas², en sorte qu'on n'aperçoit plus que des lueurs de sens, brèves et intermittentes, lesquelles sont comparables et ont été comparées joliment par M. Nicole à la lumière d'un phare à éclipse. Un texte si mutilé réclame d'abord, pour devenir intelligible, un minimum de restitutions qui n'est pas petit. Mais, avec ces restitutions, c'est de l'arbitraire qui entre en lui : on en sait quelque chose depuis l'affaire de l'*Anonymus Argentinensis* ; c'est pourquoi M. Radet, ici même³, a déjà rappelé ce fameux exemple de grandeur tôt

1. J. Nicole, *Le procès de Phidias dans les Chroniques d'Apollodore, d'après un papyrus inédit de la collection de Genève* ; in-8°, Genève, 1910.

2. Cela tient à ce que chaque ligne du manuscrit contenait plusieurs vers, trois au moins, mis bout à bout sans séparation.

3. Cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 218.

suivie de décadence, et exprimé le vœu que la Némésis des papyrus épargne, mieux que celui de Strasbourg, celui de Genève. Que si nous tenons cependant pour bonnes toutes les lectures de M. Nicole, et pour légitimes toutes ses restitutions, ce qu'il en résulte de principal quant à Phidias se ramasse sous ces trois titres : 1° date de la *chouette*; 2° vol d'ivoire; 3° procès à Athènes et séjour en Élide. Mais reste à examiner de quoi est fait le nouveau en ces trois points et l'intérêt de ces nouveautés.

1. Une *chouette*, œuvre de Phidias, avait été dédiée dans l'Acropole, on supposait en l'année 438-437¹. Le papyrus indique l'année 440-439. M. Nicole ne doute pas que cette consécration ne se rattache à l'heureuse fin de la guerre contre Samos (printemps 439); il estime aussi que l'offrande devait être placée en plein air, non pas dans un temple, et qu'elle devait être complète en soi, non pas adjointe à une statue d'Athéna. Plausibles ou non, ce ne sont là que des hypothèses; nous ne savons, de la *chouette*, rien plus qu'avant, sauf la date où elle fut consacrée. Et je ne dis pas que ce seul petit gain sur l'inconnu soit méprisable : une date précise est toujours précieuse.

2. Les lectures et surtout les conjectures de M. Nicole l'ont amené à l'énoncé suivant : l'accusation portée par Ménon contre Phidias eut pour fondement ou prétexte un vol d'ivoire (non pas d'or, comme Plutarque le raconte)²; cet ivoire, qui était destiné à la *Parthénos*, fut dérobé avant 438, et le compte du vol ne fut liquidé qu'à la fin de l'été 436; donc, « en tout cas, la *Parthénos*, quand on l'installa, n'était pas terminée ». — On conçoit mal que l'*Athéna* ait pu être inaugurée solennellement, aux grandes Panathénées de 438, si elle n'était pas terminée; ou bien, c'est que les plaques d'ivoire alors man-

1. Textes : cf. Overbeck, *Schriftg.*, 677-679, Jahn-Michaelis, *Arx Ath.*³, p. 84, s. v. γλαυξ. — Commentaires et hypothèses : cf., en dernier lieu, *Athen. Mittell.*, XXXIII, 1908, p. 23-24 (Frickenhaus); *Bull. Corr. hell.*, XXXII, 1908, p. 547-548 (Pottier); *Wien. Jahreshfte*, XI, 1908, p. 193-194 (Amelung).

2. C'est ce vol qui aurait provoqué le décret ordonnant la construction d'un corps de garde provisoire à l'entrée de l'Acropole : cf. *Bull. Corr. hell.*, XIV, 1890, p. 177 sqq. (Foucart); *Hermes*, 1891, p. 51 sqq. (Wernicke). Wernicke eut le mérite de deviner (cf. p. 53 de son article) un rapport possible entre ce décret et quelque détournement des matières précieuses remises à Phidias pour ses travaux.

quantas étaient en petit nombre et dans des parties aisément dissimulables; quoi qu'il en soit, l'accident n'a pas eu la moindre conséquence pour la statue, en tant qu'œuvre d'art, et sa date même demeure inchangée. Mais, d'ailleurs, je ne suis pas sûr que la conclusion que M. Nicole a tirée de ses prémisses y soit vraiment contenue. M. Nicole a raisonné comme si tout ivoire dont il est question pour l'Acropole, avant ou après 438, avait été nécessairement l'ivoire de la *Parthénos*. Cela n'est rien moins que certain; l'atelier de Phidias avait pu être approvisionné de matières précieuses pour d'autres usages encore, spécialement en vue de la confection des grandes portes du Parthénon¹; et ainsi, un vol d'ivoire a pu être commis avant 438, sans que l'achèvement de la statue ait été retardé, puis un compte d'ivoire a pu être réglé fin 436, sans que la *Parthénos*, inaugurée deux ans plus tôt, y ait été intéressée.

3. Pour le procès de Phidias, M. Nicole a lu ou deviné (surtout deviné) ceci : l'année 438-437, accusé, mais non convaincu, Phidias fut mis en prison préventive; les Éléens, qui tenaient à lui pour l'exécution du *Zeus*, obtinrent qu'il fût élargi, moyennant la grosse caution, déposée par eux, de 40 talents; le procès doit avoir été repris en 433-432, et Phidias doit avoir été alors condamné « probablement à la peine capitale »; les Éléens, ne l'ayant pas livré, doivent avoir perdu leur caution,

1. Ces portes étaient luxueuses; une inscription du IV^e siècle (*C. I. A.*, 704, 708 = Jahn-Michaelis, *Arch. Ath.*, p. 97, n° 12) nous apprend qu'elles avaient des parties métalliques en relief — telles que tête de lion, protome de bélier, Gorgoneion — qui sûrement étaient en or ou revêtues d'or; mais, comme le corps même de la porte était en bois, non pas en métal, il est infiniment probable qu'on y voyait aussi des incrustations d'ivoire: comparer les portes du temple d'Asclépios à Épidaure, faites d'ivoire et de plusieurs essences de bois, avec des clous d'or et des parties en bronze doré (Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 60). — On n'objectera pas, j'espère, qu'il n'était pas digne de Phidias de suivre le travail des portes. D'abord, Phidias devait s'occuper de toutes choses (πάντα δὲ δίδιμι καὶ πάντων ἐπίσκοπος ἦν..., dit Plutarque, *Périclès*, 13, 4); puis, il était naturel que son atelier, qui avait été outillé pour les ajustages de bois et d'ivoire destinés à la statue, continuât de servir pour les ajustages, techniquement analogues, destinés aux grandes portes; et enfin, les Grecs anciens n'avaient pas, sur une prétendue incompatibilité de l'art, du grand Art, et du simple métier, les idées fausses et sottement académiques de nous modernes: le même Thrasymédès, qui fit la statue chrysléphantine d'Asclépios pour le temple d'Épidaure, exécuta aussi les portes du temple et son plafond en bois. J'ai exprimé jadis, à ce sujet, des réflexions qui n'ont pas cessé, je crois, d'être justes (cf. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 61).

mais eurent la joie de posséder enfin, terminé en 432-431, le célèbre *Zeus*, et à cette occasion ils confèrent à l'artiste l'*isotéléia*. — Les deux plus importants de ces faits, à savoir le départ d'Athènes en 437 et l'exécution du *Zeus* dans les années 437-432, étaient généralement admis; l'histoire de la caution fournie par les Éléens était inconnue; quant à la reprise du procès et à son épilogue, nous ne sommes pas du tout plus instruits qu'avant, ce qu'en a dit M. Nicole étant pure hypothèse, à quoi rien dans le papyrus, absolument rien, ne l'obligeait.

En résumé, même en tenant pour bonnes toutes les lectures et restitutions de M. Nicole, que d'autres pourront contester plus ou moins, on n'y trouve, en réelles nouveautés sur Phidias, que peu à récolter, très peu. Encore y aurait-il à se demander quelle créance mérite Apollodoros, s'il faut accepter d'emblée ce que raconte sur Phidias, trois siècles après Phidias, un faiseur de chroniques versifiées, et s'il faut, par exemple, prendre pour vérité le détail, jusque-là ignoré, de la caution éléenne. Ce n'est pas que j'aie le méchant dessein de rabaisser Apollodoros. Mais il n'est pas Thucydide. Il me rappellerait plutôt cet auteur d'un poème en vers latins sur les gestes de Jeanne d'Arc, de qui M. Anatole France a dit exquivement : « Enfin Valerand peut être considéré comme un historien : il apporte des incertitudes nouvelles. » Rendons pareille justice à Apollodoros : les lambeaux de ses *Chroniques* ont apporté déjà une notion précise (date de la *chouette*) et des incertitudes nouvelles. C'est bien quelque chose... Mais, en fin de compte, nous restons loin de ce que promettait la grosse caisse du bibliopole genevois.

Scopas, Praxitèle, Lysippe. — La plus récente livraison parue des Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*¹ semble avoir été composée tout en l'honneur de Praxitèle : l'ombre du maître charmant, créateur de formes jeunes et de contours suaves, flotte

1. Livraison 124, pl. 616-620. Pl. 616-617 : statue d'un *jeune dieu*, aux Uffizi; pl. 618-619 : statue d'*Apollon*, à Florence, Palazzo Vecchio, et tête d'un autre exemplaire du même type, à Venise, Museo archeologico; pl. 620 : groupe de *Dionysos avec un Satyre*, aux Uffizi.

au-dessus de ces belles grandes images, et son nom vient solliciter notre esprit, même quand M. Arndt l'a exclu avec intention du texte des notices. C'est le cas pour la première notice, concernant une statue des Uffizi, qui est le meilleur exemplaire aujourd'hui connu d'un type désigné quelquefois sous le nom d'« Apollon à l'oie ». Furtwängler¹ a prétendu y reconnaître un Génie ailé, *Pothos*, ce proche cousin d'Éros, en qui se personnifiait le vague et sourd désir d'aimer, et il a énergiquement affirmé que le modèle original avait été créé par Scopas. M. Arndt approuve avec chaleur toute la démonstration de Furtwängler², et il estime que le seul argument sérieux qu'on y pût opposer, à savoir la grande dissemblance entre la tête de la statue et les têtes authentiquement scopasiennes des frontons de Tégée, a perdu sa raison d'être et ne compte plus, depuis qu'a été identifiée la tête de l'*Atalante* des mêmes frontons, laquelle diffère tellement, tellement des autres têtes voisines, et témoigne que Scopas savait pour ses diverses figures employer des types de têtes fort divers... Oui, mais l'identification de la tête de l'*Atalante* me paraît moins certaine qu'à M. Arndt, ou plutôt il me paraît certain que la tête en question n'est pas du tout celle de l'*Atalante*³; ainsi, l'ancienne objection subsiste toujours, et tant s'en faut qu'elle soit négligeable. En vérité, rien, dans le prétendu *Pothos*, ne rappelle

1. Cf. *München. Sitzungsab.*, 1901, p. 783-786.

2. L'approbation est si chaude et complète qu'on se demande pourquoi les deux planches et leur notice ont été intitulées par M. Arndt : « Statue d'un jeune dieu », et non pas, franchement et nettement : Statue de *Pothos*.

3. Le torse de l'*Atalante*, figure du fronton Est au temple de Tégée, a été retrouvé par M. Mendel, dans ses fouilles de 1900 : cf. *Bull. Corr. hell.*, XXV, 1901, p. 259-260, pl. VI. Dans les mêmes fouilles fut découverte une tête (cf. *Ibid.*, p. 260-261, pl. IV-V), que M. Mendel se garda bien d'attribuer à l'*Atalante*; mais d'autres, venus après lui et se croyant plus perspicaces, ont fait cette attribution : cf. *Arch. Jahrbuch*, XIX, 1904, p. 78-79 (L. Curtius; dans la longue note de la p. 79 est invoquée l'autorité de Furtwängler); *Journ. hell. stud.*, XXVI, 1906, p. 169-175 (E. Gardner); E. Gardner, *Handbook of greek sculpt.* (éd. de 1907), p. 546-547, fig. 140; *Id.*, *Six greek sculptors* (1910), p. 183. L'idée n'en était guère heureuse : qu'on regarde seulement l'image publiée par M. Gardner dans son article du *Journ. hell. stud.* et reproduite dans son *Handbook*! Puis, les plus graves objections d'ordre matériel ont été présentées par M. Arvanitopoulos (*Ἐργα. ἀρχ.*, 1906, c. 38 sqq.; 1907, c. 121, note 5). Et enfin, il est trop vrai de dire, comme M. Amelung (*Brunn-Bruckmann's Denkmäler*, texte des pl. 583-584, p. 7, note 16), que, si une pareille tête est du même auteur que les têtes certaines des frontons de Tégée, tout notre Scopas s'effondre, et l'on peut désormais attribuer à Scopas n'importe quoi.

Scopas (je veux dire : le Scopas que nous connaissons)¹; on pense bien plus à Praxitèle, puis à Lysippe. A Praxitèle d'abord : car M. Arndt, qui prend soin aujourd'hui de ne pas même écrire ce nom, était naguère moins intransigeant, lorsqu'il constatait², pour le motif général et pour certains détails de la pose, d'indéniables ressemblances avec plusieurs statues de Praxitèle, notamment l'*Apollon Sauroctone*. Quant à Lysippe, les traits qui obligent à évoquer les nouveautés apportées par lui ont été jadis précisés par M. Amelung³. Or, devant cette double apparence, à la fois praxitélienne et lysippienne, ne peut-on pas soupçonner qu'il en est de l'original du prétendu *Pothos* comme de celui de la *Vénus de Médicis*⁴? Ce serait un motif de Praxitèle, revu et modifié selon Lysippe, à la fin du iv^e siècle ou dans les premiers temps du iii^e siècle.

La deuxième notice de M. Arndt commente une figure d'*Apollon*, connue aussi à plusieurs exemplaires. On en discerne tout de suite le caractère praxitélien, mais il n'y a pas une raison suffisante d'attribuer au maître lui-même l'original, lequel devait être en bronze. Si ce bronze était bien de Praxitèle, il daterait de la première partie de sa carrière, antérieurement à 350. — Enfin, la planche dernière de la livraison reproduit un groupe que M. Arndt me semble avoir loué avec justesse, comme il l'a analysé avec finesse. Le sujet en est le suivant : *Dionysos* rentre chez lui après un banquet, accompagné d'un jeune *Satyre*, qui, de son bras gauche passé autour du corps de son maître, le soutient un peu, tandis que le maître, familier, s'appuie du bras droit sur les épaules du serviteur. Vraiment, le maître a besoin qu'on ne le laisse pas marcher seul; le vin lui a fait les pieds trop légers et la tête lourde, le corps vacillant et le regard trouble. Mais quelle jolie ivresse sans grossièreté! On sent si bien qu'elle n'a pas rendu le dieu étranger à lui-même; qu'elle le rend, au contraire, plus complètement lui-même : en sa chair heureuse c'est l'âme du vin qui est à présent son âme, le sang de la vigne qui court à

1. Cf. Amelung, *Vatikan-Katalog*, I, p. 708 (Museo Chiaramonti, 590).

2. Cf. *Glyptothèque Ny Carlsberg*, I, p. 164 (notice de la pl. 116).

3. Cf. *Führer in Florenz*, p. 7 (commentaire de la statue n° 4, Palazzo Vecchio).

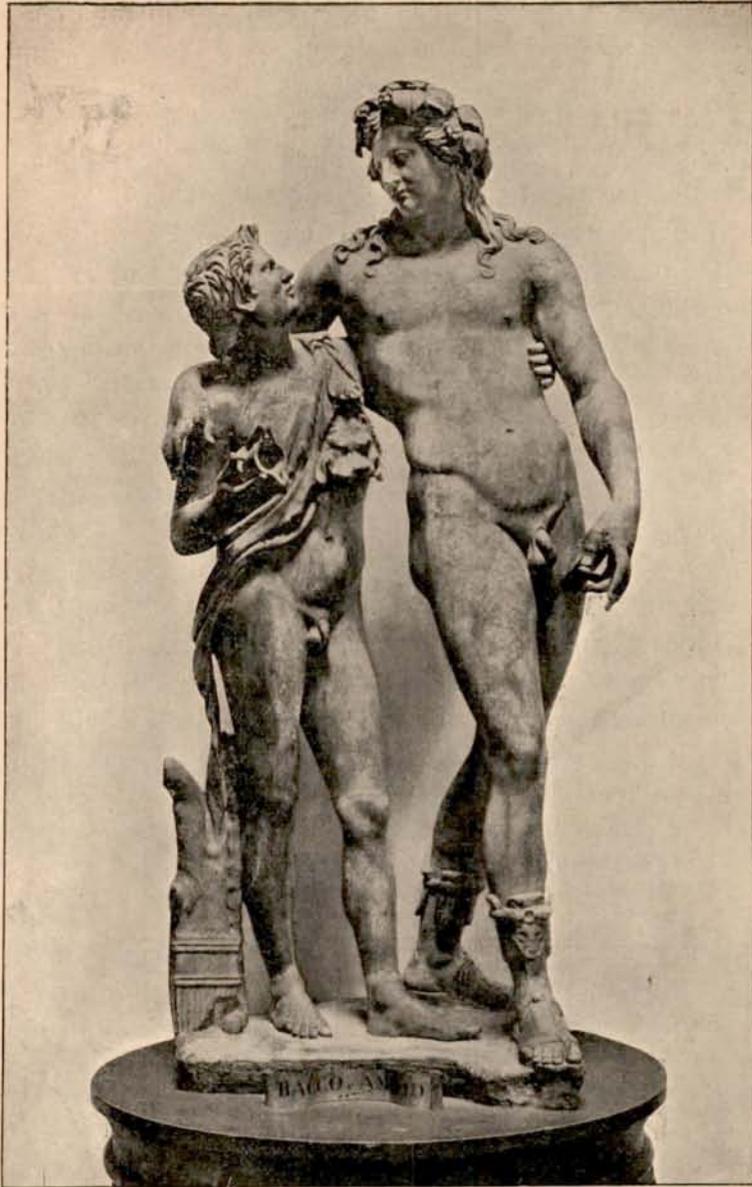
4. Sur celle-ci, cf. Amelung, *Vatikan-Katalog*, II, p. 714.

présent dans les veines du dieu de la vigne. Aussi le jeune *Satyre*, qui ne sent pas cette divine chaleur circuler en lui, qui est calme et ferme sur ses jambes, regarde son maître avec une tendre attention, avec respect, et il ne se croit pas devenu momentanément supérieur à lui, parce qu'il a gardé un plus juste sentiment de la pesanteur de son corps. L'original d'où dérive le groupe des *Uffizi* était, selon M. Arndt, en bronze; il ressortit sûrement au cycle praxitélien, et les têtes des deux personnages, surtout celle du *Satyre*, rappellent de très près des œuvres de Praxitèle.

Voici maintenant, au Musée du Bardo, une statue d'*Éros* en bronze, pour laquelle aussi on nomme Praxitèle, mais, cette fois, peut-être à tort; et, tandis que M. Arndt tout à l'heure se refusait à prononcer ce nom quand il le fallait, MM. Merlin et Poinssot semblent bien l'avoir écrit quand il ne le fallait pas. Cette statue, haute de 1^m40, à qui manque malheureusement le bras gauche, fait partie du lot des sculptures antiques repêchées en mer près la côte de Tunisie¹; c'en est à ce jour la plus précieuse, bien qu'elle ne soit qu'une copie, voire assez négligée par endroits, et non pas une œuvre originale. Sur une plinthe, dont la surface inégale devait être ménagée de façon à offrir au pied droit un appui plus élevé que celui du pied gauche, le jeune dieu ailé se présentait dans la pose d'un marcheur qu'un objet soudain aperçu à quelque distance vient d'arrêter net; ses yeux regardent avec attention, sa main gauche s'est levée brusquement à la hauteur du front, et il est probable que la main droite, tenant l'arc, obéissait à la même impulsion et se soulevait plus ou moins haut. L'action représentée n'apparaît d'ailleurs pas avec une clarté entière.

Pour l'artiste ou l'école à qui attribuer la création originale, MM. Merlin et Poinssot disent : cet *Éros* est de Praxitèle, et celui-là même qu'a décrit Callistrate (= Overbeck, *Schriftq.*,

1. A. Merlin et L. Poinssot, *Bronzes trouvés en mer près de Mahdia, Tunisie* (*Monuments Piot*, XVII, 1910, p. 29-57, pl. II-IV). — Cf., en outre, plusieurs rapports insérés dans les *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1908, p. 245-254 (Merlin), p. 386-388 (Merlin et Poinssot), p. 532-541 (Merlin); 1909, p. 650-671 (Merlin); et aussi *Arch. Anzeiger*, 1909, c. 207-215 (A. Schulten et L. Curtius).



Groupe de *Dionysos et jeune Satyre*, aux Uffizi.

[Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 620.]

1265). L'une et l'autre affirmation m'inquiètent : car, en ce qui concerne la statue décrite par Callistrate, elle diffère quelque

peu de celle que nous avons sous les yeux¹; et quant à reconnaître ici l'art de Praxitèle, les deux auteurs n'en auraient sans doute pas eu la pensée, s'ils n'avaient trop mis leur confiance en Callistrate. Ils n'auraient pas, alors, remarqué seulement l'analogie qu'offre leur statue, pour la pose des jambes et le hanchement, avec le *Satyre verseur* de Praxitèle, ils auraient constaté qu'elle en offre au moins autant avec l'*Apoxyomène* de Lysippe. Une partie même, excellente, de leur analyse² contredit formellement l'attribution à Praxitèle, lorsqu'ils signalent dans l'*Éros* des caractères qui sont si peu praxitéliens : cette *nervøse Unruhe des Ausdrucks*, cet *Elastische in der Stellung*, en quoi M. Amelung (à qui j'emprunte ces formules concises et pleines³) résume les deux traits les plus signalétiques de Lysippe. Le nom de Lysippe s'impose, en effet, devant l'*Éros* de Mahdia; aussi bien ce nom a-t-il été déjà prononcé, à voix forte, cependant qu'était rejeté celui de Praxitèle⁴. Cela ne veut pas dire que l'œuvre doive être rapportée d'emblée à Lysippe même; mais c'est une sculpture toute lysippienne de conception et d'exécution. Si on craint de l'apprécier plus haut que son prix, qu'on voie en elle simplement la production d'un des « suiveurs » de Lysippe, lequel aura su, d'une main adroite, dans un sujet traité avec le sentiment de vie mouvante et nerveuse de Lysippe, remettre à neuf le geste ancien du *Kyniscos* de Polyclète.

Le Mausoleion. — Commandé par Mausolos et commencé de son vivant⁵, continué après sa mort (353) par Artémisia, sa sœur et femme⁶, continué encore après la mort d'Artémisia (351), mais bientôt terminé, alors qu'Idrieus et Ada étaient devenus

1. Ces différences ont déjà été signalées par M. L. Curtius (*art. cité*, c. 210); la principale tient à l'aspect des cheveux.

2. P. 33 des *Monuments Piot*.

3. Cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, texte de la pl. 593, p. 2.

4. Cf. L. Curtius, *art. cité*, c. 210-211.

5. Cela résulte de la place qui lui avait été réservée dans le plan de la nouvelle Halicarnasse, rebâtie par Mausolos.

6. Dès la mort de Mausolos, les travaux, qui avaient pu être menés lentement jusque-là, durent être poussés avec la plus intense activité : là est sans doute l'origine de la croyance qu'Artémisia aurait été la fondatrice du tombeau.

les souverains de la Carie¹, le prodigieux tombeau appartient tout entier, construction et décoration, au deuxième quart du iv^e siècle. Les constructeurs en furent Pythéos et Satyros, l'un et l'autre sculpteurs en même temps qu'architectes², tous deux bien qualifiés, par conséquent, pour un édifice qui devait tirer sa plus grande gloire de l'exceptionnelle importance de sa décoration sculptée. Les sculptures, sur les quatre faces du monument, furent confiées respectivement à quatre artistes, dont l'un compta parmi les plus grands de la Grèce et les trois autres furent justement renommés : Scopas eut le côté Est, et Léocharès, l'ouest; Timothéos, le long côté sud, et Bryaxis, le long côté nord. Sur chaque côté, statues en ronde bosse et frises en relief; celles-ci, au nombre de trois³, ceinturant l'édifice entier, à des endroits différents : les deux premières (*Amazonomachie* et *Centaumachie*), presque certainement sur le gros massif du soubassement; la troisième (*Course de chars*), probablement en haut du mur de la cella⁴. Il ne subsiste, de la *Centaumachie*, que d'infimes débris; la *Course de chars* est aussi une lamentable ruine; en revanche, de l'*Amazonomachie*, on a retrouvé beaucoup, et c'est sur cette frise qu'ont porté généralement les efforts afin d'y reconnaître la part revenant à chacun des quatre sculpteurs.

Brunn, le premier⁵, débrouilla la confusion de ces reliefs,

1. Idrieus et Ada, frère et sœur cadets de Mausolos et d'Artémisia, fils et fille d'Hécatomnos comme leurs aînés, et, comme eux, mariés ensemble.

2. Pythéos était l'auteur du quadrigé en marbre, placé au sommet du monument (quatre chevaux et le char *vide*; car on tend de plus en plus à croire que les deux grandes statues, dénommées *Mausolos* et *Artémisia*, lesquelles sont, au British Museum, dressées dans le char, n'ont jamais figuré à cet endroit). — Quant à Satyros, il nous a été révélé comme sculpteur par la découverte, à Delphes, d'une base qui avait porté les statues en bronze d'Idrieus et d'Ada, et qui a conservé, avec la dédicace, la signature : Satyros, fils d'Isotimos, Parien (cf. *Bull. Corr. hell.*, XXIII, 1899, p. 384).

3. Les dessins de tous les morceaux qui restent des trois frises ont été rassemblés et ordonnés par M. Michaelis, dans les *Antike Denkmäler*, II, pl. 16-18.

4. On plaçait jadis l'une des frises, habituellement l'*Amazonomachie*, sur l'entablement de la colonnade ionique, et c'est de la sorte qu'a été restitué, au British Museum, l'ordre du Mausoleion : cf. A. H. Smith, *Catalogue sculpt. Brit. Mus.*, II (1900), n^o 980, p. 79 sqq., fig. 4-5 et pl. XV. Mais il semble certain que cet entablement était architravé, sans frise, selon l'ancienne loi de l'ordre ionique en Asie : cf. la restitution, par G. Niemann, de l'ordre ainsi compris, dans les *Wien. Jahreshfte*, XI, 1908, *Beiblatt*, c. 205, fig. 118.

5. En 1882. Cf. ses *Kleine Schriften*, II, p. 357 sqq., avec une grande planche empruntée à Overbeck; celui-ci l'avait fait établir (il le dit lui-même : cf. *Gesch. griech. Plastik*⁴, II, p. 106-107) en conformité avec le texte de Brunn.

y discerna par l'analyse quatre mains différentes, et les distribua donc en quatre séries, qu'il attribuait de la façon suivante : la série I à Léocharès (ou Timothéos) et la série II à Timothéos (ou Léocharès), sans nettement choisir entre les deux ; la série III à Bryaxis, la série IV à Scopas. Dans le même temps, M. Treu¹ revendiquait pour Scopas les reliefs que Brunn donnait à Bryaxis ; et cette opinion a été depuis en se confirmant, on ne la discute plus guère aujourd'hui : en sorte que la série numérotée III par Brunn peut être mise hors de cause, comme étant le lot reconnu de Scopas. Pour les trois autres, les noms des artistes ont toujours paru trop aisément interchangeable ; mais, du moins, s'en tenait-on à la répartition matérielle de Brunn. Or, une première atteinte fut portée naguère par M. Amelung à cette répartition, et une nouvelle, bien plus grave, lui est portée maintenant par MM. Wolters et Sieveking². M. Amelung, en effet, a pensé qu'un morceau, rangé par Brunn au commencement de la série II, devait être rendu à la série I ; et, après ce petit remaniement accompli, ses attributions étaient : la série I à Timothéos, la série II à Léocharès, la série IV à Bryaxis. Mais tout autre est le remaniement opéré par MM. Wolters et Sieveking ; c'est un vrai bouleversement. La série I de Brunn est divisée en trois lots, que je désignerai par les signes I^a, I^b, I^c, et la série II est réunie à la série IV ; puis, la répartition entre les trois sculpteurs est faite ainsi : I^a à Léocharès, I^b à Bryaxis, II + IV + I^c à Timothéos³.

Si on met ces conclusions en regard de celles de M. Amelung, on s'aperçoit que l'accord est loin d'exister entre les plus récents commentateurs de l'*Amazonomachie* ; il y a même un

1. Cf. *Athen. Mitteil.*, VI, 1881, p. 412 sqq. (le fascicule contenant l'article de M. Treu n'a été publié qu'en 1882).

2. W. Amelung, *Saggio sull' arte del IV secolo av. Cristo (Ausonia, III, 1908, p. 91-135, pl. III-V ; pour la discussion sur la frise Amazonomachie, cf. les p. 105-110) ; — P. Wolters et J. Sieveking, Der Amazonenfries des Mausoleums (Arch. Jahrbuch., XXIV, 1909, p. 171-191, avec 2 planches en Beilage).*

3. Comme Brunn, MM. Wolters et Sieveking ne croient pas que la grande plaque, achetée à Gênes de la famille Serra en 1865 (cf. A. H. Smith, *Catalogue sculpt. Brit. Mus.*, II [1900], n° 1022), provienne du Mausoleion. Mais, puisque, après avoir rejeté cette plaque (p. 183-184 de leur étude), ils permettent ensuite (p. 191, note 60) qu'on la conserve pour en grossir le lot de Bryaxis, j'userai de la permission ; car il me semble que les raisons contre ne tiennent guère devant les raisons pour.

désaccord total, sauf pour une seule partie, et l'une des moindres¹. Et cela donne à craindre que les difficultés ne soient peut-être pas encore près d'être dénouées. Cependant, il faut retenir un moyen neuf d'investigation, duquel MM. Wolters et Sieveking se sont avisés avec finesse, c'est à savoir le type des chevaux des Amazones. Ils en distinguent trois différents, l'un chez Scopas et les deux autres dans les parties que, pour telle ou telle raison, ils avaient déjà attribuées respectivement à Timothéos et à Bryaxis². Or, nous connaissons des chevaux authentiques de Bryaxis, grâce à la base du monument athénien « des trois phylarques », qui porte la signature du sculpteur³; nous connaissons aussi, par les marbres d'Épidaure, des chevaux authentiques de Timothéos⁴. De là, un instrument de contrôle, dont on devine quel usage ont fait les deux auteurs. Suffira-t-il pour que tout le monde adopte désormais leur répartition de l'*Amazonomachie*? J'ai peur que non, et qu'on ne trouve pas toujours suffisamment tranchées les différences qu'ils invoquent dans la facture, ou le style, ou les formes. Alors, cette question se pose : comment n'y a-t-il pas des différences mieux apparentes entre ces travaux de sculpteurs différents qui avaient chacun sa personnalité marquée? Tandis que, par exemple, les restes des frontons de Tégée et ceux des frontons d'Épidaure, œuvres contemporaines, l'une de Scopas et l'autre de Timothéos, sont si peu semblables, comment un écart analogue ne s'offre-t-il pas entre les morceaux de l'*Amazonomachie* attribués à Scopas et tel ou tel des morceaux restants?

Cela s'expliquera peut-être, si on commence par remettre

1. Il s'agit de la plaque désignée ci-dessus par le signe I^c, celle-là même que M. Amelung enlève à la série II de Brunn et restitue à la série I.

2. Il n'y a pas d'Amazone montée, dans la partie attribuée à Léocharès.

3. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XV, 1891, p. 369 sqq. (Homolle); XVI, 1892, p. 550 sqq., pl. III et VII (Couve); *Ἐπετα. ἀρχ.*, 1893, c. 39 sqq., pl. IV-VII (Cavvadias); Svoronos, *Le Musée nat. d'Ath.*, I, p. 164 sqq., pl. XXVI-XXVII.

4. MM. Wolters et Sieveking ont intercalé dans leur étude (aux p. 186-189) une démonstration en vue d'établir que Timothéos devait être tenu, certainement et sans restriction, pour l'auteur des frontons d'Épidaure. Il me sera permis de rappeler que j'avais déjà exprimé cette opinion (cf. Defrasse et Lechat, *Épidaure*, p. 62-63 et 78. — Sur Timothéos et certaines œuvres qui lui sont attribuables, cf. le mémoire de M. Amelung cité ci-dessus (p. 354, note 2); toute la première partie, p. 92-115, en est consacrée à ce sculpteur, qui y apparaît comme un des plus intéressants parmi les très bons artistes de second rang au IV^e siècle.

cette frise dans l'ensemble dont elle faisait partie, et dont elle n'était pas la plus notable partie. Le principal, dans le vaste ensemble des sculptures du Mausoleion, fut certainement les statues et les groupes en ronde bosse, soit de grandeur naturelle ou plus grands que nature, qui entouraient le monument et sur ses quatre faces l'embellissaient, selon une ordonnance que nous ne sommes d'ailleurs pas en état de préciser. C'est dans ces travaux-là que les quatre sculpteurs durent dépenser le meilleur d'eux-mêmes. Les frises ne pouvaient les intéresser que beaucoup moins; car, faisant le tour de l'édifice, elles n'appartenaient en propre à ni l'un ni l'autre de ceux qui avaient à tailler seulement le quart de chacune d'elles; on doit même croire que leur sujet et leur dessin général avaient dû être arrêtés, comme leur place, par les deux architectes-sculpteurs qui conduisaient l'œuvre entière, et que Scopas et Timothéos, etc., n'avaient été chargés que de l'exécution seule. Dès lors, ayant avec eux une équipe d'exécutants en sous-ordre, c'est à ceux-ci qu'ils durent laisser cette besogne secondaire, pendant qu'eux-mêmes s'occupaient des statues et des groupes. Ils avaient bien la direction de leur équipe: mais quantité de négligences et d'irrégularités¹ témoignent que leur direction fut peu vigilante. Sans doute, encore, les praticiens de Scopas travaillaient suivant l'esprit de Scopas, et ceux de Timothéos suivant l'esprit de Timothéos: mais ils n'étaient qu'un reflet du maître, et un reflet doublement amorti, si la maquette d'après quoi ils travaillaient n'était pas même une invention de Scopas ni de Timothéos. Bref, les frises représentaient, dans la tâche exécutée par les quatre sculpteurs, ce qui leur était le moins personnel. Aussi disputera-t-on peut-être éternellement devant les morceaux de l'*Amazonomachie*, sans pouvoir les étiqueter tous, avec une sûreté entière, sous les noms de leurs vrais auteurs. Si les conclusions apportées sont incertaines, la faute n'en est pas à des savants tels que M. Amelung ou MM. Wolters et Sieveking; elle tient à l'incertitude même des données du problème.

1. Irrégularités dans la dimension des moulures qui terminent les plaques en bas: cf. *Ant. Denkmäler*, II, fasc. 2, p. 5 (Michaelis); Wolters et Sieveking, à leur page 173.

La Victoire de Samothrace. — La statue qui se dresse, mutilée, mais toujours triomphale, en haut de l'escalier Daru au Louvre, lorsqu'elle avait été érigée à Samothrace, dans le sanctuaire des Cabires, y était destinée évidemment à commémorer une victoire navale. On admettait volontiers, depuis la démonstration de Benndorf jadis¹, qu'il s'agissait de l'éclatante victoire remportée, l'an 306, près Salamis de Chypre, par Démétrios fils d'Antigone sur la flotte de Ptolémée. La grandeur du succès était digne d'une telle offrande, et la vive dévotion macédonienne pour les Grands Dieux de Samothrace expliquait à merveille le choix de leur sanctuaire. Les monnaies mêmes de Démétrios paraissaient bien trancher la question, puisqu'on y retrouvait l'image fidèle du monument. — Mais voici un petit article de M. Hatzfeld², selon qui les monnaies de Démétrios ne prouveraient rien; car la Niké qu'on y voit figurée n'est pas rigoureusement identique à la statue, et une Niké analogue se rencontre sur des monnaies diverses, lesquelles sont sans rapport avec Démétrios. D'autre part, l'île de Samothrace, en 306, n'était pas au pouvoir de Démétrios et d'Antigone, elle était à leur ennemi Lysimaque; d'où résulte une « difficulté historique insurmontable » contre l'idée que le succès de Démétrios ait pu être glorifié dans cette île. Cependant, un fragment d'inscription, avec les lettres ΣΡΟΔΙΟΣ, retrouvé par Champoiseau en 1891, doit être un « fragment de la dédicace de la statue ou de la signature de son auteur »; et, après cet important témoignage, d'autres indices encore engagent à « rattacher à Rhodes la *Victoire de Samothrace* ». Celle-ci, très vraisemblablement, fut une offrande des Rhodiens, à l'occasion de quelque victoire navale non connue de nous. Telles sont les conclusions du petit article.

Il est très bien que M. Hatzfeld, qui fait là (je crois) ses premières armes, ne se montre pas intimidé devant les tâches difficiles et ne s'en laisse imposer non plus par le juste

1. Cf. Conze, Hauser et Benndorf, *Neue Untersuchungen auf Samothrake*, p. 79 sqq.

2. J. Hatzfeld, *Démétrios Poliorkète et la Victoire de Samothrace* (*Rev. arch.*, 1910, I, p. 132-138).

renom des travaux d'un Benndorf. Mais il est moins bien que M. Hatzfeld, ayant porté si fier défi, ne soit entré en lice, pour le soutenir, qu'avec des arguments pauvres, dénués de mordant, dénués même de nouveauté. Car, en somme, nous ne voyons guère que reparaître les objections anciennes de Murray¹, sans qu'y soit ajouté grand'chose de vraiment valable.

1. On allègue que des monnaies romaines présentent une image qui ressemble beaucoup à la statue de Samothrace. Benndorf n'ignorait pas cela, mais il savait quelle importance donner à cela. D'autres monnaies romaines ou hellénistiques, en grand nombre et de villes très diverses, offrent une image qui ressemble beaucoup aussi à la *Tyché d'Antioche*, exécutée par Eutychidès en l'an 300; et on ne tire de là nulle conclusion, sinon que l'œuvre célèbre d'Eutychidès a été maintes fois copiée ou imitée pour des villes désireuses d'avoir leur *Tyché*². Pareillement, quelque sculpteur créa, un jour, afin de commémorer une victoire navale, un type de *Niké* debout sur un avant de navire, qui parut être un bon modèle pour des commémorations de ce genre; et cette *Niké* fut, en diverses villes, copiée ou imitée: les monnaies romaines qui révèlent l'existence de ces imitations ne font simplement qu'attester la vogue du commun modèle³. Il reste toujours que les plus anciennes monnaies où se rencontre cette image sont celles de Démétrios, et que ce sont les plus nombreuses, et qu'elles comprennent tout un monnayage; tant qu'on ne connaîtra pas d'autres exemplaires antérieurs à ceux-là, on devra donc admettre que la dite *Niké* eut son origine dans la brillante victoire de Démétrios en 306.

2. Certes, la statue retrouvée à Samothrace n'est pas nécessairement, *a priori*, la *Niké* de 306, la *Niké* prototype; elle pourrait être une de ces imitations que le prototype a ins-

1. Elles ont été résumées nettement par M. S. Reinach, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, I, p. 97 sqq.

2. Cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, texte de la pl. 610, p. 1 (Arndt).

3. J'avantage le contradicteur, quand je suppose ainsi que toutes les *Nikés* sur toutes les monnaies peuvent être la reproduction d'une statue, tandis que, dans plus d'un cas, certainement, il n'y a là qu'une allégorie devenue courante.

pirées. Œuvre rhodienne, avait dit Murray; œuvre rhodienne, répète M. Hatzfeld, en ajoutant: et offrande des Rhodiens. Il importe de séparer ces deux termes: *œuvre* et *offrande*. Que la statue de Samothrace ait été une offrande des Rhodiens, il n'y a point, pour l'affirmer, l'ombre d'une bonne raison. Les rares « indices » qu'a réunis à ce dessein M. Hatzfeld sont insignifiants; ou plutôt, ce ne sont pas du tout des indices. Le morceau d'inscription ...: Πέδιος... n'a qu'une apparence de valeur. Car, en acceptant même que ce fragment ait rapport à la statue (ce qui n'est rien moins que prouvé), il serait, selon toute vraisemblance, un fragment de la signature, et nous apprendrait que l'auteur de la statue était originaire de l'île de Rhodes. Mais quoi! il fallait bien que ce sculpteur fût de quelque part; et, de connaître sa patrie, cela ne nous avance à rien pour le reste. Qu'on accueille cet ethnique Πέδιος les yeux fermés, qu'on lui donne le sens le plus strict, on pourra bien parler d'une œuvre rhodienne, non pas d'une offrande des Rhodiens.

3. Le seul obstacle à ce que cette œuvre prétendue rhodienne ait été la *Niké* de Démétrios serait donc la raison historique alléguée ci-dessus. Loin qu'il y ait là une « difficulté insurmontable », l'exposé fait par M. Hatzfeld est plutôt rassurant, puisqu'on y lit que Lysimaque, en 306, n'était pas en guerre avec Démétrios et Antigone, et qu'il n'avait pris aucune part à la bataille où la flotte de Ptolémée venait de succomber. Peu importe comment il agit deux ans après, quatre ans après; peu importe même quels étaient ses sentiments à l'égard du vaincu Ptolémée et du vainqueur Démétrios: l'important, c'est de constater qu'en 306, voire en 305, il ne fit rien, ne bougea pas, et très probablement sa réserve d'alors eut pour cause l'impression qu'avait produite dans le monde grec l'éclatante victoire de Démétrios. On ne conçoit donc pas que, juste en ce temps-là¹, il aurait empêché le vainqueur de consacrer une offrande aux Dieux Cabires. Avait-il seulement Samothrace en sa possession? Nous n'en savons rien... Ainsi,

1. Je raisonne, naturellement, sur les mêmes dates que M. Hatzfeld, à savoir que l'érection de l'offrande aurait suivi de près le triomphe naval de Démétrios; Benndorf (*op. laud.*, p. 86) inclinait à la croire plus tardive, de douze ou quinze ans peut-être.

l'obstacle d'ordre historique ne paraît pas être insurmontable. Car, premièrement, on n'est pas en droit d'affirmer que Lysimaque fût, en 306, seigneur de Samothrace; secondement, eût-il été le maître de l'île, rien n'autorise à penser qu'il eût voulu provoquer celui qui était alors le maître de la mer; troisièmement enfin, la possession de l'île n'impliquait peut-être pas la mise en servage du sanctuaire dont elle tirait sa gloire. Ce dernier point mérite d'être considéré. Un sanctuaire, tel que ceux d'Olympie ou de Delphes ou de Samothrace, est un endroit neutre en principe; lieu d'asile pour les hommes, à plus forte raison l'est-il pour les offrandes qui accroissent son renom et sa fortune. Est-ce qu'on pouvait, légitimement, entraver les manifestations de piété, les actions de grâces? Les dieux acceptent donc le monument que leur consacre le vainqueur d'aujourd'hui, et accepteront ensuite l'offrande du vaincu, redevenu à son tour le vainqueur. Ces trophées contraires ne sont pas ennemis; ils ne s'accompagnent point d'inscriptions agressives¹; ils sont réconciliés, peut-on dire, dans le commun hommage rendu à la divinité². C'est pourquoi un beau monument votif, consacré dans le sanctuaire des Cabires par Démétrios vainqueur, n'avait en soi rien d'offensant pour Ptolémée qui avait été vaincu, encore moins pour Lysimaque qui ne l'avait pas été.

4. L'objection d'ordre historique étant écartée, le témoignage des monnaies de Démétrios reprend toute sa force. La *Niké* qu'on y voit figurée offre bien quelques différences avec la statue de Samothrace; mais elles sont petites, secondaires, et on doit se souvenir, après les avoir constatées, que les graveurs en monnaies, quand ils avaient à reproduire une œuvre du grand art, ne faisaient pas fonction proprement de copistes et gardaient une certaine liberté d'interprétation, l'œuvre à reproduire n'ayant pas été composée en vue de leur tâche à eux. La tâche ici consistait à ramener une statue colossale

1. Exemple de la *Niké* de Paionios à Olympie, offrande des Messéniens-Naupactiens, avec une dédicace en termes volontairement vagues (cf. Pausanias, V, 26, 1).

2. Au sujet de certaines offrandes à Delphes, lire la dernière page du mémoire de M. Poulsen, *Recherches sur quelques questions relatives à la topographie de Delphes* (Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Danemark, 1908, p. 424-425).

aux dimensions d'un relief minuscule, qui fût clair et lisible; encore la statue n'était-elle pas seule: il y avait, en outre, son piédestal si caractéristique. Or, il semble bien qu'on doive, avec Benndorf, reconnaître dans l'image des monnaies de Démétrios la statue et le piédestal maintenant conservés au Louvre: ce serait fausser la vérité par un zèle inutile, si on disait que l'image est conforme au modèle identiquement, trait pour trait; mais nier que du moins elle soit fidèle en somme, exacte d'ensemble, serait pousser peut-être trop loin l'humeur vétilleuse et l'esprit de chicane.

Boéthos. — Parmi les bronzes repêchés au fond de la mer en face de Mahdia, il y en a un signé de Boéthos¹. C'est un petit hermès, haut de 1 mètre, avec tête de Dionysos²: un *Dionysos* archaïsant, dont les cheveux s'étagent autour du front en trois arcs de frisures, et dont la barbe descend sous le menton en tuyaux aussi droits et serrés que les roseaux d'une syrinx. A ces tuyautages et ces frisures, d'un archaïsme imité qui ne saurait tromper personne, s'ajoute, en guise de coiffure et d'ornement, une longue et large bandelette, laquelle s'enroule, se plie, se tord, fait des nœuds et des coques, enrubanne capricieusement le crâne entier, puis, de ses deux bouts retombants de chaque côté, vient garnir, à défaut des épaules absentes, la partie supérieure de la gaine carrée; entre deux détours du ruban, une feuille de lierre, une seule, est piquée dans les cheveux, au-dessus de l'oreille droite. Cette feuille sur l'oreille et ce ruban fantasque n'ont assurément rien d'archaïque; MM. Merlin et Poinssot ont très bien vu que là devait être la coupure entre ce que l'artiste prit de son modèle

1. Cf. A. Merlin et L. Poinssot. article cité ci-dessus, p. 350, note 1. — Boéthos, fils d'Athanaïon, de Calchédon (aujourd'hui Kadi-Keuī, à l'entrée du Bosphore, sur la côte d'Asie), artiste appartenant à la première moitié du II^e siècle av. J.-C.; cette date a été fixée par une inscription rhodienne: cf. *Arch. Anzeiger*, 1904, p. 212-213 (Hiller von Gærtringen). Textes divers: cf. Overbeck, *Schriftq.*, 1596 sqq.

2. M. L. Curtius (note publiée dans l'*Arch. Anzeiger*, 1909, c. 212-214) veut que la tête représente *Hermès*, non *Dionysos*; mais il n'a pas remarqué dans les cheveux une feuille de lierre, qui ne convient qu'à *Dionysos*. La suite de la note de M. Curtius prête à d'autres critiques. Sans doute par distraction, il a traduit *Καρχηδόνας*: *aus Carthago*; alors il n'a pas reconnu en ce Boéthos « de Carthage » l'auteur de *l'Enfant à l'oie*, et il a fondé sur cette prétendue origine carthaginoise d'inutiles hypothèses.

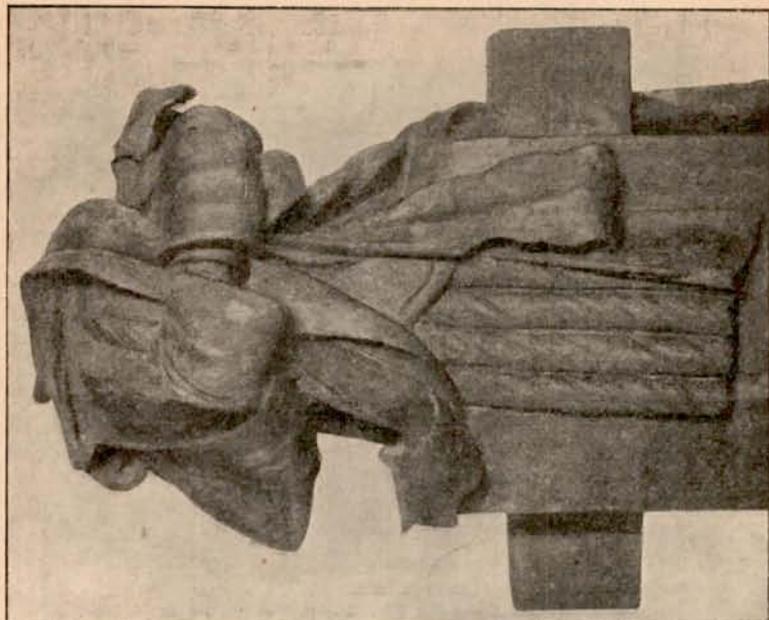
et ce qu'il y ajouta. Mais on peut, je crois, parler de ce modèle en termes plus précis.

Que l'on observe, dans le *Dionysos* de Mahdia, comment le triple arc des frisures capillaires a été prolongé par en bas, au point d'envahir la place que devraient occuper les oreilles, et de les faire disparaître. Que l'on considère aussi de quelle façon, relativement à l'ovale du visage, la barbe est plantée; celle des joues ne couvre pas les joues, elle ne commence guère que sur la ligne du maxillaire inférieur; pareillement la mouche, au lieu d'être sous la lèvre, se trouve abaissée jusqu'au bord du menton; et quant à la partie descendante, large et carrée, ce n'est pas des joues et du menton, c'est du cou qu'elle descend, et sous le cou qu'elle s'attache¹. Une telle manière de forcer et fausser les traits de la nature en vue de l'effet décoratif n'appartient pas à l'archaïsme; on peut donc être assuré, *a priori*, que le sculpteur ici n'a pas été un copiste fidèle. En voici, d'ailleurs, la preuve directe. Je ne pense pas me tromper en reconnaissant une plus exacte copie du même modèle dans une tête provenant de Vaison et conservée au musée d'Avignon². Cet honnête témoin nous renseigne sur ce qu'étaient vraiment les cheveux et la barbe de l'original, et, par contre-coup, sur les libertés que Boéthos a prises avec celui-ci. Il nous apprend, en outre, que la tête originale devait être couronnée de pampres: Boéthos remplaça la vigne par une bandelette, et ce n'est pas seulement l'arrangement fantaisiste de ce ruban qu'on doit lui attribuer, c'est l'idée même de l'avoir employé. Idée qui était, il est vrai, à la portée de tout le monde, puisqu'un usage séculaire consistait à nouer des bandelettes au front des idoles sacrées, et que, justement, un relief connu de Munich³ nous montre cette cérémonie s'accomplissant pour un hermès. En somme, l'artiste a été

1. La belle planche à grande échelle des *Monuments Piot* (pl. IV) rend aisée la constatation de ces divers détails.

2. Cf. *Mémoires Acad. de Vaucluse*, 1909, p. 258, n° 11, pl. IV (J. Sautel); Espérandieu, *Recueil des sculpt. de la Gaule rom.*, III, p. 389, n° 2577. — Je n'ai pas vu le morceau, et dois m'en rapporter aux indications des deux ouvrages cités. Je suppose que la tête (qu'on pense avoir été découverte dans le théâtre antique de Vaison) devait surmonter un hermès.

3. Cf. Furtwängler, *Beschreibung d. Glyptothek*, 264.



Hermès de Dionysos, signé de Boéthos : partie supérieure (face et revers).

[*Monuments Piot*, XVII, pl. IV, et fig. p. 43.]

arrangeur bien plus qu'inventeur, il a combiné et non pas créé; il a reproduit, en le modifiant un peu, dans un goût plus décoratif, un ancien type de *Dionysos*; le ruban dont il fit usage était aussi, chiffonnement à part, un emprunt; et même la feuille de lierre, bizarrement seule, ne sert qu'à rappeler les couronnes de feuillage, vigne ou lierre, attributs habituels du dieu. Tout cela veut être fantaisiste, et n'est que laborieux.

Boéthos ne gagne pas à cette découverte d'un de ses bronzes signés. On ne voyait en lui, jusqu'à présent, que l'auteur de *l'Enfant à l'oie*, et on était enclin à le juger, d'une manière irréfléchie, comme si toute production de lui devait avoir les mêmes qualités que ce groupe joli et amusant. Cependant, que laissent entrevoir les textes le concernant? C'est qu'il avait été un bon toreuticien, un bon ciseleur, et que sa fabrication d'articles en métal était réputée; mais on pouvait soupçonner aussi qu'il avait peu pratiqué l'art statuaire proprement dit, et, en tout cas, une réserve significative de Pline (XXXIV, 84) témoigne qu'il ne l'avait point pratiqué avec éclat, exception faite pour *l'Enfant à l'oie*. Encore *l'Enfant à l'oie* n'était-il que l'habile reprise et rénovation d'un sujet déjà tout trouvé. Cette petite œuvre de genre, si bien réussie, doit donc avoir été une réussite unique dans la carrière de l'artiste; tenons-la désormais pour telle, d'accord avec Pline. Probablement l'hermès de Mahdia, qui lui est tant inférieur, fixe mieux le niveau moyen du talent inventif et du savoir-faire de Boéthos.

HENRI LECHAT.

Lyon, juillet 1910.
