

note on etymology.

à monsieur S. Reinach
amical hommage
H. Hebra

1911

Bibliothèque Maison de l'Orient



150033



NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

III¹

SCULPTURE.

Phidias. — J'ai exposé ici, il y a six mois², comment M. Nicole, publiant un papyrus de Genève, croyait y reconnaître un fragment des *Chroniques* d'Apollodoros, propre à éclairer plusieurs parties obscures de la carrière de Phidias. M. Pareti, l'ayant à son tour étudié³, nie que ce texte puisse être d'Apollodoros et que ce soient des vers⁴, et d'ailleurs son commentaire ne s'accorde presque en nul endroit avec celui de son devancier⁵. Mais là n'est point l'intérêt principal du mémoire de M. Pareti; même, j'ai eu l'impression que ce mémoire était déjà rédigé au moment où fut publié le papyrus de Genève, et qu'alors l'auteur ajouta un chapitre nouveau, allongea son titre, posa en tête de sa première page ce que les secrétaires de rédaction des journaux et revues appellent un « chapeau », sans que rien de tout cela ait modifié une

1. I et II : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151, et p. 325-364.

2. Cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 344-347.

3. L. Pareti, *Il processo di Fidia ed un papiro di Ginevra* (*Rom. Mitteil.*, XXIV, 1909, p. 271-316).

4. Même opinion exprimée dans le compte rendu qui a été fait de la publication Nicole par M. Jacoby (*Berlin. phil. Wochenschrift*, 1910, c. 1148-1156). — Selon M. Pareti, il s'agirait peut-être d'une biographie de Phidias, composée à l'époque alexandrine.

5. Comparer, aux pages 307-308 de son article, les deux petits tableaux où M. Pareti a juxtaposé ses conclusions à celles de M. Nicole. La date même de la *choaette d'or*, qu'on eût pu croire fixée sûrement, s'y trouve changée: M. Nicole la mettait en 440/39, sous l'archonlat de Morychidès; M. Pareti, ayant lu autrement les lettres subsistantes, de façon à y reconnaître le nom de l'archonte Antiochidès, fait descendre la γλαυξ à l'année 435/4.

démonstration déjà complète et des conclusions déjà arrêtées. Cette démonstration porte sur les textes antiques concernant le procès de Phidias, et, par voie de conséquence, sur la fin de la carrière du grand sculpteur et les dernières œuvres de sa main. Depuis longtemps, les textes en question ont été épluchés, discutés, tirés en sens contraire. Cependant il y en avait un qu'on tenait jusqu'ici pour inébranlable, et il était précieux particulièrement, puisqu'il fournissait, croyait-on, la date certaine de l'inauguration de la *Parthénos* : or, M. Paréti explique ce texte d'une façon nouvelle, et d'une telle façon que notre certitude d'hier chancelle aujourd'hui.

Voici, en résumé, cette démonstration. Aristophane, dans sa comédie *la Paix* (v. 605 sqq.) représentée au printemps 421, la guerre du Péloponnèse durant déjà depuis dix ans, fait remonter l'origine de la guerre à Phidias lui-même. Il y a là, sans doute, beaucoup de sans-gêne à déformer les événements; mais la passion politique, surtout quand elle s'exprime par le moyen d'une satire bouffonne, vise moins au vrai qu'à l'effet. Donc, selon Aristophane, « le commencement de la calamité fut Phidias et sa *mauvaise affaire* »; car Périclès, menacé par contre-coup, opéra une diversion en lançant le décret de Mégare, petite étincelle qui alluma l'incendie. La guerre éclata au printemps 431, le décret contre les Mégariens avait été voté dans l'été 432 : la « mauvaise affaire » de Phidias se placerait, par conséquent, au début de 432 ou à la fin de 433. Il s'agissait d'une accusation relative à la *Parthénos*, et il est logique d'admettre que la statue venait seulement alors d'être terminée. Tous les autres textes (sauf un) sont favorables ou ne sont du moins pas défavorables à cette idée, que les accusations et le procès contre Phidias ont suivi immédiatement l'achèvement de la *Parthénos*, précédé immédiatement la guerre du Péloponnèse. L'unique témoignage opposé, et en apparence décidément opposé, est celui du scoliaste d'Aristophane (*Paix*, 605).

Cette scolie, qui est longue, commence par un extrait du chroniqueur Philochoros, et c'est de là qu'on tirait (après correction du nom des deux archontes cités, correction que le

contexte semblait justifier entièrement) une belle suite de renseignements et de dates, à savoir : inauguration de la *Parthénos* sous l'archonte Théodoros en 438/7 ; après quoi, exil de Phidias et exécution du *Zeus* d'Olympie ; puis, mort de Phidias sous l'archonte Pythodoros en 432/1, l'année même où commençait la guerre du Péloponnèse. Mais il y a eu ici des erreurs accumulées par les exégètes modernes, qui ont fait dire à Philochoros plus et autre chose qu'il ne disait. L'extrait du chroniqueur, dans la scolie, doit être diminué de près de la moitié et réduit aux cinq premières lignes, lesquelles ne fournissent pas la date juste de l'inauguration de la *Parthénos*. On doit, en effet, les interpréter de cette manière-ci : le chroniqueur ne s'occupe pas de Phidias ni de la *Parthénos* pour eux-mêmes, il les nomme seulement par rapport aux causes de la guerre du Péloponnèse ; il en est arrivé, dans ses chroniques, à l'archontat de Pythodoros (car ce nom doit être gardé tel quel, non pas corrigé en Théodoros), l'année 432/1 ; le grand événement de cet archontat est que la guerre du Péloponnèse commença ; rien de plus naturel que d'en exposer les causes diverses, entre lesquelles il y avait l'affaire de la *Parthénos*, où Phidias était attaqué et Périclès compromis. Philochoros n'a pas dit que la statue fut inaugurée en 438, sous l'archonte Théodoros, puisque l'archonte nommé par lui est Pythodoros ; il n'a pas dit non plus qu'elle fut inaugurée sous Pythodoros en 432/1 ; mais, dans le récit des faits survenus *cette année-là*, il a rappelé Phidias et sa « mauvaise affaire », qui avait éclaté au lendemain de l'inauguration. Ainsi expliqué, le témoignage de Philochoros concorde en somme avec celui d'Aristophane.

Outre les textes littéraires, il y a les inscriptions officielles, comptes des épistates pour le Parthénon et la *Parthénos* ; dans les trop rares fragments qui en subsistent, les indications suivantes sont à considérer. On a encore travaillé aux frontons du temple, l'année 437/6 ; et c'est seulement à partir de 434 qu'il y eut des offrandes déposées à l'intérieur : ne serait-il pas étonnant que l'œuvre si précieuse de Phidias eût été mise en place dès 438, lorsque le temple n'était prêt, ni dehors ni dedans ? D'autre part, les épistates quelquefois faisaient vendre,

pour en porter le produit aux recettes, des matériaux devenus inutiles ou des déchets de matières coûteuses ; vente de bois en 439/8, vente d'or et d'ivoire en 434/3. D'où provenaient ces déchets d'or et d'ivoire, sinon de la statue? Et ne doit-on pas croire qu'ils ont été vendus, aussitôt la statue finie? Celle-ci aurait donc été finie en 434 seulement. Quant au bois, si on admet que c'était le déchet du bâti de la statue, ce bâti aurait donc été fait en 439, *cinq* ans auparavant, et précisément certains détails des comptes donnent à penser que l'exécution des parties d'or et d'ivoire n'avait pas duré moins de cinq ans.

En conséquence, la *Parthénos*, commencée en 439, aurait été finie en 434 et inaugurée aux Grandes Panathénées de cette année-là. Peu après Phidias était accusé, et peu après il mourait, en 432/1, soit en Élide, s'il avait pu s'y réfugier, ou bien, selon la meilleure tradition, à Athènes même, en prison. De toute manière, la *Parthénos* avait été sa dernière œuvre; le *Zeus* d'Olympie était antérieur. Plusieurs savants avaient déjà affirmé cette antériorité¹. Mais leur thèse prêtait à de sérieuses critiques, parce qu'ils gardaient l'ancienne croyance que la statue du Parthénon était finie pour 438 et avait dû être commencée avec le Parthénon même, en 447/6, ce qui les forçait à reculer jusque vers 450 et encore plus loin l'exécution du *Zeus*. Les critiques s'évanouissent, maintenant que rien n'oblige plus à réinstaller Phidias à Athènes avant 439. Voici donc les dates qu'on devra désormais adopter, et par lesquelles toute difficulté est résolue, dates sûres, de tout repos (peut-on dire): le *Zeus* en 447-440, la *Parthénos* en 439-434. — A ces déductions et conclusions le papyrus de Genève, répétons-le, n'oppose nul obstacle, voire il amène quelque renfort,... pourvu qu'on y lise et restitue autrement que M. Nicole les noms fort mutilés de deux archontes.

Dans ce bref résumé, je n'ai pu, naturellement, suivre en tous leurs méandres les raisonnements de M. Pareti, ni faire apprécier les qualités de son abondant savoir, de son argu-

1. Dans l'énumération que M. Pareti (p. 309 de son article, note 1) a faite de ces savants, a été omis le nom de K. Wernicke: cf. *Arch. Anzeiger*, 1898, p. 177 sqq.

mentation déliée et pressante. Il a conféré à sa thèse le plus haut degré de vraisemblance dont elle est susceptible, et, si cette thèse n'était sans doute pas neuve pour l'essentiel, qui consiste à placer le *Zeus* avant la *Parthénos*, il l'a transportée sur terrain neuf, en assignant aux deux œuvres des dates inattendues. Tous les anciens tenants de l'antériorité du *Zeus* se réjouiront, j'imagine; ils seront rejoints désormais par d'autres, qu'avait seule retenus jusque aujourd'hui l'appréhension d'une date trop voisine de l'archaïsme; enfin, une secrète sympathie devra incliner dans le même sens ceux encore qu'a pu séduire l'hypothèse récente de M. Hauser, attribuant les frontons d'Olympie à Panainos, frère de Phidias¹. Cependant, je ne crois pas qu'on soit unanime à accepter les conclusions offertes, comme on doit l'être à louer le plaidoyer.

1. Qui voudra maintenir le *Zeus* après la *Parthénos*, ainsi qu'on le fait ordinairement, il y a encore de bonnes raisons. Au moment de les alléguer, qu'on ne se laisse pas impressionner par l'objection de M. Pareti, à savoir que le temple d'Olympie, terminé au plus tard en 456, n'a pas dû attendre jusque vers 438 la statue nouvelle! M. Pareti la lui fait bien attendre jusque vers 446 : en quoi une attente de dix-huit ans se comprend-elle moins qu'une de dix²? — Les deux caractéristiques

1. Spécialement le fronton Est. Pausanias cite Paionios comme en étant l'auteur, et il s'est trompé; mais, soupçonne M. Hauser (cf. Furtwängler-Reichhold's *Griech. Vasenmalerei*, II, p. 324), son erreur a bien pu venir de l'assez grande ressemblance des deux noms : Paionios et Panainos.

2. Ce qui demande à être expliqué, c'est qu'il y ait eu intervalle de temps entre l'achèvement du temple et le commencement de la statue. Mais rien ne s'explique plus aisément. Une statue chrysoléphantine de taille colossale coûtait bien plus cher que tout l'édifice qui la renfermait (cf. les calculs, d'ailleurs approximatifs, faits pour le Parthénon et la *Parthénos* par M. Cavaignac, *Études sur l'histoire financière d'Athènes au V^e siècle*, p. 90 et 103). Sauf quand on disposait de ressources vraiment exceptionnelles (ce fut le cas pour Athènes, entre 450 et 430, grâce à la politique de Périclès), il était impossible de mener de front les deux dépenses. A Olympie donc, avant de commencer le colosse précieux, il n'est pas surprenant qu'on ait dû attendre que la caisse, plus ou moins vidée par les frais de la construction du temple, se fût de nouveau remplie. Nous trouvons naturel que telle cathédrale du Moyen-Âge ait mis cent ou cent cinquante ans à se construire, ou n'ait pu être finie, parce que les moyens pécuniaires manquaient; aujourd'hui encore nous voyons les travaux de tel grand édifice languir, faute d'argent : les mêmes gênes se sont produites aussi dans l'antiquité et ont eu les mêmes effets. — A ce sujet, M. Pareti a indiqué, en passant, que la date 437 sqq. convient mal pour le *Zeus*, parce que l'Élide eut, en ce temps-là, à pourvoir aux dépenses d'une guerre avec Corcyre. L'objection ne me paraît pas des plus graves; car le trésor d'Olympie était relativement indépendant de celui d'Élis, et les deux, distincts en principe, ne se confondaient pas en fait, comme à Athènes le trésor d'Athéna et celui de la Cité.

tères les plus certains du *Zeus*, et les plus remarqués, par quoi il saisissait d'abord le spectateur, c'était sa taille et sa richesse, l'une et l'autre excessives. Il était, par ses dimensions en largeur et en hauteur, disproportionné au naos qui le renfermait. Nécessairement, il y eut une cause à cette disproportion, si opposée à l'esprit de mesure de l'art grec au v^e siècle¹, et cette cause est intervenue après que le temple était déjà terminé. D'autre part, il y avait, dans le *Zeus*, excès de richesse. Une statue chrysléphantine est sans doute, par définition, un ouvrage très riche; mais c'est dépasser le très riche, que de faire reposer une statue d'or sur un piédestal d'or. Tandis que la *Parthénos* avait un piédestal en marbre, avec reliefs taillés dans le marbre même, la bande semblable de reliefs qui ornait le piédestal du *Zeus* était en or. Quand on compare en pensée les deux statues: l'une sur sa base de marbre et l'autre sur sa base d'or; la *Parthénos* bien proportionnée au vaisseau qui la contenait, et, quoique colossale, ne semblant pas trop grande; le *Zeus*, au contraire, trop énorme quoique assis, remplissant toute la largeur et la hauteur de la travée médiane, et près de faire craquer l'enveloppe trop étroite qui l'enfermait, — on a l'obscur sentiment que les deux œuvres (qui, en toute hypothèse, se sont suivies immédiatement l'une l'autre) ont dû influencer l'une sur l'autre et que la façon d'être de l'une a dû, en quelque sorte, conditionner la façon d'être de l'autre. Eh bien, rappelons-nous que Périclès,

1. M. Paretli la suppose due, en partie, à ce que les Éléens l'avaient voulue, mais il n'indique nul motif de ce vouloir. Puis il ajoute que peut-être Phidias, quand il exécuta le *Zeus*, n'avait pas encore un sens développé de la proportion. Le soupçon est dur pour Phidias; et d'ailleurs s'accorde mal avec l'opinion, exprimée par M. Paretli à la page suivante, que Phidias s'était acquis déjà alors le renom de « grand maître ». — On pourrait, afin d'atténuer, en ne la laissant pas isolée, cette disproportion constatée à Olympie, évoquer ici l'exemple de disproportion en sens inverse qu'offrait le temple d'Aphaïa, à Égine, avec sa statue beaucoup plus petite qu'il n'eût convenu pour l'édifice. Mais je crois que cet exemple ne prouverait rien. Car cette statue devait être l'ancienne idole, ainsi que l'explique M. Furtwängler (cf. *Furtwängler's Agina*, p. 43; l'opinion différente indiquée par Furtwängler lui-même, p. 499, n'est pas vraisemblable); et très probablement cette ancienne idole, trop petite, était destinée à céder la place à une neuve, s'accordant par ses dimensions à celles du temple neuf. Si la nouvelle idole ne fut pas faite, c'est que l'appauvrissement et le déclin d'Égine commencèrent presque au lendemain du jour où les Éginètes eurent terminé leur nouveau temple d'Aphaïa (cf. *Furtwängler, op. l.*, p. 499). Ils avaient eu les ressources nécessaires pour construire un bel édifice; ils n'en eurent plus, après, pour le meubler d'une grande figure d'or et d'ivoire.

quand il entreprit ses magnifiques et immortels travaux dans Athènes et l'Acropole, avait pour dessein de donner à sa ville non pas seulement une parure, mais un nouveau prestige, d'ordre moral et religieux; « ... il comptait certainement que le Parthénon finirait par devenir un sanctuaire panhellénique, un rival du temple de Zeus Olympios¹. » Et figurons-nous alors de quel œil les gens d'Élis et d'Olympie devaient suivre le rapide progrès de ces travaux, avec quels sentiments ils devaient entendre parler de ces temples tout de marbre qui s'achevaient, de ces statues d'or qui se montaient. Pense-t-on que, menacés dans leurs intérêts, ils aient négligé leur défense? Ne conçoit-on pas qu'ils aient songé à leur Zeus par dessus tout, qu'ils aient accumulé pour lui toutes leurs ressources disponibles, qu'ils aient même reculé l'exécution, afin de grossir davantage les réserves du trésor et aussi de connaître mieux les merveilles athéniennes à quoi il leur fallait riposter, et qu'ils aient enfin décidé de faire la statue plus grande qu'on ne l'avait projetée et que ne le comportaient les dimensions mêmes du temple, de la faire plus riche et tellement riche qu'elle ne pût avoir sa pareille? Il me semble que le Zeus, comparé avec la Parthénos, se comprend mieux, si c'est lui qui est venu après, et si l'on avait calculé qu'il devait éclipser la Parthénos et rendre à Olympie son prestige menacé.

2. Plutarque (*Périclès*, 12-13), après avoir montré l'animation d'Athènes pendant les grands travaux, après avoir vanté le nombre et l'éternelle beauté des édifices entrepris alors, s'exprime ainsi : « C'est Phidias qui donnait des instructions pour tout, et qui exerçait au nom de Périclès la surveillance générale, bien qu'on eût pour les divers travaux de grands architectes et d'illustres artistes. » Et plus loin, encore : « Tout dépendait de Phidias, et, comme nous l'avons dit, il avait la haute main sur tous les artistes, parce qu'il était l'ami de Périclès. » Remarquons d'abord que, si Phidias, au moment où il fut investi de ce rôle, avait été déjà l'auteur du Zeus d'Olympie, sa primauté allait de soi; un tel chef-d'œuvre l'eût

1. Cavaignac, *op. l.*, p. 83-84.

imposé, plus que l'amitié personnelle de Périclès; et les historiens n'auraient sans doute pas ignoré ce fait et ne l'auraient pas omis. Mais bornons-nous à ce que dit Plutarque en termes si nets : Phidias a été l'exécuteur des desseins de Périclès, l'ordonnateur et directeur général des divers travaux d'architecture et de sculpture. Or, ces travaux, qui furent arrêtés en 432, avaient commencé en 450 ou très peu après; l'Odeion, construction importante, était inauguré dès 446, et les chantiers du Parthénon s'étaient ouverts l'année précédente. Ces travaux furent menés vite¹; sur les dix-huit années qu'ils durèrent, les dix premières virent certainement s'accomplir la majeure partie de l'ensemble tant admiré par Plutarque; et c'est, naturellement, durant cette période 450-440 que fut déterminé le plan général, furent arrêtés les plans de chaque grand édifice et le genre de sa décoration. Cependant Phidias, selon M. Pareti, était loin d'Athènes; et il y serait rentré seulement en 439, c'est à dire quand le principal était fait! Que devient alors le grand rôle que lui attribue Plutarque? Pour l'Acropole particulièrement, voici les conséquences de ce système. Il y a là le Parthénon commencé en 447, les Propylées commencés en 437 : le Parthénon était chargé de sculptures, les Propylées n'en avaient pas du tout. Or, à ces sculptures du Parthénon qui, prises d'un certain point de vue, étaient chose nouvelle et sont restées chose unique, à l'idée géniale de cette décoration insolite et à son exécution même² Phidias serait demeuré étranger; en revanche, c'est lorsque « tout dépendait de lui », qu'on aurait laissé nus et vides les métopes et frontons des Propylées. Ce sculpteur aimait pourtant la sculpture; les descriptions détaillées du Zeus et de la Parthénos nous apprennent avec quelle abondance il savait la répandre, la prodiguer; et, précisément pour cela, on avait jusqu'ici expliqué, par sa présence quand s'élevait le Parthénon et par son absence quand s'élevaient les Propylées, qu'il y eût tant de sculpture au Parthénon et qu'il n'y en eût pas aux Propylées.

1. Plutarque (*loc. l.*) le dit et y insiste.

2. Une bonne partie des sculptures étaient déjà exécutées ou en voie d'exécution en 439.

3. La *Parthénos* n'a pu être mise en place avant que le Parthénon fût en état de la recevoir; et on admet que son achèvement et son inauguration doivent avoir coïncidé avec la fête des Grandes Panathénées: les deux seules dates possibles, en ce cas, sont 438 ou 434. Mais, Phidias étant mort, nous dit-on, en 432/1, et le Zeus ne pouvant pas avoir été exécuté dans le trop court laps de temps qui resterait après 434, la *Parthénos* serait donc fixée à l'an 438. C'est la date, naguère indiscutée, qu'on croyait formellement donnée par Philochoros. Nous avons vu que M. Pareti expliqué d'une manière neuve ce texte important, et la force de sa démonstration lui vient de ce que la date 438 n'apparaissait, somme toute, que par l'effet d'une correction dudit texte. Mais si Philochoros, d'après cela, n'a pas fixé la *Parthénos* à l'année 438, il n'a pas indiqué non plus l'année 434, il n'en a indiqué aucune; et nous demeurons donc, nous-mêmes, libres de choisir entre les deux dates, selon la valeur des raisons alléguées pour l'une et pour l'autre. Or, la scolie d'Aristophane (la fameuse scolie!), dans une ligne où il est dit que « les histoires de Phidias sont antérieures de sept ans au début de la guerre », fournit implicitement la date de 438 pour la statue, puisque ces « histoires » présupposent l'achèvement de l'œuvre. Et M. Pareti a beau déclarer qu'une telle tradition est indigne de créance: constatons du moins qu'elle existait¹. Deux dates y sont impliquées à la fois, celle de la *Parthénos* et celle du procès de Phidias; l'une peut être valable, sans que l'autre le soit nécessairement. Il faut accorder à M. Pareti que toutes les probabilités sont pour que la « mauvaise affaire » de Phidias ait eu lieu immédiatement avant la guerre; mais il ne s'ensuit pas qu'elle ait eu lieu immédiatement après l'inauguration de la statue². N'oublions pas qu'il n'y a, au fond du procès de Phidias³, qu'une manœuvre contre Périclès; et la

1. Son existence semble prouvée encore par les quelques textes secondaires que M. Pareti discute à la page 279 de son article, et auxquels il attribue, naturellement, un sens en rapport avec sa propre thèse.

2. M. Pareti est lui-même obligé de laisser s'écouler dix-huit mois: inauguration de la *Parthénos* au milieu de 434, procès de Phidias à la fin de 433 ou au début de 432.

3. Comme dans le procès d'Anaxagoras et dans celui d'Aspasia.

passion politique, si elle ne choisit pas ses armes, sait choisir son moment. Il n'eût pas été bien choisi, quand la *Parthénos* était encore dans sa nouveauté et que le peuple athénien, en grande majorité, devait n'éprouver qu'admiration et reconnaissance; mais, avec les années qui passent, l'ingrate et vilaine attitude du peuple devient plus vraisemblable.

Cependant, M. Pareti met en avant des arguments matériels pour la date 434 : c'est à savoir que le Parthénon n'était pas fini en 438, et qu'il y a eu vente de bois (provenant du bâti de la statue) en 439/8 et vente d'or et d'ivoire (provenant de la statue) en 434/3; enfin, que le premier inventaire d'offrandes déposées à l'intérieur du temple est de 434 seulement. — Fini, le Parthénon ne l'était sûrement pas en 438, il ne l'était pas non plus en 434; la question est seulement de savoir s'il était, dès 438, en état de recevoir la statue. M. Pareti répond que non, parce qu'on travaillait encore aux frontons dans l'année 437/6. Mais les comptes des épistates fournissent d'autres indications, avec celle-là. En voici le résumé : le travail de 437/6 n'a pas été considérable, vu le peu d'importance des recettes qui y furent affectées¹; en revanche, on avait beaucoup travaillé aux frontons en 439/8; dès l'année 442/1, il est fait mention de pièces de bois qu'on suppose être les poutres du plafond², ce qui témoignerait que l'édifice était déjà fort avancé; et l'année suivante 441/40 paraît être celle où régna sur le chantier l'activité la plus intense³. Dès lors, il n'est guère douteux que, en 438, le temple ne fût déjà couvert et terminé pour tout le principal; quant aux frontons, l'on suppose avec grande vraisemblance que celui de l'est était achevé en 438 et que l'autre traîna un peu plus⁴. Concernant le bois vendu en 439, il n'y a nul indice qu'il provint du bâti de la statue; plutôt devait-il provenir soit du plafond ou de la charpente ou d'échafaudages dorénavant inutiles. Et pour la

1. Toutes les ressources des épistates, cette année-là, provenaient de la vente de matériaux désormais inutiles (cf. Cavaignac, *op. l.*, p. LXXVIII) : ce ne pouvait être qu'assez peu de chose.

2. Cf. Cavaignac, *op. l.*, p. 88.

3. Cf. Cavaignac, *op. l.*, p. 88.

4. Cf. Cavaignac, *op. l.*, p. 98.

vente d'or et d'ivoire en 434/3, on peut penser que ces déchets venaient du travail des grandes portes du naos¹. Enfin, le premier inventaire d'offrandes à l'intérieur du Parthénon n'apparaissant qu'en 434, cela n'implique pas du tout que le Parthénon fût hors d'état, auparavant, d'abriter ces offrandes. L'hypothèse serait admissible si on voyait ce premier inventaire énumérer des offrandes en grand nombre et précieuses; mais, au contraire, elles sont en nombre infime et de valeur presque nulle; on a l'impression d'un commencement très modeste, avant quoi il n'existait rien. La raison en est que les offrandes, jusque-là, avaient été en monnaie, afin de contribuer à la construction et à la décoration de l'édifice²: la première apparition d'offrandes en nature témoigne simplement qu'en 434/3 la période des grosses dépenses était close; c'est ce que confirment les comptes des épistates. — En somme, on n'aperçoit pas un fait qui, matériellement, *oblige* à abaisser jusqu'à 434 la date de l'inauguration de la statue dans le temple, pas un fait qui matériellement *empêche* de retenir la date 438.

4. Nous devons reconnaître que Phidias, s'éloignant d'Athènes en 438, nous surprend un peu. Il s'en va au moment où la gloire neuve de son *Athéna* le ceint d'une auréole; il abandonne le Parthénon inachevé, Périclès son ami, et les hautes et nobles fonctions dont la confiance de celui-ci l'avait investi. Cela sans raison apparente, puisque nous admettons avec M. Pareti que c'est seulement cinq ou six ans plus tard que se produisirent les accusations et le procès. Mais, d'autre part, considérons aussi que, à cette date, voilà douze ans déjà que durent les travaux d'Athènes; le Parthénon et sa statue en étaient comme le cœur; et la statue vient d'être achevée, et le Parthénon même, s'il n'est pas matériellement fini, est déjà complet: car, pour ce qu'il en reste à exécuter, il n'y a plus à s'écarter du plan fixé. Peut-être n'avait-on plus alors l'entrain général des premiers temps; un peu de lassitude paraissait; peut-être l'opposition politique et religieuse, qui allait bientôt réussir à faire modifier les plans des Propylées,

1. Cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 346, note 1.

2. Cavaignac, *op. l.*, p. 98.

commençait-elle à disposer les obstacles et les pièges; quelques bons apôtres devaient déjà sourdement incriminer « les statues et temples de mille talents¹ »... Quelle tentation, cependant, pour l'auteur de la *Parthénos*, d'aller maintenant exécuter la statue de *Zeus* dans le temple principal du Péloponnèse, d'aller dresser, plus colossale encore que l'*Athéna* du Parthénon, l'image fabuleusement riche du dieu suprême, dans le plus glorieux des sanctuaires panhelléniques!... Nous comprenons mieux, à la réflexion, que Phidias n'ait pas résisté à l'appel des Éléens et qu'il soit parti.

Il est temps d'arrêter cette discussion, devenue longue. Je suis encore loin, à la vérité, des cinquante pages du mémoire de M. Pareti. Mais je n'ai pas voulu ici dresser démonstration contre démonstration. Je désirais seulement, comme la théorie nouvelle va être accueillie avec faveur, arrêter un instant le lecteur sur la pente d'un engouement facile. Certes, les meilleurs arguments de M. Pareti méritent qu'on leur accorde la plus attentive considération (je dis les meilleurs, car il en est de moins bons, qui font nombre sans faire poids²); mais les meilleurs mêmes ne sont pas tels qu'ils obligent à tenir les conclusions de l'auteur pour forcément justes et dorénavant triomphantes.

Parthénon (fronton ouest). — Des deux frontons du Parthénon, celui de l'ouest, on le sait, est à la fois le plus détruit et le

1. Plutarque, *Périclès*, 13, 1.

2. Voici un premier exemple de ces mauvaises raisons. Il y avait, dans le *Zeus*, une certaine part faite à la couleur, et Phidias avait pris pour collaborateur son frère le peintre Panainos : preuve, dit M. Pareti, qu'il devait être, à l'époque du *Zeus*, encore peu éloigné du temps de sa jeunesse, où il avait été lui-même attiré vers l'art de peindre. Si une telle argumentation était susceptible de valoir quelque chose, il serait trop aisé d'y riposter par la suivante : la *Parthénos* offrait une partie de peinture (*Gigantomachie* sur la face interne du bouclier; cf. Pline, 35, 54) que Phidias passait pour avoir exécutée lui-même, sans aide : preuve qu'il devait être alors encore peu éloigné du temps où, etc. — Autre argument : M. Pareti rappelle que, selon la légende, Phidias s'était représenté lui-même, dans l'*Amazonomachie* du bouclier de la *Parthénos*, sous l'aspect d'un vieillard chauve, ce qui concorderait bien avec l'hypothèse que la *Parthénos* aurait été sa dernière œuvre. Mais vraiment, toutes réserves faites quant à la valeur de cette légende, quel indice tirer de là pour choisir entre ces deux dates si rapprochées, 438 et 434? Et comment prétendre que Phidias pouvait bien être chauve et vieux en 434, mais ne pouvait pas être chauve et avoir l'air vieux quatre ans plus tôt?

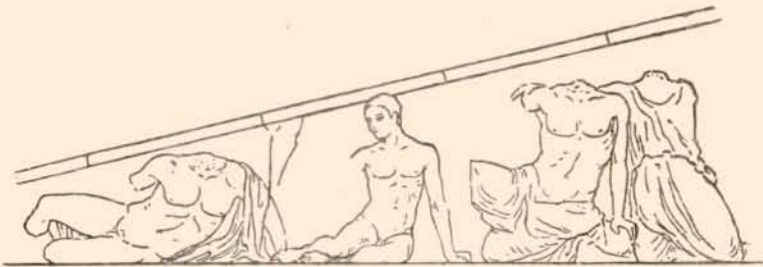
mieux connu. La presque totalité des figures qui le composaient, ou bien n'existent plus ou sont réduites à l'état de pauvres débris; mais l'ensemble de la composition subsiste, clair et complet, devant nos yeux, et nous n'ignorons pour ainsi dire rien du nombre des figures et de leurs relations entre elles, de leur attitude à chacune et de leurs gestes: cela grâce au dessin fait par Jacques Carrey¹ en 1674, treize années avant la stupide aventure qui causa une ruine à jamais déplorable. A cette époque, cependant, quelques marbres avaient été déjà jetés par terre. Ainsi, vers l'extrémité de l'aile gauche, entre la figure d'angle dite l'*Ilissos* ou le *Képhise* (aujourd'hui au British Museum) et le groupe dit *Kécrops et Pandrosos* (demeuré en place), il manquait une figure; le dessin de Carrey laissait deviner ce manque, et un simple calcul de symétrie relativement à l'aile droite le confirmait. Or, cette figure manquante vient d'être identifiée et concrètement reconnue. Je ne dis pas: retrouvée. Car, retrouvée, elle le fut en 1835, à l'endroit normal où elle devait l'être, au pied du Parthénon, devant la façade ouest, sous l'aile gauche du fronton. Mais Michaelis, quand il avait eu à l'examiner, avait jugé qu'elle ne pouvait pas provenir des frontons, et depuis lors elle demeurait obscure et négligée, entre tant d'autres débris recueillis dans le petit musée de l'Acropole. La voici maintenant tirée de l'ombre.

M. Sauer, qui a déjà tant fait pour rassembler et ordonner tout ce qui matériellement peut encore aujourd'hui nous instruire sur les frontons du Parthénon, a eu la joie de discerner soudain l'espèce et la valeur de ce débris, qu'il avait jusque-là, sur la foi de Michaelis, toujours dédaigné². Ce n'est plus qu'un tronc sans les membres, sans la tête, un reste de forme humaine, usé, rongé, gardant à peine une petite lueur

1. On avait décidé, naguère, que ce dessin et les autres dessins des sculptures du Parthénon ne devaient pas être de Carrey; on les attribuait plutôt à un Flamand, de nom inconnu, qui appartenait aussi à la maison du marquis de Nointel (cf. Vandal, *Les voyages du marquis de Nointel*, p. 280; Omont, *Dessins des sculptures du Parthénon attribués à J. Carrey*, p. 4). Mais cela n'est pas démontré, et les probabilités en faveur de Carrey sont toujours très fortes (cf. Smith, *Sculptures of the Parthenon* [public. du British Museum], p. 4).

2. B. Sauer, *Ein altes Parthenonproblem* (*Athen. Mitteil.*, XXXV, 1910, p. 65-80, pl. 7).

de vie. Telle quelle pourtant, cette épave est précieuse : elle remplit le seul vide qui subsistât (au propre et au figuré) dans le fronton ouest¹ et dans la connaissance que nous en avons ; elle nous apprend que, là où, par hypothèse, on croyait devoir restituer un personnage féminin, c'est une figure de jeune homme qui s'intercalait entre le *Kécrops* et l'« *Ilissos* » ; elle



Parthénon, fronton ouest, extrémité de l'aile gauche
(avec la nouvelle figure supposée presque complète).

[*Athen. Mitteil.*, 1910, p. 77, f. 8.]

permet que, de cette figure, au moins la silhouette générale soit rétablie, et qu'ainsi nous puissions apprécier en gros par quel jeu de lignes elle se rattachait à ses voisins de droite et de gauche. Bref, trop ruinée pour procurer grande jouissance à notre sensibilité, elle nous apporte une vive satisfaction d'ordre intellectuel. Ce n'est pas un marbre à admirer des yeux et palper de la main, comme ceux du British Museum ; mais c'est un heureux complément à l'inappréciable document qu'est le dessin de Jacques Carrey.

Parthénon (acrotères). — On n'ignorait pas que le Parthénon avait eu des acrotères. Il n'eût pas été complet sans cette décoration au dessus des angles de ses frontons ; d'ailleurs, quatre des βᾶθρα τοῖς ἀκροτήρισις existent encore² ; enfin, on a depuis

1. Ne serait-il pas souhaitable, puisque l'exposition à l'air ne saurait guère aggraver son actuel délabrement, qu'on la rebâtît à son ancienne place, auprès du groupe mutilé de *Kécrops* et *Pandrosos* ?

2. Trois de ces bases sont restées en place : les deux de la façade ouest, et celle de l'angle nord-est à la façade Est ; celle de l'angle sud-est, tombée par terre, gisait jadis au pied de l'édifice.

longtemps retrouvé et signalé¹ les débris de certains ornements végétaux, dont on avait reconnu, sans contestation en général, quels étaient l'origine et le rôle. Cependant, les acrotères du Parthénon n'avaient pas été étudiés jusqu'ici; on n'en parlait jamais, et plus d'un archéologue eût été fort embarrassé, hier, à qui on eût demandé quelque chose sur ce sujet. Aujourd'hui, la réponse lui sera grandement facilitée par le mémoire que vient de publier M. Praschniker².

Les fragments retrouvés sont au nombre de quinze³, sur lesquels il y en a douze — respectivement sept et cinq — qui proviennent des deux acrotères de milieu⁴, sans qu'on puisse dire lequel de ces deux décorait la façade Est, lequel la façade ouest. Les deux ne se répètent pas, et, quoique moins dissemblables en réalité qu'on ne le croirait d'abord, ils ont (comme au temple d'Égine) chacun son dessin et sa silhouette propre⁵. Le nombre des morceaux rendait possible un essai de reconstruction, qui semble avoir abouti, pour le premier acrotère, à un résultat certain, et pour le second à un résultat au moins vraisemblable. L'une et l'autre reconstruction montrent un déroulement hardi et joli, souple et élégant, de fortes tiges gonflées et grasses, finement cannelées, d'où partent, s'échappent et se déploient des feuilles à dentelures, de nerveuses volutes, des demi-palmettes, toujours se correspondant une à une en ordre symétrique. Mais, ces délicats et fragiles découpages atteignant une hauteur non moindre de 2^m 80⁶, on doit supposer qu'ils étaient (comme ceux du temple d'Égine)

1. En premier lieu dans les ouvrages du comte de Laborde et de Michaelis.

2. C. Praschniker, *Die Akroterien des Parthenon* (Wien. Jahreshfte, XIII, 1910, p. 5-40). Un bref résumé du mémoire avait été déjà donné par l'auteur dans le grand ouvrage de A.-H. Smith, publié par le British Museum, *Sculptures of the Parthenon*, p. 68 sqq., f. 127-130.

3. Un au British Museum, les quatorze autres à l'Acropole.

4. Les trois autres fragments proviennent des quatre acrotères de côté, et chacun d'eux paraît provenir d'un acrotère différent.

5. Les acrotères de côté différaient aussi, non pas seulement d'une façade à l'autre, mais même pour chacune des deux façades : c'est à dire, en somme, que les six acrotères offraient six dessins différents. Bien entendu, ces différences dans le détail de l'ornement n'empêchaient pas l'exacte correspondance et l'équilibre des masses.

6. Ils se dressaient chacun sur un petit socle qui pouvait avoir environ 30 centimètres : soit donc, pour l'acrotère entier, une hauteur de plus de 3 mètres au dessus des lignes du fronton.

consolidés par derrière au moyen d'un étai ; nul vestige de ces étais n'a subsisté. Il manque autre chose encore. Si le deuxième acrotère est d'une largeur bien proportionnée à sa hauteur, le premier, au contraire, est manifestement trop étroit, trop grêle, et nous devons l'imaginer flanqué, sur chaque côté, d'un complément analogue à celui que fournissaient, dans le temple d'Égine, les deux petites *corés* debout. Quel complément ? Peut-être des *Nikés* ; plus probablement, si on applique au Parthénon certain texte de Callimaque, c'étaient des *amphores* panathénaïques : une amphore, de type allongé, à droite et à gauche du gracile ornement de palmettes et volutes.

Les rares personnes qui avaient jusqu'ici examiné les débris de ces acrotères attribuaient ceux-ci généralement au IV^e siècle, les considéraient donc comme étant très postérieurs à la construction du Parthénon. Une date si basse n'est pas admise par M. Praschniker ; mais, s'il croit que les deux acrotères maintenant connus de nous sont tous les deux du V^e siècle, il ne croit pas qu'ils soient tous les deux exactement de la même époque. L'acrotère étroit (l'acrotère aux amphores), il le tient pour contemporain du temple, tandis qu'il repousse l'acrotère large à la fin du V^e siècle, trente ans plus bas¹. — Cette dernière opinion me paraît sujette à critique. D'abord, on jugera très peu probable que le Parthénon, en 432, fût encore privé d'un de ses deux acrotères principaux², alors que, pour tout le reste, construction et décoration, il était si complètement achevé. Puis, on pourra contester que les différences de facture et de style entre les deux ornements obligent à les éloigner tellement l'un de l'autre ; comparant l'acrotère étroit avec la partie centrale de l'acrotère large, on discernera dans leur composition à tous deux une ressemblance quasi fraternelle. Surtout on pourra révoquer en doute et même retourner

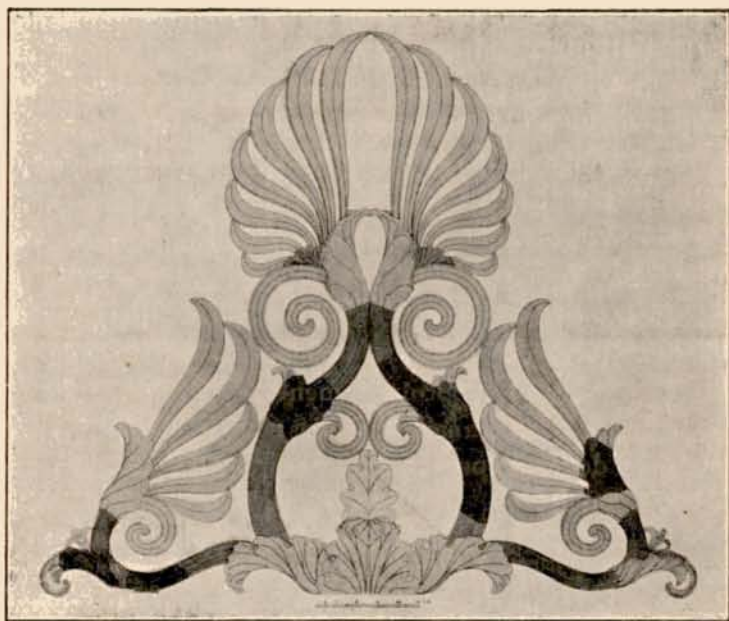
1. M. Praschniker écarte l'hypothèse que cet acrotère plus récent aurait pris la place d'un plus ancien, endommagé par quelque accident. Il estime que c'est bien l'acrotère original, et que, s'il a été mis en place si tard, c'est que l'achèvement du Parthénon, en ce qui concerne les acrotères, avait été, pour un motif ignoré de nous, retardé jusque-là.

2. Sans parler des acrotères latéraux (lesquels ne doivent, semble-t-il, avoir été faits qu'après les deux principaux).



Parthénon, acrotère de milieu, n° 1 : restitution très probable.

[Wien, Jahreshfte, 1910, p. 13, f. 12.]



Parthénon, acrotère de milieu, n° 2 : restitution possible.

[Wien, Jahreshfte, 1910, p. 17, f. 19.]

contre l'auteur un des principaux arguments dont il a usé, à savoir la grande analogie du travail entre l'acrotère large et la *Colonne d'acanthé* (ou *Colonne aux danseuses*) de Delphes, celle-ci « datant, en nombre rond, de l'année 400 » : car, à mes yeux du moins, les têtes des *Danseuses* — élément d'appréciation autrement valable que la forme d'un feuillage ou d'une cannelure — indiquent une date beaucoup plus rapprochée de 430 que de 400. Pour ces raisons, je croirais volontiers que les deux grands acrotères du Parthénon, très méritoirement ressuscités par M. Praschniker, s'ils sont, je le veux bien, d'ornemanistes différents et s'ils témoignent peut-être de tendances décoratives un peu différentes, sont cependant contemporains l'un de l'autre et appartiennent tous deux à la période des derniers travaux du Parthénon, avant 432.

Temple de l'Illisos. — En 1897, les musées de Berlin faisaient, dans un palais de Venise, l'acquisition de trois reliefs qui provenaient d'une frise ayant décoré quelque édifice. M. von Schneider, en les publiant cinq ans après¹, signalait qu'un autre relief, parmi les marbres jadis réunis au château de Catajo, près Padoue², avait vraisemblablement même origine que les trois de Berlin. Le style de ces reliefs engageait à les dater du v^e siècle av. J.-C. et à les attribuer à l'art attique; on devait présumer encore, vu leur faible hauteur, que l'édifice originaire était petit³. Mais cet édifice demeurait inconnu, comme le sujet représenté sur sa frise demeurait mystérieux. M. Brückner, dans un article récent, s'était bravement employé à résoudre la double énigme, et il avait abouti aux conclusions suivantes : la frise narrait diverses légendes relatives à Thésée; elle avait très probablement décoré la pieuse construction érigée en l'honneur du héros, à Athènes, au temps de Kimon⁴. Je doute qu'on eût, en aucun cas, ratifié une date si

1. Cf. *Arch. Jahrbuch*, XVIII, 1903, p. 91-93, pl. 6-7.

2. Maintenant à Vienne, collections de l'archiduc François-Ferdinand.

3. La hauteur des quatre plaques est de 0^m46 à 0^m47; celle de la frise du petit temple d'*Athéna Niké* sur l'Acropole d'Athènes dépasse un peu 0^m44.

4. A. Brückner, *Ein athenischer Theseus-Fries in Berlin und Wien* (*Wien. Jahreshefte*, XIII, 1910, p. 50-62.)

haute, assignée à des reliefs dont la facture apparaît tellement aisée et souple. Du reste, je me borne à mentionner, seulement pour mémoire, les hypothèses de M. Brückner. A peine mises au jour, elles ont été anéanties. M. Studniczka est intervenu dans l'affaire, et les interventions de M. Studniczka ne sont pas vaines, en général; brèves ou longues, elles comptent.

Celle dont nous parlons tient en une seule page¹, où M. Studniczka démontre d'abord de quel édifice proviennent les reliefs de Berlin et de Vienne. Il y avait à Athènes, au bord de l'Ilissos, un petit temple ionique, lequel était encore debout au XVIII^e siècle, et a été, depuis, entièrement ruiné; nous n'en connaîtrions rien, si, par bonheur, Stuart et Revett ne l'avaient dessiné et mesuré². Une frise en relief le décorait, dont les plaques³, déjà en ce temps, avaient été enlevées; il n'en restait que la place vide, accusant pour ces reliefs une hauteur de près de 0^m47 et une épaisseur de 0^m06: juste les dimensions des morceaux à identifier. Et voici, maintenant, qui va prouver que cette concordance de dimensions n'est pas fortuite. Une des plaques de Berlin offre un détail singulier, difficile à expliquer: ce sont, posés à terre contre un rocher, deux sacs pleins, gonflés par leur contenu, des sacs-ballots bien remplis et bien fermés. Or, en 1897, comme on fouillait l'emplacement du temple de l'Ilissos, on y a recueilli un menu fragment de bas-relief, où figurent deux sacs pareils, debout sur un sol rocheux. Il est certain que ce fragment provient de la frise du temple, et non moins certain qu'il appartient au même ensemble que les morceaux de Berlin et de Vienne. La démonstration est donc complète: ces reliefs sont bien d'origine attique, et leur date ne peut être que celle du temple, probablement le dernier tiers du V^e siècle. — Quant à l'inter-

1. Imprimée sur une feuille volante, et résumant un exposé oral fait le 5 décembre 1910, à l'occasion de l'anniversaire de Winckelmann, au séminaire archéologique de l'Université de Leipzig.

2. Il était tétrastyle amphiprostyle, avec naos petit et pronaos relativement très profond; en somme, fort semblable, pour les proportions et pour l'aspect de ses façades, au temple d'*Athéna Niké* sur l'Acropole. Cf. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, VII, p. 608, pl. 51 (plans juxtaposés des deux temples, ramenés à la même échelle); Durm, *Baukunst d. Griechen* 3, p. 410, n^o 8.

3. Plaques minces, en paros, rapportées sur le fond de la construction qui était en pentélique.

prétation du sujet, elle reste incertaine¹, mais peut-être commence-t-elle à le devenir moins. Car la détermination de l'édifice a permis à M. Studniczka de suggérer une idée neuve : il s'y agirait de l'antique querelle entre les habitants d'Athènes et les Pélasges de l'Hymette², querelle dont un des épisodes aurait eu pour scène les bords mêmes de l'Illissos, près de l'endroit où plus tard devait s'élever le temple.

Hékataion. — Il y avait sur l'Acropole d'Athènes, exactement sur le *pyrgos* qui portait le temple d'*Athéna Niké*, une image de la triple *Hécate* par Alcamène. Pour la première fois en sculpture, dit Pausanias (II, 30, 2), Alcamène avait réalisé ce type de la déesse une et triple, en le composant de trois figures distinctes mais jointes ensemble. Le nom officiel était *Artémis-Hécaté*; les Athéniens employaient plutôt le surnom *Épipyrghidia* (*Artémis ou Hécate sur le pyrgos*); et il s'y ajoute encore, dans les inscriptions, l'épithète *ζωσφόρος* ou *πυρφόρος*. Enfin, une de ces inscriptions nous apprend que les *Charites* étaient associées au culte de l'*Épipyrghidia*³, ce qui rend supposable que peut-être l'image cultuelle montrait, réalisée plastiquement de quelque manière que ce fût, l'association des trois *Charites* et de la triple déesse. Alors, il ne serait pas impossible que nous eussions une copie réduite de l'œuvre d'Alcamène dans un petit monument d'une collection autrichienne : *Hékataion* attique, datant des environs de 400 av. J.-C., et que caractérise précisément la réunion des *Charites* et d'*Hécate*⁴.

Le marbre qui suggère déjà une si intéressante hypothèse est, en soi, une œuvre charmante dans sa modestie, une de ces gentilles fleurs d'art où se respire le plus délicat parfum d'esprit grec. Les difficultés de composition résultant d'une telle donnée y ont été surmontées sans apparence d'effort ni

1. Rappelons-nous que les morceaux subsistants ne font même pas la dixième partie de la frise entière; celle-ci, d'après le plan et les dimensions du temple, devait se développer sur une longueur totale de 36 à 38 mètres.

2. Cf. Hérodote, VI, 137-138.

3. Leur prêtre commun est appelé *prêtre des Charites et d'Artémis Épipyrghidia Pырphoros* (C. I. A., III, 268).

4. H. Sitte, *Ein attisches Hekataion* (Wien. Jahreshefte, XIII, 1910, p. 87-94, pl. 3-4). Cette sculpture est au château d'Ottenstein, propriété du comte Lamberg; la provenance en est inconnue.

de calcul, avec une sorte d'aisance souriante; les caractères différents des figures de deux espèces qui s'opposent en se juxtaposant y sont marqués de la manière la plus franche, sans pourtant qu'il y ait de heurt entre eux et que l'unité d'impression soit compromise: la gravité et la grâce, l'immobilité recueillie et l'animation joyeuse, l'attitude fixe et les poses souples s'y accordent, s'y harmonisent; et, loin qu'on perçoive la moindre dissonance, on éprouve tout de suite combien était sûr, spontané, naturel, le sens de la mesure, le goût qui a réglé cette fine harmonie. Mais il faut décrire



Hécataïon attique, au château d'Ottenstein (Autriche).

Wien. Jahreshfte, 1910, pl. 3.

l'œuvre, et d'abord nous la représenter en son état premier. M. Sitte nous engage à la compléter ainsi : en dessous, par un support circulaire haut d'environ 1 mètre; en dessus, par une large coupe, dont l'usage pratique était de recevoir des offrandes, et dont l'effet décoratif était celui du chapiteau terminant un fût. Ce qui subsiste a une hauteur de seulement 0^m46, y compris la base ronde qui porte tout le groupe : les cinq centimètres de cette base une fois retranchés, il reste 0^m41 pour la colonne au centre; *Hécate* et les *Charites* ont respectivement 0^m36 et 0^m25.

La colonne lisse, qui fait l'axe vertical du groupe, n'est pas, comme on pourrait le croire, de l'inerte matière simplement destinée à l'adossement des personnages à figure humaine : elle est elle-même un « personnage » ; c'est l'ancienne représentation aniconique d'Artémis-Hécaté; elle a un sens, et, peut-on dire, une certaine vie. Autour d'elle et véritablement issues d'elle, l'enveloppant et adhérent à elle, se dressent les trois images pareilles d'*Hécate* une et triple. En chacune, la déesse apparaît dans une attitude frontale, jambes unies et pieds joints, coiffée du polos, vêtue d'un long péplos, tenant des deux mains deux grandes torches flambantes¹, qui ont juste même hauteur que leur divine porteuse; son visage aux beaux traits réguliers regarde devant soi, calme et sérieux, immobilisé pour l'expression comme l'est le corps pour le mouvement. Avec les deux torches plantées droit qui l'encadrent tout entière, avec les plis verticaux du péplos et les lignes raides des jambes serrées, chacune des trois images nous offre un modèle, à la fois de la gravité religieuse propre à une antique idole, et de la gravité décorative convenable à une figure qui prend appui contre une colonne et qui doit accorder sa forme à la rigidité architecturale de son support. Enfin, — nouveau cercle de la composition totale, — c'est autour de ces graves figures que s'arrondit la danse aimable de trois jeunes vierges, triade féminine qui est fréquente sur les reliefs grecs, et qui prend, selon les cas, des noms divers : ici les *Charites*, ailleurs les *Nymphes*, les *Horai*, les *Agrau-*

1. *Artémis* φωσφόρος, *Épiphyrgidia* πυρφόρος.

lides, etc. Vêtues du chitôn et de l'himation drapé en biais sur leur poitrine menue, montrant de profil leur visage délicat et leur coiffure coquette, fines de lignes et légères d'allure, les *Charites* s'opposent à *Hécate* d'une manière telle qu'on les comparerait presque à de gaies fillettes s'amusant sous les yeux de leur grave maman. Et il y a cette autre différence encore, que l'artiste a non moins délicatement rendue que sentie : quoique ces jeunes filles se ressemblent fort, et rien n'est plus naturel, puisque ce sont des sœurs (« trois sœurs du même âge », comme dit certaine chanson d'une ronde enfantine), elles ne sont pourtant pas identiques, ainsi que le sont et devaient l'être les trois figurations d'Hécate. Plis de la draperie, mouvement des jambes, gestes des mains, beaucoup de détails changent de l'une à l'autre. Pouvait-on mieux marquer, et avec plus de discrétion, que les trois sœurs ne se confondent pas entre elles, ne se répètent pas, sont bien trois individus, trois personnes ?

Quelle jolie composition de ce petit monument, qui, devant représenter une déesse triple et une triade divine, est lui-même triple en sa structure, et chez qui la vie semble se répandre du dedans au dehors et descendre du haut vers le bas, un peu comme une eau qui a jailli et retombe trois fois en s'élargissant de vasque en vasque ! Au milieu, la vie obscure et secrète du primitif symbole sans figure ; puis, la vie recueillie, immobile, grave de la déesse aux torches nocturnes ; et puis enfin, la vie fraîchement épanouie, mouvante, souriante des virginales danseuses et leur hymne de mouvement et de joie... Serait-il permis de compléter encore cette progression, d'élargir ces ondulations par un cercle de plus, en esquissant dans notre pensée un chœur de jeunes mortelles, vraiment vivantes celles-là, aux jambes vraiment dansantes, aux voiles vraiment flottants, qui mèneraient leur ronde autour de l'image sainte, sur le sol du sanctuaire, en l'honneur des trois *Charites* et de la triple *Hécate* ?

Reliefs dits " pittoresques ". — Le mot qui sert à désigner ces reliefs n'est pas pleinement satisfaisant. Même toujours appli-

cable, il ne l'est pas toujours à un égal degré. Parmi les monuments ainsi qualifiés, il y en a dont on ne peut vraiment pas dire que leur caractère essentiel et dominant soit de nous montrer, appropriées à la sculpture, certaines conventions de la peinture pour la mise en scène des personnages et pour l'artificielle composition des fonds. Il existe dans cette série bien plus de variété que ne le laisserait supposer l'emploi d'une étiquette unique; et l'habitude de cette étiquette trop exclusive a peut-être empêché jusqu'ici de faire leur juste part aux différences et aux ressemblances. Des différences, comment n'y en aurait-il pas, et de sérieuses, entre des marbres qu'on croit aujourd'hui devoir échelonner sur une durée de plus de quatre cents ans (du III^e siècle av. au II^e siècle ap. J.-C.)? C'est dans ce sens, je crois, que se marquera le progrès des études dont ils seront l'objet désormais: on séparera au lieu de réunir, on distribuera en plusieurs groupes à physionomie strictement définie ce qu'on avait trop vite unifié pour une raison générale, sans un suffisant souci des traits particuliers. Tel est le but vers où s'est nettement orienté M. Sieveking, dans son récent travail consacré aux reliefs « pittoresques ». Vingt de ces reliefs, tous (sauf un) déjà connus et quelques-uns célèbres, ont été reproduits sur dix belles planches successives des Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*¹, et, soit dans le commentaire de chaque image ou dans sa conclusion finale, M. Sieveking a proposé pour eux un classement neuf, où sont considérées à la fois l'époque, la région d'origine et les délicates questions de technique.

Rappelons auparavant les deux principales théories qui avaient été soutenues jusqu'ici, celles de M. Schreiber et de son contradicteur M. Wickhoff, entre qui se partageaient les préférences. Pour M. Schreiber, nos reliefs « pittoresques » en

1. Livraisons 125 et 126, pl. 621-630. Voici le détail des planches: 621, les deux reliefs *Grimani* (Vienne); 622-625, les huit reliefs du palais *Spada* (Rome); 626, deux reliefs avec figuration du poète *Ménandre* (Latran, et coll. du feu comte Stroganoff); 627, relief *Polyphème et Éros* (villa Albani), et relief *Dolon* (Vienne); 628, relief du palais *Colonna* (Rome), analogue à ceux du palais *Spada*, et relief représentant des *Acteurs divers* (Dresde); 629, relief de la «*Chevauchée nocturne*» (Naples), et relief *Éros et panthère* (villa Albani); 630, relief *Acteurs jouant une comédie* (Naples), et relief *Silène et Pygmée* (villa Albani). De plus, dans le texte de certaines notices, ont été figurés quelques autres reliefs encore, des mêmes séries.

marbre sont des *copies* d'après des originaux *en métal*, qui formaient partie des luxueuses décorations murales en vogue dans l'*Alexandrie* des Ptolémées; les plus complets et les plus significatifs d'entre eux, comme les reliefs Grimani, traduisent fidèlement certains produits de l'art alexandrin, que cet art inventa et commença de répandre dans un temps qui coïncide à peu près avec celui du poète Théocrite. Pour M. Wickhoff, au contraire, il ne saurait être parlé, ni du III^e siècle av. J.-C., ni d'Alexandrie, ni de métal: les reliefs Grimani ressemblent tellement, pour le style et la facture, à certain fragment¹ de l'*Ara Pacis Augustae* (construite et décorée de 9 à 13 av. J.-C.), qu'ils ne peuvent pas être attribués à une date sensiblement plus haute que l'*Ara Pacis* elle-même; ils ne dérivent pas d'un prototype métallique, ce sont des *originaux* qui ont été exécutés d'après des modèles soigneusement et minutieusement établis *en terre*; et c'est à Rome (dans quelque atelier de sculpteur grec sans doute, mais grec de Rome²) que ce genre nouveau est né, au plus tôt vers le milieu du I^{er} siècle avant notre ère. Voici maintenant les opinions exprimées par M. Sieveking. D'abord, en ce qui concerne la technique, nommément celle de ces fameux reliefs Grimani autour de qui la bataille s'échauffa le plus, M. Sieveking tient pour certain, à l'encontre de M. Schreiber, qu'on ne doit pas du tout penser à une copie ou imitation d'après le métal, et, d'autre part, tout en admettant avec M. Wickhoff qu'il y a eu, au préalable, établissement d'un modèle très étudié et très fini, il rejette l'idée que ce modèle ait pu être en terre³, et ne le comprend sinon en cire ou en plâtre, plutôt *en plâtre*. Mais les reliefs Grimani ne sont pas les seuls reliefs dits « pittoresques », et les autres ne sont pas tous de la famille des reliefs Grimani. Tandis que, pour ceux-ci, s'impose le modèle signolé dans une matière ayant les qualités spécifiques de la cire ou du plâtre, il y en a de nombreux qui sont en marbre vraiment et entièrement, du

1. Scène de sacrifice: cf. *Wien. Jahreshfte*, X, 1907, p. 187, f. 58 (Sieveking).

2. Peut-être cet Arkésilaos de qui on estimait si cher les *proplasmata* (Pline, *N.H.*, 35, 155).

3. Les objections les plus fortes contre l'idée d'un modèle en terre avaient été faites tout de suite par M. Schreiber: cf. *Arch. Jahrbuch*, XI, 1896, p. 78 sqq.

commencement à la fin : c'est à dire qu'ils n'ont pas demandé, ceux-là, une préparation spéciale avec une matière spéciale, et qu'ils ont été en quelque sorte conçus en marbre tout de même qu'ils ont été exécutés en marbre. Remarquons cette distinction faite entre les matières employées, plus exactement entre le respect que les uns ont gardé de ce qu'on peut appeler l'humeur de la matière, et l'espèce de trahison avec laquelle d'autres, par un artifice, ont contraint son humeur, forcé son tempérament¹. Là est le point capital de la démonstration de M. Sieveking; car de là résulte nécessairement un partage des reliefs en deux groupes.

1. Quand le relief, au début de la période hellénistique, tend à se transformer, sous l'influence de certains goûts nouveaux, son aspect seul est modifié plus ou moins, sans que les procédés d'exécution aient changé. Sur le fond auparavant vide et nu, apparaissent des arbres, des rochers, éléments d'un bref décor de nature autour de la scène figurée; mais les personnages sont toujours traités comme ils l'étaient antérieurement dans le relief à fond nu, et le supplément décoratif ne fait pas résistance aux justes règles de la technique traditionnelle. S'il y a innovation dans la manière de présenter le sujet, cependant persiste l'ancienne facture, la mieux appropriée au marbre. Le premier en date, parmi les monuments de ce genre aujourd'hui connus, est le relief *Sacrifice à Asclé-*

1. « Comme l'architecte, le sculpteur doit compter avec les matériaux qu'il emploie. La nature et les qualités de ceux-ci influent puissamment sur la physionomie de ses œuvres et ont une part considérable à leur expression. La pierre, les métaux, toutes les matières plastiques répondent à des ordres de conception différents. Chacune a un génie latent et comme une vertu; chacune a ses ressources et aussi ses limites: l'idée, tour à tour, doit entrer en accommodement avec elles. Le mode de composition que l'une rend possible, l'autre l'interdit; les formes que l'une accepte, l'autre est impuissante à les recevoir. C'est pour ainsi dire en marbre et en bronze que le sculpteur doit penser. — Le langage rend parfaitement compte de ces phénomènes. Car, que veut-on dire quand on parle d'un marbre, d'un bronze, d'une cire, d'un ivoire? S'agit-il simplement de morceaux exécutés indifféremment à l'aide de ces substances? Non; on veut dire bien davantage. Cela signifie que le marbre et que le bronze, par exemple, avec les propriétés spécifiques qui les distinguent, se sont identifiés à ces ouvrages, et qu'ils les ont marqués d'un caractère générique tel que, même lorsqu'ils sont reproduits par le moulage et par le dessin, il est impossible d'en méconnaître la nature. Ils sont différents de tous autres par la donnée première, par l'aspect, par le modelé, par les plus humbles détails de la pratique; tant l'artiste, en les concevant et en les élaborant, a dû s'inspirer des qualités caractéristiques du métal ou du calcaire et obéir à leur tempérament... » (Eugène Guillaume, *Études d'art antique et moderne*, p. 279-280.)

prios (Glyptothèque de Munich)¹; on doit le dater du III^e siècle. Ensuite viendrait, vers 200 av. J.-C., l'original d'où dérive le relief *Dolon* (Vienne)². Le gros de la série est fourni par les reliefs dits *delphiques*, avec représentation d'*Apollon citharède*³, puis ceux dits *Bacchus chez Ikarios*⁴, enfin ces aimables fantaisies dont les *Salyres* font les principaux personnages⁵. Les originaux de ceux de ces reliefs qui ne sont que des copies étaient sûrement en marbre; et il ne peut être question, à leur sujet à tous, que du marbre. Leur pays d'origine a été l'Orient grec⁶, et c'est à eux, en effet, que sont le plus étroitement apparentées telles sculptures asiatiques, comme la frise *Téléphos* dans le Grand Autel de Pergame et le relief *Corde et anneau*, découvert à Tralles⁷. Nous avons là une série de reliefs purement grecs, d'une autre apparence assurément que les reliefs du IV^e siècle, mais qui en continuent avec exactitude la tradition technique durant le III^e et le II^e siècle et jusque dans le I^{er} siècle av. J.-C.

2. Cette tradition a été, au contraire, manifestement abandonnée dans des marbres tels que les reliefs Grimani, le relief *Polyphème et Éros* (villa Albani)⁸, le relief *En route pour le marché* (Glyptothèque de Munich)⁹: œuvres conçues et préparées en cire ou en plâtre, selon les ressources propres à ces matières. Ce sont, après les reliefs hellénistiques-grecs de la série précédente, des reliefs qu'on peut dire hellénistiques-romains; car les ressemblances indéniables avec certaines parties de l'*Ara Pacis Augustae* incitent à croire que le genre nouveau naquit à Rome, au temps d'Auguste. Les sculpteurs Arkésilaos et Pasitélès ont fort bien pu en être, l'un ou l'autre,

1. Cf. Furtwängler, *Beschreibung*², 206; *Id.*, 100 *Tafeln nach d. Bildw. d. Glypt.*, 28; Amelung, *Führer in Florenz*, p. 28, f. 7. — Je l'appelle *Sacrifice à Asclépios*, pour plus de commodité; mais il n'est pas certain que le dieu représenté soit bien Asclépios.

2. BrBr's *Denkm.*, 628.

3. Cf. Schreiber, *Hellenist. Reliefbilder*, pl. 34 sqq.

4. Cf. Schreiber, *op. l.*, pl. 37 sqq.

5. Cf. Schreiber, *op. l.*, pl. 22, 24.

6. Rappelons que M. Cultrera (*Saggi sull' arte ellenistica e greco-romana. I. La corrente asiatica*) avait déjà affirmé avec vigueur les titres, jusque-là méconnus, de la Grèce d'Asie.

7. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXVIII, 1904, pl. 7, p. 71, et XXXII, 1908, p. 526 (Edhembey); *Rev. arch.*, 1906, I, p. 225 (Perdrizet), et 1908, I, p. 9 (Engelmann).

8. BrBr's *Denkm.*, 627.

9. Cf. Furtwängler, *Beschreibung*², 455; Schreiber, *op. l.*, pl. 80.

l'inventeur. Les plus anciens échantillons que nous connaissons aujourd'hui de ce style, les plus instructifs aussi, sont les deux reliefs Grimani, qu'on doit dater de 50 av. J.-C. environ.

Tous les caractères qui distinguent ces deux morceaux fameux ne se retrouvent pas exactement, tant s'en faut, chez les autres monuments qui leur font suite. Voici, par exemple, le petit relief *Ménandre et Glykéra* (Latran)¹, où la figure du poète reproduit sans doute la statue exécutée par les fils de Praxitèle pour le théâtre d'Athènes, comme la figure de son amie² doit reproduire la statue qu'avait exécutée d'après l'aimable femme Hérodotos d'Olynthos : tout le principal du sujet a donc été emprunté à des œuvres célèbres des siècles passés, et l'artiste n'a eu qu'à composer un facile arrangement, en avant d'un fond qui lui-même est dépourvu d'originalité et n'a aucun rapport avec les deux personnages figurés. On constate par l'analyse une semblable combinaison factice dans le relief *Acteurs* (Dresde)³, dans l'*Éros et panthère* (villa Albani)⁴, dans les grands reliefs du palais Spada⁵ et du palais Colonna⁶. Les auteurs de telles œuvres empruntent beaucoup : ils prennent, loin derrière eux, une statue célèbre, un personnage illustre ; plus près d'eux, ils prennent un décor rustique, un fond conventionnel avec mur, guirlandes, rideau, etc. ; ils combinent à leur guise ces éléments disparates ; et quant à l'exécution, toujours reviennent, comme dans les reliefs Grimani, de brusques sautes d'une saillie très plate à une saillie très forte, de hardis refouillements par en dessous, des trous multipliés, et, faisant contraste, des burinages sur le

1. BrBr's *Denkm.*, 626. — Le masque dans la main du poète et les deux autres posés sur la table correspondent, dit justement M. Sieveking, aux trois rôles fondamentaux de la Nouvelle Comédie (*χομοιδίαι νέα*), ceux que le latin désigne ainsi : *juvenis, meretrix, senex*.

2. Si toutefois c'est bien Glykéra !

3. BrBr's *Denkm.*, 628.

4. BrBr's *Denkm.*, 629.

5. BrBr's *Denkm.*, 622-625. — Il y en a huit, dont les six premiers sont attribuables à l'époque de Claude, et les deux autres (représentant respectivement *Paris et Oinoné*, *Paris et Éros* : BrBr's *Denkm.*, 625) sont postérieurs : de l'époque d'Antonin, disait M. Wickhoff ; de l'époque de Trajan, dit M. Sieveking.

6. Il y en a trois (cf. Schreiber, *op. l.*, pl. 15 sqq. ; un seul est reproduit dans les BrBr's *Denkm.*, 628), analogues à ceux du palais Spada et provenant pareillement d'une grande décoration murale ; mais le travail en est plus fin.



Relief dit "Chevauchée nocturne" (Musée de Naples).

Brunn-Bruckmann's Denkmäler, pl. 629.



Le poète Ménandre et Glykéra son amie (Rome, Latran).

Brunn-Bruckmann's Denkmäler, pl. 626.

fond, légers, menus, fins. Encore faut-il remarquer que, certaines fois, notamment dans les reliefs Spada, ces procédés d'exécution atténuent leurs audaces, reculent et s'effacent au lieu de s'étaler, et l'ancienne technique la plus convenable au marbre semble vouloir reprendre le dessus... On voit que tout cela est passablement complexe, et sans doute le dernier mot n'est-il pas encore dit quant à ces reliefs hellénistiques-romains, parsemés sur une durée d'environ deux cents ans (du 1^{er} siècle av. au 2^e siècle ap. J.-C.).

3. Entre les monuments de la première série et ceux de la seconde, on souhaiterait qu'un pont fût jeté, au moins une modeste passerelle; et déjà quelques indices donnent à espérer que nous verrons un jour ce souhait réalisé. Deux ou trois reliefs méritent, après examen, d'être tirés à part des autres. Ils sont au musée de Naples, et doivent provenir de la région de Naples; on a ainsi quelque raison de les croire d'origine campanienne. Considérons celui, mal expliqué encore, qu'on appelle la "*Chevauchée nocturne*"¹: le groupe des trois figures avec le cheval a été traité de l'exacte façon qui convient au marbre, comme il en est dans les œuvres du premier groupe; cependant le sol rocheux, le vieux chêne feuillu, et cette guirlande sur le haut piédestal portant une étrange statue, sont des détails qui nous rejettent vers les œuvres du deuxième groupe; mais, si les détails sont les mêmes, l'exécution en est différente; et finalement on constate qu'un tel relief demeure à distance presque égale de l'un et de l'autre des deux grands groupes. Pareille constatation se fait aussi sur le relief, plus connu, qui montre des *Acteurs jouant une comédie*². Or, la Campanie a été, d'une façon générale, dans la civilisation antique, un intermédiaire entre l'Orient grec et l'Italie latine. Ce rôle utile qu'elle a joué apparaîtra peut-être une fois de plus dans ce cas particulier; peut-être le petit groupement commencé de ces reliefs hellénistiques-campaniens, attribuables au 1^{er} siècle av. J.-C., s'étendra-t-il assez pour nous procurer un passage de plain-pied entre les reliefs hellénistiques les plus anciens,

1. BrBr's *Denkm.*, 629. Le relief a été trouvé à Capri.

2. BrBr's *Denkm.*, 630; Schreiber, *op. l.*, pl. 83.

ceux d'Asie-Mineure, et les reliefs hellénistiques les plus récents, ceux de Rome.

Statue d'Auguste (de Primaporta). — M. Studniczka (j'ai plaisir à le dire pour la seconde fois¹ au cours de ces pages) projette sur ce qu'il soumet à son examen un regard si perspicace et si minutieux, il apporte tant de ténacité dans la recherche, il sait si subtilement découvrir entre choses lointaines des rapports féconds, que tout sujet traité par lui, fût-il le mieux connu en apparence, révèle aussitôt quelque trait inaperçu, puis un autre et d'autres encore, tant qu'enfin les conclusions antérieures doivent être révisées et se trouvent renouvelées. C'est ce qui arrive aujourd'hui pour la célèbre statue d'Auguste, exhumée en 1863 à Primaporta². Cette belle et noble effigie, œuvre originale en marbre³, provient des ruines d'une villa, dite *villa ad gallinas*, que Livie s'était fait construire peu après son mariage avec Auguste [38 av. J.-C.], au voisinage de Rome, dans un site dominant le Tibre. A quelle occasion avait été exécutée la statue qui, un jour, était venue décorer la façade principale de la « villa des Poules » ? Et à quel âge représente-t-elle Auguste ? On hésitait beaucoup : pour les uns, l'occasion avait été les *ludi saeculares*, en 17 av. J.-C. ; pour d'autres, le vote par le Sénat, en l'an 13, de l'*Ara Pacis* à élever au Champ-de-Mars, alors qu'Auguste atteignait la cinquantaine ; mais le portrait, aux yeux de certains, était plutôt d'un homme ayant dépassé à peine la quarantaine. M. Studniczka, en vue d'aboutir à une solution exacte, procède à l'analyse la plus serrée des reliefs de la cuirasse et plus généralement de tous les détails accessoires, lesquels, peut-on dire, mettent autour de l'effigie même de l'empereur un abondant réseau d'allusions à des faits historiques : reste à bien interpréter ces allusions.

1. Cf. ci-dessus, p. 95 [143].

2. F. Studniczka, *Zur Augustusstatue der Livia* (Rom. Mitteil., XXV, 1910, p. 27-55).

3. M. Studniczka rejette l'idée que la statue puisse être une copie d'après un bronze. Cette idée avait été mise en avant par M. Loeschke (cf. *Bonner Jahrbücher*, fasc. 114-115, 1906, p. 470) ; et, dans le moment même que M. Studniczka la repoussait, elle était encore soutenue par M. Sieveking (cf. *Brunn-Bruckmann's Denkmäler*, texte de la pl. 621, p. 2).

Voici d'abord comment doivent s'expliquer les scènes figurées en relief sur la cuirasse¹. En bas, sous le nombril, *Tellus* (et non pas une personnification de l'*Orbis romanus*) avec la corne d'abondance sur les genoux et deux enfants blottis contre son flanc². Un peu plus haut, à gauche et à droite, *Apollon* chevauchant un griffon et *Diane* chevauchant un cerf : ce sont les deux divinités à qui Auguste et sa maison avaient une particulière dévotion. Plus haut encore, à gauche et à droite, deux figures féminines, assises dans une attitude désolée, personnifiant deux *Nations barbares*, que leurs attributs font reconnaître pour la *Gaule* (à droite) et l'*Espagne* (à gauche) : allusion aux révoltes récemment réprimées des Celtibériens, en 21 av. J.-C., et de certaines peuplades gauloises, en 27 et 19 av. J.-C. Au dessus, dans toute la largeur des deux pectoraux, représentation du *Soleil levant* et de son quadrigé au galop, qui chasse devant lui la déesse verseuse des *Rosées du matin*, laquelle porte sur ses deux ailes l'*Aurore* ; puis, dominant cette évocation du jour qui naît, et la complétant encore, *Caelus* (de qui la figure correspond en haut à celle de *Tellus* en bas) étend à deux mains largement, comme un vaste manteau flottant, une rouge nuée³. L'esprit du spectateur est ainsi tourné vers les pays du Levant, de l'Orient, où se joue la scène capitale, la scène à deux personnages qui occupe le milieu du décor : il s'agit de la restitution par les Parthes, en 20 av. J.-C., au cours de l'expédition d'Auguste en Asie, des aigles qu'ils avaient prises aux légions de Crassus, à la bataille de Carrhae [53 av. J.-C.]. L'*aigle*, sur une hampe décorée de trois phalères, est intentionnellement placée au point central de la cuirasse. Qui donc la tient et va la restituer ? Ce n'est pas la Nation parthe personnifiée⁴ ; ce n'est pas non plus un Parthe quelconque, représentant idéal de la nation :

1. Certaines de ces explications sont connues et acceptées de tous ; d'autres sont, en totalité ou en partie, nouvelles et personnelles à M. Studniczka.

2. *Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
Magna virum...*

(Virgile, *Géorg.*, II, 174-175.)

3. La statue était polychromée ; particulièrement les reliefs de la cuirasse avaient été peints avec grand soin ; et il subsiste de nombreux vestiges des couleurs.

4. Les Nations barbares sont toujours personnifiées sous figure féminine.



Statue d'Auguste, trouvée à Prima porta.

Rayet, *Mon. de l'art anti.*, II, pl. 71.

c'est le roi même, *Phraatès IV*, reconnaissable au bandeau royal qui ceint sa chevelure. Et l'autre personnage, qui va recevoir l'aigle, et qui n'est pas le dieu Mars (Mars Ultor), mais un officier romain, n'est pas non plus un officier quelconque, représentant idéal de l'armée romaine : c'est l'envoyé même d'Auguste, le négociateur qui délivra les aigles prisonnières ; c'est *Tibère*¹, alors âgé de vingt-deux ans. Il a près de lui, tout contre lui un *chien*, dont on comprenait mal la présence quand il fallait naguère y voir un compagnon du dieu Mars. Mais, Tibère étant substitué à Mars, la qualité de l'animal change aussi, et je ne sais rien de plus joliment ingénieux que l'explication nouvelle de M. Studniczka, pour qui ce chien méfiant, grondant, le corps en arrêt, les oreilles aplaties, prêt à sauter sur le Parthe, représente à merveille la pensée et l'attitude du Romain surveillant, à la frontière orientale de l'Empire, ses odieux et gênants voisins. Il y a des sentiments qu'un ambassadeur, fût-il un militaire et négociait-il avec la main sur la garde du glaive, ne peut décemment laisser voir ; mais, ce que Tibère ici pense sans le dire, le chien de police qui l'accompagne et qui n'a rien, lui, d'un diplomate, l'exprime en un clair langage.

La scène de la restitution des aigles ayant été mise au premier plan dans le décor de la cuirasse (si bien qu'on doit même supposer que l'attribut qu'Auguste tenait de la main gauche n'était pas une lance ni un sceptre, mais plutôt une enseigne de légion, une aigle dorée s'éployant au dessus de son épaule et faisant de l'*imperator* un *signifer*), en conséquence la date de la statue semble ne pouvoir pas être bien éloignée de cet impressionnant succès, advenu en l'an 20. C'est ce que confirment encore les *Sphinx* figurées sur les épaulières : allusion au plus ancien des trois cachets qu'Auguste employa successivement². D'autre part, Auguste revint d'Orient à Rome seulement en 19 ; c'est là le *terminus post quem*, déjà impliqué d'ailleurs dans l'allusion aux révoltes gauloises de la même

1. *Recepit et signa quae M. Crasso ademerant Parthi.* (Suétone, *Tib.*, 9.)

2. *In... epistulis signandis initio Sphinge usus est...* (Suétone, *Aug.*, 50). Auguste se servait encore de ce cachet durant son voyage d'Asie.

année 19. Toute la difficulté est de déterminer à quelle longueur se tenir de ce *terminus post quem*. Considérons, pour cela, un dernier détail accessoire, qui n'est pas le moins significatif de tous. Il y a, contre la jambe droite de la statue, un support avec un dauphin que chevauche un petit *Amour*; et



Cuirasse d'Auguste, partie antérieure développée à plat.

[*Röm. Mitteil.*, 1910, p. 31.]

l'on croit d'habitude que cet Amouret n'est là que pour rappeler la divine origine de la maison des Césars¹. Oui, il a bien ce sens, mais non pas seulement ce sens-là. M. Studniczka s'est avisé que la tête de cet *Amour* était le fidèle portrait d'un enfant de la famille impériale, du petit *Gaius Caesar*, fils de

1. Auguste = *clarus Anchisæ Venerisque sanguis* (Horace, *Carmen saec.*, 50).

Julie et d'Agrippa, né en 20 av. J.-C.; et ce portrait, qui accuse un âge d'environ deux ans, aurait donc été fait en l'année 18. Même, avec une ingéniosité croissante, M. Studniczka discerne que la présence du petit-fils a été voulue ici par le grand-père, pour rappeler au beau-fils Tibère, trop porté peut-être à s'enorgueillir de son succès chez les Parthes, qu'Auguste avait maintenant un rejeton mâle de sa race, à qui l'Empire devait un jour revenir; en sorte que cet innocent Amouret serait, en réalité, une évocation des intrigues ambitieuses qui se nouaient autour d'Auguste, et que la mort si souvent traversa¹. — En tout cas, grâce au portrait du petit Gaius, la statue de Primaporta daterait exactement de l'année 18. Auguste avait alors quarante-cinq ans².

HENRI LECHAT.

Lyon, mars 1911.

Additions et corrections aux Notes antérieures.

I. *Rev. Ét. anc.*, 1910, p. 127-128. — Ἐπίνητρον ou ὄνος. Sur l'exact emploi, pour la préparation de la laine à filer, de cet objet dont nous ne possédons que de rares échantillons en terre cuite, presque tous de fabrication attique, contenus dans un étroit espace de temps aux environs de 500 av. J.-C., cf. un intéressant article de M. St. Xanthoudidès (*Athen. Mitteil.*, XXXV, 1910, p. 323-334). — Autre article par M. H. Blümner (*Wien. Jahreshfte*, XIII, 1910, *Beiblatt*, c. 89-94) sur l'épinétron et sur le sens à attribuer au verbe ξαίνειν, dans l'expression d'Aristophane (*Lysistraté*, 579): ξαίνειν ἐς καλαθίσκων.

II. *Rev. Ét. anc.*, 1910, p. 348, note 3. — Torse dit d'*Atalante*, considéré comme provenant du fronton Est du temple de Tégée. Contre l'idée que ce torse doive ou puisse être complété avec

1. Gaius Caesar, qu'Auguste avait adopté en 17 av. J.-C., mourut en 4 ap. J.-C., à vingt-trois ans; son frère Lucius, né en 17 et qu'Auguste avait adopté en même temps que Gaius, était mort en 2 ap. J.-C., à dix-huit ans. C'est seulement après la mort de Gaius, qu'Auguste adopta son beau-fils Tibère, âgé déjà de près de quarante-six ans.

2. Une nouvelle statue d'Auguste, fort intéressante, a été découverte en 1910, à Rome, près la via Labicana: cf. *Notizie degli scavi*, 1910, pl. 1-3, p. 223-228 (Pasqui). Elle représente l'empereur en *pontifex*. La tête en a été changée; peut-être, suppose M. Studniczka, lorsque Auguste, en 12 av. J.-C., prit le titre de *pontifex maximus*: ainsi, cette tête, qui est un très beau portrait, nous donnerait l'image ressemblante de l'empereur quand il avait cinquante et un ans.

une certaine tête découverte également à Tégée, MM. Dugas et Berchmans ont apporté de nouvelles objections qui semblent décisives : cf. *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1911, I, p. 14. A ce propos, je rappellerai ici une opinion qui est trop peu connue et qui mérite fort d'être considérée. M. Studniczka déclarait naguère (cf. *Litt. Zeitg.*, 1906, c. 2628) que ledit torse ne pouvait, à ses yeux, être celui d'*Atalante*, à cause du vêtement *trop long*, et il m'a réitéré cette déclaration dans une lettre récente : son avis est que, pour ce marbre, étant admis qu'il ait appartenu à la décoration du temple, on doit penser plutôt à une figure d'acrotère.

III. *Rev. Ét. anc.*, 1910, p. 350, en bas. — *Eros* en bronze, de Mahdia (Tunisie). J'ai commis, en décrivant la figure, un lapsus, que le lecteur pouvait d'ailleurs rectifier de lui-même, s'il suivait ma description sur l'image des *Monuments Piot*. Mon texte doit être corrigé ainsi : « ... ses yeux regardent avec attention, sa main droite [au lieu de *gauche*] s'est levée brusquement à la hauteur du front, et il est probable que la main gauche [au lieu de *droite*], tenant l'arc, obéissait à la même impulsion et se soulevait plus ou moins haut. » — Le bras gauche de la statue a été retrouvé en 1910 (cf. *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1910, p. 589), et il est vrai que la main gauche tenait l'arc et se soulevait aussi.

H. L.

[Qu'il me soit permis, à propos du chien de Tibère (p. 110 [158]), de faire, sans y insister, une hypothèse différente de celle de M. Studniczka. Celui-ci y voit, très habilement, le chien *custos imperii*, l'équivalent du *cave canem* des demeures privées. Je me demande si ce sens symbolique est tout à fait en rapport avec l'extraordinaire précision de ce bas-relief. Ne s'agirait-il pas de l'étoile du chien ? La scène de la remise des aigles ne se serait-elle passée à la fin avril, au temps où *exoritur Canis* (Ovide, *Fastes*, IV, 904) : on sait bien qu'elle eut en effet lieu vers cette date. Ou bien Tibère ou Auguste ne rendaient-ils pas un culte particulier au chien stellaire ? La dévotion astrologique servira de plus en plus à expliquer bien des choses d'archéologie gallo-romaine. Remarquez que les images tirées du ciel abondent sur cette cuirasse. — On peut aussi penser aux chiens qui gardaient le temple de Jupiter Capitolin, dans lequel les enseignes furent d'abord déposées. — C. J.]