

FONDATION EUGÈNE PIOT

ADOLESCENT AU REPOS

STATUE EN MARBRE

MUSÉE DU LOUVRE

PAR

ÉTIENNE MICHON

Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Deuxième fascicule de 1894)

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1894

Bibliothèque Maison de l'Orient



150223

ADOLESCENT AU REPOS

STATUE EN MARBRE

MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE XVII

Il est trop rare aujourd'hui que les séries grecques et romaines du Louvre puissent s'enrichir de statues entières rendues au jour par des fouilles récentes pour que l'on tarde à faire connaître les nouvelles venues dont l'acquisition complète notre collection de marbres antiques. La statue reproduite sur la planche XVII est d'ailleurs de celles que ne peut manquer de goûter, sans initiation particulière, quiconque est ami du beau : si l'on ne saurait dire que l'exécution en soit très poussée dans le détail, nul ne refusera à l'ensemble une grâce exquise, un charme pénétrant, que ne dément pas l'examen approfondi, mais qui s'impose dès le premier regard. Il s'y ajoute, nous voudrions essayer de le montrer, un véritable intérêt archéologique, la valeur d'un témoin important pour notre connaissance d'une période bien définie de l'histoire de la sculpture grecque.

La statue, entrée au Louvre à la suite de l'avis du Comité con-

sultatif des Musées nationaux en date du 8 février 1894, a été trouvée en Égypte, dans le Delta, aux environs de l'ancienne Xoïs¹. Elle a été apportée au Musée, avantage précieux, dans l'état même où elle fut découverte : deux gros morceaux, la tête et le corps y compris la jambe gauche d'une part, et les pieds d'autre part adhérant à la base avec le cippe. Divers fragments plus petits des bras et des jambes étaient détachés. Mais est-il besoin de dire que l'Égypte n'est pour elle qu'une provenance d'occasion? Le marbre à grosses paillettes brillantes, qui s'écaillent facilement, ressemble aux marbres grecs des îles et vient probablement de l'Archipel. L'œuvre, elle non plus, n'a rien d'égyptien, j'entends d'alexandrin, et ne se rattache nullement à l'art dont, pendant le cours de la période hellénistique, Alexandrie fut le principal foyer; elle remonte, sinon par elle-même, du moins par le type qu'elle reproduit, à la plus belle période du développement artistique de la Grèce.

Il s'agit, ainsi que le montre notre planche, d'un jeune homme dans la première adolescence, debout, entièrement nu, au repos, s'appuyant de la main droite sur un cippe. La statue mesure exactement 1^m,125 de hauteur totale, 1^m,07 pour la statue proprement dite, soit environ deux tiers de nature. Tête et torse sont merveilleusement conservés : à peine quelques minuscules éclats ont-ils superficiellement entamé trois ou quatre mèches de cheveux², le bord extérieur du lobe de l'oreille droite et, d'un côté, l'extrême pointe du nez, dont l'ensemble est intact. Les membres, toutefois, n'offrant qu'une moindre résistance, ont nécessairement été moins épargnés. Les deux bras et les deux jambes avaient été brisés; la jambe droite était rompue en plusieurs points. Ils ont pu être remis en place sans aucune part faite à l'arbitraire et d'après des indications certaines. Rien ne manque au bras droit : il est cassé une première fois à la jointure de l'épaule

1. Inventaire du Musée, MNC. 1800.

2. Il semble que l'on aperçoive sur quelques mèches, particulièrement sur la nuque, de légers restes de couleur rouge; mais la trace en est si fugitive qu'on ne saurait affirmer que ce ne soit pas uniquement une salissure imputable au séjour dans le sol.

et de nouveau au poignet, où deux morceaux ont été recollés. La partie principale de la main était restée adhérente au corps; elle a perdu l'index et le pouce en entier, ce dernier taillé à part; des trois autres doigts, la première phalange, qui subsiste, seule a été rapportée. Sont modernes : au bras gauche, brisé dans le pli du coude, le poignet sur une hauteur variant de un à cinq centimètres; à la jambe gauche, l'extrémité inférieure et le talon; à la droite, une tranche de cinq centimètres environ, immédiatement au-dessous du genou; le talon avec les chevilles et tout le cou-de-pied. Il faut enfin ajouter le tenon qui relie la cuisse gauche au cippe; mais, particularité à noter, deux trous ayant servi à un goujon existaient : joints à ce fait que les pieds gardaient la trace de fragments de fer fortement rouillés, au point d'avoir attaqué le marbre, ils prouvent qu'anciennement déjà la statue avait souffert dans ses parties faibles et avait subi une première restauration.

L'attitude de l'adolescent représenté offre deux traits particuliers qui, dans le grand nombre des statues d'éphèbes au repos, peuvent guider les recherches : l'appui de la main droite sur un support, avec l'inclinaison marquée de la tête de ce côté, et surtout la pose du bras gauche, ramené en arrière, la main placée sur les reins. Ces deux traits se retrouvent dans une autre statue également conservée au Louvre, qui provient de la collection Campana. Inscrite sous le n° 86 des sculptures grecques et romaines de cette collection¹, elle est, à la différence de la précédente, en marbre italien à grain très serré et d'un poli parfait. La taille en est, d'ailleurs, exactement la même, mais elle a été plus endommagée. Le bras droit, tout d'abord, manque en entier, et, de la main, il ne reste que l'articulation du poignet avec une amorce informe. Aux jambes, mêmes cassures, ou peu s'en faut, qu'à la première statue : la jambe gauche est rompue à mi-cuisse, au genou et au tiers inférieur du mollet; la droite en deux points au-dessous du

1. *Cataloghi del Museo Campana*, Classe VII, Scultura greco-romana, p. 3.

genou et une troisième fois au-dessus des chevilles. L'exemplaire Campana a pourtant sur le marbre nouvellement acquis l'avantage qu'aucune solution complète de continuité n'existe dans la jambe gauche; mais, en revanche, en dehors de la partie antérieure du genou de ce même côté et d'une portion de la jambe droite, de nombreux trous ont dû,



FIG. 1.

un peu partout, être bouchés avec du plâtre. En plâtre aussi est toute l'épaule gauche. La tête, en outre, a été détachée du corps par une cassure qui traverse en arrière la nuque pour aboutir en avant à la naissance du cou. Une autre fente, partant de celle-ci, divise le crâne longitudinalement, coupe le front un peu à droite de la ligne médiane, puis, en ligne oblique, le nez, passe à l'extrémité gauche de la bouche et va rejoindre la première fente au niveau du menton. Une troisième cassure, horizontale, naît à l'intersection postérieure des deux précédentes, vient sur la droite atteindre l'oreille, gagne l'angle extérieur de l'œil, où elle remonte, et se réunit à la seconde dans le parcours du front. La tête ne comprend donc pas moins de trois morceaux; mais, sauf une tranche en coin, profonde de cinq centimètres au plus creux, qui manque sur le sommet, le joint en est si absolu qu'à grand-

peine en suit-on la trace. Il en est de même pour la pointe du nez, qui, moderne, a été fort habilement rapportée. Le mal, à tout prendre, ne serait donc pas grand, si le choc qui a déterminé la rupture principale n'avait, dans la séparation de l'encolure et du torse, mis à mal les surfaces du marbre et empêché ainsi d'obtenir dans la réunion une adhérence parfaite. Le cippe enfin porte, lui aussi, plusieurs raccords en plâtre, mais l'ensemble en est antique : sont antiques notamment les trois tenons qui reliaient le cippe à la cuisse et les deux jambes entre elles et qui déparent quelque peu la partie inférieure de la statue.

Il suffira d'ailleurs de se reporter de la figure 1, ci-contre, à la planche pour voir qu'entre les deux marbres il y a plus qu'une simple ressemblance : la similitude est presque absolue. La tête toutefois, dans la statue Campana, est plus penchée en avant : sans doute la cassure déjà signalée y peut contribuer ; mais, en outre, dans cet exemplaire, tout le haut du corps est moins cambré, de même que le déhanchement est un peu moins prononcé. L'œil, de plus, n'a ni la même forme ni la même facture : ici il est allongé en amande avec le bulbe convexe ; là il s'ouvre plus largement avec le globe aplati, sous une arcade sourcilière uniformément découpée. La main enfin qui s'appuie, au lieu d'être fermée, est ouverte ; les doigts sont étendus le long du cippe en arrière, et la paume pourtant, par une inconséquence, s'applique moins franchement sur le support. Inappréciables au premier regard et peu visibles dans les reproductions, d'aussi légères différences n'en méritaient pas moins d'être signalées : avec l'impression générale de franchise dans l'exécution qui est particulièrement sensible dans la première des deux répliques, elles contribuent à attester que l'exemplaire qui provient d'Égypte est à la fois le plus soigné et le plus scrupuleusement fidèle à l'original.

L'existence, en effet, d'une telle conformité entre les deux statues que nous venons de décrire suffit à elle seule pour prouver l'existence d'un prototype commun que les deux artistes ont également reproduit. Il nous a été facile ensuite d'en retrouver d'autres copies : tel nous semble d'abord, malgré l'absence des membres, le Narcisse du Musée de Berlin. La figure, 2 ci-après¹, lèvera les quelques doutes qu'auraient pu laisser la description du catalogue du Musée et le dessin tout à fait insuffisant qui l'accompagne² : mieux que toute comparaison écrite elle fera saisir l'étroite parenté des deux œuvres. J'ajoute qu'une statue antique qui nous est déjà connue par trois répliques dérive vraisemblablement d'un original célèbre et nous est le plus souvent conservée

1. FURTWÄENGLER, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, p. 484, fig. 84.

2. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n° 223.

encore par d'autres exemplaires. Il n'en va pas autrement pour la nôtre, et la science prodigieuse des musées et des collections de tous pays qu'a M. Furtwängler lui a permis d'énumérer jusqu'à dix-sept répliques, statues, torses ou simples têtes, appartenant au type du Narcisse¹. Le livre de MM. Matz et von Duhn permettrait d'en ajouter un certain nombre d'autres². En faisant connaître le nouveau marbre acquis par le Louvre, je ne reproduirai pas les listes qu'ils ont dressées.

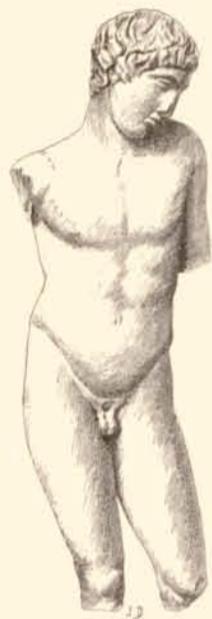


FIG. 2.

Parmi les statues entières, les plus intéressantes à mentionner sont, outre les trois que nous avons reproduites, une statue du Musée Chiaramonti au Vatican, une autre au palais Rospigliosi, une à la villa Borghèse, une à Mantoue et une au Musée de Karlsruhe. Ici, toutefois, apparaît la valeur singulière du marbre que le Louvre a eu la bonne fortune de pouvoir faire entrer dans ses collections. Il manque au Narcisse de Berlin les bras et les jambes, et, quoiqu'il soit, par le travail, un des meilleurs des exemplaires parvenus jusqu'à nous, la valeur documentaire en est par là singulièrement diminuée. De ceux du Vatican et de la villa Borghèse, la partie supérieure seule, selon M. Furtwängler, est conservée. La statue de Karlsruhe n'est, d'après lui également, qu'une copie du temps des Antonins, et de petites ailes y ont été ajoutées. A celle du palais Rospigliosi, dont l'image insérée aux *Monumenti* donne le sentiment d'une exécution bien lourde et affadie, le restaurateur, qui a refait les bras et le support, a, mal à propos, retourné la main gauche et modifié ainsi le mouvement du membre tout entier³. Le marbre enfin du Musée de Mantoue tient dans

1. *Meisterwerke*, p. 483, note 3. La réplique *f* doit être la statue Campana. Elle est ainsi mentionnée : « Paris, au Louvre, dans un emplacement obscur, exemplaire demi-nature, mais de bon style; de la tête, la moitié inférieure seule est antique. » La description qui précède montre que ces derniers mots sont erronés.

2. MATZ-DUHN, *Antike Bildwerke in Rom*, n^{os} 969-977.

3. *Monumenti ed Annali pubblicati dall' Istituto di Corrispondenza archeologica*, 1856,

la main gauche une pomme; il s'écarte par là du type primordial et ne saurait nous offrir qu'une sincérité bien imparfaite¹.

Il s'ensuit que, pour qui cherche à restituer dans son intégrité le prototype, les deux statues du Louvre, et surtout l'exemplaire qui fait l'objet de cette notice, sont, avec le Narcisse de Berlin, les premiers et les meilleurs témoins à consulter.

Ils sont en même temps, nous le croyons, des témoins suffisants : la preuve en est, outre leur similitude presque absolue, l'existence de particularités que n'eussent pas, semble-t-il, inventées, chacun pour sa part, des artistes différents. La pose du bras gauche est caractéristique à ce point de vue : elle n'est pas celle qui se présente le plus naturellement à l'esprit, et l'on comprend le contresens fait par le restaurateur de la statue du palais Rospigliosi, dont la main qui s'appuie sur un tronc d'arbre est allongée vers le spectateur, le dos en dessus. Au contraire, dans les deux statues du Louvre, le coude est vu le creux en avant, et le fait que l'articulation se montre de face, sans être nullement pliée, ne contribue pas peu à l'impression de rigidité que donne le bras tout entier. La version de la main droite reposant sur la cuisse, non par la paume, mais par le dos, la paume en dehors, est un autre détail non moins significatif. L'exécution enfin, avec un peu moins de vigueur dans la statue de la collection Campana, trahit une parenté de style manifeste. Il semble donc que tenter de remonter à l'original et chercher à en déterminer l'époque et les caractères ne dépasse pas les limites des conjectures permises. Il nous faut pour cela reprendre dans le détail la description de la statue.

La tête, il va de soi, attire tout d'abord le regard, et celle-ci, dans l'ensemble, est nettement polyclétéenne. La chevelure en particulier est traitée entièrement selon le procédé de Polyclète. Il n'est pas besoin d'y insister longuement. D'un épi central, nettement indiqué,

pl. XXI, p. 97; FRIEDERICH-WOLTERS, *Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, n° 525; MATZ-DUHN, *Antike Bildwerke*, n° 969.

1. H. DUETSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, n° 650.

part un premier groupe de mèches; à celles-ci d'autres succèdent, semblables entre elles et qui se superposent sans jamais se recouvrir en entier, sinueuses mais plates. Sur le front même, les boucles qui l'encadrent, et qui toutes sont tombantes, gardent la même docile symétrie. Nulle trace de cette liberté plus grande, à la fois plus fantaisiste et plus vraiment conforme à la réalité, qui, pour n'être pas peut-être absolument étrangère aux œuvres du grand maître d'Argos, n'apparaît surtout que sous une autre influence. La tête de notre statue, si l'on s'en tient à ce point, reste bien en retard, par exemple, sur la belle tête de bronze qui a été publiée dans le dernier fascicule de ce recueil¹. La façon dont sont en partie recouvertes les oreilles, le haut du lobe étant masqué par la chevelure, se rencontre également en plus d'une statue de Polyclète. A sa manière aussi appartiennent la forme donnée au front et aux joues, traitées par larges plans, la structure du nez aux ailes épanouies, la découpe de la bouche avec les lèvres épaisses. La tradition polyclétéenne se retrouve encore dans le rendu vigoureux des muscles du torse, la saillie franche des pectoraux, l'indication marquée de la ligne médiane descendant du creux de la gorge au nombril, le bourrelet accusé que forment les muscles de l'abdomen. Il est certain enfin que l'assiette même, si l'on peut ainsi parler, donnée à la statue, dont le poids repose sur la jambe droite avec la jambe gauche repliée en arrière, le talon légèrement levé et le pied reporté en dehors, se retrouve dans la série des statues polyclétéennes et que le mouvement est de ceux que Polyclète a certainement connus et volontiers employés.

L'influence exercée par Polyclète sur l'auteur de la statue est donc indéniable. Il ne me semble pas pourtant qu'elle soit assez absolue pour ranger l'œuvre parmi celles qui relèvent immédiatement et sans mélange de son école. Dans les traits même où la parenté est manifeste, apparaît, si je ne me trompe, le germe de différences qu'il n'est pas davantage loisible de ne pas signaler. Malgré les ana-

1. *Monuments et Mémoires*, 1894, I, p. 77-84, pl. X et XI.

logies que nous avons indiquées, le visage, par exemple, est dans l'ensemble moins rond et moins plein. Le traitement si énergique de la musculature du torse et du bas-ventre, qui caractérise les œuvres polyclétéennes, se montre aussi singulièrement adouci, et je ne crois point que l'on soit en droit d'en rendre responsable le copiste : plus ou moins sensible, le même caractère se rencontre en effet dans les différents exemplaires. Il est vrai, sans doute, qu'on supposerait à tort pour toutes les statues d'hommes de Polyclète un modèle identique. Les œuvres sont là qui attestent que le Doryphore, érigé en canon, ne représentait pour Polyclète que le type de l'homme fait arrivé à la maturité des formes, sinon de l'âge. L'athlète se couronnant, dont une statue du British Museum nous a conservé la copie¹, une admirable statue d'éphèbe du Musée de Dresde² nous montrent de jeunes hommes où le développement viril est moins avancé. Le faire pourtant dans cette dernière même reste plus accentué. Il est une autre différence surtout, dont, lorsqu'il a rapproché le Narcisse d'autres œuvres polyclétéennes, M. Furtwängler n'a pas tenu compte, sans doute parce qu'elle n'est pas sensible dans le marbre de Berlin. La reproduction en une planche particulière de la tête de l'éphèbe de Dresde, donnée par lui de face et de profil, y permet d'apprécier dans le plus grand détail la facture de l'œil, bien serti dans les paupières, l'une et l'autre nettement marquées. Autre est son aspect dans la statue du Louvre, dans l'exemplaire du moins récemment acquis, dont j'ai dit combien la sincérité me semblait l'emporter. La paupière du haut seule a gardé son bourrelet saillant : à peine celle du bas est-elle indiquée venant mourir sur le globe même de l'œil³, et le regard en acquiert une sorte de vague, dont la nonchalance s'accorde bien avec l'impression générale qui résulte de la statue.

Le sentiment, en effet, qu'elle évoque en nous est celui du repos

1. M. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture grecque*, I, p. 500, fig. 255.

2. FURTWÄNGLER, *Meisterwerke*, pl. XXVI et XXVII.

3. Le détail, si l'on y regarde de près, se reconnaît aisément sur notre planche.

absolu, de la passivité complète, et là encore s'accuse, dans les lignes mêmes de l'œuvre comme dans l'esprit qui l'a créée, un caractère nouveau. L'on s'arrêterait à tort à la pose des pieds, au mouvement des jambes, qui, sans doute, ne sortent pas des données fournies par les statues polyclétéennes. Le haut du corps n'a pas un rôle moindre, et le mouvement de la tête en particulier. Penchée du côté de la jambe sur laquelle porte le poids, la tête rétablit une sorte de symétrie dans l'ensemble qu'offre la presque unanimité de ces statues. Elle incline chez le Narcisse dans la direction opposée, et c'en est assez pour introduire une profonde différence, si l'on ajoute surtout que le bras posé sur le cippe reporte en grande partie l'aplomb sur la gauche. Il ne suffit donc pas de retrouver même intervention exceptionnelle de la direction de la tête dans quelques œuvres d'apparence polyclétéenne, telles qu'un Pan ou un Dionysos, ou surtout dans l'athlète se couronnant, pour être en droit de les apparenter au Narcisse. Ici tout concourt à rejeter le corps d'un seul et même côté, à donner par suite à l'œil la sensation d'une ligne courbe, où tout s'harmonise pour se fondre en une silhouette arrondie, qui rappellerait plutôt dans son ensemble l'Apollon Sauroctone. M. Furtwängler, sans y insister, n'a pas méconnu d'aussi graves divergences. Il ne prétend point que le type du Narcisse soit attribuable à Polyclète lui-même; mais ce type, selon lui, se rapproche singulièrement de l'Hercule appuyé sur sa massue, la tête penchée, la main droite pendante sur le dos ou le long du flanc, et ce motif, dit-il, se trouve dès le v^e siècle, non seulement en peinture ou en bas-relief, mais aussi dans des œuvres de ronde bosse. L'Hercule au repos, dont les artistes athéniens de la fin de ce siècle auraient été en possession, serait donc la source inspiratrice, et, le cycle polyclétéen étant, à le bien prendre, assez borné, la création du nouveau type statuaire dont le Narcisse nous a gardé l'image apparaîtrait comme un apport de l'art attique à l'art argien¹. Je ne sais si la conclusion, non plus que le rapprochement, est de tous points satisfaisante. Hercule, même

1. *Meisterwerke*, p. 485.

appuyé sur sa massue, est encore en quelque sorte en action : son arme est un attribut parlant et nous rappelle ses travaux. Il semble qu'en se reposant sur elle il affirme le triomphe qu'il vient de remporter ; sa victoire y éclate une fois de plus. Le jeune homme qui s'appuie sur un cippe le fait sans motif apparent comme sans explication ; son laisser aller va au delà du simple repos physique et s'étend du corps à l'esprit. La rêverie que nous y croyons voir n'est pas seulement dans notre imagination ; elle est bien dans le marbre lui-même, où le ciseau du sculpteur l'a emprisonnée en traduisant sous l'enveloppe corporelle un état d'âme ; et cela, par soi seul, me semble l'indice d'une époque plus récente. Il est d'ailleurs un fait aujourd'hui reconnu des archéologues : c'est l'action exercée sur l'art du iv^e siècle par les traditions doriennes. L'influence de Polyclète se retrouve dans les œuvres, dans les œuvres de jeunesse surtout, et de Scopas et de Praxitèle, tantôt nettement accusée dans les formes du torse, ainsi que dans l'Hercule du premier, tantôt apparente dans la structure même de la tête et dans le faire d'une partie au moins de la chevelure, ainsi que dans le Satyre versant à boire de Dresde, qui est généralement attribué au second de ces maîtres. Il est, à vrai dire, toute une série de statues particulièrement intéressantes, où se réunissent en quelque sorte deux courants et où, pour tenir compte de toute la vérité, l'on ne saurait méconnaître l'un au profit de l'autre. Le départ a été savamment établi pour des types, tels que celui par exemple de l'athlète se frottant d'huile, où l'existence d'exemplaires paraissant à première vue descendre d'un original commun, quoique dissemblables au fond, le rendait plus particulièrement délicat : entre les deux répliques de Munich et de Dresde, M. Furtwängler a excellemment montré comment l'une se rattache en arrière à la tradition myronienne, tandis que l'autre, par plus d'un point, relève de l'école attique du v^e siècle finissant ou même, ajoute-t-il, du commencement du iv^e¹. Il signale encore, parmi les œuvres, qui, tout en appartenant pour une part à la

1. *Meisterwerke*, p. 466-468.

manière polyclétéenne, offrent pourtant d'autres traits qu'on chercherait en vain dans les statues strictement attribuables à l'école d'Argos, un type d'Asklepios imberbe, dont Scopas semble, par un texte de Pausanias, devoir être regardé comme l'auteur¹. Un bronze de Karlsruhe nous en offre une copie². Le dieu, debout sur une jambe, la main gauche sur la hanche, le bras droit pendant, présente dans son attitude une analogie frappante avec le Narcisse, le mouvement se trouvant seulement renversé. Il en est de même encore dans une statue de Pâris, dont l'original est peut-être le célèbre Pâris d'Euphranor mentionné par Pline³. D'autre part, la sinuosité des contours de la statue du Louvre, la grâce un peu féminine de la nonchalance avec laquelle se détend ce corps d'homme, la facture même de l'œil, pourraient faire songer à Praxitèle. Il serait puéril de vouloir prononcer aucun de ces trois noms; mais volontiers attribuerions-nous l'œuvre, dont la reproduction, affaiblie sans doute, est parvenue jusqu'à nous, à quelque artiste à peine plus ancien, sinon le contemporain de ces maîtres, et qui s'inspirait des motifs nouveaux et des attitudes plus abandonnées introduites par l'art du iv^e siècle, tout en étant demeuré, dans l'exécution proprement dite, disciple assez fidèle de Polyclète.

Il nous reste, pour terminer cette étude, à rechercher le nom qui convient à notre statue : recherche difficile et sur laquelle nous serons d'autant plus bref que les éléments d'une réponse certaine, ou pour le moins soutenue de solides arguments, nous font défaut. Le seul attribut en effet, et le mot même peut paraître déplacé, qu'ait porté la statue, est un lien dans la chevelure. Encore le tracé n'en est-il pas poursuivi sur les côtés et sur le devant de la tête; mais la place en est visiblement indiquée sur la nuque par une dépression, autrement inexplicable. Ce même procédé se rencontre d'ailleurs sur plus d'un marbre; j'en citerai

1. *Meisterwerke*, p. 519-520.

2. K. SCHUMACHER, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen zu Karlsruhe*, pl. XXVII.

3. CLARAC, *Musée de Sculpture*, t. III, pl. 396 E, n^o 664 L; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 592.

pour exemple, en raison même de sa parenté de style, avec notre statue le célèbre athlète Westmacott¹. Il ne saurait toutefois y avoir là d'indice qui puisse aider à l'interprétation. Simple bandelette ou couronne, l'une ou l'autre conviendrait également à un athlète ou à une divinité. La tête de la statue Campana porte en outre, il est vrai, la trace d'ornements en métal : sur le sommet du crâne, deux trous réunis par une rainure droite de 65 millimètres de longueur; sur le côté droit, et plus en arrière, deux autres espacés de 3 centimètres; l'ornement correspondant n'est pas indiqué sur le côté gauche, qui, par suite de l'inclinaison de la tête, ne se trouvait pas en vue. Mais la façon même dont les mèches ont été coupées pour assujettir cette sorte de diadème montre qu'il a été ajouté après coup, vraisemblablement par le possesseur même de la statue, désireux de l'embellir : l'addition est à coup sûr étrangère à la conception primitive.

Il suffit d'ailleurs de passer en revue les répliques mentionnées pour se convaincre qu'à l'époque gréco-romaine le type a été, au moyen de variantes légères, adapté à des significations diverses². L'artiste qui lui a donné des ailes à la tête l'a transformé en Mercure ou en Hypnos; d'autres, plus nombreux, en lui faisant tenir une pomme, et par les symboles sculptés sur le support, l'ont voulu mettre en relation avec le culte d'Aphrodite; dans les pierres gravées, souvent il devient un chasseur, armé d'un épieu et parfois accompagné d'une hure de sanglier. La variété même de ces détails est une preuve de l'indécision de la figure en elle-même. Y voir toutefois un athlète est rendu impossible et par l'expression générale et sans doute aussi par les dimensions réduites que la conformité sur ce point de la plupart des exemplaires atteste avoir été celles de l'original : les vainqueurs aimaient à se faire représenter au moins dans les proportions de nature. Il ne semble pas non plus que, dans l'origine au moins, le type ait eu une destination funéraire. L'interprétation mythologique est plus vraisemblable. La taille

1. Le fait est nettement reconnaissable sur la vue de dos de cette statue donnée par M. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 457, fig. 75.

2. *Ibid.*, p. 485-487.

siérait mal toutefois à une des grandes divinités, dont nulle ne semble désignée par aucun indice. Il faut songer plutôt à quelque personnification intermédiaire de demi-dieu ou de mortel élevé aux honneurs du culte. Le nom de Narcisse est de ceux-là : son attitude contemplative a donc fait désigner ainsi le marbre de Berlin et les statues analogues. M. Furtwängler pourtant lui substitue celui d'Adonis, mieux justifié peut-être. Il rappelle que le culte de cet amant d'Aphrodite nous est signalé à Argos, comme il l'est à Athènes dès le temps d'Alcibiade. Le jeune dieu, à coup sûr, sous la main d'un successeur de Polyclète, ne saurait avoir revêtu aucun des traits d'origine orientale qui lui sont plus tard familiers. Il nous apparaîtrait, comme il le fait sur un aryballe de Kertsch récemment entré à l'Ermitage Impérial, en compagnie d'Aphrodite, de Peitho et d'Eros, sous la simple figure d'un adolescent mélancolique. La statue du Louvre le peut donc sans doute représenter ; si nous n'osons, en l'absence de tout signe matériel comme de tout document écrit, assurer qu'elle le fasse, du moins n'est-il aucun autre nom auquel nous nous arrêterions de préférence, et, sous cette réserve, nous rangeons-nous volontiers à l'appellation proposée d'Adonis.

ÉTIENNE MICHON.



Hélio Dujardin

E. Leroux Edit

ADOLESCENT AU REPOS
STATUE EN MARBRE
(Musée du Louvre)