

LA VÉNUS DE COURTRAI

PLANCHES XIV et XV

Dans les premiers jours de février 1913, des ouvriers creusant les fondations d'une maison dans un champ, aux portes de Courtrai, découvrirent, à une profondeur d'environ 1^m,80, une statuette de femme nue, en bronze.

Un coup de bêche, ayant atteint la cuisse gauche de la figurine, mit le métal à vif : les terrassiers crurent avoir trouvé un objet d'or et grattèrent légèrement la patine en divers endroits, sur le dos notamment. Heureusement, leur prospection fut très superficielle et le propriétaire de la maison en construction, M. De Jongh, de Courtrai, de qui je tiens des détails précis sur la découverte, put se rendre acquéreur de l'objet à peu près dans l'état où il était sorti de terre.

Il fait actuellement partie de la belle collection de M. Raoul Warocqué, à Mariemont, lequel a bien voulu me permettre de le publier.

L'existence de Courtrai, *Cortoriacum*, à l'époque romaine, est attestée par la mention, dans la *Notitia dignitatum*¹, du corps de cavalerie des *Cortoriacenses*, cantonné en Gaule, et par le témoignage de

1. V, 96, 245 ; VII, 88 (éd. Boeking).



saint Ouen (vii^e siècle), qui la cite au nombre des villes évangélisées par son maître saint Éloi¹.

La ville n'est cependant pas indiquée sur la carte de Peutinger et n'est pas mentionnée non plus dans l'*Itinéraire d'Antonin*. A se fonder sur ces documents, on croirait donc que c'eût été le désert au nord de la route qui, de *Castellum Menapiorum* (Cassel), va, par *Viroviacum* (Werwicq) et *Turnacum* (Tournai) à *Bagacum* (Bavai), et de là à Tongres et à Cologne et qui, restant utilisée pendant le haut Moyen Age, — chaussée Brunehaut, — fut la grande voie de communication entre la mer et le Rhin. Mais il faut prendre garde que notre version de l'itinéraire d'Antonin date sans doute du iv^e siècle, et à cette époque le pays des Morins, la Flandre actuelle, était soustrait depuis longtemps à la culture romaine. D'ailleurs, les monnaies les plus récentes trouvées dans la région datent, à quelques exceptions près, de Tétricus, le dernier des empereurs gaulois, détrôné par Aurélien en 274². Nous savons de plus que, dès le iii^e siècle, le pays des Morins, peu habité, avait été peuplé par des colons francs, appelés par l'empereur Maximin³, lequel avait confié la défense de la côte à Carausius. On connaît la révolte fomentée par ce dernier : elle contribua encore à amoindrir la puissance romaine perpétuellement battue en brèche par les barbares. Rien d'étonnant, donc, à ce que *Cortoriacum* ne figure pas dans l'itinéraire. Aussi bien la Morinie, avec le sol tourbeux de la région maritime⁴, avec ses marécages, ses forêts, devait être peu habitée et médiocrement productive. Les oies de Morinie, sans doute, étaient appréciées des Italiens ainsi que les jambons de Ménapie⁵ ; mais la riche

1. De Bast, *Recueil d'antiquités romaines*, 2^e éd., Gand, 1808, p. 171, qui renvoie aux sources.

2. Blanchard, *La Flandre*, p. 144 et suiv.

3. *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* (*Pan. lat.*, ed. Bachrens, p. 147), cité par Pirenne, *Histoire de Belgique*, I, p. 9.

4. Les deux ou trois mètres de sable et d'argile qui le recouvrent actuellement ont été apportés par l'inondation marine qui commença au v^e siècle. Blanchard, *La Flandre*, p. 137.

5. Edit de Dioclétien. *Corpus Inscr. Lat.* III, 801. Martial, XIII, 53. Cf. Vanderkindere, *Introduction à l'histoire des institutions au Moyen-Age en Belgique*, p. 83.

Flandre, œuvre du travail humain, ne s'était pas encore formée, « pour ainsi dire, malgré la nature », selon l'expression de Michelet.

Tel était le pays au delà de Courtrai. Les trouvailles, qui y ont été faites, ne témoignent pas d'une vie active et sont dépourvues d'intérêt artistique. Une *Victoire* de bronze trouvée à Aeltre, près de Gand, ville à laquelle sa situation au confluent de la Lys et de l'Escaut permet peut-être de supposer une haute antiquité, était sans doute le seul objet d'art de quelque importance, trouvé dans la région¹. De constructions il ne reste trace²; peut-être ont-elles servi très tôt de carrières aux habitants d'un pays bien peuplé, dès le moyen âge, et pauvre en pierres. La chronique rapporte que les grandes pierres noires des murs d'Oudenbourg, près d'Ostende, auraient été employées à la construction des murailles du château de Bruges³. Ces témoignages semblent peu suspects et la situation d'Oudenbourg, sur le golfe qui existait sans doute là où se trouve le port actuel d'Ostende, rend vraisemblable l'existence d'établissements à cet endroit⁴.

Les auteurs qui se sont occupés de la topographie des voies romaines en Belgique, ont dessiné sur la carte du pays des Morins tout un réseau de routes et de chemins, dont le nombre laisse rêveur⁵.

1. *Collection Warocqué*, I, n° 73, h. 0^m, 22. Dans la même collection se voient de petits bronzes de style égyptisant (I, 75 et II, 236) qui auraient également été trouvés à Aeltre, mais cette provenance semble une fantaisie d'antiquaire. Le Musée du Cinquantenaire possède une pièce de bronze (partie d'un char) d'un travail gallo-romain grossier, qui fut découverte à Denderwindeke, près de Ninove, cachée dans un dolium. Fr. Cumont, *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, XXI, 1907, p. 293 et ss. Un objet analogue, offert naguère en vente à divers musées comme ayant été trouvé à Roulers, provient en réalité de la Flandre française. Quelques petits bronzes, trouvés réellement en Flandre, ont figuré à l'Exposition universelle de Gand de 1913. Voir Beckers, *La Flandre des origines à 1913*.

2. Le *Corpus* témoigne de la pauvreté épigraphique de l'arrière-pays morin. Aucune inscription n'a été trouvée dans la région qui nous intéresse.

3. De Bast, *Recueil d'antiquités*, etc., p. 322 et suiv., et Pirenne, *Histoire de Belgique*, I, p. 6, qui renvoie aux sources.

4. La *Notitia dignitatum occid.*, XXXVIII, 9, parle du « *Tribunus militum Nerviorum. Portu Epatici* ». Desjardins (*Géographie de la Gaule romaine*, III, 493) reconnaît dans celui-ci Blankenberghe, d'autres Bouchoute, en Zélande, port d'embarquement pour Walcheren. Gauchez, *Topographie des voies romaines de la Gaule belge*, dans *Annales de l'Acad. d'Arch. de Belgique*, XXXVIII, p. 200. Cela est bien incertain.

5. Van Dessel, *Topographie des voies romaines en Belgique*, 1877. Gauchez, op. laud.

Combien y en-a-t-il dont le tracé soit certainement romain¹? Il semble cependant que nous puissions considérer Courtrai comme ayant été un carrefour d'importance notable : une route détachée à Werwicq (*Viroviacum*) de la grande voie de Bavai, suivait la Lys jusqu'à Courtrai, s'en allait de là vers Alost et le problématique *Gandavum*. Une autre conduisait de Tournai au littoral vers Oudenbourg et coupait la première à Courtrai, près du pont de la Lys.

La logique seule aurait fait restituer ces routes, mais, en outre, quelques découvertes faites à Courtrai viennent en attester et l'existence et l'importance relative. Elles consistent principalement en monnaies romaines d'or et d'argent allant de Néron à Postume, mais datant surtout des deux premiers siècles². En 1897, on aurait trouvé, d'après la rumeur publique, un trésor qui aurait été emporté en France par ses inventeurs, et dont seules quelques pièces de Gordien et de Postume auraient pu être conservées. A l'emplacement de la trouvaille, on constata la présence, à un mètre de profondeur, « de débris d'anciennes constructions et de nombreux fragments de tegulae » et on recueillit « plusieurs tessons de poteries romaines usuelles, une anse d'amphore, de beaux fragments de poterie rouge dite samienne et le fond d'un vase avec le sigle IOCCIVS » ; puis encore une meule, une fiole de verre ; enfin, lors de la découverte de notre statuette, à la même profondeur qu'elle et à une quinzaine de mètres de distance, « un clou romain, quelques morceaux de fer et, chose curieuse, un jeton de Nuremberg du xvi^e siècle » m'écrit M. De Jongh.

Toutes ces trouvailles ont été faites dans les mêmes parages du faubourg de Gand, non loin de la Lys, soit lors de l'édification

1. Van den Bussche, *Les chaussées romaines de la West-Flandre*, dans *La Flandre*, 1884, p. 51. Blanchard, *La Flandre*, p. 445 et ss.

2. Pour les trouvailles antérieures à 1877, de Bast, *Recueil*, etc., p. 170 et ss., van Dessel, *Topogr. des voies romaines*, p. 70. Trouvailles de 1897, voir de Loë, *Rapport sur les fouilles exécutées par la Société d'Archéologie de Bruxelles* dans l'*Annuaire* de 1897. Voir également *Courtrai à travers les âges. Exposition ouverte à Courtrai du 13 au 27 août 1902*. Je dois ce renseignement, entre autres, à mon collègue le baron de Loë, conservateur de la section de la Belgique ancienne aux Musées du Cinquantenaire.

de maisons, soit au cours de travaux publics tels que la construction du pont de Grœninghe ou le tracement de rues nouvelles. Et ceci, joint à la présence de débris de bâtisses antiques, prouve qu'il y avait là un établissement romain important, dont quelques vestiges seulement ont échappé aux destructions préméditées, aux inondations de la Lys et aux dégâts causés par les cultures séculaires.

Il n'est donc pas nécessaire, pour expliquer la présence de notre bronze à Courtrai, de recourir à l'hypothèse d'une pièce volée ou enfouie à l'époque des invasions, comme l'avait supposé M. Cumont, pour le bronze de Denderwindeke, trouvé dans un dolium de terre cuite¹.

Les bronzes importés se rencontrent fréquemment dans la Gaule Belgique à côté de pièces, plus grossières, de travail indigène. Pour ne parler que des régions voisines de Courtrai, citons le petit hermès de Faune trouvé à Willemeau près de Tournai (au musée de Bruxelles) et les trois statuettes de Merville, plus remarquables par leurs dimensions que par leurs qualités de style². Leur découverte à *Broilum*, à quelques kilomètres de *Minariacum* (Estaires) montre l'importance que la vallée de la Lys avait au point de vue du trafic.

La statuette de Courtrai mesure 0^m,24 de hauteur³, ce qui la place, pour les dimensions, au premier rang des bronzes trouvés sur le territoire belge. Le pied droit manque, la jambe étant brisée un peu au-dessus de la cheville; et l'on notera ces autres mutilations moins importantes: les doigts du pied gauche, l'extrémité du nez. Deux fortes soufflures au pliant du bras gauche et à la face interne de la cuisse gauche, nettoyées par le premier propriétaire ont fait place à des plaies profondes et béantes. A cette même jambe gauche dont le métal est fort altéré, deux plaies encore, mais moins larges.

1. *Ann. Soc. Arch. Bruxelles*, 1907, p. 293.

2. Au musée de Lille. De Mély, *Monuments Piot*, XX, p. 155 et suiv.

3. Écartement des seins: 0^m,027; hauteur du visage: 0^m,027; distance de coude à coude: 0^m,116.

Enfin, sur le deltoïde du bras gauche, un arrachement marque le point de contact des boucles qui pendaient sous la main et sont actuellement brisées. J'ai parlé plus haut des mutilations acciden-



FIG. 1. — La *Vénus* de Courtrai.

telles et volontaires, peu importantes d'ailleurs, que subit la statuette au moment de la trouvaille. La figure est en fonte pleine et revêtue d'une patine allant du vert clair au vert olive foncé. Malheureusement la surface est picotée de petits trous, et ce n'est à peu près que sur les hanches, les mains et une partie du dos qu'elle a un aspect lisse et brillant. L'état du bronze résulte sans doute d'un séjour prolongé dans un terrain rendu très humide par le voisinage de la Lys et ses débordements. Dans le dos, à l'attache du bras gauche, l'on voit une plaque carrée, réparation antique destinée à masquer un défaut de fonte¹. Quand nous aurons fait remarquer la ciselure soignée de la chevelure, bien conservée dans le chignon, il ne nous restera plus à signaler qu'une seule particularité technique importante : les yeux sont en argent, les prunelles étaient probablement en émail. De même, les lèvres trop courtes et trop minces étaient sans doute

1. Pernice, *Untersuchungen zur antiken Toreutik*. Oesterr. Jahreshfte, XI, 1908, p. 223.

recouvertes soit d'argent soit de cuivre rouge. La disparition du métal incrusté a laissé la bouche béante comme une blessure, ce qui n'est pas sans nuire un peu à l'expression du visage.

Trouvé en Flandre, le bronze y a, sans aucun doute, été importé, tout comme par exemple le joli petit *Mercur*e de Tirlemont¹, qui, jusqu'à présent, pouvait passer pour le plus beau bronze trouvé en Belgique.

Ce qui subsiste de sculptures en pierre du pays dans le nord des Gaules exclut toute possibilité d'une origine indigène et d'ailleurs la Flandre n'en a guère livré.

Devons-nous songer à un atelier gallo-romain, à celui de Lyon, par exemple, ou pouvons-nous admettre que notre bronze, comme, peut-être, le *Vulneratus deficiens* de Bavai, le *Jupiter* d'Évreux et l'*Hermaphrodite* d'Épinal, aurait été importé d'Italie ou de quelque atelier alexandrin?

Sans nous attarder à discuter l'origine du bronze, nous en étudierons le sujet et le style.

C'est évidemment une *Vénus*, cette jeune fille aux formes juvéniles, presque indéçises, avec ses hanches étroites, ses seins menus, tenant dans ses mains levées les boucles de sa chevelure. Elle n'a cependant que la nudité et l'attitude générale de commun avec la plupart des plantureuses *Vénus*, qui foisonnaient dans les laraires de tout l'Empire. Elle prendra place dans la copieuse série des *Aphrodites anadyomènes*.

*
* *

On groupe sous cette dénomination les statues féminines nues, entièrement ou seulement jusqu'aux hanches, dans lesquelles les

1. De Loë, *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, XII, 1898.

mains sont portées à la chevelure, comme si c'était, ainsi interprète-t-on généralement ce geste, pour en exprimer l'humidité :

« ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρῶν ἀπὸ πλοκάμων¹. »

Telle Aphrodite était apparue naissant des flots de la mer :
ἀναδυομένη.

On sait que Phidias avait représenté ce prodige dans le bas-relief d'or qui ornait la base du *Zeus* d'Olympie. On y voyait, au milieu des immortels, Aphrodite sortant des flots reçue dans les bras d'Éros et couronnée par Peitho².

Un petit médaillon en argent doré, trouvé à Galaxidi, aujourd'hui au Musée du Louvre, nous montre Aphrodite nue, émergeant à mi-corps, un voile flottant autour d'elle et soutenue par Éros. Cet objet, publié pour la première fois par de Witte³, passe pour dater du début du iv^e siècle et l'on a parfois voulu y retrouver un souvenir de la composition de Phidias⁴. S'il en était ainsi, l'on devrait admettre que Phidias avait représenté la déesse nue, et cela paraît bien peu d'accord avec ce que nous savons de son art. Or, pas plus l'inscription que l'encadrement du médaillon (lequel n'est pas sans analogie avec la bordure de l'*aspis* des monnaies macédoniennes à partir des Antigone, donc du iii^e siècle) ne permet d'assigner à l'objet une époque aussi ancienne. Son témoignage n'est d'aucune valeur pour l'œuvre de Phidias. D'autre part, il est peu probable qu'Éros y ait occupé une place aussi prépondérante, alors que tout autour étaient rangées quatorze divinités. Il faut plutôt songer aux compositions analogues qu'avait exécutées Phidias : à la naissance de Pandore, sur la base de la Parthénos, et surtout à la naissance d'Athéna, sur ce fronton occidental du Par-

1. *Anthologie grecque*, II, 15, 32. Épigrammes d'Antipater de Sidon sur l'*Anadyomène* d'Apelle.

2. Pausanias, V, 11, 8.

3. *Gazette archéologique*, V, 1879, p. 171 et pl. 19, 2. Dernière publication: Studniczka, *Jahrbuch*, 1911, p. 111, fig. 39.

4. Contre : Puchstein, *Jahrbuch*, 1890, p. 111. Pour : Petersen, *Roemische Mith.*, 1892, p. 52. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 43.

thénon dont, malgré ses mutilations, nous pouvons nous faire une idée suffisante. La figure de la déesse occupait le centre de la composition : ce n'était plus le pantin, jaillissant, comme d'une boîte, du crâne de Zeus, que montrent les vases archaïques.

Le fait que la déesse sortait des flots n'importait en rien au costume qu'elle devait porter et, bien des années avant que fût connu le bas-relief Ludovisi où la déesse sort de l'eau toute vêtue¹, Kalkmann en avait fait la remarque². La vraisemblance n'avait pas plus à y voir que dans le cas d'Athéna, naissant armée de pied en cap. C'est ainsi que les Athéniens étaient accoutumés à voir leur patronne ; ils ne l'auraient pas reconnue sous un autre accoutrement. Lorsque l'on représentait Aphrodite sortant des flots :

« οὐνεκ³ ἐν ἀφροῖ
« θρέφθη³..... »

cela n'évoquait pas le moment précis de sa naissance, c'était la forme habituelle de son épiphanie⁴ comme l'« anodos » de Korè était celle de cette déesse ; et pas plus que Korè ne sortait de terre souillée par la poussière, Aphrodite ne devait être ruisselante quand elle mettait le pied sur la grève⁵.

Apelle, il est vrai, dans une peinture célébrée en de nombreuses épigrammes, avait représenté l'Anadyomène nue et exprimant l'humidité de sa chevelure. Peut-être était-elle plongée à mi-corps dans les flots⁶, c'est tout ce que raisonnablement on peut en dire.

1. Après le bel article de Studniczka (*Jahrbuch*, 1911), je ne pense pas que l'on soutiendra encore qu'il s'agisse d'une scène d'accouchement.

2. *Jahrbuch*, I, 1886, *Aphrodite auf dem Schwan*, p. 250.

3. Hésiode, *Théogonie*, 197-198.

4. Kalkmann, op. laud., p. 251.

5. Je sais que l'on admet généralement que dans le bas-relief Ludovisi la tunique d'Athéna, mouillée, colle au corps et que les suivantes en relèvent le bord inférieur alourdi par l'eau (Studniczka). Cela ne me semble pas convaincant. Les draperies qu'on dit mouillées ne le sont le plus souvent que de nom, et l'artifice n'a d'autre but que de rendre la transparence des tissus, difficile à exprimer en sculpture.

6. Bendorff, *Ath. Mitth.*, 1876, p. 50-66, et Perrot, *Mon. Piot*, XIII, 1906, p. 108, qui cite l'épigramme de Démocrite (Planud., IV, 180) :

« στέρνυ μόνον φάλινουσα, τὰ καὶ θέμις »

Mais entre l'*Anadyomène* d'Apelle et l'*Anadyomène* de Phidias il y a un siècle, et la *Cnidienne* de Praxitèle.

Que l'on attribue à celui-ci ou à Scopas, si l'on traduit « *Venus..... nuda praxitelem illam antecedens* (Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 25) par : une Vénus nue antérieure — et non supérieure — à celle de Praxitèle, la première œuvre monumentale représentant Aphrodite nue, il n'en est pas moins certain que le nu féminin occupait, depuis longtemps, une place notable dans les monuments figurés.

Sans parler de l'exemple donné par les peintres de vases, qui, depuis le VI^e siècle, se plaisaient à représenter nues les hétaires banquetant et les baigneuses¹, les sculpteurs du V^e siècle avaient maintes occasions, qu'ils saisissaient avec empressement, de représenter nu le corps féminin ; c'était la religion populaire attachée aux vieilles croyances et aux vieilles pratiques² qui les leur offrait et, indépendamment de toute sensualité, il y avait là de quoi intéresser une époque si passionnée dans la recherche des attitudes nouvelles et l'étude des problèmes plastiques.

La postérité de la *Cnidienne* fut innombrable et variée : celle-ci fut sans doute l'inspiratrice d'Apelle, bien plus que la légendaire baignade de Phryné (Athénée, XIII, 390 f.).

En effet, Aphrodite ayant été représentée nue, se préparant au bain, il était naturel de la représenter nue sortant des flots — nue comme une baigneuse et non comme un enfant qui vient de naître³.

On a cru généralement que l'œuvre illustre d'Apelle, qui fut pour l'antiquité ce que la *Joconde* ou la *Vierge à la Chaise* furent pour les temps modernes, avait été le point de départ du type sculptural appelé *Anadyomène*⁴, et l'on voulait reconnaître dans la draperie

1. Mueller, *Nacktheit und Entbloesung*, p. 150 et passim.

2. Michel, *Revue de l'Instr. publique en Belgique*, 1908, p. 356.

3. L'épigramme d'Archias (Anth. Planud, IV, 179) qu'invoque Perrot, op. laud., p. 116 :

Αὐτᾶν ἐκ πόντοιο τιθηνητῆρος Ἀπελλῆς
Τὸν Κύπριν γυμνὸν εἶδε λοχευμένον...

n'est qu'une interprétation de poète à laquelle il est difficile de donner ce sens.

4. Furtwaengler: *Lexicon der Mythologie* de Roscher, I, p. 417, 60. *Coll. Somzée*, p. 27. II

entourant les jambes d'un certain nombre de figures la transposition plastique des flots qui, dans la peinture, dérobaient à la vue le bas du corps de la déesse. Furtwaengler, après avoir admis cette hypothèse, changea d'avis et distingua deux types : l'un, inspiré à la fois d'Apelle et du *Diadumène* de Polyclète, montrant la déesse entièrement nue, dans une position légèrement hanchée et exprimant l'humidité de sa chevelure — l'autre représentant Aphrodite à sa toilette, se coiffant, le bas du corps entouré d'une draperie. En effet, cet accessoire était bien antérieur à Apelle, puisqu'il se trouve déjà dans l'original de la *Vénus* d'Arles, datant du début du IV^e siècle. Du premier type serait dérivée, par une affinité plus grande avec le *Diadumène*, une Aphrodite s'entourant la tête d'une bandelette, et donc proprement diadumène, elle aussi.

Il s'agirait ainsi de pastiches dans le style de Polyclète, plus ou moins caractérisés selon les exemplaires. Quant à l'invention du type, Furtwaengler l'attribue à l'entourage d'Euphranor, contemporain de Lysippe.

Cette combinaison paraît quelque peu laborieuse¹. MM. Sieveking et Bulle² ont reconnu, derrière les *Aphrodites diadumènes* et notamment derrière la statuette de la collection de Clercq³, un original en bronze, du V^e siècle, se rattachant étroitement au style de Polyclète. La parenté avec le style de Polyclète est encore plus frappante dans la statuette de Courtrai : on dirait d'une sœur jumelle du *Diadumène*. Le rythme et l'attitude sont identiques, la jambe droite tendue, servant de point d'appui, la gauche, pliée au genou, restant libre et flexible (*Spielbein*), et les bras levés, enfin,

modifia notablement sa manière de voir dans *Helbings Monatsberichte fuer Kunstwissenschaft*. Munich, I. 1900, 4. S. Reinach (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 433) avait émis des doutes au sujet de l'origine apelléenne du motif. Voir aussi Duemmler (*Real-Encyclopedie*, I, p. 2736).

1. Furtwaengler allait jusqu'à voir dans l'*Aphrodite* de l'Esquilin un pastiche de l'école de Pasitèle. Je doute que l'illustre archéologue s'en tînt aujourd'hui encore à cette impression.

2. Sieveking, *Muenchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1910, p. 1 et suiv. Bulle, *Der schoene Mensch*, 2^e éd., pp. 327 et suiv.

3. De Ridder, *Coll. de Clercq*, IV, pl. III. Sieveking, op. laud., fig. 4. Bulle, op. laud., fig. 80 a et b.

balancés de même façon. La seule différence notable est dans l'attitude de la tête qui, penchée chez l'athlète, est plantée bien droite sur les épaules de la jeune femme. Certes, les formes de celle-ci n'ont pas la quadrature polyclétéenne, mais elles ont cette gracilité, cette retenue dans la traduction des caractères sexuels (petitesse des seins, étroitesse du bassin) qui lui donnent une allure un peu masculine et qui la rapprochent d'œuvres originales du v^e siècle conservées jusqu'à nous : citons, avant tout, l'exquise statuette de jeune fille de Beroea, à Munich¹.

Il n'est pas jusqu'au traitement de la chevelure, sévère à l'égal de celle de l'*Amazone* de Polyclète, et jusqu'au visage large et au menton lourd, qui ne nous obligent à songer à l'époque classique.

La figure est, d'ailleurs, tout à fait en haut relief, construite dans le seul plan vertical, tandis que les statuettes publiées par Furtwaengler², comme déjà la statuette de Clercq, elle-même, montrent nettement une propension à étendre le mouvement dans la troisième dimension, en profondeur.

Et si nous examinons la suite des *Anadyomènes*, ce n'est pas seulement dans la position des bras qui commencent à sortir du plan vertical, mais dans les formes mêmes, plus matérielles, « faites chair », plus compliquées, plus impressionnistes, que nous constaterons cette évolution dont Lysippe sera le principal ouvrier³.

La marque de Lysippe est très nette dans les figures que Furtwaengler appelait les *Aphrodites à la toilette*, le torse nu et le bas du corps entouré de draperies⁴. Elles ne me semblent pas concevables avant lui.

1. Sieveking, op. laud., planche. Bulle, op. laud., 2^e éd., pl. 150 et p. 327.

2. *Monatsberichte*, statuette Nelidow, pl. I, statuette Pringsheim, pl. II.

3. Loewy, *Naturwiedergabe des Menschen in der aelteren griechischen Kunst, passim* et *La Scultura Greca*, Turin, 1911, p. 123 et ss. « Le sue figure (di Lisippo) sono veramente corporee in ogni senso, offrono allo spettatore degli scorci (raccourcis) così del tronco come delle estremità. »

4. *Aphrodite* de Pompéi, Furtwaengler, *Monatsber.*, op. laud., pl. III. La plus belle réplique de la série est le torse du musée de Bruxelles, anciennement Somzée (Furtwaengler, *Coll. Somzée*, pl. XIX, p. 26) dont Salomon Reinach disait : « Un savoureux chef-d'œuvre qui fait songer à la Vénus de Milo » (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 433).

Un certain nombre de statues de grandes dimensions (et d'ailleurs d'exécution médiocre) se rattache très nettement à ce que nous appellerons le type polyclétéen. Ce sont celles qu'a citées Furtwaengler: l'exemplaire du Musée Torlonia (Reinach, *Répert.*, I, 334, 5), celui du Palazzo Torlonia (Furtwaengler, fig. 2) et enfin celui qui fut découvert en 1912 aux Thermes de Caracalla et dont nous publions ici une photographie (fig. 2). L'on pourrait y joindre un certain nombre de petits bronzes, desquels celui de Florence (Reinach, *Répert.*, I, 336, 7), semble le meilleur.

Chose curieuse, dans toutes ces figures, le mouvement est renversé, la jambe gauche servant de point d'appui au lieu de la droite. Il est probable que nous avons à faire à une inversion du type original, celui que la statuette de Courtrai reproduit, elle, avec fidélité.

Reste à savoir si ce type représentait une Anadyomène. Le geste qui consiste à élever dans chaque main les boucles, dont une partie déjà forme chignon, comme c'est le cas pour le bronze de Courtrai¹, est-il bien celui de Vénus Astarté qui

« fécondait le monde en tordant ses cheveux » ?

1. De même pour la jolie statuette de Benghasi (Perrot, *Mon. Piot*, 1906, pl. X) jadis à Turin et, d'après une photographie parue dans la « *Sphere* » du 19 mai 1913, actuellement dans une collection à Rome.

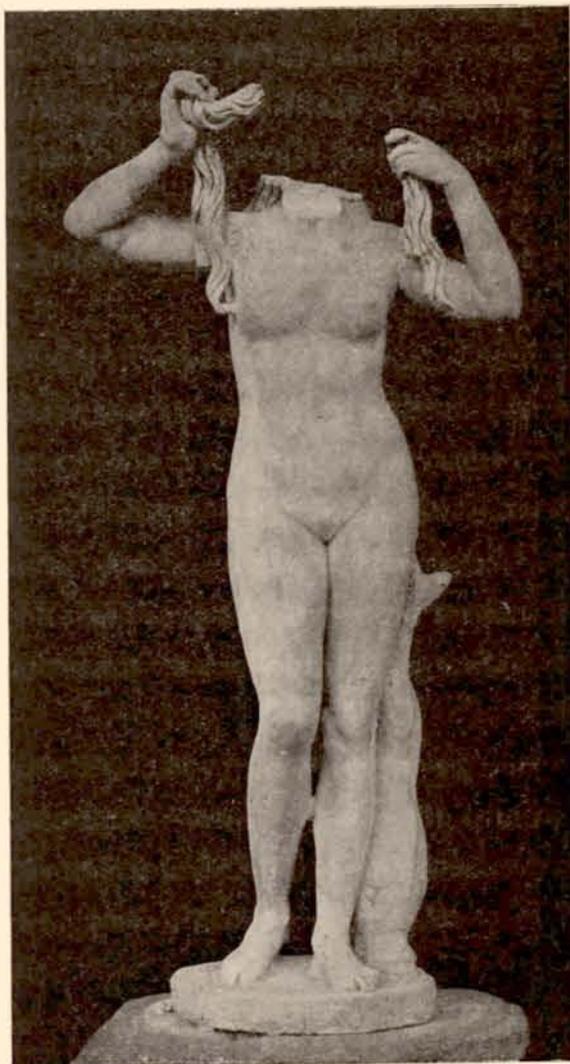


FIG. 2. — Statue de Vénus trouvée aux Thermes de Caracalla.

Un coup d'œil jeté sur la planche où la figure est vue de dos, convaincra qu'elle est tout simplement occupée à se coiffer : j'en appelle à toutes les dames. Autour du premier nœud, elle enroulait les mèches formant le gros chignon bas, lequel était de mode à la fin du v^e et au iv^e siècle.

Donc le prototype représentait une femme se coiffant et, comme elle était entièrement nue, il nous paraît difficile que ce fût Aphrodite. Aucune des figures nues que nous a laissées la sculpture du v^e siècle ne la représente¹.

Ainsi la belle terre cuite de femme nue couchée, qui est entrée au musée de Bruxelles après avoir fait partie de la collection Somzée², est une hétaire ou une morte héroïsée prenant part à un repas, sujet dont les parallèles masculins abondent. Et ce n'est pas une immortelle, et pas davantage ne le sont la joueuse de flûte du bas-relief Ludovisi, l'*Aphrodite* de l'Esquilin et la figurine de Beroea : la première est une hétaire, ou une hiérodoule, ou une simple adorante qui, nue, selon le rite antique, participe à une action de culte³ ; la seconde de ces statues semble être la réplique d'une statue votive⁴, et le bronze de Beroea, travail original du v^e siècle, est certainement un ex-voto.

On a voulu reconnaître dans ces figures des baigneuses, ajustant la coiffe que les femmes grecques portaient au bain⁵ et

1. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la *Niobide* des jardins de Salluste (à la Banca di Roma, à Milan) qui a laissé choir ses voiles dans une fuite éperdue, tout comme Cassandre, que l'on voit sur les vases peints, violemment dénudée par Ajax.

2. Publiée par Furtwaengler-Reichold, *Griechische Vasenmalerei*, II, p. 18, fig. 8 et par Bulle, *Der schoene Mensch*, 2^e éd., fig. 73, p. 315, et citée par Mueller, *Nacktheit und Entbloesung*, p. 156, comme étant à Boston.

3. Studniczka, *Jahrbuch*, 1911, p. 170, signale deux lécythes blancs (à Boston et au Cabinet des Médailles) où des porteuses d'offrandes à la stèle apparaissent nues. Riezler (*Weissgrundige att. Lekythen* p. 21 n. 45) croit cependant que la couleur indiquant le vêtement a disparu.

4. Klein (*Oesterr. Jahreshefte*, X, 1907, p. 141 et ss.) a voulu y voir la plongeuse Hydna, dont, en souvenir de ses exploits durant la seconde guerre médique, les Amphictyons avaient consacré une statue à Delphes. Nous ne discuterons pas cette interprétation et nous nous contenterons de renvoyer à la plus récente étude dont la statue ait fait l'objet. Helbig-Amelung, *Fuehrer*, 3^e éd., 1913, I, p. 532.

5. Sieveking, op. laud., p. 3 ; cf. Sudhoff, *Aus dem antiken Badewesen*.

M. Sieveking croit que la statuette de Munich pourrait bien être un ex-voto d'une hétaire, reconnaissante à Aphrodite.

Est-ce nécessairement à Aphrodite ? D'aucuns admettent quelque parenté entre la nature des statues votives et la divinité à laquelle on les voue. Ainsi les *κόραι* de l'acropole sont vouées à Athèna, fût-ce par des potiers ou des pêcheurs¹, parce qu'elle est la « déesse jeune fille ». Or l'on oublie qu'un grand nombre de *κόραι* ont été trouvées à Délos et que rien ne prouve qu'elles aient été vouées à Artémis et non à Apollon.

En effet le chœur des Phéniciennes (Euripide, *Phœnissæ*, v. 220) ne chante-t-il pas :

Ἴσα δ'ἀγαλμασι χρυσοτεύ-
κτοις Φοίβῳ λάτρει γενοίμαν...

(Semblable à des statues d'or ouvré, je suis devenue l'esclave de Phœbus) ? Il est plus d'un exemple de statuettes ou de statues féminines, vouées à un dieu mâle, telles les deux *κόραι* du Ptoïon, dont une dédiée à Apollon².

La nudité de la figure ne doit pas non plus faire penser à Aphrodite, car, dans le culte des divinités les plus diverses, la nudité rituelle apparaît³. D'autre part elle se rencontrait en dehors de toute idée de bain. La nudité rituelle était une action lustrale, consistant à libérer le corps de tous les liens qui l'enserraient. Pour ce faire il fallait nécessairement s'éparpiller les cheveux sur les épaules⁴.

Nous nous demandons si ces œuvres d'art ne sont pas les sœurs cadettes des ex-voto grossiers et primitifs qui représentent des femmes nues et qu'on a trouvés dans divers sanctuaires⁵ ?

Si cela est vrai, le motif de la coiffure, qui est aussi celui de

1. Κέρη vouée par le potier Néarchos : *Ephem. Arch.* 1886 p. 81 ; ex-voto d'un pêcheur ou plutôt d'un armateur : *Corpus Inscr. Attic.*, IV, 1, 3739 p. 179.

2. *Corpus Inscr. Graec. Gr. Septentrion.*, I, 2729. Voir Rouse, *Greek votive offerings*, 1902.

3. Heckenbach, *De nuditate sacra sacrisque vinculis* p. 16 et ss.

4. Ibid., p. 70 « Rogationes atque supplicationes passis capillis fiebant, ne nodis vis illa magica quae precationibus exercetur, impediretur ».

5. Ibid., p. 16. Mueller, *Nacktheit und Entbloesung*, p. 79.

notre statuette, se comprend : le suppliant vouant une statuette nue et se recoiffant, témoignait par là que tous les rites avaient été accomplis et s'assurait ainsi le bénéfice magique de la représentation qui prolonge le bénéfice de l'action réelle¹.

Il est possible, aussi, que l'ex-voto ait été, par atténuation, substitué à l'accomplissement du rite.

Comme l'a si bien dit M. Perdrizet², « Gardons-nous de ne voir que des objets d'art dans des simulacres qui furent sacrés jadis ». La statuaire athlétique, avec ses motifs si variés et si plastiques, n'est-elle pas sortie des *ἀνδριάντες* primitifs que nous devons nous figurer immobiles et figés comme les *Apollons* archaïques³ ? Sans détourner les ex-voto athlétiques de leur signification religieuse, les sculpteurs y avaient introduit toutes les expressions de la vie et du mouvement. De même, dans les ex-voto féminins, ils avaient pu ajouter à la brutale nudité primitive, la grâce des attitudes et l'intérêt des motifs familiers depuis longtemps aimés du public. Et que ce soient des sculpteurs du Péloponèse, de ce Péloponèse où l'on était accoutumé à voir les vierges laconiennes danser nues aux fêtes religieuses, qui aient fait ce pas en avant, cela n'a rien qui doive nous surprendre. Peut-être pouvons-nous reconnaître de ces ex-voto dans les deux statues de *Phryné*, l'une en marbre, vouée par Praxitèle à l'Aphrodite de Thespies, l'autre en bronze doré vouée à Delphes, par la belle courtisane elle-même. Le geste contesté aujourd'hui à Hypéride⁴, on aimerait à croire que Praxitèle ne manqua pas l'occasion qui lui était offerte de le faire et qu'il a montré, en une image en tous points fidèle de ce parangon de la

1. Ce qui semble militer en faveur de notre thèse, c'est le caractère nettement religieux de l'objet en pâte de verre (Furtwaengler, *Antike Gemmen*, pl. XXXVI, 25, op. laud., fig. 1) dont M. Sieveking se sert pour reconstituer la statuette de Beroea. La jeune fille nue, dans laquelle on voit une baigneuse, est appuyée à un cippe surmonté d'une statue de divinité. Il s'agit donc bien d'une fonction religieuse.

2. *Bronzes de la collection Fouquet*, 1911, p. 4.

3. Deonna, *Les Apollons archaïques*, 1909, p. 13.

4. Girard, *Hypéride et le procès de Phryné*, Paris, 1911. Depuis, Semenov a cherché à défendre la véracité de l'anecdote d'Athénée (Cf. *Berl. philol. Wochenschrift*, 1913, p. 875 et ss.).

beauté féminine, Phryné dépouillée de tout voile. A cette époque, en effet, le portrait, inconnu encore un demi-siècle auparavant, était chose courante.

Les sculpteurs qui, à partir de la fin du v^e siècle, se mirent graduellement à dénuder Aphrodite n'ont donc fait qu'appliquer aux représentations de la déesse ce qu'un usage religieux séculaire permettait de faire pour de simples mortelles.

Mais il ne pouvait être question de nudité rituelle pour la déesse ; en effet nous voyons que celle-ci se coiffe (*Aphrodite* de Fréjus), se pare (la *Pséliumène*) ou se baigne. Motifs de genre, a-t-on dit. Ne vaut-il pas mieux leur reconnaître, avec M. Perdrizet un sens rituel, et admettre « que l'idée en a été inspirée par les cérémonies du culte, qui étaient censées représenter la déesse, se baignant, se coiffant, ou se parant » ?

Certes, ce genre de représentation était dans le goût du temps et dans les tendances naturalistes de l'art ; mais, même au iv^e siècle, l'art pour l'art ou l'art pour le pur agrément n'était pas encore inventé.

Nous disions au début de cette étude que nous ne croyions pas à une transposition plastique de l'*Anadyomène* d'Apelle ; cependant il n'est pas douteux que la création du grand peintre a eu une influence féconde sur la petite sculpture ; celle-ci, à partir de l'époque d'Alexandre, multiplie à l'infini les représentations d'Aphrodite. Elle devait accueillir avec joie un motif nouveau.

Il existe nombre d'*Aphrodites* en sculpture qui sont réellement des *Anadyomènes*, telles les statuettes de Dresde¹ et du musée du Caire², (la première est accompagnée d'un triton), ainsi que toute une série de figures qui, bien que dérivées du type de l'*Aphrodite se coiffant*, montrent, et par la chevelure ruisselante qu'elles tordent et par divers accessoires, qu'elles entendent bien représenter la première apparition de la déesse sur la terre.

1. *Jahrbuch des Arch. Inst. Anzeiger*, 1894, p. 29 ; Reinach, *Répert.*, II, 378, 9.

2. Schreiber, *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1903, p. 305 ; Edgar, *Catal. du musée du Caire, Greek sculpture*, p. 11, pl. VI, n° 27454.

Si j'ai pu éclairer quelque peu ce problème compliqué de la transformation des types plastiques, cela ne rendra que plus précieuse à mes yeux cette petite statuette que son destin avait exilée au pays lointain des Morins :

« Extremi hominum Morini..... »

(Virgile, *Aen.*, VIII, 727).

JEAN DE MOT.

Bruxelles, juin 1913.

NOUVELLES STATUETTES D'APHRODITE

PROVENANT D'EGYPTE

AU MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHES XVI ET XVII

Les « Praxitèle de vitrine », selon le mot de M. S. Reinach, étaient-ils spécialement demandés en Égypte à l'époque hellénistique et romaine? S'agit-il, au moins en quelques cas, de cadeaux de noces tels qu'en mentionnent les papyrus? Vénus-Aphrodite dut-elle en Égypte une popularité exceptionnelle à son identification avec Isis-Hathor? Il est, de toute façon, un fait hors de doute et dont ne suffit pas à rendre compte l'habitude, généralement constatée, d'exposer dans les maisons privées des statuettes de marbre, soit pour le décor des appartements, soit pour y être l'objet d'hommages religieux: à savoir le très grand nombre de ces statuettes d'Aphrodite qu'a livrées, surtout en ces dernières années, l'Égypte et notamment la Basse-Égypte et le Fayoum¹.

nom Abel Herman

1. Furtwaengler, *Aphrodite Diadumene und Anadyomene* (*Monatsberichte über Kunstwissenschaft*, t. I, 1901, p. 177-181); Edgar, *Greek sculpture* (*Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire*), nos 27452 à 27460 et 9305 et pl. VI; Schreiber, *Berliner philologische Wochenschrift*, 1903, p. 301-303; *Revue archéologique*, 1903, I, p. 233-234 et pl. V, p. 388-391 et pl. VI; 1903, II, p. 10-20, pl. X-XI; 1904, I, p. 374-381 et pl. VI; 1907, I, p. 103-107; *Collection Raoul Warocqué, Antiquités égyptiennes, grecques et romaines*, III, p. 84, n° 323; Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, p. 1-2.

Les collections du département des antiquités grecques et romaines du Louvre viennent d'en recueillir deux nouvelles.

L'une, trouvée à Horbeit, n'est que la moitié d'une *Aphrodite anadyomène*¹ (pl. XVI). Le torse légèrement rejeté à sa gauche, la déesse ramasse de sa main droite toute la partie droite de sa chevelure en une épaisse torsade formée de mèches réunies. Sensiblement horizontal d'abord, vertical ensuite, le bras maintient pour les assécher les cheveux isolés au-dessus du buste, avant d'en laisser l'extrémité retomber et toucher l'épaule. L'autre côté de la chevelure, après avoir encadré la joue jusqu'à mi-hauteur, ne descend guère au-dessous du visage et, au premier examen, l'on pourrait soupçonner que de ce côté Aphrodite a avancé d'un degré de plus sa toilette et que ses cheveux sont déjà relevés sous un lien². En vérité l'aspect actuel s'explique plus simplement par la rupture des mèches qui devaient se prolonger jusqu'à être tenues dans la main gauche, malheureusement brisée. Le bras gauche, abaissé le long du corps, se relève en effet à partir du coude et telle se montre d'ailleurs d'ordinaire l'*Aphrodite anadyomène*. Une dernière portion de la chevelure tombe par derrière en chignon sur le dos.

Il y aurait à noter dans la statuette plus d'une particularité intéressante : bracelet à l'image d'un serpent enroulé sur lui-même, visible en relief sur le haut du bras gauche³ ; bras et calotte du crâne formés de pièces rapportées ; bas du corps fait à part. Le morceau conservé est en lui-même, non un fragment, mais un morceau complet. Jamais, par exemple, le dos n'a été traité : l'auteur s'est contenté, pour sa sculpture qui s'adossait à un fond, d'un revers plat tel que serait celui d'une figure détachée d'un haut relief. Il n'en est pas de

1. Inventaire MND. 1000 ; Héron de Villefosse et Michon, *Musée du Louvre, Département des antiquités grecques et romaines, Acquisitions de l'année 1913* (extr. du *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*), p. 6, n° 9. Haut. 0^m,32.

2. Le lien n'est pas rendu matériellement, mais une dépression atteste sa présence.

3. Il existe au Louvre un exemplaire réel de bracelet de ce genre, en bronze en partie doré ; d'autres se trouvent dans plusieurs musées et collections.

même, en revanche, en ce qui concerne la moitié inférieure du corps. M. Perrot, en étudiant il y a quelques années un petit marbre provenant de Cyrénaïque et coupé à la naissance des cuisses¹, se demandait si l'artiste n'aurait pas tenté de transposer dans la plastique l'effet produit par le tableau d'Apelle: Aphrodite, en train de naître en quelque sorte de l'onde, comme l'enfant qui s'arrache aux ombres des flancs maternels, sortirait seulement en partie « du sein nourricier de la mer », où « l'œil du spectateur aurait pris plaisir à chercher et à saisir, dans la profondeur des eaux claires, les contours de ces formes parfaites qui semblaient vouloir se dérober à sa curiosité² ». L'hypothèse, à supposer qu'elle pût être admise en l'espèce, ne se pose même pas cette fois. La courbe régulière qui en bas va du côté droit, où elle laisse un morceau triangulaire de la cuisse joint au torse, jusqu'au flanc gauche où elle aboutit au-dessus de la hanche, en suivant le creux de l'aîne, et la façon même dont est traité le marbre sur la tranche supposent nécessairement un complément. Les jambes, ajoutons-le, ne pouvaient être que drapées et la section, comme il arrive le plus souvent et comme c'était le cas pour une figurine d'*Esculape jeune* que j'ai jadis publiée ici même³, se dissimulait à la jonction du nu et du vêtement. L'*Anadyomène* d'Horbeitz, quelque opinion qu'on ait sur le type original dont la plupart des archéologues sont d'accord pour admettre l'existence entre la peinture de Cos et les sculptures qui nous sont parvenues, était figurée à un moment où la déesse, ayant remis le pied sur le rivage et repris sa draperie, avait déjà noué celle-ci autour de ses reins :

Στέρνα μόνον φαίνουσα, τὰ καὶ θέμις⁴.

Il importe surtout d'insister, car c'est là ce qui fait le prix de la statuette, laquelle rentre dans une série de répliques d'un type qui

1. *Monuments Piot*, t. XIII, 1907, p. 117-135 et pl. X.

2. *Ibid.*, p. 126-127.

3. *Ibid.*, t. III, 1896, p. 59-70.

4. *Anthol. palat.*, XVI, 180, 5.

n'est pas rare, sur la beauté de la matière dont le grain n'a pas été émoussé par une caresse excessive de l'outil et dont l'épiderme garde une belle teinte dorée, sur la souplesse et le gras de l'exécution dans le rendu du ventre, le modelé des seins, les sillons de la gorge, sur l'expression du visage, qu'altère à peine le petit bout du nez seul mutilé, mais à qui les yeux creusés pour recevoir une incrustation donnent une singulière profondeur de regard.

Inférieure peut-être par le travail¹, en tous cas d'un aspect plus froid dû à ce que le marbre a été trop lavé et nettoyé, mais autrement intéressante par le motif est la seconde *Aphrodite* reproduite sur notre planche XVII², et pourtant, si elle est jusqu'ici, je crois, unique, elle aussi n'en doit pas moins, avant qu'on n'en signale les particularités, être rattachée à un type connu.

L'exemplaire que, sinon sa qualité, du moins l'ancienneté de sa découverte et sa notoriété, jointes à sa conservation presque parfaite, font d'ordinaire citer en première ligne de ces *Aphrodites* à demi drapées est la *Vénus* dite *Venus felix* du Vatican consacrée par Sallustia et Helpidus³. Trouvée sans doute dès avant la fin du xv^e siècle et du nombre des statues que le pape Jules II fit à l'origine placer dans le jardin du Belvédère, elle fut longtemps, à l'exclusion de l'*Aphrodite de Cnide* dont il s'y trouvait aussi une réplique aujourd'hui disparue⁴, la *Vénus du Belvédère*⁵: seul presque de son temps le Primate lui préfère cette dernière, dont il rapporte à François I^{er} le creux où fut coulée la belle fonte de Fontainebleau⁶. La critique a longtemps voulu voir en cette *Venus felix* un portrait de l'impératrice Sallustia

1. Il y faut noter certaines recherches de réalisme, comme le creux très profond du nombril et les plis qui le surmontent, et les seins très saillants et très pointus.

2. Inventaire MND. 999; Héron de Villefosse et Michon, *Acquisitions de 1913*, p. 6, n° 10.

3. W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, t. II, p. 112-115, Cortile del Belvedere, n° 42.

4. Michaelis, *Journal of Hellenic studies*, 1887, p. 324-331 et pl. LXXX.

5. Id., *Jahrbuch des Institutes*, 1890, p. 13-15 et 70-71.

6. *Catalogue sommaire des sculptures du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes*, n° 844.

Barbia Urbiana, femme d'Alexandre Sévère ; mais l'identification suggérée par la dédicace n'est guère confirmée par une ressemblance même superficielle avec les monnaies de cette princesse et la Romaine représentée serait plutôt quelque grande dame du milieu du II^e siècle, non sans analogies avec Faustine la Jeune.

La déesse, en ces images, quoique peu vêtue, ne se montre pas en sa pleine nudité : le bas du corps, surtout par derrière, s'habille d'une draperie tenue d'une main et dont l'autre extrémité passe sur l'avant-bras ; en avant, la protection est moins complète ; l'une des jambes reste nue, souvent même l'autre le devient, le vêtement s'écartant et se réduisant à l'angle ramené dans la main. Entre les exemplaires en effet existe une grande variété. M. Amelung s'en prévaut avec raison pour refuser de croire à un original unique dont ces diverses *Aphrodites* seraient des répliques. Si, d'une manière générale, l'on ne peut nier que « au cours du processus qui dans la première moitié du IV^e siècle dépouilla successivement Aphrodite de tous ses voiles, il est assez naturel de penser que les types à demi drapés sont antérieurs à ceux où la déesse se montre toute nue », l'antériorité à l'*Aphrodite de Cnide* est ici difficile à admettre. Il est moins vraisemblable encore, quoique la *Venus felix* du Vatican soit accompagnée d'un Amour, qu'il y ait lieu de remonter à un groupe de cette époque d'*Aphrodite avec Éros*, dont on a été jusqu'à vouloir faire un bronze de Praxitèle, représentant Aphrodite avec Éros melléphèbe, sculpté vers 335 pour Thespies¹.

L'*Aphrodite de Cnide*, à laquelle le type est évidemment apparenté, peut fort bien suffire comme point de départ. Elle était, à elle seule, capable de donner naissance, entre les mains de sculpteurs cherchant à innover et à tirer parti d'une draperie qui souvent est bien moins un vêtement qu'un motif à effet, aux *Aphrodites* qui nous occupent.

Le marbre du Louvre, qui provient de Sakha, sur l'emplacement de l'ancien Xoïs, est une grande statuette qui, même dans son état

1. S. Reinach, *Revue archéologique*, 1904, I, p. 379-381.

actuel, mesure encore 0^m, 58. Manquent la tête, le poignet avec la main gauche, le bras droit moins l'épaule et une partie de la main, toute la jambe droite au-dessous du genou, le bas de la jambe gauche avec le pied¹. Debout sur la jambe gauche, la jambe droite portée en avant au niveau de la cuisse, puis ramenée et ne posant sans doute que sur la pointe du pied, Aphrodite, le torse un peu penché en avant et rejeté à sa gauche comme l'est l'*Anadyomène*, a saisi sa draperie dont une extrémité se loge dans le pli du coude gauche et dont elle ramène l'autre extrémité dans sa main droite posée sur sa hanche. Mais, voile bien sommaire, la draperie s'écarte, à l'exception de l'unique angle tenu dans la main. La jambe droite, qui d'ordinaire est, elle au moins, couverte, demeure à découvert. Telles sont cependant quelques *Aphrodites* de Rome, de Naples, de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de l'ancienne collection Dattari du Caire, et, avec substitution de la main gauche à la droite, de Dresde et de Madrid². Il nous suffira de mentionner d'une manière spéciale, pour sa draperie ainsi réduite à presque rien, une statue du Louvre, venant de la collection Borghèse, dite *Vénus marine*, où la déesse est groupée avec un petit Amour, placé à sa gauche, debout sur l'avant-corps d'un monstre marin et levant la tête vers sa mère³.

Il est une *Vénus* qui appelle davantage la comparaison, la belle *Vénus* trouvée en 1876 ou 1877 au Mas-d'Agenais et conservée au musée d'Agen⁴. La jambe droite en est franchement drapée et les

1. L'épaisseur du marbre formant la draperie est par endroits si minime qu'il s'y est produit des jours, un de petites dimensions, circulaire et régulier, dans le fond, en bas, de la partie gonflée en arrière, un plus considérable à l'opposé, le long de la hanche gauche. Le bras gauche, avec tout le pan de draperie de ce côté, avait été séparé et a été recollé : dans ce morceau même, l'angle inférieur avait été brisé.

2. Clarac, *Musée de sculpture*, t. III, pl. 606 A, 1405 A, pl. 608, 1347, pl. 614, 1361 et 1363 (S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, I, p. 325, n° 1, p. 326, n° 6, p. 329, n° 4 et 7); *Répertoire*, t. II, p. 336, n° 3, p. 376, n° 3; t. III, p. 104, n° 6, p. 256, n° 8.

3. *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 280; Clarac, *Musée de sculpture*, t. III, pl. 344, 1353 (*Répertoire*, I, p. 174, n° 8); Froehner, *Notice de la sculpture antique*, n° 155.

4. Tholin, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1877, p. 100-103 et planche; M. Collignon, *Statue de marbre trouvée au Mas-d'Agenais*, *Société archéologique de Bordeaux*, t. IV, 1877, p. 8-9 et pl. II; Quicherat, *Revue des Sociétés savantes*, 7^e série, t. I, 1879, p. 323-325 et pl. VII; Momméja, *La Vénus du Mas-d'Agenais*, *Revue de l'Agenais*, 1901, p. 197-209 et

plis abondants de l'étoffe masquent même partiellement la jambe gauche; mais, ce point mis à part, le mouvement de la jambe droite, avec la cuisse avancée, rapproche les deux poses et la disposition du bras gauche, plié au coude, est aussi à peu de chose près la même. La reconstitution de cette *Vénus d'Agen* a malheureusement donné lieu à des interprétations divergentes. Quicherat en faisait une *Hèbé* porteuse d'une aiguière et d'une coupe; M. Collignon une *Aphrodite* ayant un miroir dans la main gauche et se coiffant de la droite, à la manière de la *Vénus d'Arles*; M. Tholin enfin aussi une *Vénus* à sa toilette, mais ayant les deux mains appliquées à l'arrangement de sa chevelure. M. S. Reinach cependant a justement reconnu, d'après l'état du marbre au-dessous de l'aisselle, que le bras droit était, non relevé, mais abaissé, et il lui semble certain qu'il se portait vers le milieu du corps pour retenir la draperie et l'empêcher de glisser¹. Le geste de ce bras et de cette main ne présenterait donc qu'une variante, non une vraie différence avec celui de notre statuette. L'examen minutieux fait par M. Reinach d'un petit fragment du bras gauche, retrouvé au musée d'Agen par M. Momméja et qui se rajuste avec une exactitude parfaite, lui a en outre fait découvrir qu'il existe à la face interne la trace indiscutable d'une mèche de cheveux et que par suite la main gauche de la *Vénus*, loin de tenir un miroir, pressait une boucle qui se prolongeait au delà du sein².

La constatation n'est pas sans importance pour la reconstitution de la main gauche de l'*Aphrodite* de Sakha. Le mouvement du buste, il est vrai, n'est pas le même dans les deux marbres. La *Vénus d'Agen* a les deux épaules sensiblement au même niveau et la tête d'aplomb. La nôtre penchait franchement la tête, et toute l'attache du cou en est modifiée, vers la gauche. Mais qu'en conclure sinon qu'un miroir dans la main de la première n'eût masqué aucune des lignes essen-

planche; S. Reinach, *Revue archéologique*, 1907, I, p. 369-376, pl. II et II, p. 295-303; *Repertoire*, t. II, p. 335, n° 9.

1. *Revue archéologique*, 1907, II, p. 297.

2. *Ibid.*, p. 298-299, fig. 1 et 2.

tielles, que pour la seconde au contraire il se trouve exclu à priori? Le disque aurait masqué d'une façon inadmissible, sinon le visage lui-même, le haut de la poitrine.

L'hypothèse d'une boucle tenue dans la main se présente alors à l'esprit et sans doute elle ne prête pas à de semblables objections et pourrait s'appuyer sur l'exemple de la *Vénus d'Agen*. Il est, malgré tout un peu surprenant que son existence, si elle avait existé, n'eût laissé aucune trace sur le corps. L'attribut de la main, je l'avoue, reste à mes yeux en suspens.

La disposition du vêtement soulève également un problème. La draperie des *Aphrodites* du même type, d'ordinaire, traverse le dos au niveau des reins ou peu au-dessus et la chose est naturelle, ses points de support étant d'un côté la hanche, de l'autre le bras abaissé. Le premier coup d'œil sur la planche XVII montre qu'il en va ici tout autrement. La moitié inférieure en est pour ainsi dire complète : sur le côté gauche, elle tombe droit en formant des plis en zigzags ; l'angle inférieur subsiste et de là, le retour se fait à peu près horizontal jusqu'au niveau de la cheville, où est brisée la jambe ; un arc de cercle, sur lequel empiète une entaille accidentelle, la ramène enfin au groupe de plis tenus dans la main droite. Moins aisément compréhensible est la moitié supérieure. Il y manque aussi peu de chose. Le bord gauche est complet, le droit n'a que des plis ébréchés ; mais ce qui étonne, c'est que, sans obéir aux lois de la pesanteur, cette partie se soutienne en l'air. Le souffle s'engouffrant peut-il être une explication suffisante? Il semble bien que, de toute nécessité, il faudrait que l'extrémité en haut trouvât un point d'appui et ce point d'appui ne saurait être que la tête, sur laquelle le vêtement aurait posé à la manière d'un voile.

Indiquons du moins, à titre de comparaison, deux *Aphrodites* au musée de Dresde et à Ince Blundel Hall en Angleterre¹, qui montrent

1. Clarac, *Musée de sculpture*, t. III, pl. 601, n° 1319 et IV, pl. 746, n° 1802 A (*Répertoire*, t. I, p. 322, n° 3, p. 430, n° 3). L'*Aphrodite* signalée au *Répertoire*, t. II, p. 335, n° 6, n'existe pas à Athènes, m'écrit M. Stais, qui pense qu'il doit s'agir d'une terre cuite à rapprocher de celle figurée par Winter, *Die Typen der figuralischen Terrakotten*, t. II, p. 93, n° 3.

la déesse debout, les jambes entièrement enveloppées d'un manteau ramené en avant par-dessus la hanche droite, et où ce manteau, remontant par derrière, vient aboutir en un paquet placé sur la tête.

Le problème, malgré ces éléments de comparaison, se complique en ce qui touche l'*Aphrodite* de Sakha, de ce que, d'une part, même brisée à son sommet, il semble bien que la draperie se maintenait verticale jusqu'à son extrémité, verticale à la fois par rapport au sol et par rapport à l'axe du corps, et de ce que, d'autre part, la tête était fortement inclinée en avant et à sa gauche. Ici encore, comme pour le rôle joué par la main gauche, la solution certaine nous échappe.

ÉTIENNE MICHON.

LA MORT DE BRENNUS

ETUDE SUR QUELQUES FIGURATIONS DES GAULOIS DANS L'ART HELLÉNISTIQUE

PLANCHE XVIII

La mort de Brennus est un des épisodes les plus dramatiques du désastre des Gaulois devant Delphes. Dans l'assaut, le chef barbare, jusque-là invincible, avait été frappé de trois blessures graves ; il fallut le transporter, sans connaissance, hors du combat. Revenu à lui, il avait conseillé aux siens de tuer tous ceux que leurs blessures empêchaient de suivre la retraite. Lui-même il tint à la conduire à travers les défilés du Parnasse jusqu'à ce qu'il pût faire sa jonction avec Akichorios, le chef de l'arrière-garde laissée en Béotie. Alors, et bien que les Grecs prétendissent qu'il eût pu guérir de ses blessures, soit qu'elles l'aient fait trop souffrir, soit qu'il eût honte de se présenter à ses concitoyens vivant, lui qui avait été cause de la perte de tant des leurs, Brennus résolut de ne pas leur survivre : après s'être enivré de vin pur, il se donna la mort d'un coup de poignard¹.

1. Les éléments de ce récit sont fournis par trois textes : Pausanias, X, 23, 4 (Brennus est blessé et perd connaissance) et 7 (il se suicide, bien qu'il eût pu guérir, pour éviter la honte et les reproches) ; Diodore, XXII, fr. 9, 2 (atteint par trois blessures, il sait qu'il n'a plus longtemps à vivre, conseille aux Gaulois de l'achever ainsi que tous les blessés, puis s'enivre et se poignarde) ; Justin, XXIV, 8 (*Brennus cum dolorem vulnerum ferre non posset, pugione se finivit*).

Ce suicide du chef qui avait fait trembler la Grèce, qui s'était ri de ses dieux, paraît avoir produit une impression profonde sur l'imagination des Grecs. Leur pensée et leur art n'avaient rien connu de tel. Si Héraklès montait sur un bûcher au sommet de l'OËta, c'était pour échapper à d'intolérables souffrances et pour en sortir dieu ; si Ajax se précipitait sur son épée, c'était dans un accès de démence. Se tuer pour échapper à la captivité ou au déshonneur — comme le firent si souvent Gaulois et Gauloises¹ — c'était « une sublime folie » que la raison prudente des Grecs ne comprenait pas ; mais leur génie, épris du beau, sut l'admirer et la traduire en œuvres d'art qui n'ont pas cessé de nous émouvoir.

Le Gaulois qui se tue après avoir frappé sa femme pour la soustraire à la honte a été immortalisé par le groupe Ludovisi ; je crois avoir montré² que le *Gaulois* du Caire rappelait l'épisode où les mercenaires de Ptolémée II, enfermés dans un îlot du Nil, se donnèrent la mort pour échapper à la captivité³. Au témoignage des

1. Ainsi, après sa défaite de Télamon, en 225, le roi des Gaesates, Anéroestos, se tue avec ses « fidèles » (Polybe, II, 31, 1) ; les Sénons, écrasés en 283, s'entretuent (μυνηζῶς, Appien, *Celt.*, 11) ; les Cimbres, vaincus à Verceil, s'égorgeant eux-mêmes ou se font égorger par les femmes, et celles-ci les suivent dans la mort (Plutarque, *Marius*, 26 ; Orose, V, 16, 21 ; Florus, I, 38, 18 ; cf. Diodore, XXXIV, *Exc. Vat.*, p. 103) ; de deux chefs vaincus par César, Catuvolcus et Drappès, le premier s'empoisonne, le second se laisse mourir de faim (César, VI, 31, 5 ; VIII, 44, 2) ; Sacrovir et les siens se suicident après avoir préparé leur bûcher (Tacite, *Ann.*, III, 46) ; les ambassadeurs des Sicambres emprisonnés se tuent (Dio., LV, 6). Sur la colonne trajane on voit les chefs des Daces se tuant ou s'empoisonnant (Froehner, *La colonne trajane*, n. 98, 113, 116 ; S. Reinach, *Répertoire de reliefs*, I, p. 362).

2. Voir A. Reinach, *Les Gaulois dans l'art alexandrin*, dans les *Mon. Piot*, 1910, XVIII, p. 37-115 (le présent article sert comme de complément à ce mémoire qui y sera fréquemment cité).

3. En dehors de cet épisode, je ne connais qu'un seul texte, dans l'histoire des Gaulois d'Orient, qui les montre s'entre-égorgeant. C'est ce que Florus rapporte à la suite de sa description de la victoire de Manlius Vulso au Mont Olympe, en 188 (II, 11) : *sed alligati miraculo quodam fuere quum catenas morsibus et ore tentassent, quum offocandas invicem fauces praebuissent*. Il n'y a rien de pareil dans le récit détaillé de Tite Live. Aussi bien, Florus a pu être influencé par la vue d'un des monuments qui représentent des Germains captifs se tordant dans les chaînes qui leur attachent les mains derrière le dos (en dehors de la rubrique *Captifs* dans le *Répertoire de la statuaire*, voir par exemple la *Gemma Augustea*, le balsamaire de Berlin, l'enseigne de Neuwied, le diptyque de Halberstadt, le *Germain* de Londres, dans Schumacher, *Germanendarstellungen*, 1912, n. 2, 5, 37, 44, et p. 87) et qui, parfois, les lient aussi par le cou les uns aux autres (ibid., n. 20 a, socle d'une colonne à Mayence ; ibid., n. 33 c, bol en *sigillata* de Bingen). On peut ajouter au moins trois monuments à ceux que connaît Schumacher : 1° la partie inférieure d'une statue en marbre de

œuvres de toute sorte qui en dérivent « la mort du vieux chef gaulois » ne dut pas être un motif moins admiré des artistes hellénistiques et de leurs clients. Ce sont quelques-unes des pièces, inédites ou peu connues, qui dérivent de ce thème, que je voudrais étudier ici. J'espère que cette étude jettera quelque lumière sur deux grandes *Galatomachies* qui ont existé en peinture, à Athènes et à Pergame, et dont l'influence a peut-être été trop négligée.

*
* *

La plus remarquable des œuvres qui se rapportent à la « mort de Brennus » est celle que notre planche XVIII reproduit, réduite d'un quart. Beaucoup d'archéologues l'ont sans doute admirée dans la *Sala dei piccoli bronzi* du musée de Naples ; mais aucun, que je sache, n'a remarqué qu'elle formait comme le trait d'union entre les grandes statues de Pergame,



FIG. 1. — Tête du Gaulois de Naples.

Pola qui montre un barbare à braies et à *torques* agenouillé et enchaîné au pied d'un empereur debout (ce serait un souvenir de la campagne menée en 118 par Hadrien dans le pays des Scordisques selon P. von Bienkowski, *Wiener Studien*, 1912, p. 272 ; cf. le Pannonien enchaîné au pied d'un trophée, S. Reinach, *Rép. de reliefs*, II, p. 135) ; 2° Un bronze d'applique trouvé à Vienne qui représente un barbare vêtu de braies, barbu et coiffé avec un toupet à droite, les mains liées derrière le dos (F. von Kenner, *Jahrbuch für Altertumskunde*, V, 1911, p. 113, fig. 1) ; 3° Une statuette du musée de Hanovre où le barbare est représenté nu, les mains liées derrière le dos, l'anneau d'une lourde chaîne passé à la jambe droite relevée (Hahne, *Mannus*, 1913, p. 97, pl. X). Il faut aussi rappeler la statuette d'un Gaulois à braies et *torques* enchaîné au pied d'un trophée qu'a publiée S. Reinach (*Rev. arch.*, 1913, I, p. 227) et qui viendrait d'Athènes ; mais sa disparition, ainsi que sa trop grande similitude avec l'un des Gaulois du sarcophage Ammendola (petit côté B), la rendent plus que suspecte. Enfin je puis signaler un bronze d'applique inédit du Musée Borély qui représente un Gaulois un genou en terre (comme celui de Pola), les mains liées derrière la ceinture de ses braies (vitr. 100, n° 3077 ; prov. Orange ?). Que le type du prisonnier barbare les mains liées derrière le dos appartienne à l'art alexandrin, c'est ce qu'indique une statuette de ce type qui se trouve dans la collection égyptienne du baron von Bissing, (*Oest. Jahreshefte*, 1912, p. 80). Voir aussi une peinture de Pompéi (Helbig, *Camp. Wandgem.* n. 505), qui peut dériver de la *Furor* d'Apelle (Pline, XXXV, 27 : le tableau représentait sans doute la Perse personnifiée enchaînée sur un monceau d'armes) et d'autres références à l'art. *Tropaeum* du *Dict. des Antiquités*.

que nous trouvons à Venise réduites à la moitié de la grandeur naturelle, et les petits bronzes, bibelots d'étagère ou pièces d'applique,



FIG. 2. — Le Gaulois de Naples vu de face.

qu'a multipliés la bronzerie d'art alexandrine. Elle n'a jamais été publiée et on ne sait rien de sa provenance, sauf qu'elle aurait été trouvée à Pompéi¹.

1. Le bronze n'a été mentionné, à ma connaissance, que dans la *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, p. 367, n° 1607 : *statuetta di barbaro*. L'ayant remarqué en 1910, j'en ai fait prendre une photographie en même temps que celle des trois cavaliers d'applique reproduits dans mon mémoire précité, fig. 32-3. M. V. Spinazzola, directeur général du musée de Naples, a bien voulu m'envoyer gracieusement les quatre autres photographies qui, réduites, ont donné nos figures 1-4. M. V. Macchioro, inspecteur au musée de Naples, m'a assuré n'avoir trouvé aucune mention de cette statuette dans les inventaires manuscrits. Bien entendu, je ne doute pas que la pièce n'ait retenu l'attention de M. P. von Bienkowski, qui réunit depuis si longtemps les *barbarorum imagines* ; mais, comme rien n'annonce que son recueil des bronzes figurant les Gaulois, promis dans celui des marbres en 1908, doit paraître prochainement, je n'ai pas cru devoir retarder plus longtemps cette publication.

Le bronze mesure 0^m,275 de longueur maxima, 0^m,195 de hauteur maxima ; belle patine verdâtre à surface grenelée, avec croûtes plus claires ou plus foncées. Le dos est beaucoup moins soigné, mais il ne devait pas être caché. La statuette ne semble pas avoir servi d'applique ; elle devait être posée sur une table ou un dressoir, fixée sur sa base comme elle l'est maintenant, c'est-à-dire par la plante du pied droit, le plat de la cuisse gauche et la paume de la main gauche.

La planche et les figures 1-3 dispensent d'une longue description. Le barbare est tombé à terre; il cherche à se relever en s'arc-boutant



FIG. 3. — Le Gaulois de Naples vu d'en haut.

du pied droit ployé au genou et du bras gauche ployé au coude; il lève le bras droit avec un geste d'appel suprême ou d'adieu plutôt que de supplication, geste que suit son regard. Il est vêtu de braies assez amples pour se plisser aux articulations et qui se terminent inférieurement par un bourrelet qui retient la chaussure¹; une saie se croise sur le buste, de façon à découvrir en pointe le haut de la poitrine; au-dessous de la corde qui la serre à la taille², la saie

1. Le bourrelet pourrait aussi bien marquer le rebord de la chaussure, qu'on se représentera d'après celle qui est reproduite à la fig. 3479 de l'art *gallica* du *Dict. des Antiquités*. La *gallica* paraît avoir été une sorte de chausson ou de bottine, formée par une pièce de cuir fixée sur une semelle de bois.

2. Il s'agit sans doute d'une étroite lanière de cuir comme en portent apparemment le Gaulois

retombe jusqu'au haut des cuisses ; elle est pourvue de manches qui s'achèvent au poignet par un bourrelet. Chevelure, barbe et moustaches se confondent, traitées en fortes mèches qui se recourbent et s'enchevêtrent, l'une en saillie plus forte au milieu du front plissé,



FIG. 4. — Le Gaulois de Dresde.

dominant une sorte de raie. Bien que tout, dans ce bronze à belle patine verdâtre, dans les traits du visage comme dans les plis du vêtement, ne soit que simplicité et dignité, sans qu'aucune blessure ni aucun geste dramatique viennent imposer la pensée de la mort prochaine, on n'en sent pas moins le souffle qui se raidit avant de s'abandonner et qui, ce dernier effort accompli, va s'en aller sans crainte vers le paradis des braves.

Cette rare noblesse de sentiment donne à penser que l'original dont ce bronze dérive a dû appartenir à la grande

sculpture hellénistique ; pour les artistes de cette époque, un barbare ainsi figuré ne pouvait être qu'un Gaulois. D'ailleurs, un coup d'œil jeté sur les représentations certaines des Gaulois dans l'art antique va nous montrer que le bronze de Naples est loin d'y être isolé.

Le *Gaulois* bien connu de Venise est un guerrier tombé sur le genou gauche et se redressant de la main gauche ; la tête surtout rappelle celle de notre bronze, et Bienkowski remarque avec raison que cette tête peut se placer parmi celles qui préparent le *Laocoon*¹. Ce savant a montré, après M. S. Reinach, que le bras droit du *Gaulois* de Venise avait été restitué à tort comme dressant un glaive ; à en croire ce qui reste de l'original, le bras devait se

tombé du sarcophage Doria Panfili (Bienkowski, *Darstellungen*, pl. IX), et celui d'un sarcophage de Chiusi (*ibid.*, fig. 125).

1. P. von Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst* (1908), p. 43 et fig. 53-55. Bienkowski voit une tête de Gaulois dans le marbre de Bologne dit « testa di Laocönte », *ibid.*, p. 61.

ramener beaucoup plus près du corps; Bienkowski pense que le Gaulois se suicidait, comme le barbare si semblable qui se voit au milieu de la face principale du sarcophage Ammendola¹. Il en rapproche une urne de Volterra², ainsi qu'un réchaud à reliefs d'Athènes sur lequel nous reviendrons; mais il faut remarquer ici que, si le *Gaulois* de Venise avait été représenté plongeant un fer dans son sein comme celui du sarcophage, on devrait trouver quelque trace de l'arme ou de la blessure. Comme il

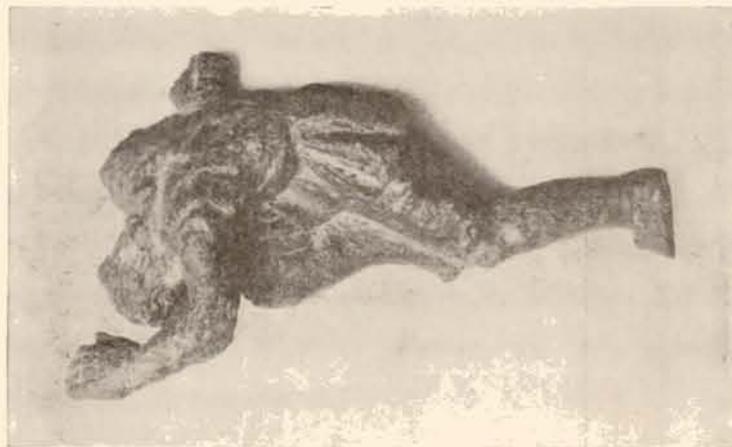


FIG. 5. — Le Gaulois de Munich.

n'en est rien, il vaut mieux peut-être lui prêter un geste suppliant, sinon avec le bras dressé verticalement comme dans notre bronze, du moins avec le bras ployé comme sur le sarcophage de Palerme³, ou étendu presque horizontalement comme sur un bronze de Caylus⁴. Quant à la position croisée des jambes, elle se retrouve sur toute une série de bronzes d'applique⁵; justifiée par l'attitude du guerrier blessé qui se soulève à moitié, elle s'explique aussi parce qu'elle facilitait l'application de l'*emblema*. Si la jambe qui se ploie est contractée

1. Bienkowski, op. cit., pl. IV. Depuis 1908, le sarcophage Ammendola a été publié à nouveau avec le plus grand soin dans le *Catalogue of the Capitoline Museum*. Voir aussi la description de Helbig-Amelung, *Fuehrer* (1912), I, n. 772 et la reproduction du trophée au scalp que j'ai donnée dans la *Revue celtique*, 1913, pl. II, 1.

2. Bienkowski, op. cit., p. 43, fig. 56. On pourrait aussi voir le même geste sur un sarcophage de Florence, fig. 124.

3. Bienkowski, op. cit., pl. II a. Ce sarcophage a été reproduit depuis par J. Formigé, *Bull. Soc. Antiq.*, 1912, p. 319. Cf. aussi le barbare tombé, sur le pectoral de cheval de Brescia, S. Reinach, *Rép. de reliefs*, III, p. 12 (cf. *ibid.*, II, p. 129).

4. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 200, 6. Cf. aussi un des barbares tombés de l'urne de Londres, *Rép. de reliefs*, II, p. 494.

5. Voir par exemple le bronze du Musée Britannique publié dans mon précédent mémoire, fig. 21; celui d'Alésia, *ibid.*, fig. 20 et l'anse du Louvre, *ibid.*, pl. IX.

davantage, son pied peut venir se coller contre la cuisse, ainsi qu'on le voit sur un bronze de Dresde que nous reproduisons (fig. 4)¹, parce

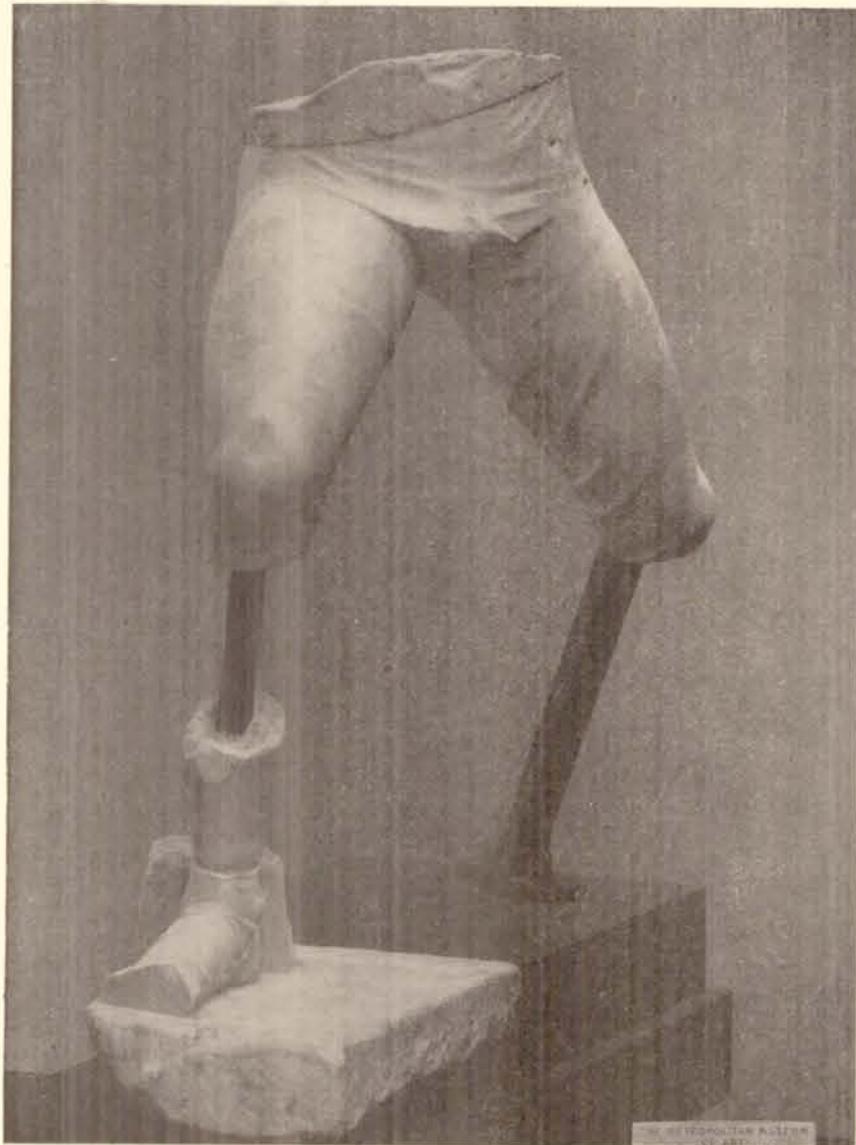


FIG. 6. — Le Gaulois de New-York, vu de face.

que, tout en rappelant de près celui de Naples, il montre ce qui eût suffi pour lui donner une attitude pathétique: ployer complètement

1. Bronze provenant peut-être de Velletri; de l'extrémité du pied à celle des cheveux il mesure 0^m,098 (H. Hettner, *Die Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden* (1881), p. 45; K. Schumacher, *Die Germanendarstellungen* (1912), p. 26; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, IV, p. 114, 4).

la jambe qui se crispe dans un effort violent, froisser l'étoffe autour de la poitrine nue pour accentuer cette impression de violence, rejeter la tête plus en arrière dans un appel désespéré. Pour le vêtement, on retrouve sur ce bronze de Dresde les braies terminées par



FIG. 7. — Le Gaulois de New-York, vu de dos.

un bourrelet sans doute en cuir et la saie ouverte en pointe; pour la voir passer en jupon plissé sous la ceinture, on peut regarder un bronze d'applique de Munich (fig. 5), qui aurait pu servir de pendant à celui d'Alésia: le mourant est tombé face contre terre, la tête appuyée au bras, les jambes repliées par l'agonie; mais, tandis que celui d'Alésia n'est vêtu que des braies à l'ample ceinture bouffante,

celui de Munich porte par-dessus la longue blouse serrée à la taille par une ceinture de cuir¹.

On a souvent semblé croire que la présence de cette blouse était un indice d'origine germanique, et il est certain que des Germains ont été représentés ainsi vêtus. Mais il ne l'est pas moins que braies et saie constituent le costume bien connu des Gaulois ; des centaines de monuments gallo-romains sont venus confirmer sur ce point l'autorité des textes. L'art hellénistique les avait-il déjà représentés avec ce réalisme ? Longtemps on a cru qu'il n'avait voulu les figurer que dans la nudité héroïque où ils étaient censés combattre, la soulignant parfois plus qu'il ne la dissimulait par l'addition d'une draperie flottante. Cependant, si les grandes répliques en marbre qui nous sont parvenues des monuments de Pergame ne montrent les Galates qu'ainsi dévêtus, les petits bronzes, dérivant eux aussi d'œuvres de maîtres, leur donnent le vêtement caractéristique : souvent les braies², parfois le sayon serré à la taille³. Que la grande sculpture les ait représentés ainsi, on n'en peut plus douter depuis qu'on connaît le magnifique fragment d'une statue en marbre de grandeur naturelle récemment acquis par le musée de New-York. Nous n'avions pu que le mentionner dans notre précédent mémoire ; nous avons le plaisir de pouvoir le reproduire ici (fig. 6-7)⁴. Peu des

1. Reproduit d'après une photographie gracieusement communiquée par M. Sieveking. La pièce, non encore cataloguée, se trouve dans la salle IV, vitrine 16 de l'Antiquarium. Elle a été signalée parmi les acquisitions de ce musée dans l'*Anzeiger du Jahrbuch* de 1910, p. 486.

2. Cf., dans mon précédent mémoire, le *Gaulois* d'Alésia (fig. 20), le *Gaulois* Meyrick (fig. 21), le *Cavalier gaulois* de Naples (fig. 32), l'anse du Louvre (pl. IX) ; ajoutez les *Gaulois en combat singulier* de Naples (S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 198, 6), le *Gaulois* du Musée Calvet (A. Reinach, *Mém. de l'Acad. de Vaucluse*, 1913).

3. Cf. le bronze de Télamon, S. Reinach, *Répertoire*, IV, p. 114, 5 (ajoutez à la référence Paribeni, *Ausonia*, 1908, p. 280) ; le bronze Pollak, *ibid.*, p. 114, 6.

4. D'après les mêmes clichés qui ont servi à illustrer la notice que J. Marshall a consacrée à ce monument dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, mars 1909, p. 45. Il est probable que cette statue faisait partie d'un groupe, tout au moins que l'ennemi sur lequel le Gaulois frappait de toute sa force était figuré devant lui. Ce n'est qu'ainsi que peuvent s'expliquer le tronc d'appui et la coupure nette qui a enlevé l'extrémité du pied ; celle-ci devait se trouver sur la portion du socle qui supportait l'adversaire et devait aider ainsi à son adhérence ; le tronc d'appui n'aurait guère d'utilité si le haut du corps du Gaulois n'avait dû être en contact avec celui de son adversaire, ce qui augmentait le poids qu'avait à soutenir la jambe d'appui. Voici le détail des mesures telles que

grands morceaux que nous a légués la sculpture antique sont d'un réalisme plus saisissant : le guerrier fonce impétueusement, se fendant pour donner toute sa force au coup qu'il porte ; sous les braies collantes la puissante musculature se dessine et le minutieux souci d'exactitude avec lequel sont figurés les *caligæ*¹ et le *cingulum*² ne fait qu'ajouter à l'impression de vérité qui se dégage de ce beau fragment : tout mutilé qu'il est, ce qui en reste conserve tant de vie qu'il laisse aisément imaginer ce qui manque³.

*
* *

On peut trouver ailleurs confirmation du fait que le grand art hellénistique a représenté les Gaulois vêtus de la tunique comme du pantalon. Il s'agit des restes d'une longue composition qui ornait la maison de Délos qu'une mosaïque fameuse a fait appeler la *maison du Dionysos* et qu'on s'accorde à dater de la fin du II^e siècle. Ces débris de fresques ont été publiés au tome XIV des *Monuments Piot* ; mais on

me les communique Miss G. M. A. Richter, du Metropolitan Museum : hauteur du talon à la ceinture, 0,93 ; de la ceinture au genou droit, 0,61 ; au genou gauche 0,55 ; hauteur du fer qui comprend la base avec le bas du pied, 0,29 ; pour la base, les dimensions max. sont, en hauteur 0,07, en largeur 0,38, en longueur 0,52.

1. Ce sont les *caligæ* classiques du légionnaire. Ce n'est pas une raison pour contester que notre marbre ait représenté un Gaulois : certaines statuette du Dispatier gaulois (S. Reinach, *Bronzes figurés*, n. 159-60) portent des chaussures qui n'en diffèrent guère ; ce sont peut-être les *gallicæ* des auteurs.

2. Il faut comparer le ceinturon du *Gaulois* Torrigiani (Bienkowski, op. cit., fig. 679), bande de cuir interrompue à la hanche droite par trois anneaux reliés par des coulants ; c'est là que pendait l'épée.

3. Je me l'imagine d'après le groupe *c* du sarcophage de Chiusi reproduit par Bienkowski (fig. 93, p. 82). Du bras droit levé au-dessus de sa tête, le Gaulois se prépare à asséner le coup mortel à un Grec tombé à genoux entre ses jambes ; du grand bouclier tenu dans sa gauche abaissée, il arrête l'épée levée du Grec ; sa jambe droite tendue supporte sans broncher le choc du poitrail du cheval d'un autre Grec : on s'explique ainsi aisément qu'il ait fallu placer un tronc d'appui sous la cuisse de cette jambe. Ce Gaulois est nu, mais porte dans les cheveux une bandelette. Bienkowski (p. 77) a supposé ingénieusement qu'il faudrait reconnaître le prototype de ce Gaulois dans une des figures perdues d'un groupe de répliques pergaméniennes décrite par Bellièvre en ces termes : « *Victor qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram ac si alium sub se jugularet* ». Le fragment de New-York ne proviendrait-il pas d'une de ces statues trouvées à Rome dans la première moitié du XVI^e siècle et perdues depuis ?

n'y a pas averti qu'ils représentaient une *Galatomachie*⁴. Ils proviennent d'une portion, longue au moins de 0,60, d'un bandeau haut de 0,15,



FIG. 8. — Fragment de la *Galatomachie* de Délos.

bordé en haut par une tresse, au bas par des oves, à fond gris bleuté. Sur ce qui en subsiste, sept combattants se succèdent dans un ordre qui semble être le suivant :

1. M. Bulard, p. 144-5, y reproduit presque textuellement la description de M. J. Chamonard (*Bull. corr. hell.*, 1896, p. 531-3) qui a fouillé ce groupe de maisons et doit en donner la description définitive. Je n'ai malheureusement pas étudié l'original sur place et ne connais, en dehors des aquarelles de S. de Fonseca reproduites aux pl. IX et IX A des *Monuments Piot* (XIV, 1908), que la photographie du morceau principal reproduit ici à la fig. 8. Je ne puis donc donner comme certaines de tout point ni la disposition ni la description que je présente. Le groupement des personnages 1-3 (Bulard, pl. IX) est assuré ; pour 4 (pl. IX A fr. a), 5 (ibid., fr. b) et 6-7 (ibid., fr. c-d), on peut ajouter le fr. e de Chamonard, non reproduit par Bulard : portion d'une jambe nue) la succession proposée n'a de valeur qu'en tant qu'on suppose qu'aucun personnage complet n'a disparu dans les intervalles qui séparent ces fragments. — Dans les divergences que ma description présente avec celle de MM. Bulard et Chamonard, je me suis inspiré des sarcophages à *Galatomachies* et surtout du fragment de réchaud à reliefs d'Athènes qui est étudié plus bas. — Entre les personnages 1 et 2 on distingue la fin d'un nom propre.... εἰς. M. Chamonard m'avertit que ce nom a dû être peint à la même époque que la fresque. Ce serait donc le reste d'une légende.

1 GREC.	2 GAULOIS.	3 GREC.	4 GAULOIS.	5 GREC.	6-7 GREC ET GAULOIS.
Il a les bras nus, un manteau flottant bleuâtre. Il se couvre de la gauche d'un bouclier rond dont l'intérieur est rouge et pousse de la droite une longue lance qui pénètre dans le cou du personnage suivant.	Il est tombé sur son séant; ployant les jambes pour se redresser, il s'appuie de la gauche sur un bouclier ovale à nervure, posé à terre. Le bras droit, désarmé, retombe le long du corps; il rejette la tête en arrière pour éviter la lance ennemie. Tunique jaune ajustée à manches, que traverse un baudrier brun. Braies collantes blanches; chaussures rouges et bonnet conique jaune.	Il a les bras et les jambes nus, le manteau flottant derrière lui. Le bras gauche tendu en avant paraît tenir un bouclier, le bras droit levé brandit une lame contre un adversaire qui se trouve à sa droite.	Il est tombé en arrière comme 2, mais en sens contraire. La jambe droite est complètement ployée dans un effort vigoureux pour se relever, que seconde la main droite appuyée à la nervure d'un bouclier ovale posé à terre. Le vêtement, dont la nature est difficile à déterminer, couvre le guerrier jusqu'au haut des bras et au haut des cuisses. Le reste des bras et des jambes paraît nu.	On ne voit que le torse et, semble-t-il, de dos. Ce torse est couvert d'une cuirasse jaune que traverse un baudrier brun; au-dessous on voit passer une tunique rouge à manches courtes. Au bras qui se tend vers la gauche semble être passé un bouclier; l'autre bras s'abaisse, comme s'il donnait un coup d'épée.	Les deux personnages sont trop enchevêtrés pour pouvoir être distingués avec certitude. Tout ce qu'on peut avancer, c'est que le Gaulois paraît avoir été figuré gisant à terre (on ne voit que sa jambe gauche nue et le bout d'un vêtement bleu violacé, s'arrêtant au milieu du genou). Du Grec on distingue le jarret nu qui enjambe le vaincu, avec les restes d'une tunique rouge et d'une cuirasse à lambrequins.

Pour qu'un peintre ait pu exécuter, dans une maison particulière de Délos, une fresque semblable, réduite à la dimension d'une prédelle, avec une aisance si manifeste, il faut qu'il ait pu s'inspirer d'un modèle bien connu et souvent reproduit. Délos se trouvant sous la dépendance artistique autant que sous la dépendance politique d'Athènes, on est amené naturellement à se demander si ce modèle ne se trouvait pas à Athènes. Or, le relief qui décore la face d'un réchaud cylindrique trouvé au Pirée, réchaud qui peut être contemporain de la fresque de Délos, semble présenter avec elle quelques analogies incontestables¹.

1. Il s'agit de quatre fragments d'un relief qui devait orner la face d'un réchaud cylindrique, fr. hauts de 0^m,14 à 0^m,17; les figures sont modelées à la main sur le fond et, par suite, très faciles à casser: c'est ce qui est arrivé pour la jambe droite de l'homme qui est tombé à terre. De part et d'autre, deux *putti* joufflus portant des guirlandes qui rappellent ceux du Mausolée de Saint-Rémy; au milieu, le motif dont les deux fragments sont rapprochés ici, comme ils l'ont été par P. von Bienkowski (op. cit., fig. 49 a (p. 36) et p. 44 et 150). Bienkowski en avait eu communication par P. Arndt; depuis, ces pièces sont entrées à l'*Antiquarium* de Munich et ont été republiées par

Cet *emblema* commence à gauche par un cavalier grec portant un casque à panache flottant et une cuirasse moulante à double rangée de lambrequins ; il tient ses rênes du bras gauche, sur lequel un bouclier rond et convexe est passé par une poignée ; il est sur le

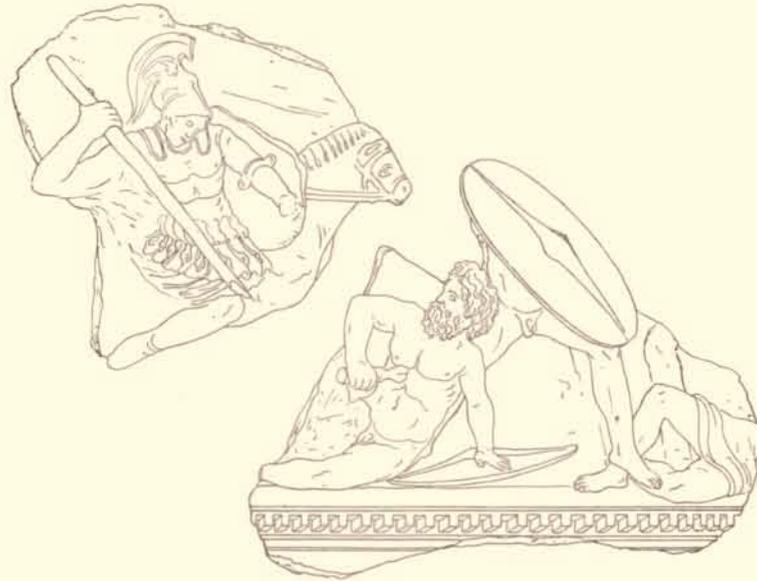


FIG. 9. — Fragment d'un réchaud avec Galatamochie.

point de frapper de sa lance, serrée dans le bras droit ployé, un ennemi renversé à terre devant son cheval. Celui-ci est un barbare nu, aux cheveux et à la barbe hérissés ; tombé en arrière, il cherche, de la main gauche, à se redresser sur son bouclier ; sa main droite tient un

fer enfoncé en pleine poitrine ; derrière lui et lui tournant le dos, un autre barbare se dresse ; une jambe contre le dos de son compagnon tombé, l'autre tendue en avant, il se ramasse derrière son grand bouclier ovale à *umbo* et nervure centrale, comme s'il cherchait à couvrir, en même temps que son propre corps, le vieux guerrier tombé. Le pied qu'il porte en avant pose sur la jambe gauche d'un guerrier gisant dont on distingue seulement, au-dessus des deux jambes repliées, le bas de la tunique. Il se défend contre un fantassin dont on ne voit plus que la jambe droite qui semble chaussée d'une haute *embas*.

M. von Bienkowski pense que le vieux barbare se suicide comme le Gaulois qui occupe le milieu de la face principale du sarcophage

J. Sieveking, *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst*, 1909, I, p. 16 (d'où *Jahrbuch*, 1910, *Anzeiger*, p. 54). Le dessin ci-joint a été fait d'après les photographies données par Bienkowski et par Sieveking et revu sur l'original ; il est dû à M. Champion. Ce réchaud doit appartenir au début du premier siècle avant J.-C.

Ammendola ; le guerrier au bouclier qui se dresse derrière lui rappellerait celui qui semble de même chercher à protéger le chef tombé sur ce sarcophage. Mais il est difficile de décider si, sur le fragment du Pirée, il s'agit d'un poignard que le chef vaincu se plonge dans le sein ou du fer qui l'a mortellement blessé qu'il cherche à en arracher¹. Quoi qu'il en soit, ces rapprochements ne laissent pas d'apporter quelque confirmation à l'idée émise il y a longtemps par Helbig² : il supposait que le sarcophage Ammendola et les reliefs du même groupe, où les personnages sont aussi enchevêtrés, devaient s'inspirer de quelque peinture pergaménienne et il rappelait que le peintre Milon de Soloi passait pour un élève de Phromachos, l'un des auteurs du grand ex-voto d'Attale I ; il serait donc possible que Phromachos eût été également peintre.

Nous pouvons aller plus loin aujourd'hui. L'existence de grandes peintures commémorant les victoires des Grecs sur les Gaulois à Athènes et à Pergame peut être mise hors de doute.

*
* *

La *Galatomachie* peinte d'Athènes est connue par un décret de cette ville en l'honneur d'Hérakleitos d'Athmonée. Brisé, il ne commence pour nous qu'avec l'exposé des services rendus par Hérakleitos³. Dans

1. Même incertitude pour les deux sarcophages étrusques signalés plus haut.

2. W. Helbig, *Untersuchungen ueber die campanische Wandmalerei* (1873), p. 55. M. Bulard, op. cit., p. 145 s'est laissé induire en erreur en parlant de « combats de Grecs et de Barbares dans les peintures murales de Pompéi ». Il n'en existe pas à ma connaissance (rapprocher de la fresque de Délos : Thiersch, *Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria*, p. 4). On ne connaît malheureusement comme peintres de Pergame, en dehors de Pythéas, étudié plus bas, que Kalas, Gaudotos et (Philipp)idès, envoyés en 140/39 par Attalos III à Delphes, sans doute pour y faire des copies (Baunack, *GDI*, 2644). Mais on connaît plusieurs pièces qui devaient faire partie de la galerie de tableaux anciens de Pergame : les *Charites* de Pythagoras de Samos (Pausanias, IX, 35, 7), l'*Ajax foudroyé* d'Apollodoros d'Athènes (Pline, XXXV, 60), des tableaux d'Apelle (Solin, 27, 53, éd. Mommsen).

3. *IG*, II, 5, 371 b ; Michel, 1482 ; Dittenberger, *Sylloge*, 207. Celui-ci restitue ainsi le passage qui nous intéresse : ...καὶ ἀνανεωσθέντων τοῦ δήμου τῆν θυσίαν καὶ τὰ ἀγωνίσματα τῶν Παναθηναίων τὸ τε στάδιον κατ[εσκευάσεν ἐπαξι]ως καὶ ἀνατίθησιν τῆς Ἀθηναίων τῆς [Νίκης] χάριτος ἔχουσας ὑπομνήματα τῶν [τῶν βασιλείῃ] ἐπραγμένων πρὸς τοὺς βαρβάρους ὑπὲρ τῆς τῶν Ἑλλήνων σωτηρίας.

le nombre se trouve la dédicace « à Athéna Niké de peintures conservant la mémoire des exploits accomplis par le roi contre les barbares pour le salut des Hellènes », dédicace liée au renouvellement du concours des Panathénées. Pour qu'il y eût lieu de le renouveler, il faut qu'il ait été suspendu. Or, les grandes Panathénées tombaient en juillet 278 (hécatombéon de la 3^e année de la 100^e Olympiade). C'est dans l'hiver de la même année (279/8) que les Gaulois avaient attaqué Delphes; malgré leur échec, ils conservaient en Thrace une position formidable. Il est donc possible que les Panathénées aient été suspendues cette année-là. Mais, au printemps de 277, Antigonos Gonatas, débarquant à Lysimacheia, y infligea une défaite définitive aux bandes gauloises. Elle lui valut en même temps, quand dix mois de siège eurent mis Kassandreia entre ses mains, l'autorité suprême en Macédoine, et l'on peut montrer qu'avant juillet 276 il avait rétabli son hégémonie à Athènes¹. Hérakleitos d'Athmonée paraît avoir alors été son principal instrument dans le gouvernement de cette ville. C'est donc sans doute en juillet 274 qu'il rétablit les Panathénées, peut-être en qualité d'agonothète. Notre décret en son honneur paraît être de la même année.

Étant donné ce que l'on sait sur Hérakleitos qui, vingt ans plus tard, devait recevoir de la confiance d'Antigonos le commandement de la garnison macédonienne du Pirée, il est certain qu'il faut res-

1. Cf. W.-F. Ferguson, *Hellenistic Athens*, p. 161, n. 2. Cette question, comme celle de la date des *Sôtéria*, est malheureusement liée à la chronologie des archontes de cette période qu'on n'a pu encore fixer définitivement. Ce qui est certain, c'est que les Étoliens envoyèrent solliciter l'adhésion d'Athènes aux *Sôtéria* qu'ils établissaient à Delphes sous l'archontat de Polyeuktos. Mais on hésite pour cet archontat entre 277/6 (von Schoeffler, Pomtow), 275/4 (Kirchner, Kolbe, Ferguson), 274/3 (Beloch). J'ai dit ailleurs qu'aucun argument sérieux ne s'oppose à ce qu'on place les premières *Sôtéria* en août 277 ou août 276 (Pomtow penche maintenant pour cette dernière date, *Goett. Gel. Anz.* 1911, p. 178); j'ajoute qu'on pourrait tirer un argument pour placer l'archontat de Polyeuktos entre juin 277 et juin 276 du fait que, dans le décret d'adhésion aux *Sôtéria* rendu sous son archontat le 29 Elaphébolion, il n'est fait aucune allusion aux services d'Antigonos à la cause de la défense nationale. Or, s'il venait de rétablir son pouvoir à Athènes, cette omission ne se comprendrait guère. On peut donc admettre que c'est entre la fin de mars et le début de juillet 276 qu'Antigonos est redevenu tout-puissant à Athènes. D'ailleurs, la date du renouvellement des Panathénées n'est aucunement liée à celle de l'institution des *Sôtéria*, comme le veut Ferguson, *Klio*, 1908, p. 349.

tituer dans le décret: τῶν [τῷ βασιλεῖ π]επραγμένων, comme Koehler l'a proposé et comme Dittenberger l'a accepté, et non τῶν [μετὰ Αἰτωλῶν π]επραγμένων comme le voulait Lolling, premier éditeur de l'inscription.

La peinture commémorait donc la victoire de Lysimacheia: *ut Antigonos Gallos delevit*, résume le sommaire de Trogue. Mais son récit devait être très développé, à en juger par l'*Epitome* de Justin. D'après sa narration, combinée avec quelques mots de Tite Live et de Diogène Laerte, on entrevoit que la rencontre d'Antigonos et des Gaulois n'a pas laissé de présenter des épisodes pittoresques¹.

Les Gaulois, au nombre de 15000 fantassins et de 3000 cavaliers, dévastent la Thrace hellespontique, menacent Byzance, s'emparent par surprise de Lysimacheia. Antigonos, revenant d'Asie où il a conclu la paix avec Antiochos, débarque non loin de cette ville et dresse son camp devant ses vaisseaux, près d'une forêt. Il invite les chefs des Gaulois à un banquet magnifique; il croyait les effrayer avec ses navires chargés de troupes et ses éléphants, mais il ne fait qu'allumer davantage leur cupidité par la vue de tous ses trésors. Revenus auprès de leurs bandes, les chefs Gaulois les excitent au pillage. La nuit suivante, ils se ruent à l'attaque du camp et le trouvent abandonné, Antigonos ayant fait retirer ses troupes, les unes sur les navires avec les femmes et les enfants, les autres dans la forêt voisine. Au moment où les Gaulois commencent à piller quelques navires, ils se voient assaillis soudain des deux côtés: *tanquam caedes Gallorum fuit, ut Antigono pacem opinio hujus victoriae non a Gallis tantum, verum etiam a finitimorum feritate praestiterit*².

1. Justin, XXV, 2; Diogène Laerte, II, 141; Tite Live, XXXVIII, 16. Dans son *Antigonos Gonatas* (Oxford, 1913 p. 166), W. Tarn déclare qu'il ne croit pouvoir rien tirer du récit de Justin. Divers indices, dans le détail desquels je ne puis entrer ici, me font penser, au contraire, qu'il dérive de Hiéronymos de Kardia (on sait que Kardia est précisément une ville de la Chersonèse de Thrace), l'historien des Diadoques qui vécut à la cour d'Antigonos.

2. J'ai indiqué ailleurs combien ce carnage a dû être exagéré (*Revue des études grecques*, 1913, p. 379). Sur l'impression causée en Grèce par cette victoire, voir le décret d'Érétrie connu par Diogène Laerte et le fragment de la *Chronique* d'Apollodoros cités par Tarn, *Antigonos Gonatas*, p. 166, note 104. On peut se demander si le fameux oracle de Phaennis de Dodone, annonçant que les Galates seraient détruits par « le fils d'un taureau divin » (Pausanias, X, 15, 2), ne s'appliquait pas d'abord à Gonatas, fils du Poliorcète, qui porte des cornes sur ses monnaies; ce serait après la

Certaines monnaies d'Antigonos donneraient à penser que le succès miraculeux du roi dut être attribué en partie à la terreur panique¹. Elles montrent, en effet, Pan couronnant un trophée. On sait que la terreur panique passait pour avoir déjà précipité la fuite des Gaulois devant Delphes², et deux considérations peuvent avoir incliné Antigonos à faire honneur au dieu Pan de sa victoire. D'une part, il est possible qu'il y ait eu effectivement un culte de Pan dans le voisinage du champ de bataille : les monnaies d'Abdère, d'Ainos et de Périnthe attestent que le dieu était vénéré en Thrace et une place proche de cette dernière ville portait le nom de *Panion* (auj. Panido)³ ; nul lieu plus propice à un culte de Pan que la forêt où Antigonos aurait caché ses troupes. D'autre part, le culte du dieu cornu n'était pas moins connu en Macédoine. On sait que, vers 407, Zeuxis peignit un tableau de Pan pour Archélaos I ; vers 390, la tête du dieu, imberbe et munie de petites cornes, apparaît sur les monnaies d'Amyntas II telle qu'on la retrouve sur celles d'Antigonos Gonatas lui-même. Il est probable que le dieu arcadien n'a fait que donner son nom en Macédoine au vieux dieu dynastique à la tête de bouc, Karanos⁴. C'est probablement ce qui explique le bouc qu'on voit sur les monnaies d'Aigai-Édesse et des Bottiéens dès le v^e siècle⁵ et, après 168, sur celles de Pella qui avait

victoire éclatante d'Attalos I que l'oracle aurait été modifié afin de s'appliquer à ce prince pour lequel cette périphrase reste inexplicable ; une consultation de l'oracle de Dodone est, d'ailleurs, plus vraisemblable pour un roi de Macédoine que pour un roi de Pergame.

1. Sur ces monnaies, voir Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, p. 128, 21. L'idée de les rapporter à la bataille de Lysimacheia est due à Usener, *Rhein. Mus.*, 1877, p. 36 ; elle a été généralement adoptée.

2. Pausanias, X, 23, 5 : ἐν δὲ τῇ νυκτὶ σφοδρὸν ἐπιπίπτει Πανικός. Sur le culte de Pan à Delphes et dans la grotte voisine du Korikos, voir H. Pomtow, *Philologus*, 1912, p. 43 et 90.

3. Ou *Panados*, entre Bisanthé (Rhodosto) et Neon-Teichos. On y a trouvé des dédicaces de notables thraces à Euménès II (*Or. gr.*, 302). C'était donc un port de quelque importance à l'époque hellénistique. On pourrait même supposer qu'il fut le théâtre de la victoire d'Antigonos, puisque le récit de Justin ne mentionne pas Lysimacheia.

4. Cf. *Revue des études grecques*, 1913, p. 35, 2. Aux indices de la faveur accordée par Olympias au culte du dieu cornu, que j'ai réunis dans cet article, (p. 373), ajoutez le curieux texte sur les deux *agalмата* de Pan et de Kronos qu'elle aurait élevés en Épire, (cité à l'art. *Pan* du *Lexikon* de Roscher, col. 1366).

5. Babelon, *Traité de Numismatique*, I, p. 1097 ; *Catal. Brit. Mus., Macedonia*, p. 37.

succédé à Aigai comme capitale de la Macédoine¹. On devine donc pour quelles raisons le roi de Macédoine était disposé à attribuer à Pan une part de sa victoire. Si même la légende du rôle joué par le dieu à Delphes n'avait pas encore cours, Antigonos a pu se laisser guider par la tradition athénienne bien connue qui faisait intervenir Pan à Marathon. Elle était déjà familière à Hérodote; Simonide passait pour l'auteur de l'épigramme qu'on lisait sur le Pan *tropaio-phoros* dressé par Miltiade dans la grotte qui fut consacrée au dieu sur l'Acropole². Le Pan porte-trophée a peut-être exercé quelque influence sur le Pan qui érige un trophée au revers de la monnaie d'Antigonos. Les Athéniens, qui pouvaient voir au Poecile Pan parmi les dieux que Mikon avait figurés protégeant leurs ancêtres à Marathon³, devaient être d'autant plus tentés de faire une place au dieu dont Antigonos venait d'adopter l'effigie sur ses monnaies⁴, qu'il faisait célébrer par Aratos dans l'hymne composé par le poète pour ses noces avec Phila⁵ et dont il rappela plus tard le rôle en instituant des *Paneia* à Délos⁶.

On entrevoit ainsi, dans cette bataille entre Antigonos et les Gaulois, plusieurs épisodes qui devaient séduire le talent des peintres: la venue des chefs barbares dans le camp macédonien resplendissant d'or et d'argent, dominé par les vaisseaux de haut bord et les éléphants; l'attaque de nuit contre le camp abandonné,

1. *Catal. Brit. Mus., Macedonia*, p. 90.

2. Simonide, *Anth. Plan.*, 259. Voir les autres textes à l'art. *Pan* du *Lexikon* de Roscher, col. 1361. On y trouvera aussi ceux qui font mention de la grotte de Pan à Marathon et des *xoana* du dieu à Psyttalie, dans la baie de Salamine. Sur le théâtre de ces deux batailles, Pan était donc vénéré près du bord de la mer, comme on doit le supposer à Lysimacheia.

3. On peut conclure à sa présence dans cette peinture de ce sujet d'un exercice de rhéteur: « Un peintre ayant représenté toute la bataille de Marathon, mais n'y ayant pas figuré Pan venant au secours des Athéniens, est, pour cela, accusé d'impiété » (*Rhetores graeci*, éd. Waltz, V, 323, 26).

4. Voir le tétradrachme de Berlin reproduit au frontispice de l'*Antigonos Gonatas* de W. Tarn.

5. *Vita Arati*, IV, 60. On voit généralement une allusion à cet Hymne à Pan au v. 103 des *Thalysies* de Théocrite et on place le mariage d'Antigonos avec Phila dans l'hiver 276/5. Cf. Tarn, *Antigonos Gonatas*, p. 173, 227.

6. Sur les *Paneia* et les phiales consacrées à Délos, voir Tarn, op. cit., p. 269, n. 32 et A. Reinach, *Rev. épigr.*, 1913, p. 128.

tandis que les Macédoniens sont aux aguets dans la forêt voisine, leur brusque sortie de la forêt, précédés de Pan portant partout la terreur, et le massacre des barbares surpris en plein pillage. La commémoration de la bataille prêtait donc à une série de tableaux et l'on comprend le pluriel *graphai*, employé dans l'inscription qui en rappelle la consécration.

Une fois qu'on peut se faire une idée de la peinture, on aimerait connaître le nom du peintre. Tout ce que l'on peut dire à ce sujet, c'est qu'un peintre, autrement inconnu, Olbiadès, avait fait pour le Bouleutérion un tableau célèbre de « Kallippos, celui qui commanda les Athéniens aux Thermopyles quand ils les défendirent pour empêcher l'invasion en Grèce des Gaulois ».¹

Si l'on admet que la fresque de Délos et l'*emblema* du Pirée dérivent de la peinture athénienne, on peut se demander si son influence ne doit pas être reconnue sur des sarcophages et des urnes d'Italie où l'on retrouve un motif semblable, notamment sur l'urne et sur le sarcophage de Chiusi où l'on voit un arbre à l'une des extrémités²; cet arbre pourrait être un souvenir de la forêt qui devait être indiquée sur la peinture du temple d'Athéna Niké.

Enfin, on pourrait chercher dans notre peinture l'explication du problème que posent les sarcophages étrusques et les coupes caléniennes où l'on voit des pillards gaulois emportant des objets précieux. Tandis que ces reliefs semblent attester le pillage de Delphes — la présence du trépied comme dépouille principale ou unique incline à y rapporter ces représentations —, on sait que les textes semblent impliquer qu'il n'y eut pas de pillage. On peut donc se demander si une tradition monumentale, issue d'une autre source, n'est pas venue exercer son influence sur l'épisode le plus connu de l'invasion gauloise. J'ai proposé ailleurs de songer à la mise à sac de Kallion, épisode que

1. Pausanias, I, 3, 4. Le *codex Venetus* ajoute cette glose : ἐνταῦθα σημείωσαι τὴν κατὰ τοὺς Γαλάτας καὶ τὴν καθ' Ἑλλήνας κλιτῶν ἐπιστρατείαν. Cf. éd. Hitzig-Blumner, p. 146.

2. Bienkowski, op. cit., fig. 134-5 et 143. Dans la fig. 143, cavaliers et fantassins Grecs viennent très nettement de derrière l'arbre qui est une sorte de pin-parasol.

les Étoliens ont pu commémorer sur un des monuments de Delphes rappelant la vengeance qu'ils avaient tirée des barbares¹; ne pourrait-on penser aussi bien au pillage du camp d'Antigonos?

*
* *

Une autre série de coupes caléniennes montre un éléphant foulant aux pieds un guerrier. Nous reproduisons ci-contre l'exemplaire du Louvre (fig. 10)². Pour comprendre la disposition de la tour que porte l'éléphant, il faut le comparer à une figurine de Naples (fig. 11)³; de l'ennemi foulé aux pieds, indistinct sur la pièce du Louvre, il faut rapprocher la figurine bien connue de Myrina où le guerrier écrasé par un éléphant est reconnaissable à son bouclier comme un Gaulois. Dès la découverte de cette sculpture, on a supposé qu'elle s'inspirait de celle qu'Antiochos I aurait élevée sur le champ de bataille où il avait taillé en pièces les Gaulois vers 270⁴.



FIG. 10. — Médaillon du Louvre avec éléphant de guerre.

1. Cf. A. Reinach, *L'Étolie sur les trophées gaulois de Kallion*, dans *Journal international d'archéologie numismatique*, 1911. Après Bienkowski, op. cit., un dénombrement plus complet de ces pièces a été donné par R. Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik* (1909), p. 44-48. On peut distinguer cinq variétés : 1) Gaulois enlevant le trépied ; 2) Gaulois enlevant un thymiatérion ; 3) deux Gaulois : tandis que l'un emporte un vase de prix, l'autre protège sa retraite ; 4) Gaulois enlevant un vase sacré, un pied sur l'autel ; 5) Artémis arrachant le vase que tient le Gaulois dans cette position.

2. Louvre, salle H, Catalogue Campana, 234. Le diamètre du médaillon (à bord relevé) est de 0^m,065. Il a été publié par Pagenstecher, op. cit., p. 49, n° 46, pl. VIII. On distingue sur l'original que la tour que porte l'éléphant est formée de sept planches, fortifiées par le bouclier rond qui y est fixé. Les quelques éléphants qu'on voit sur les peintures de Pompéi (Helbig, *Camp. Wandgem.* n. 1599-1601) appartiennent à des compositions dionysiaques.

3. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, II, p. 385, 4. Ajoutez aux références *Guida del Museo nazionale*, p. 145, n° 124.845 (haut 0^m,35). Pour le cornet et son crochet, ajoutez aux références données à l'art. *elephas* du *Dict. des Ant.* la fig. 382 des *Antiquités de la Russie Méridionale* et la mosaïque récemment trouvée à Lyon, *C.-R. Ac. Inscr.*, 1912, p. 413.

4. Pottier-Reinach, *La Nécropole de Myrina*, pl. X ; art. *elephas*, fig. 2623 ; la pièce est au Louvre, n° 131. Winter, op. cit., II, p. 385 en signale un autre exemplaire moins bon dans la coll. Misthos au musée d'Athènes, n° 508. Un éléphant figure sur des monnaies d'Antiochos I, *Brit. Mus. Cat., Seleucid Kings*, pl. IV, 7-8.

Cependant, on a suspecté jusqu'ici le texte de Lucien qui nous fait seul connaître cette bataille¹, et cela en raison des détails qu'il donne et qui ont paru incroyables. J'estime, pour ma part, qu'on a exagéré ces bizarreries et que, d'ailleurs, elles s'expliquent aisément si l'on admet que Lucien avait pour source un poème épique et que ce poème épique lui-même s'inspirait en partie d'une peinture.

La source épique nous est connue par cet article de Suidas :

« Simônidès, de Magnésie du Sipyle, poète épique. Il vécut sous



FIG. 11. — Figurine de Naples avec éléphant de guerre.

Antiochos surnommé le Grand et mit en vers les exploits d'Antiochos Sôter, notamment sa bataille contre les Galates où il anéantit leur cavalerie grâce à ses éléphants² ». Tous les ressorts ordinaires de l'épopée se retrouvent dans le récit de Lucien. Avant la bataille, le songe d'Antiochos, où Alexandre lui apparaît pour lui donner bon espoir; la description des deux armées en présence; le découragement du roi devant les masses ennemies; sa vaillance relevée par un de ses capitaines, sorte de *deus ex machina*; la charge des cavaliers et des charriers gaulois; l'apparition

subite des seize éléphants tenus cachés jusque-là; à la vue des monstres inconnus, la cavalerie des Gaulois tournant bride et portant la confusion dans les rangs de leur infanterie; les chevaux des chars, affolés, y semant le carnage; les éléphants entrant à leur suite dans cette masse où tout fuit ou s'entre-tue, écrasant ceux-ci sous leurs pieds, lançant ceux là en l'air sur leurs trompes, en déchirant d'autres de leurs défenses; la joie dans l'armée victorieuse où tous entonnent le péan et s'embrassent au hasard; le roi couronné et proclamé

1. Lucien, *Zeuxis vel Antiochus*, 9-12.

2. Suidas : Σιμωνίδης Μάγνης Σιπύλου, ἑποποιός, γέγονεν ἐπὶ Ἀντιόχου τοῦ Μεγάλου κληθέντος, καὶ γέγραφε τὰς Ἀντιόχου τοῦ Σωτήρος πράξεις καὶ τὴν πρὸς Γαλάτας μάχην, ὅτε μετὰ τῶν ἐλεφάντων τὴν ἵππον αὐτῶν ἔσθαιρεν.

Kallinikos ; enfin le discours du roi reportant aux éléphants tout l'honneur de la victoire et ordonnant que l'image d'un de ces monstres soit seule sculptée sur le trophée.

Derrière tous ces traits, ne sent-on pas une de ces épopées artificielles qui ont servi de modèles aux Stace et aux Flaccus ? D'ailleurs, Simonide de Magnésie devait avoir lui-même des modèles dans la littérature épique dont les guerres médiques avaient favorisé l'essor. C'est probablement là qu'il aura puisé pour transformer les chariots des Gaulois en chars à faux, pareils à ceux dont Antiochos III, imitant les Perses, fit usage à Magnésie¹.

Mais la confusion a pu être aussi d'ordre graphique. Non seulement certains détails de la description de Lucien, notamment le passage où il montre « les défenses des éléphants brillant d'autant plus qu'elles se détachaient sur le noir de leur corps », permettent de croire au souvenir de quelque peinture ; mais un fragment de vase récemment publié, rapproché de deux notices depuis longtemps connues, autorise à supposer qu'il y eut à Pergame une peinture fameuse commémorant la défaite des Galates.

Le premier texte est ce passage souvent cité de Pausanias : « Il existe à Pergame une peinture représentant les hauts faits contre les Galates² ». Le second parle d'un éléphant, fresque célèbre du peintre Pythéas de Boura, qu'on voyait à Pergame³. Si l'on accepte

1. Cette question des chars à faux a été traitée par Th. Reinach, *Revue celtique*, 1889. Il a montré qu'en Asie comme en Europe les Gaulois n'en ont jamais eu, mais bien des chars de guerre ordinaires à deux chevaux. Aux textes qu'il a cités, on peut ajouter aujourd'hui quelques monuments : d'abord les roues de chars figurées sur les trophées galates de Pergame et sur la base aux trophées gaulois de Delphes, puis le chef gaulois fuyant sur son char de la frise de Civit' Alba (Bienkowski, op. cit., fig. 107 ; pour le détail du char, cf. H. Nachod, *Der Rennwagen bei den Italikern*, pl. IV, n. 101) et celui du petit côté d'un sarcophage de Chiusi (ibid., fig. 121). Pour les chars à faux dans l'armée des Séleucides, il faut ajouter qu'on les voit employés par Séleukos I en 286 (Plutarque, *Dem.* 48).

2. Paus. I, 4, 51. Περγαμηνοῖς δὲ ἔστι μὲν σκῦλα ἀπὸ Γαλατῶν, ἐστὶ δὲ γράφη τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα.

3. Steph. Byz. : Βούρα, πόλις Ἀχαΐας... ἐκ ταύτης ἦν Πυθέας ζωγράφος, οὗ ἐστὶν ἔργον ὁ ἐν Περγαμῇ ἐλέφανς, ἀπὸ τοιχογραφίας ὧν, ὡς Φίλων. Ce texte (Overbeck, n° 2109) a été déjà rapproché de l'éléphant de Myrina par S. Reinach, *La Nécropole de Myrina* (1887), p. 322, puis par Bienkowski, op. cit., p. 138. Mais il n'a pas été expliqué. La ponctuation que j'ai donnée indique

l'identification proposée pour la source de cette notice⁴, cette peinture devait être connue dès le milieu du III^e siècle. Elle ne pourrait donc pas se rapporter aux victoires des Attalides sur les Galates qui sont postérieures et où, d'ailleurs, à notre connaissance, aucun éléphant n'a jamais joué de rôle.

Quant au monument figuré qu'il faut rapprocher de ce texte, c'est un fragment de la panse d'un vase globulaire à reliefs trouvé dans la nécropole alexandrine de Sciatbi et qui peut dater du III^e ou du II^e siècle av. J.-C. (fig. 12). Le fond est d'un beau bleu azur, les figures ont

comment je le comprends : « le peintre Pythéas, dont l'œuvre fameuse est l'éléphant qui se voit à Pergame, partie d'une peinture murale, à ce que rapporte Philon ».

1. C. Muller a vu dans ce Philon l'auteur du *De urbibus et quos quaeque earum viros illustres tulerit* (*F.H.G.* III, p. 574), le contemporain de Néron, Philon de Byblos ; je penserais plutôt au Φίλων ὁ Ἡρακλειώτης ἐν τῷ πρὸς Νύμφην Περὶ Θυμμάσιων, peut-être identique au sophiste Philon sous le nom duquel on a conservé un traité *De septem mundi miraculis* (la confusion remonterait déjà à la source de Suidas). S'il était contemporain de Nymphis d'Hérakleia, ce Philon aurait fleuri entre 280 et 240 (cf. C. Muller, *F. H. G.*, III, p. 11). Quant à Pythéas lui-même, puisqu'il était de Boura en Achaïe, on pourrait se demander s'il n'était pas sans rapports avec le Béotien de ce nom, fils de Kléomnastos, qui fut comblé de faveurs par Euménès II et par son frère Philétairos (le frère de Pythéas, le coureur Akastidas, avait été vainqueur aux Panathénées de 190, en même temps que ces princes, *IG*, II, 966 A). Chassé de Thèbes par les Romains en 146, il paraît être allé mourir en Achaïe (Polybe, XXXIX, 7 ; Pausanias, VII, 14, 6). Peut-être doit-il servir plutôt à expliquer cette autre notice de Suidas : Λεσχίδης ἐπῶν ποιητής, ὃς συνεστράτευσεν Εὐμένει τῷ βασιλεῖ ὃς ἦν ἐπιφανέστατος τῶν ποιητῶν. Συνῆν δὲ τούτῳ καὶ Πυθίας ὁ συγγραφεὺς καὶ Μένανδρος ἰατρός. Comme aucun historien du nom de Pythéas n'est connu, A. Hecker a proposé de corriger en Πυθίας ὁ ζωγράφος (*Philologus*, V, 1850, p. 418). Mais, parmi les courtisans d'un roi, n'est-il pas probable que la tradition ait associé avec un poète épique et un médecin (sans doute celui du roi) un historien de ses hauts faits, plutôt qu'un peintre ? Et, si l'on pense que le texte doit être corrigé, ne pourrait-on songer à Pythermos d'Éphèse qui, vers la fin du III^e siècle, paraît avoir écrit l'histoire du siècle écoulé ? La phrase qui donne Leschidès, inconnu par ailleurs, comme le plus célèbre des poètes, suffit à indiquer que le texte est corrompu. On voit généralement dans Euménès le deuxième roi de ce nom et j'ai proposé ailleurs de reconnaître, dans la guerre où Leschidès l'accompagna, celle de 168-5 contre les Galates de Solovettios, qui valut au roi les plus grands honneurs de la part des villes grecques d'Asie ; comme un épisode qu'on place dans cette guerre montre qu'Euménès la poursuivit étant malade, on s'expliquerait ainsi l'association du médecin Ménandros. Mais rien n'empêche de penser à la fameuse guerre entre Euménès I et Antiochos I à laquelle Phylarchos avait consacré un écrit spécial ; c'est peut-être en Φύλαρχος qu'il faudrait changer Πυθίας (on sait qu'il écrivit vers 240-220). La question ne s'éclaircira guère que par la découverte d'une inscription relative à l'un de ces trois personnages. Rien n'oblige, en effet, à identifier avec le médecin Ménandros le Μένανδρος Περργαμηνός honoré à Athènes en 160 (date probable de l'archonte Archias) pour services rendus παρὰ τῷ Βασιλεῖ Εὐμένει (*IG*, II, 433) ; il pourrait être aussi bien le fils du Φίλων Μενάνδρου qui, vers le début du II^e s., fait à Pergame une dédicace aux Muses (Fraenkel, *Inscr. v. Pergamon*, 184) ; en ce cas, le médecin Ménandros pourrait être le père de ce Philon et remonter par conséquent au temps d'Euménès I.

une teinte nacrée. Une zone court sous les ornements géométriques qui décoraient le haut. On y distingue, de gauche à droite : la partie postérieure d'un cheval qui fuit et le pan enflé par le vent du manteau du cavalier; tombé sur le genou droit, la jambe gauche traînant à

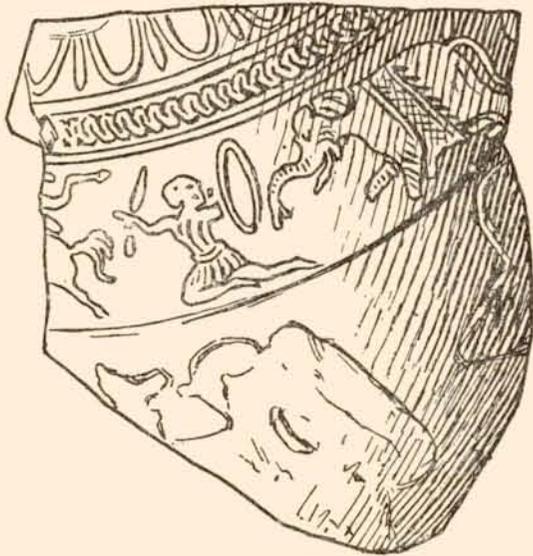


FIG. 12. — Fragment d'un vase d'Alexandrie.

terre, un guerrier blessé; de son épée qu'il brandit dans la droite et du bouclier ovale qu'il tend de la gauche, il cherche à se protéger contre l'éléphant qui fonce sur lui. Cet éléphant a, sur le dos, une sorte de longue housse telle qu'en porte l'éléphant de Myrina; des incisions y indiquent une ornementation intérieure et des franges pendantes¹.

Si petit que soit ce fragment et si éloigné qu'il soit du grand art, ne peut-il pas dériver d'une figuration de la bataille décrite par Lucien d'après l'épopée de Simonide de Magnésie? Et cet éléphant de Pythéas, assez célèbre pour qu'on en eût conservé le souvenir au temps de Stéphane de Byzance, ne peut-il avoir fait partie d'une fresque représentant cet épisode? Il aurait dû sa célébrité à ce qu'il aurait été la première grande œuvre figurant ce monstre dans l'art grec. N'est-ce pas vers la même époque et sans doute à Pergame que le sculpteur Nikératos sculptait le groupe étrange qu'on connaît par Tatien : *Alkippé donnant*

1. Ce fragment mesure 0^m,09 de hauteur, 0^m,08 de large. Il est reproduit ici d'après le dessin donné par E. Breccia, *La Necropoli di Sciatbi* (Le Caire, 1912, p. 187, n. 614, fig. 120 et pl. LXXX). Je l'ai vu au musée d'Alexandrie en 1910; bien que l'ayant aussitôt rapproché du groupe de Myrina, je n'en ai pas parlé dans mon mémoire paru ici en 1911, M. Breccia s'en réservant la publication. J'apprends par une note de la publication de Breccia que cette pièce a fait l'objet d'une communication de M. von Bienkowski, résumée dans le *Bulletin de l'Académie des Sciences de Cracovie* de juin 1912. Je n'ai pu me procurer cette publication; elle paraît être restée également inconnue à R. Pagenstecher qui a donné un dessin de notre fragment au t. II, 3^e partie de la *Sieglin Expedition* (1913), p. 122. Il se borne à remarquer qu'il ne peut s'agir d'une scène de chasse.

le jour à un éléphant¹. Or, Alkippé passait pour la sœur du Caïque, héroïne au nom bien approprié à la Mysie « illustre par ses chevaux ». Le groupe ne pourrait-il symboliser l'aide qu'aurait reçue des éléphants d'Antiochos la Mysie dévastée par les Galates jusqu'à la victoire remportée grâce à leur intervention²?

Une fois le fragment de Sciatbi rapproché de la peinture pergamenienne, trois détails qu'il présente prennent un intérêt singulier. D'abord, le Gaulois qui est figuré jeté à terre porte une tunique serrée à la taille et qui s'évase au-dessous en petit jupon, comme celle du bronze de Naples. En second lieu, la présence du cavalier confirme que l'art hellénistique avait figuré les Gaulois combattant à cheval comme à pied. Depuis la fameuse notice sur la *trimarkisia* dans l'armée de Brennus³, ce groupe du cavalier noble suivi de ses deux écuyers montés, toute une série de textes attestent que les Gaulois d'Asie étaient aussi redoutés comme cavaliers que comme fantassins; le rôle que Lucien prête à la cavalerie gauloise est amplement justifié. Mais on ne pouvait invoquer jusqu'ici de monument à l'appui de ces textes; il n'est pas prouvé que les deux stèles avec cavaliers que

1. Voir sur ce texte et la date de Nikératos mes remarques dans les *Mélanges Holleaux* (1913), p. 254.

2. J'ai proposé d'autres explications de ce groupe dans les *Mélanges Holleaux* (1913). Tout ce qui me paraît certain, c'est que le monument fut élevé à Pergame sous les règnes de Philétaïros ou d'Euménès I. Je rappellerai seulement ici que Pythéas ne fut pas le premier peintre ni Nikératos le dernier sculpteur de l'époque hellénistique à représenter des éléphants. D'une part, un des quatre panneaux qui ornaient le péristyle du char funèbre d'Alexandre montrait des éléphants équipés en guerre, avec leur cornac indien sur la tête, des Macédoniens en armes sur le dos (Diodore, XVIII, 26); d'autre part, après la victoire de Raphia, Ptolémée IV aurait élevé la statue de quatre des éléphants victorieux qu'il avait immolés (Élien, *Nat. an.*, VII, 44); enfin, Pausanias (II, 21, 4) rapporte que, à Argos, le monument commémoratif élevé à Pyrrhus montrait tout ce dont il se servait à la guerre (donc une frise du genre de celle de la balustrade de Pergame) et, notamment, ses éléphants. Des éléphants auraient été vus sur les reliefs en bronze qui représentaient la bataille d'Alexandre et de Porus à Taxila (Philostr. *Vita Apoll.*, II, 20). Il n'y a pas à objecter à notre hypothèse qu'elle impliquerait que Philétaïros de Pergame prit part à la victoire d'Antiochos; si l'on ne peut l'affirmer, comme le fait Pedroli (*Il regno di Pergamo*, 1896, p. 6), cette coopération n'aurait rien d'in vraisemblable. En tout cas, les rois de Pergame ne semblent avoir eu d'éléphants pour leur propre compte que lorsque Manlius Vulso eut donné à Euménès II ceux qu'Antiochos III dut livrer après Magnésie (Tite Live, XXXVIII, 39).

3. Pausanias, X, 19, 4. Voir aussi l'histoire du Galate Kentauréto précipité dans un abîme par son cheval (Pline, VII, 41; Solin, 45, 11). Cf. Tite Live, XLIV, 26 et 28.

nous avons reproduites ici parmi les pierres tombales des garnisaires galates d'Alexandrie représentent réellement ces mercenaires¹ et le cavalier du musée de Naples publié dans le même travail² peut être un Germain plutôt qu'un Gaulois. Il peut l'être d'autant plus qu'il est monté à cru, ce qui semble avoir été le propre des Germains³, tandis que les Gaulois montaient sur un tapis ou charbraque; une variété de ces charbraques, le *scordiscum*, doit même son nom à l'une de leurs peuplades et nous pouvons alléguer maintenant un monument qui montre que l'art populaire avait répandu l'image du Gaulois à cheval comme celle du Gaulois à pied⁴. C'est la figurine de cavalier, assis sur un tapis carré (fig. 13), qui provient d'une grotte sacrée du Carmel, où elle a été sans doute déposée à titre d'ex-voto par un mercenaire galate; la nationalité n'est pas seulement reconnaissable



FIG. 13. — Cavalier gaulois d'el-Bine.

1. La stèle 10 (New-York, IV) n'a été donnée comme représentant un Galate que par analogie; pour la stèle 11 (Alexandrie), M. Breccia interprète par Μαρκεδών, les traces où je croyais reconnaître Γαλάτης (La Necropoli di Sciatbi, n° 9).

2. Op. cit., fig. 32.

3. En dehors des textes bien connus, voir le cavalier de la collection Cook, ap. Schumacher, *Germanendarstellungen*, 1912, p. 89, n° 21 a.

4. Aux références données dans mon mémoire, p. 63, n. 1, on peut ajouter Winter, *Die figürlichen Terrakotten*, II, p. 384, 6 et *Rev. arch.*, 1913, I, p. 425. Pour les *Erotas* aux boucliers gaulois, ajoutez aux références de la p. 64, n. 2, Behn, *Roemische Keramik in Mainz* (1911), n. 160. La présence du bouclier ovale à *spina* et *umbo* ne peut plus suffire aujourd'hui à établir l'origine gauloise de son porteur; il est certain, en effet, que ce bouclier a été en usage, à l'époque hellénistique, chez les Gréco-Scythes (cf. E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, fig. 10, pl. XVII) et chez les Gréco-Égyptiens (voir au Musée Guimet diverses figurines d'Harpocrate et de Bès: l'une d'elles, qui présente un personnage nu, velu, barbu, à aspect de Silène, pourrait être cependant la caricature d'un de ces Gaulois dont on a vu, dans le précédent mémoire, combien l'art alexandrin aimait à leur prêter le type des Silènes et des Satyres).

au bouclier ; la tête puissante, avec les cheveux tombant droit sur le front et en lourdes masses sur les tempes, n'est pas moins caractéristique ¹.



FIG. 14. — Sarcophage du Louvre avec éléphant vainqueur.

Cliché Braun.

Enfin, le motif des Gaulois écrasés par les éléphants a pu exercer son action sur les quelques monuments relatifs à l'expédition de Bacchus aux Indes où sont figurés des éléphants. L'exemple le plus curieux à cet égard est sans doute celui qu'offre le sarcophage du Louvre que nous reproduisons (fig. 14)². On y a toujours vu

1. Terre cuite à surface grenelée ; seule la face figurée est moulée. Le cavalier semble vêtu d'une tunique serrée à la taille et qui descend jusqu'au bas des cuisses, d'un manteau et de chaussures qui s'arrêtent au cou-de-pied. Haut. 0^m,16 ; long. 0^m,09 (à la base), 0^m,13 (maxima). La pièce, apportée par le commerce comme provenant de la grotte d'el-Bi'ne, à 2 h. au S. d'Akka, dans le Carmel, a été présentée à la Société des Antiquaires par le D^r A. Guebhard (cf. *Bull. de la Soc. des Ant.*, 1912, p. 256) et acquise par le musée de Berne (cf. D. Viollier, *Jahrb.*, 1911, *Anz.*, p. 315). La figure ci-dessus est faite d'après une photographie obligeamment communiquée par le D^r O. Tschumi, conservateur du musée de Berne ; la pièce y porte le n^o 26476.

2. Ce sarcophage, qui vient de la villa Borghèse, est exposé galerie Mollien, n^o 231. Long. 1^m,13 ; haut. 0^m,44 (dont 0^m,36 pour la sculpture) ; ép. de 0^m,10 à 0^m,12. Marbre blanc très poli. Il est figuré dans Bouillon, *Musée des Antiques*, t. III, pl. V et dans Clarac-Reinach, p. 24, pl. 108 ; il a été décrit avec soin par Froehner, *Notice de la sculpture antique du Louvre*, p. 242, n^o 231. Sur les éléphants dans les figurations du triomphe indien de Bacchus, voir B. Graef, *De Bacchi expeditione indica* (Berlin, 1886), p. 12. Un des sarcophages cités, le plus curieux à rapprocher de celui du Louvre (Armellini, pl. 329), est reproduit par S. Reinach, *Répertoire de reliefs*, III, p. 209 ; mais il s'y agit certainement de jeux de cirque. L'idée de faire fouler aux pieds des prisonniers par les éléphants du cirque est déjà prêtée à Ptolémée IV contre les Juifs par le III^e livre des *Macchabées* (cf. B. Motzo, *La leggenda degli elefanti* dans les *Eutaphia Pozzi*, 1913).

« Bacchus combattant les Indiens » et la présence de la ciste mystique ne permet pas de douter que tel ne soit bien le sujet qu'a voulu représenter le sculpteur ; mais dans l'attitude du cheval qui se cabre et manque renverser son cavalier à la vue du monstre, dans le personnage vêtu de braies à ceinture bouffante que celui-ci foule aux pieds,



FIG. 15. — Médaillon de Koptos.

ne doit-on pas voir un souvenir du tableau commémorant la victoire d'Antiochos ? L'idée s'imposerait davantage si l'on pouvait être sûr de l'antiquité du personnage qui tend une couronne au-dessus de l'éléphant. On y verrait alors l'éléphant couronné après la victoire qui lui est due. Il ne serait pas impossible qu'à force de représenter les Gaulois en présence des éléphants, on n'ait fini par les faire même monter sur le dos de ces animaux lorsque les traits qui avaient naguère caractérisé les Gaulois finirent par enrichir le type général du barbare. Du moins c'est ce que permet de supposer un moule pour médaillon grossier en terre cuite où l'un des deux personnages qui

montent l'éléphant paraît porter un casque à cornes et avoir des moustaches (fig. 15)¹.

Sans insister davantage sur ces hypothèses, on peut se croire en droit de conclure des faits groupés ci-dessus que des peintres, peut-être Olbiadès et Pythéas, ont été appelés à représenter, vers 275-265, des *Galatomachies* sur les acropoles d'Athènes et de Pergame; de ces peintures, quelque écho survit sans doute dans les descriptions des victoires d'Antigonos II et d'Antiochos I sur les Galates chez Justin et chez Lucien. Il y aura donc désormais lieu d'en tenir compte dans l'étude des monuments dérivés de ceux que les défaites des Gaulois ont inspirés à l'art hellénistique.

ADOLPHE REINACH.

1. Ce moule a été trouvé dans les fouilles de Koptos (Kouft, en Haute-Égypte) en 1911; il est mentionné dans mon *Catalogue des antiquités égyptiennes recueillies dans les fouilles de Koptos exposées au Musée Guimet de Lyon* (1913), p. 121. La photographie est prise d'après un médaillon d'argile plastique tiré du moule qui mesure 0^m,10 de diamètre. On peut comparer les représentations analogues en terre cuite d'éléphants montés par deux personnages, indiquées dans Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten*, II, p. 229 (figurine de Myrina repr. *Mon. Piot.*, IV, p. 212), p. 585 et *Jahrbuch*, 1912, *Anzeiger*, p. 343 (le groupe peut être érotique). Comme représentation d'époque romaine (la pièce de Koptos doit dater du II^e s. ap. J.-C.) de l'éléphant en Égypte, voir le curieux éléphant en porcelaine reproduit dans Budge, *The third Egyptian Room*, pl. V, p. 212. Peut-être le personnage cornu est-il censé représenter Pan, qui figure avec ses cornes sur des monuments du triomphe indien de Dionysos (S. Reinach, *Répertoire de Reliefs*, III, p. 361).

LE
« TITE LIVE DE LA SORBONNE »
ET LE FORUM ROMAIN

PLANCHES XIX-XXI

Dans le volume in-folio que j'ai publié à la fin de l'année 1907 sous ce titre : *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*¹, j'ai été amené à passer en revue une série de manuscrits à miniatures qui, d'après certains critiques, renfermeraient des peintures de la main du grand maître de Tours, Jean Fouquet, le « bon peintre et enlumineur du roi Loys XI^e », comme le nommaient ses contemporains. Parmi ces manuscrits se range un exemplaire superbe, quoique son illustration soit restée inachevée, de la traduction française par Pierre Bersuire des deux premières « Décades » de Tite Live parvenues jusqu'à nous. Ce *Tite Live* a appartenu sur les limites des xv^e et xvi^e siècles à un membre de la famille de Rochechouart, dont nous reparlerons plus loin. Plus tard il passa dans la Bibliothèque de la Sorbonne. Pour cette raison, a-t-on pris l'habitude de désigner

1. Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, éditeurs, in-folio avec 27 planches hors texte. Je tiens à réparer une omission sur le titre de l'ouvrage, que j'ai toujours regrettée, en remerciant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres d'avoir bien voulu, sur la proposition de mon maître Léopold Delisle, subventionner l'éditeur pour la publication de cet ouvrage.

ce manuscrit sous le nom de *Tite Live de la Sorbonne* ou *Tite Live de Rochechouart*. En 1796, il est arrivé avec l'ensemble des manuscrits de la Sorbonne à la Bibliothèque nationale, où il constitue aujourd'hui les n^{os} 20071 et 20072 du fonds français.

Le *Tite Live de la Sorbonne* devait former originairement un énorme volume d'au moins 409 feuillets de format très grand in-folio — ces feuillets mesurent aujourd'hui 0^m,522 de hauteur sur 0^m,372 de largeur¹ — avec le texte écrit à deux colonnes. Il a été plus tard coupé, à peu près vers son milieu, en deux tomes, chacun revêtu d'une reliure relativement moderne en maroquin rouge.

Le caractère paléographique de l'écriture indique, comme date de la transcription du texte, la seconde moitié du xv^e siècle. A cette époque, en France, dans la confection des manuscrits de luxe, la division du travail était généralement la règle. Pour l'établissement d'un beau livre, une première partie de l'opération consistait à en calligraphier le texte. Puis on procédait à l'exécution de toute la partie purement décorative, constituant ce que l'on appelait alors plus proprement « l'enluminure », c'est-à-dire les lettres ornées, grandes ou petites, les tirets en or et couleurs, les encadrements, les bordures, et, dans ces bordures, les figurines, d'allures souvent fantastiques ou grotesques, qui venaient égayer les marges des pages. Cette besogne relevait en principe, comme exécution ou comme direction, de l'« écrivain » ou du « libraire », qui parfois se faisait aider de l'« enlumineur » de métier, mais parfois aussi se qualifiait d'être, à la fois, « écrivain et enlumineur ». En copiant le texte et en disposant les « enluminures », on avait soin de ménager des espaces vides destinés à recevoir les petits tableaux qui devaient illustrer le volume, c'est-à-dire les miniatures que l'on nommait au xv^e siècle les « histoires ». La tâche d'introduire ces images était réservée, ceci toujours en thèse générale, non plus au simple enlumineur de profession, mais à l'artiste, au « peintre et enlumineur » ou, suivant l'expression de

1. Justification du texte : 0^m,335 × 0^m,225 ; largeur de chaque colonne d'écriture : 0^m,104 ; écartement des colonnes : 0^m,027.

l'époque, équivalent à notre mot actuel de miniaturiste, à l'« historieur », terme excellent que je souhaiterais voir remettre en usage.

De cette division de travail il résultait que les deux opérations principales, l'une de la copie du volume avec sa décoration d'enluminure, et l'autre de la peinture des « histoires », pouvaient être exécutées à des intervalles de temps parfois fort longs, à tel point que le client pour qui « l'historieur » travaillait ne se trouvait plus être le même qui avait commandé la calligraphie et l'enluminure du texte. Cependant souvent dans les décorations de simple enluminure, contemporaines du travail de transcription, on avait introduit les chiffres et les armoiries du premier destinataire, et voici qu'il se trouvait que ces chiffres et armoiries, par suite de la suspension plus ou moins prolongée dans le parachèvement du volume, ne convenaient plus au possesseur plus récent à l'intention de qui on venait, après coup, peindre les « histoires ». Il fallait alors gratter les anciennes marques de propriété pour leur en substituer d'autres.

C'est précisément le cas qui s'est présenté pour le *Tite Live de la Sorbonne*. La copie du texte avec l'exécution de la partie décorative d'enluminure et, en second lieu, l'addition des « histoires » à des places d'abord restées vides, y ont constitué deux phases d'opérations bien distinctes l'une de l'autre.

Des destinées du manuscrit, à l'origine de sa confection, quelques traces sont restées sur la grande page initiale du texte, au début du tome 1^{er} actuel, après la table, page à miniatures que nous reproduisons sur notre planche XIX. Aujourd'hui, dans la bordure de cette page, on lit presque partout les initiales F. B. réunies par un lacs. Mais ce chiffre recouvre visiblement un grattage. Qu'y avait-il originairement? La chance veut que sur le montant latéral de gauche de la bordure, vers le haut, on ait oublié de procéder à ce grattage. Le chiffre plus ancien est donc resté à cette place; il consiste dans les initiales C. Y, ou peut-être E. Y, la forme de la première lettre prêtant au doute, qui ont sûrement précédé sur le manuscrit l'introduction du monogramme F. B.

Un cas analogue se présente au bas de la même page. Deux blasons y apparaissent, mais ceux-ci ont été, eux aussi, refaits sur des grattages. Il serait intéressant de découvrir quelles étaient les armoiries plus anciennes auxquelles ils ont été substitués. Secondé par mon confrère M. Max Prinnet, dont la compétence est si grande en fait de recherches héraldiques et auquel doit revenir le principal mérite de cette enquête, je me suis efforcé de démêler quelques linéaments, témoins du premier état de choses, qui se distinguent quand on examine le feuillet par son revers.

M. Prinnet, et moi d'après lui, nous sommes arrivés à reconnaître que l'écusson primitif était accompagné de deux bannières carrées faisant allusion à des alliances de famille. Toutes deux portaient un blason écartelé. Sur la bannière de dextre c'était un écartelé de Ponthieu-Aumale et, semble-t-il, de France-Artois. Sur la bannière de senestre, un écartelé de Tancarville et de Melun. D'après ce jeu d'alliances, le possesseur originaire du *Tile Live* n'a pu être que Guillaume d'Harcourt, arrière-petit-fils d'une comtesse de Ponthieu-Aumale¹, lui-même comte de Tancarville et vicomte de Melun, chambellan du roi de France, connétable et chambellan héréditaire de Normandie, qui mourut le 27 octobre 1484.

Guillaume d'Harcourt, comte de Tancarville, avait épousé en secondes noces en 1454 Yolande de Laval. Ceci pourrait expliquer l'Y du chiffre primitif laissé intact dans le haut de la bordure latérale de gauche. La lettre qui précède, C ou E, est plus embarrassante. Il serait naturel de s'attendre à un G. Mais, à la fin du moyen âge, en France, une certaine fantaisie intervenait parfois dans l'agencement des chiffres des grands seigneurs. On sait par exemple que Jean de France, duc de Berry, et Philippe le Bon, duc de Bourgogne, ont eu pour chiffres, qu'ils faisaient placer sur leurs livres, le premier les lettres V E enlacées, le second deux E réunis

1. Guillaume d'Harcourt, comte de Tancarville par sa mère, était arrière-petit fils de Jean V du nom, comte d'Harcourt, qui avait épousé Blanche de Ponthieu, celle-ci fille de Jean de Ponthieu, comte d'Aumale, et de la princesse Catherine d'Artois.

par un lacs, ce qui n'a évidemment aucun rapport avec leurs prénoms et titres.

Il n'y a, en revanche, aucun doute à avoir sur la signification des chiffres et blasons qui ont été mis en surcharge sur les grattages et qui s'appliquent à un propriétaire du *Tite Live* ayant remplacé, dans la possession du manuscrit, le destinataire d'origine. Et cette circonstance est précieuse pour nous, car les particularités d'exécution dans la peinture des armoiries nouvelles et de leurs figures de support sont les mêmes que dans les miniatures ou « histoires » ; d'où il semble bien résulter que les susdites armoiries sont celles du personnage pour qui les « histoires » ont été peintes. Or, ce sont surtout ces peintures que nous nous proposons de faire connaître et d'analyser.

Les armoiries en question sont celles de François de Rochechouart, seigneur de Chandénier, accompagnées en pendant des armes de sa femme, Blanche d'Aumont, les prénoms des personnages, François et Blanche, donnant la signification du chiffre F. B. qui est sur les marges latérales.

François de Rochechouart, seigneur de Chandénier, de Javarzay, de la Motte de Bauçay, etc., appartenait à cette illustre famille qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours avec les marquis de Rochechouart et les ducs de Mortemart. Premier chambellan à partir de 1495 du duc Louis d'Orléans, François de Rochechouart demeura chambellan et conseiller du roi quand le duc d'Orléans fut appelé au trône de France, sous le nom de Louis XII. Il devint sénéchal de Toulouse en 1502 ; fut nommé au mois d'octobre 1508 gouverneur et lieutenant général pour le roi de France dans la ville de Gênes, fonctions qu'il occupa jusqu'au 29 juin 1512 ; enfin termina sa carrière au service de François I^{er}. François de Rochechouart avait épousé Blanche d'Aumont en 1477, et, après de longues années d'heureuse union, tous deux se retrouvèrent encore joints dans la mort, expirant à deux jours d'intervalle, les 4 et 6 décembre 1530.

François de Rochechouart, tout en remplissant de hautes charges,

avait des goûts de bibliophile, portant son choix principalement sur des livres qui traitaient de l'histoire. Il possédait un manuscrit à ses armes contenant la chronique de Charles VI par Juvenal des Ursins et celle de Charles VII par Jean Chartier et, pendant qu'il était gouverneur de Gênes, on exécuta pour lui des exemplaires, extrêmement remarquables par leurs images, de deux autres ouvrages historiques, une copie en trois volumes des *Chroniques d'Enguerrand de Monstrelet* et une sorte d'histoire universelle abrégée, intitulée *l'Ethiquette des temps*, rédigée à son intention par un personnage qui se nomme lui-même, au début de sa compilation, « Alexandre Sauvage », mais qui était, en réalité, un Génois, Alessandro Salvago¹.

La traduction française de Tite Live rentrait dans la catégorie des livres spécialement recherchés par François de Rochechouart. Il est très naturel que ce seigneur ait mis la main sur l'exemplaire qui forme aujourd'hui le *Tite Live de la Sorbonne*, exemplaire sur lequel on plaça ses armoiries au début du texte, en s'occupant en même temps d'y introduire enfin les miniatures ou « histoires », dont la place était encore vide.

Si l'illustration du *Tite Live de la Sorbonne* avait été menée jusqu'au bout, elle eût fait de l'exemplaire un des livres les plus somptueux qu'on pût rêver. En effet, lorsqu'on avait copié le texte, qui ne comprend, je le rappelle, que ce que l'on appelait alors les deux première Décades de Tite Live, on avait prévu, en ménageant l'espace nécessaire, une très grande miniature frontispice pour ouvrir chacun des dix livres de chacune des deux Décades, soit vingt grandes peintures, et une série de 153 autres miniatures plus petites à insérer au cours des récits, ce qui eût fait un total de 173 images

1. Le *Monstrelet* a été acheté pour la Bibliothèque du Roi à la vente du duc de Lavallière. Il forme aujourd'hui les mss. français 20360 à 20362 de la Bibliothèque nationale. *L'Ethiquette des temps* était au xviii^e siècle dans la collection du comte de Mac-Carthy Reagh à Toulouse. Ce manuscrit a appartenu plus tard à Lord Ashburnham, puis a passé en Amérique. J'ai pu le rapatrier en France à la suite d'une vente opérée à New-York en 1912. — Cf. comte Paul Durrieu, *Un mystérieux dessinateur du début du XVI^e siècle*. — *Le maître du « Monstrelet » de Rochechouart*, Paris, 1913, in-4° (Extrait, pour la plus grande partie, de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXXIII).

peintes. Pour les grandes miniatures initiales des livres de Tite Live l'espace ménagé était de 278 à 280 millimètres de hauteur sur 228 à 230 de largeur, s'élevant même à 325 millimètres de hauteur pour la première. Quant aux miniatures à placer dans le texte, elles devaient couvrir des vides à peu près carrés, de 104 à 105 millimètres de largeur, ce qui est encore une dimension relativement assez forte pour des illustrations de manuscrits. Le travail fut commencé, mais non conduit jusqu'au bout. Il n'y eut d'exécutées au maximum que les images se rapportant au prologue du traducteur français, aux cinq premiers livres et enfin au début du sixième livre de la première Décade, jusqu'au folio CXXVI verso de la foliotation actuelle du ms. français 20071. Je dis : « au maximum », parce qu'on ne peut plus aujourd'hui raisonner que par induction pour les grandes miniatures initiales des livres II et VI, attendu que les feuillets qui correspondaient à ces miniatures ont été, de très ancienne date, soustraits du manuscrit¹. Dans l'ensemble, ce qui subsiste de cette série comprend quatre grandes miniatures en tête des livres I, III, IV et V, et un total de quarante-huit miniatures plus petites. Nous reproduisons sur nos trois planches en héliogravure les grandes peintures initiales des livres I, III et V, et plus loin, dans notre texte, celle du livre IV. Dans notre texte également, nous donnons deux exemples des images de moindres dimensions.

Malgré son état d'inachèvement², l'ensemble des miniatures exécutées dans le *Tite Live de la Sorbonne* n'en constitue déjà pas moins une galerie d'images extrêmement brillantes d'aspect et très attachantes à étudier dans leurs détails. Toutes ces « histoires » sont

1. Il manque également au manuscrit un autre feuillet, celui sur lequel on avait ménagé la place pour la miniature initiale du X^e livre de la 1^{re} décade.

2. Postérieurement à l'exécution de la série des miniatures dont nous parlons ici, il y a eu une tentative faite pour reprendre le travail, en comblant les espaces laissés vides pour attendre des « histoires ». Mais cette tentative s'est limitée à l'exécution d'une unique image à la fin du livre IX de la première Décade (fol. CXC du ms. français 20071). Cette image est d'un tout autre style que les autres. Elle sort d'un atelier qui a fleuri au début du xvr^e siècle, opérant tantôt dans l'Île de France et tantôt en Normandie et qui a travaillé pour le roi Louis XII et pour le cardinal d'Amboise.

du même temps, relèvent des mêmes principes généraux, sortent évidemment du même milieu; mais comme il arrive si souvent dans les manuscrits de grand luxe confectionnés en France à partir du XIV^e siècle, leur exécution trahit les mains de plusieurs collaborateurs de mérite fort inégal, qui se sont trouvés réunis sous l'autorité d'un chef d'atelier, dont la suprématie a su imposer une unité de direction, suivant un mode d'organisation du travail que j'ai eu plusieurs fois l'occasion d'expliquer ailleurs.

La première grande miniature du manuscrit, la plus importante par ses dimensions, placée en tête du premier livre de la première Décade de Tite Live, et accompagnée dans l'encadrement de sujets secondaires¹, montre un haut personnage qui reçoit une lettre, des mains d'un messager à genoux devant lui. La reproduction en héliogravure (pl. XIX) que nous donnons de la page entière dont cette peinture occupe le milieu nous dispense de la décrire longuement. Sur la lettre est tracée une adresse. Celle-ci est malheureusement difficile à interpréter. Voici ce que l'on peut déchiffrer paléographiquement:

A mon t'hono

Seyg' mōs

le cōpe de [puis trois lettres peu distinctes, qui paraissent être] Ros (ou Res).

Les deux premières lignes se lisent aisément: A mon très hono-
[ré] seyg[neur] Mons[eigneur]. Quant à la troisième, j'ai passé en revue à son sujet, dans mon esprit, toutes sortes d'hypothèses, dont je crois peu utile de décrire ici les combinaisons variées². Je suis finalement arrivé à cette impression que la troisième ligne devait probablement viser François de Rochechouart dont le manque de place n'aura pas

1. Dans le bas de l'encadrement sont les blasons de François de Rochechouart et de Blanche d'Aumont. A gauche, dans le haut, est représenté Tite Live, sous le costume d'un érudit du XV^e siècle. Les quatre autres petits sujets évoquent des épisodes racontés par Tite Live depuis l'arrivée d'Énée en Italie sur son vaisseau, jusqu'au mariage de Romulus.

2. Un des éléments de difficulté réside dans le début de la troisième ligne. Paléographiquement, on lit: *le compe*. C'est évidemment un titre déformé; mais lequel? On est tenté de corriger: *comte*, mais il serait téméraire de rien affirmer.

permis d'écrire le nom en entier, de la même manière que deux lignes plus haut, le mot: hono[ré] a été amputé de sa dernière syllabe.

Un argument peut être invoqué à l'appui de l'opinion que le personnage principal, placé sur la gauche de la composition, est bien François de Rochechouart. Dans le manuscrit de l'*Ethiquette des temps* exécuté pour ce seigneur, un charmant petit dessin, placé en tête du volume, montre François de Rochechouart recevant l'hommage du livre. Nul doute sur l'identité de la personne, car son nom est écrit sur une banderole à côté du petit portrait: MONS. FRANÇOIS DE ROCHECHOUART. Or, dans cette effigie nous retrouvons les mêmes traits de visage, le même arrangement des cheveux que donne au principal acteur de la scène la miniature initiale du texte du *Tite Live*. C'est aussi le même bonnet, le même genre de vêtement en forme de grande robe enveloppant tout le corps, avec un large col rabattu entre le cou et les épaules.

A côté du grand personnage en question, dans le *Tite Live*, se tiennent debout un acolyte portant une épée nue et un huissier tenant une masse. Epée et masse peuvent être les symboles d'une double autorité militaire et civile; et c'est précisément d'une autorité de ce genre que fut revêtu François de Rochechouart en qualité de lieutenant général du roi de France à Gênes.

Toutefois je n'insisterai pas outre mesure sur ce problème d'identification. Il est intéressant au point de vue iconographique; mais ce côté n'entre que pour une part tout à fait accessoire dans la présente étude. En effet, quand bien même on viendrait à découvrir un jour que le seigneur auquel on remet une lettre, dans la grande miniature initiale du *Tite Live de la Sorbonne*, est une autre individualité que François de Rochechouart, toutes les considérations que je vais maintenant développer n'en conserveraient pas moins exactement leur pleine valeur.

Avant de quitter la grande miniature initiale, je signalerai à l'attention des archéologues la figure de l'individu qui s'agenouille devant le seigneur, pour lui remettre la missive. Chaussé de hautes

bottes munies d'éperons, il porte, fixé à sa jacquette, sur le côté gauche de sa poitrine, à hauteur de l'attache de l'épaule, un écusson émaillé qui, dans l'original, montre très nettement le blason royal de France, d'azur aux trois fleurs de lys d'or. Le droit d'arborer vers l'épaule un insigne de ce genre était, en ce qui concerne le transport des correspondances organisé en France depuis le règne de Louis XI, un privilège réservé aux « chevaucheurs de l'écurie du roi », lointains ancêtres de nos modernes « facteurs des postes ». On connaît le fait de l'existence de ce privilège par des documents écrits, contemporains de l'époque de notre miniature¹; il est très curieux d'en retrouver ici le souvenir par l'image. Si jamais on voulait créer en France, comme il en a été souvent question, un « Musée postal », notre miniature mériterait d'y figurer au premier rang.

Les autres miniatures peintes dans le *Tite Live de la Sorbonne* sont consacrées aux faits de l'histoire romaine narrés par l'auteur latin. Nous publions, soit en héliogravures, soit dans notre texte, cinq de ces dernières, dont trois grandes placées respectivement en tête des troisième, quatrième et cinquième livres de la 1^{re} Décade. Les trois grandes ont pour sujet, d'après leur ordre dans le manuscrit: *Quintus Fabius traversant le Forum avec ses troupes pour marcher contre les Osques* (pl. XXI); *Canuleius demandant que les patriciens et les plébéiens puissent contracter mariage entre eux* (dans le texte, fig. 8); *les Romains se préparant à la guerre contre Véies* (pl. XX). Les deux petites montrent: *Camille vainqueur des Falisques*, et *l'Assaut du Capitole par les Gaulois* (fig. 3 et 5). Il suffira de jeter les yeux sur nos reproductions pour constater que les collaborateurs groupés en un unique atelier qui ont travaillé à illustrer le manuscrit ont visé à une

1. Le roi Louis XII a rappelé, par exemple, ce privilège des « chevaucheurs de nostre escuerie » dans une ordonnance du mois de février 1510 (nouv. st.), relative au transport des lettres, publiée par De la Mare (*Traité de la Police*, Paris, 1738, t. IV, p. 558-559). « Deffendons par ces presentes à tous marchands, couriers, banquiers, sergens et autres manières de gens de quelque estat et condition qu'ils soient, de ne porter, ne faire porter doresnavant nos dites armes sur l'épaule, fors et excepté nos dits chevaucheurs. »

certaine couleur historique et locale. Dans les décors où se meuvent les personnages, comme les scènes ont pour théâtre l'antique Rome et le Latium, ils ont multiplié les formes de monuments et les motifs de décoration de style classique dont les restes de l'Antiquité romaine avaient transmis les principes, remis en honneur par la Renaissance italienne du xv^e siècle. Ce sont, à profusion, arcs de triomphe, bas-reliefs, colonnes couvertes de sculptures s'enroulant en spirale, telles que la Colonne Trajane, monuments circulaires, dans le genre du Panthéon d'Agrippa, théories de statuettes de Génies supportant des guirlandes, pilastres à chapiteaux corinthiens, inscriptions donnant correctement la formule : SENATUS POPULUSQUE ROMANUS, ou en abrégé S. P. Q. R. Les guerriers portent des armures dites « à l'antique ». Les personnages civils eux-mêmes ont des costumes empruntés à l'Italie, mais il est vrai seulement à l'Italie du xv^e siècle et non à celle du temps des consuls de Rome.

Cette tendance à donner aux scènes figurées comme un vernis italien est d'autant plus à remarquer que le style du dessin, la facture, les procédés d'exécution nous attestent en même temps que les artistes, peintres des « histoires », étaient malgré tout des maîtres bien français, exclusivement imprégnés des traditions d'art qui ont été en honneur, durant la seconde moitié du xv^e siècle et le premier tiers du xvi^e, au cœur de la France, et qui caractérisent surtout les productions d'une brillante école de peinture ayant fleuri à cette époque en Touraine et dans les régions voisines. Notons d'ailleurs qu'aux somptueux édifices d'allure antique s'opposent de modestes maisons bourgeoises aux toits en pignons ; et celles-ci n'évoquent plus du tout le souvenir de Rome et des Italiens ; ce sont des maisons de notre pays de France, comme il y en avait à Tours, à Blois, à Angers, pour ne citer que quelques localités.

Les critiques les plus avisés qui ont étudié le manuscrit avant moi ont été unanimes à proclamer également que c'étaient des mains françaises qui avaient peint le *Tite Live de la Sorbonne*. Avec la même unanimité ils ont, comme je viens de le faire, rattaché l'œuvre

à l'école de Touraine. Or, un grand nom domine l'histoire de cette école, c'est celui de Jean Foucquet. Les images du *Tite Live* sont, je l'ai déjà dit, fort inégales de mérite. Mais quelques-unes seraient assez belles pour justifier une haute attribution. Foucquet n'aurait-il pas peut-être coopéré à l'exécution de ces pages ? C'est la question qui a été posée.

Le comte de Bastard et le marquis Léon de Laborde ont penché pour l'affirmative, Charles Blanc a adopté l'opinion avec tant d'ardeur que, dans sa grande entreprise de l'*Histoire des peintres de toutes les Écoles*¹, c'est sur les miniatures du *Tite Live de la Sorbonne* qu'il a presque uniquement étayé son appréciation du talent de Jean Foucquet. La reproduction d'une de ces miniatures a été aussi glissée par l'éditeur Curmer dans sa publication en chromolithographie de *L'œuvre de Jehan Foucquet*. Cependant Waagen, plus prudent, voulait qu'au manuscrit eussent travaillé seulement des élèves de Foucquet et non le maître en personne.

J'ai moi-même été entraîné à donner mon sentiment sur la solution du problème, dans mon livre de 1907 sur *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Foucquet*². Je disais alors : « tout en constatant l'importance et la beauté de certaines des illustrations contenues dans le *Tite Live de la Sorbonne*, je crois... qu'il faut écarter les miniatures de ce volume du catalogue des œuvres de Foucquet. » Mon opinion reste toujours la même.

C'est le privilège des talents supérieurs de ne pas seulement agir par eux-mêmes, mais de créer des conceptions de l'art qu'adoptent ensuite à leur ressemblance soit des élèves directs soit des imitateurs plus ou moins lointains. Or, Jean Foucquet est de ceux qui ont eu pareille action. Le maître de Tours a exercé une très grande influence sur un groupe de peintres et miniaturistes de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e, qui se sont efforcés de se rapprocher de sa manière. Bien plus, les compositions imaginées par lui ont

1. *École française*, Introduction, p. 26-31.

2. P. 103.

été à maintes reprises copiées et démarquées, tantôt dans leur ensemble, tantôt tout au moins dans leurs détails. Une étude que j'ai étendue à un grand nombre des manuscrits dispersés à travers l'Europe et même passés en Amérique m'a révélé à cet égard des faits significatifs. Je pourrais citer, par exemple, deux pages d'un Psautier exécuté pour Jeanne de Laval, seconde femme du bon roi René d'Anjou, et conservé à la bibliothèque de Poitiers, qui sont comme un décalque de deux pages similaires faisant partie de ces fragments des *Heures d'Etienne Chevalier* peintes par Jean Foucquet, dont la série constitue un des plus précieux joyaux du Musée Condé de Chantilly. Mais le cas le plus curieux que je connaisse est celui de l'existence d'une réplique, presque un double, de l'inestimable tome I^{er} des *Antiquités Judaïques*, formant le ms. français 247 de la Bibliothèque Nationale, que j'ai longuement étudié dans mon livre publié en 1907, et qui nous a conservé les spécimens les plus certains du talent de Jean Foucquet. Ce « double » a fait jadis partie de la bibliothèque de Lord Ahsburnham; il a reparu en 1911, sous le n° 2146 du catalogue, dans une des ventes de la collection Robert Hoe, à New-York. Pour illustrer le volume en question, un « historieur » de la fin du xv^e siècle a reproduit, en prenant sans doute des libertés vis-à-vis de ses modèles, mais cependant d'une manière assez fidèle pour rendre les copies très reconnaissables à première vue, toutes les peintures du magnifique original qui se trouve à la Bibliothèque Nationale.

De pareils faits n'ont d'ailleurs, par eux-mêmes, rien qui doive étonner. De son vivant, Jean Foucquet eut dans son atelier des élèves, des « varlets » ou « valetons » suivant l'expression d'alors, qui coopéraient en sous-ordre à ses travaux. A sa mort, il a laissé deux fils: Louis et François Foucquet, qui ont exercé à leur tour le métier de peintres-enlumineurs. Quoi de plus naturel que ces disciples, que ces fils, aient copié les modèles créés par celui qui fut leur patron, ou même leur père, qu'ils se soient inspirés de ses esquisses, de ses dessins, voire peut-être de certains de ces carnets où les

artistes du moyen âge notaient, comme dans une sorte d'aide mémoire, des types et des motifs, carnets du genre de ces albums curieux, qui sont conservés au Hofmuseum de Vienne (ancienne collection d'Ambras) et à la Bibliothèque royale de Munich¹.

Entre les originaux de Foucquet et les répliques ou imitations, comment distinguer? Une première idée qui peut venir à l'esprit, c'est de rechercher des signatures ou des monogrammes. Dans les miniatures on rencontre souvent des suites de lettres simulant des inscriptions. Je suis, je crois, aujourd'hui, avec mon confrère M. Henry Martin, le très savant administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal, un des deux travailleurs encore sur la brèche qui se soient occupés de plus longue date de la question. J'écrivais par exemple il y a près de vingt ans, au mois de janvier 1895, dans la *Chronique des Arts*, à propos de ces inscriptions: « il est fréquent de rencontrer, dans les miniatures flamandes ou françaises, des suites de lettres de ce genre qui n'ont aucun sens. Quelquefois cependant il s'y cache un nom d'artiste². » Depuis le début du présent siècle, on s'est lancé avec ardeur dans la voie que j'indiquais en 1895 et dans laquelle d'ailleurs je m'étais moi-même aventuré déjà quelques années auparavant³. Je ne veux pas ici entamer aucune discussion ni soulever de critiques s'appliquant à ce qui peut avoir été imprimé à ce propos à partir de 1900, mais je crois de mon devoir de dire et de redire que, dans ces problèmes de lecture et d'interprétation d'inscriptions, on ne saurait apporter trop de circonspection, ni trop se mettre en garde contre les entraînement si tentants, et si faciles en somme, de l'imagination. Tout en me refusant à viser certaines fantaisies vraiment regrettables de date récente, je ne ferai, il me semble, tort à personne si je rappelle, par exemple, qu'à une époque ancienne, alors que la per-

1. Cf. l'intéressante étude de Julius von Schlosser, *Zur Kenntnis der künstlerischen Ueberlieferung im spaeten Mittelalter*, dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhochsten Kaiserhauses*, Vienne, 1903, t. XXIII, p. 314 et suiv.

2. *La Chronique des Arts et de la curiosité*, n° du 26 janvier 1895, p. 34-35.

3. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, tome II, p. 62.

sonnalité de Foucquet restait encore enveloppée de mystère, un érudit, en s'appuyant justement sur une inscription lue dans une miniature, avait déclaré que le maître, que l'on a découvert plus tard être notre Jean Foucquet, avait certainement dû s'appeler: VIWOAR HSKATUS¹.

Je pourrais, toujours en laissant complètement de côté le présent, citer différentes mésaventures du même genre tel que le cas de cet autre savant qui s'enorgueillissait d'avoir révélé un nom d'artiste alors qu'il avait simplement trouvé dans un manuscrit la devise de la maison de Savoie: FERT². Plus j'étudie les choses sans parti pris, plus je constate que la tentation de découvrir trop aisément des signatures amène presque toujours aux assertions les plus anti-scientifiques. Je profiterai de l'occasion pour signaler comme un piège particulièrement dangereux la photographie qui, si elle rend d'immenses services, peut aussi créer des illusions d'optique surprenantes. Je confesse que je n'ai pas toujours su jadis, au début de ma carrière, me garder complètement contre le mirage des apparences; je suis donc qualifié pour crier au danger.

J'irai plus loin encore. On n'a pas passé, comme moi, vingt ans dans la conservation des peintures d'un grand musée à se documenter par l'étude des collections publiques ou privées, comme aussi à avoir sans cesse à examiner des tableaux de toute nature proposés à l'acquisition, sans arriver à concevoir un assez fort scepticisme à l'égard des noms et des monogrammes, même s'ils se trouvent nettement écrits en apparence. Est-il, je prends un exemple entre cent, plus formelle signature de Rembrandt que celle qui s'étale sur le tableau de *Vertumne et Pomone* du musée de Prague? Et cependant qui oserait aujourd'hui maintenir à Rembrandt la paternité de cette peinture restituée par la critique à Aart de Gelder? Combien circule-t-il de tableaux portant la signature IOHANNES BELLINUS, ou d'estampes munies de la marque d'Albert Dürer qui ne sont cependant ni peints

1. Cf. P. Durrieu, *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Foucquet*, p. 95.

2. Ibid., p. 75.

de la main même de Giovanni Bellini, ni tirées sur des planches effectivement gravées par Albert Dürer.



FIG. 1. — Un « chevaucheur de l'écurie du roi » apportant une lettre. Miniature initiale du livre I du *Tite Live* de la Sorbonne (Bibl. nat. ms français 20071, fol. 5).

En matière d'attribution, le vrai guide c'est le caractère même de l'œuvre, c'est la présence de ces particularités presque insaisissables, mais que l'on apprend cependant à distinguer par la longue pratique, qui décèlent pour le critique exercé la main des maîtres, en permettant de distinguer les originaux des répliques, des copies, voire même des falsifications. L'essentiel c'est d'avoir comme point

de départ une œuvre bien authentique de chaque maître, qui puisse constituer un étalon de comparaison.

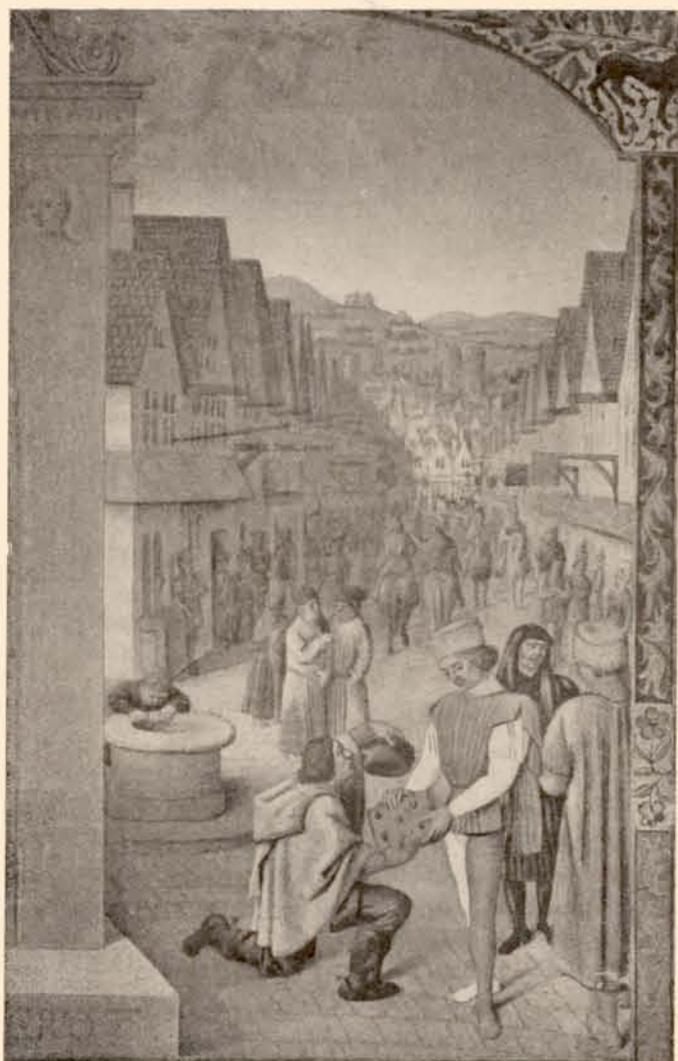


FIG. 2. — Messager apportant un livre de la part de Boccace à Mainardo de' Cavalcanti.
Miniature du *Boccace de Munich* (fol. 10 du manuscrit).

Cet étalon, nous le possédons heureusement pour Jean Foucquet. Un témoignage irrécusable provenant d'un contemporain de l'artiste et qui avait vécu dans le même milieu que lui, nous apprend qu'il y a des œuvres certaines du grand maître de Tours, peintre de Louis XI, dans le tome I^{er} des *Antiquités judaïques* de la Bibliothèque Nationale, ms. français 247, déjà mentionné.

C'est en m'appuyant sur l'étude très patiente et très minutieuse

de ces originaux certains que, contrairement à l'opinion de plusieurs de mes prédécesseurs, je me suis, de longue date, ainsi que je l'ai déjà indiqué, refusé à voir dans aucune des miniatures du *Tite Live de la Sorbonne*, des peintures sorties du pinceau de Jean Foucquet. Je puis du reste corroborer mon jugement à cet égard par un argument



FIG. 3. — Camille vainqueur des Falisques. Miniature du *Tite Live de la Sorbonne* (Bibl. nat., ms. français 20071, fol. 107 verso).

d'ordre matériel et qui est décisif. Dans la première grande miniature du *Tite Live* représentant l'apport d'une lettre, c'est-à-dire dans la plus belle page du volume et qui justifierait le plus une attribution à un maître éminent, les deux acolytes qui tiennent à la main l'épée et la masse ont des chaussures très élargies du bout : or, la mode de pareilles chaussures n'a commencé en France qu'à une époque postérieure à la date de la mort de Jean Foucquet.

Mais si les miniatures ne sont pas de Jean Foucquet en personne, elles sont en revanche fort imprégnées des traditions du maître de Tours et offrent des exemples très multipliés de ces emprunts faits à des compositions de Foucquet, dont j'ai rencontré toute une série au cours de mes recherches.

Un examen comparatif montre, en effet, que plusieurs des « histoires » du *Tite Live de la Sorbonne* dérivent de plus ou moins près de prototypes contenus dans un autre manuscrit, manuscrit où toutes les images ont été cette fois peintes soit par Jean Foucquet en personne, soit tout au moins par ses élèves, dans son atelier, et sous sa direction. Je veux parler du fameux *Boccace de Munich* dont

le texte a été copié à Aubervilliers près Paris en 1458 et dont l'illustration a été exécutée, non pas, comme on l'a cru longtemps, pour Étienne Chevalier, mais bien pour un autre grand financier de l'époque de Charles VII, Laurens Gyrard ou Girard, notaire et secrétaire du roi et contrôleur de la Recette générale des finances du royaume. Ce manuscrit peut être aujourd'hui facilement étudié dans une publication que j'ai fait paraître en 1909, et qui contient la reproduction de toutes les images du volume de Munich¹.

Le rapprochement des « histoires » du *Tite Live de la Sorbonne* avec les illustrations du *Boccace de Munich* donne des résultats très piquants. Ainsi, dans la plus belle miniature du *Tite Live*, la scène de l'apport d'une lettre à un grand



FIG. 4. — Le mur d'Aurélien et un arc de triomphe à Rome. Miniature du *Boccace de Munich* (fol. 189, verso, du manuscrit).

personnage, avec son arrière-plan d'une rue s'enfonçant en perspective dans laquelle circulent des cavaliers et des piétons, n'est guère, le caractère individuel des personnages mis à part, qu'une contre-épreuve renversée, où l'effort du copiste s'est borné à mettre à droite ce qui était à gauche, et réciproquement, de la partie de droite de la troisième grande miniature du *Boccace de Munich*, qui montre un messenger de Boccace venant offrir un exemplaire du traité *De Casibus*, composé par cet auteur, à Mainardo de Cavalcanti (fig. 1 et 2)². De même dans la petite miniature du *Tite Live* représentant « Camille vainqueur des Falisques », le fond de l'image, avec les murs

1. *Le Boccace de Munich*, par le comte Paul Durrieu. Munich, 1909, gr. in-4°, avec 28 planches en héliogravure.

2. Pl. III de ma publication du *Boccace de Munich*, ci-dessus mentionnée.

de Rome aboutissant à droite à une grande porte, est emprunté à une des miniatures du *Boccace*¹ (fig. 3 et 4).

L'analogie est encore plus frappante pour les miniatures qui, dans l'un et l'autre manuscrit, montrent soit l'assaut du Capitole par

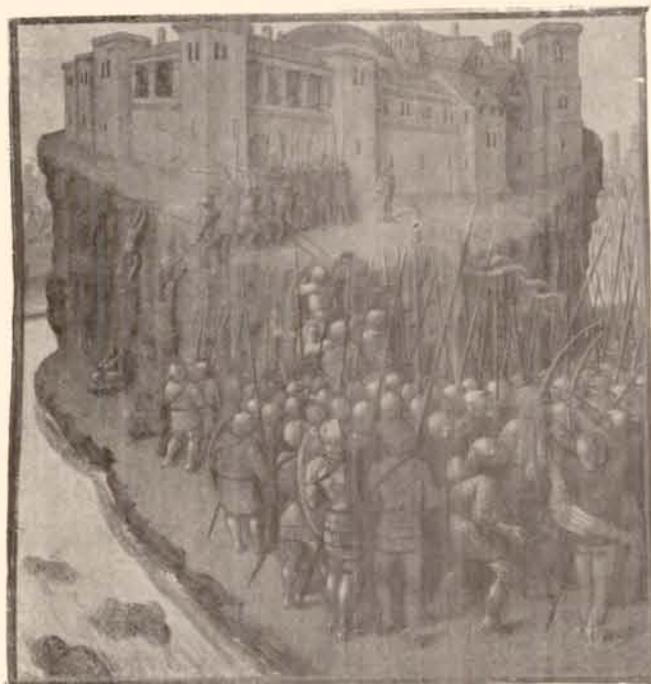


FIG. 5. — Assaut du Capitole par les Gaulois. Miniature du *Tite Live* de la Sorbonne (Bibl. nat. ms. français 20071, fol. 114).

les Gaulois (fig. 5 et 6), soit une troupe de guerriers cernés sur une colline par l'ennemi².

Pour le cadre architectural dans lequel se meuvent les acteurs de la scène qui constitue la miniature initiale du livre IV de la première Décade, les « historiens », du *Tite Live* se sont aussi visiblement inspirés des dispositions adoptées dans une autre image du *Boccace de Munich*³ (fig. 7 et 8).

En dehors des images que nous donnons ici, il y a encore un rapprochement à faire entre une miniature du *Tite Live* représentant la « fille de Servius Tullius » que Charles Blanc a fait graver dans *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*⁴ et la partie de gauche d'une miniature du *Boccace de Munich* consacrée au même sujet⁵.

Les points de contact se multiplient si, au lieu d'envisager des morceaux d'ensemble, on descend à l'analyse des détails. Abstraction

1. Pl. XVII, n° 1, de ma publication du *Boccace de Munich*.

2. *Boccace de Munich*, pl. XII, n° 1, de ma publication, et fol. 114 du tome I^{er} (ms. français 20071 de la Bibl. nat.) du *Tite Live* de la Sorbonne; *Boccace*, pl. VIII, n° 4, et fol. 90 du tome I^{er} du *Tite Live*.

3. Pl. XXI, n° 3, de ma publication du *Boccace*.

4. *École française*, t. I^{er}, Introduction, p. 27.

5. Pl. IX, n° 2, de ma publication du *Boccace*.

faite de la première grande miniature, qui a un caractère de représentation d'un fait contemporain, avec des modes françaises postérieures à la mort de Jean Fouquet, on peut dire que, d'un bout à l'autre des peintures du *Tite Live de la Sorbonne*, les personnages avec leurs costumes italianisants et leurs cuirasses « à l'antique » ont tous, ou peu s'en faut, leurs modèles dans le *Boccace de Munich*. L'examen comparatif vous amène seulement à noter un rajeunissement pour l'habillement des magistrats qui, dans le *Tite Live*, ont la toque et la pèlerine d'hermine du temps de Louis XII, tandis que Fouquet leur avait donné le grand chaperon enveloppant la tête qui était de mise en France, sous le règne de Charles VII, à l'époque où le maître de Tours a travaillé à illustrer le *Boccace* fait pour Laurens Gyrard.

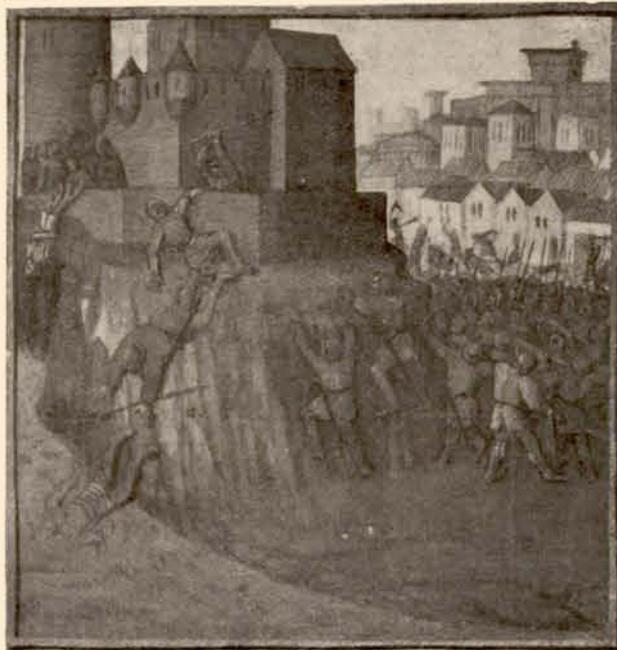


FIG. 6. — Assaut du Capitole par les Gaulois
Miniature du *Boccace de Munich* (fol. 123 du manuscrit).

Le dessin des chevaux, certains artifices dans le rendu des terrains, tels qu'un effet de cours d'eau fuyant sous la lumière vers l'horizon, prêtent à des remarques similaires. Il y a plus, en nous lançant dans cette voie de l'analyse des détails, nous pourrions remonter, pour les gestes des personnages, pour la disposition des paysages, pour la forme de certaines maisons bien françaises, avec leurs façades en pignons, non seulement au *Boccace de Munich*, mais encore jusqu'à ce tome I^{er} des *Antiquités judaïques* de la Bibliothèque Nationale qui nous offre les exemples les plus authentiques du talent de Jean Fouquet.

Et dans les architectures, ces agencements de grands édifices, ces

motifs de décors empruntés à l'art antique ou à la Renaissance italienne du xv^e siècle, ces pilastres à chapiteaux corinthiens, ces suites de statuettes de Génies portant des guirlandes, ces inscriptions : SENATUS POPULUSQUE ROMANUS ne sont-ce pas aussi des imitations de procédés de Foucquet? N'en retrouvons-nous pas des exemples



FIG. 7. — Divers monuments de Rome au xv^e siècle. Miniature du *Boccace de Munich* (fol. 260 du manuscrit).

multiples, sans parler encore ni des *Antiquités judaïques* ni du *Boccace de Munich*, dans les fragments du *livre d'Heures de maître Etienne Chevalier* conservés à Chantilly¹?

Ainsi donc les « histoires » du *Tite Live de la Sorbonne*, tout en n'étant jamais l'œuvre personnelle de Jean Foucquet, sont néanmoins, comme je l'ai déjà dit et le répète encore, des peintures tout à fait dépendantes, à certains égards, de plusieurs modèles ima-

ginés antérieurement par l'esprit créateur de Foucquet.

Il y a cependant une différence très importante à relever entre les imitations que nous donne le *Tite Live de la Sorbonne* et les prototypes de Jean Foucquet. Dans les imitations, les artistes se servent des motifs empruntés à l'art classique avec une véritable profusion ; ils les entassent les uns sur les autres dans des édifices d'une somptuosité presque invraisemblable². En jouant avec tous ces éléments de décor antique, ils ont l'air de vouloir faire montre de science, de

1. Voir les feuillets des *Heures d'Étienne Chevalier* dont la reproduction porte, dans l'ouvrage de F.-A. Gruyer, *Chantilly-Les quarante Fouquet* (Paris, 1897, in-4°) les nos d'ordre I, II, III, IV, XII, XIX, XX et XXV.

2. Voir par exemple, dans la deuxième de nos héliogravures (pl. XX), la partie de gauche de la grande miniature initiale du livre V de la première Décade.

réciter comme une leçon apprise, bien plutôt que de s'inspirer de monuments réellement connus d'eux.



FIG. 8. — Canuleius haranguant les Romains. Grande miniature initiale du livre IV du *Tite Live de la Sorbonne*. (Bibl. nat. ms. français 20071, fol. 98 verso.)

Avec Jean Fouquet, dans ses œuvres personnelles, les conditions sont toutes différentes. Jean Fouquet, on le sait par des documents certains, notamment par une assertion de son contemporain l'architecte et sculpteur florentin Antonio Averulino, dit Filarete, avait été en Italie jusqu'à Rome¹. De la vision effective des monuments de Rome, le maître de Tours avait remporté des souvenirs précis qu'il

1. Voir les renseignements groupés dans mon livre sur *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet*, p. 82-84.

a fait passer dans ses créations. Dans une des peintures des *Antiquités judaïques*, il a placé les fameuses « Columnae Vitinae » passant pour provenir du Temple de Salomon, qui existent encore à Saint-Pierre de Rome, et dont le Bernin devait plus tard s'inspirer pour le dessin du baldaquin qui surmonte l'autel papal dans la même basilique.

Ailleurs, dans une miniature qui, sous des dimensions réduites, est un document historique et archéologique de premier ordre, il nous a laissé une vue de l'intérieur de l'ancienne basilique constantinienne de Saint-Pierre, qu'il avait trouvée toujours debout à Rome, et qui a totalement disparu depuis lors pour faire place à l'œuvre de Bramante et de Michel Ange¹.

Les souvenirs de Rome sont sensibles encore dans le *Boccace de Munich*. Usant d'une liberté que se donnaient souvent les artistes du xv^e siècle, et surtout les artistes italiens², Jean Foucquet a généralement plus ou moins arrangé l'entassement des édifices dans les petits tableaux de ses miniatures, en groupant et en rapprochant des aspects de certains coins de la Rome de son temps, qui dans la réalité sont parfois assez éloignés les uns des autres. Mais chacun des édifices, pris à part, nous apparaît avec l'aspect réel qu'il avait dans la Ville Éternelle. Ici³, nous voyons le pâlé de constructions qui s'élevait, par une disposition des lieux qui a persisté, sur l'extrémité sud-ouest de la colline du Capitole, du côté où est aujourd'hui le

1. Cf. Paul Durrieu, *Une vue intérieure de l'ancien Saint-Pierre de Rome... peinte par Jean Foucquet*, Rome, 1892, in-8°, avec planche (Extrait des *Mélanges G. B. de Rossi*, supplément aux *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, t. XII).

2. Voir par exemple, la représentation de la ville de Rome, contenue dans une miniature italienne datée de 1459, qu'Auguste Geffroy a publiée et commentée en 1892 dans les *Mélanges G. B. de Rossi*, déjà cités à la note précédente. Le rapprochement exagéré de divers monuments de la Ville Éternelle séparés effectivement par des distances plus ou moins grandes se constate dans la meilleure vue de Rome que nous ait laissée un peintre italien contemporain de notre Jean Foucquet, je veux dire la fresque représentant saint Augustin partant de Rome pour Milan, que Benozzo Gozzoli a peinte en 1465 sur une des parois du chœur de l'église de S. Agostino, à San-Gimignano. On le retrouve également dans d'autres peintures italiennes du xv^e siècle que Christian Huelsen a reproduites en 1911 (fascicolo I) dans le *Bull. della Comm. Arch. comunale* de Rome, *Di alcune vedute prospettiche di Roma* (a été tiré à part, in-8°, avec planches).

3. Planche XII, n° 1, partie de droite, de mon *Boccace de Munich*.

Palais Caffarelli. Plus loin, ce sont des arcs de triomphe et l'enceinte, flanquée de tours, du mur d'Aurélien qui enserme toujours une partie du périmètre de Rome¹; c'est un temple rectangulaire, avec les colonnes de ses faces latérale et postérieure à demi engagées dans la muraille, rappelant le prétendu temple de la Fortune Virile (temple de Mater Matuta?), près de la Bocca di Verità; ce sont des campaniles romains; c'est une haute colonne isolée se terminant par une simple plate-forme ainsi que se terminaient au xv^e siècle la colonne Trajane et la colonne Antonine; c'est enfin le château Saint-Ange, n'ayant pas encore reçu dans sa partie supérieure les constructions additionnelles que devait y faire édifier un Alexandre VI².

Dans les peintures sorties de la main, ou de l'atelier de Foucquet, nous avons l'impression de la réalité, de l'exactitude résultant de données jadis prises sur place³. Dans les pages du *Titelive* au contraire, les mêmes éléments dont Foucquet s'était servi apparaissent employés d'une manière souvent arbitraire et beaucoup plus éloignée des véritables aspects de Rome.

Cette observation doit nous guider pour l'étude d'une des peintures les plus curieuses du *Titelive de la Sorbonne*; celle que nous reproduisons sur notre planche XXI et qui, placée en tête du livre III de la première Décade, nous montre une troupe de guerriers, l'armée de Quintus Fabius, défilant à travers le Forum romain.

Pour moi, il n'y a aucun doute possible que le cadre architectural de cette grande image ne soit une réplique plus ou moins altérée d'un prototype de Jean Foucquet.

Ce prototype, il est vrai, n'existe pas dans le *Boccaccio de Munich*

1. Planches XVI, n° 4 et XVII, n° 1, de mon *Boccaccio de Munich*.

2. Planches XXI, n° 3 et XXVI, n° 4, de mon *Boccaccio de Munich*.

3. Il est curieux de comparer les vues de monuments de Rome, sorties de l'atelier de Foucquet, avec des dessins similaires italiens, même de date postérieure à l'exécution du *Boccaccio de Munich*, par exemple avec les images du manuscrit de Marcanova, daté de 1465, qui est à la Bibliothèque de Modène, et dont Christian Huelsen a donné la reproduction (*La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Rome, 1907, in-4°). — Voir notamment, dans cette publication, planche V le « Foro romano » et planche X le supposé Arc de triomphe de Titus). Combien Jean Foucquet et les artistes français dirigés par lui savaient mieux observer et rendre la réalité pour chacun des édifices pris isolément!

et je ne l'ai pas encore découvert ailleurs. Mais nous ne connaissons certainement pas toutes les œuvres qu'a peintes Jean Foucquet. En juin 1904, au cours d'une série d'articles publiés sur l'Exposition des primitifs français et qui ont été plus tard réunis en volume¹, j'ai accepté formellement de donner à Jean Foucquet quatre miniatures peintes sur des pages détachées d'un manuscrit de grand format dont le reste n'a pas encore été retrouvé et qui appartenaient alors au grand amateur anglais M. H. Yates Thompson². Et la légitimité de cette même attribution avait déjà été soutenue cinq semaines auparavant par M. Paul Leprieur³, qui devait avoir plus tard la joie, comme conservateur des peintures, de faire entrer au Musée du Louvre une de ces pages qu'il avait si bien su juger du premier coup. Les quatre pages en question proviennent d'un manuscrit qui contenait des récits de *l'Histoire ancienne jusqu'à César* et, il se présente à leur égard un fait qui n'a jamais été signalé, c'est que le manuscrit dont elles ont été détachées, si l'on en juge d'après la calligraphie et le caractère des enluminures, semble être sorti de la même boutique de librairie où a été confectionnée également la partie primitive, je veux dire la transcription du texte et la décoration d'enluminure proprement dite, du *Tite Live de la Sorbonne*. Seulement les destinées des manuscrits auront été différentes au point de vue de la confection des images ; les *Histoires anciennes jusqu'à César* ont reçu au moins les quatre miniatures que nous en connaissons à une époque où Jean Foucquet travaillait encore. Dans le *Tite Live de la Sorbonne* au contraire l'introduction des peintures n'a commencé qu'à une date plus récente.

Du volume contenant les *Histoires anciennes jusqu'à César*, on n'a signalé à l'heure présente que les quatre pages isolées que j'admirais en 1904 à l'Exposition des primitifs français tandis que M. Paul

1. C^e Paul Durrieu, *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*, Paris, 1904, in-4° (a paru, en majeure partie, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XV. Voir, dans ce t. XV, p. 416).

2. *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*, Section du Pavillon de Marsan, n^o 354.

3. Paul Leprieur, *De quelques œuvres nouvelles de Jean Foucquet*, dans la *Chronique des Arts et de la curiosité*, n^o du 30 avril 1904, p. 146-147.

Leprieur les appréciait si judicieusement. Mais un tel volume appelait d'autres images dont le sort demeure inconnu. Parmi ces images, étant donné le caractère de l'ouvrage, il serait très vraisemblable qu'il s'en soit trouvé une montrant une scène se déroulant sur le Forum romain, et susceptible d'avoir fourni le prototype imité comme disposition générale dans la miniature initiale du livre III du *Tite Live de la Sorbonne*.

Je déclare toutefois que ceci n'est encore de ma part qu'une simple supposition que seule la découverte de nouvelles pages du volume démembré des *Histoires anciennes* pourrait transformer en certitude ; je ne suggère donc l'idée qu'à titre de pure hypothèse et sans m'y attacher autrement. Mais, en tout cas, étant donnés tous les symptômes d'imitation d'après Foucquet que révèle indubitablement, pour les peintures du *Tite Live de la Sorbonne*, le rapprochement avec le *Boccace de Munich*, le tome I^{er} des *Antiquités judaïques* de la Bibliothèque nationale, et les fragments des *Heures d'Étienne Chevalier* de Chantilly, je crois, je le répète, que la vue du Forum dans le *Tite Live* permet de soupçonner très légitimement un dérivé d'un original, perdu ou ignoré, de Foucquet, original pour le dessin duquel Foucquet se serait appuyé sur des souvenirs de son voyage personnel à Rome, et qui par conséquent devait présenter une bien plus grande préoccupation d'exactitude que celle que nous rencontrons dans notre miniature du *Tite Live*.

Laissons même, d'ailleurs, de côté cette question de source d'information, et prenons notre miniature telle qu'elle se montre aux yeux dans le manuscrit français 20071 de la Bibliothèque nationale, et telle qu'on pourra l'étudier sur notre héliogravure, où nous la présentons isolée du reste de la page qui la porte, sans la bordure ni les lignes de texte, afin de pouvoir lui conserver une dimension plus forte et qui se rapproche davantage de celle de la peinture originale. Il nous apparaîtra incontestable, à l'examen, que cette belle image est caractérisée par des éléments en rapport avec la réalité de la topographie du Forum romain.

Le spectateur qui regarde la peinture est supposé placé à l'extré-

mité sud-est du Forum, vers l'emplacement du temple de Vénus et Rome. Sur la partie gauche de l'image, l'édifice le plus en avant, un arc de triomphe avec une seule arche, correspond à l'arc de Titus; plus loin un grand édifice rectangulaire est à peu près à l'endroit de la maison des Vestales. Dans le fond une série de tours et de campaniles couronne une hauteur que l'on devine et qui est placée, dans la perspective, comme l'est aujourd'hui la partie sud-ouest de la colline du Capitole par rapport à l'arc de Titus. A droite, presque au centre du tableau, apparaît l'arc de triomphe de Septime Sévère. En avant de cet arc, une sorte de loggia à colonnes semble bien, étant donné son emplacement, une interprétation mal comprise, et déformée, du portique de la façade du temple d'Antonin et Faustine, dont les colonnes se dressent toujours sur leur antique soubassement. En arrière de l'arc de Septime Sévère, et sur sa droite un haut édifice de forme circulaire est recouvert d'une coupole surbaissée. Dans cette direction, le regard du voyageur qui parcourt actuellement le Forum tombe sur le dôme élégant de l'église de Sainte-Martine et Saint-Luc placée tout près de la vénérable église de Saint-Adrien. Ce dôme de Sainte-Martine a été reconstruit au xvii^e siècle par Pietro Berrettini, dit Pietro da Cortona, mais l'église remaniée par cet artiste est de date extrêmement ancienne, et elle s'élève, on le sait, sur l'emplacement du *Secretarium Senatus*, une des salles dépendant de la *Curia*. D'autre part, deux plans de Rome du xv^e siècle, avec figuration des principaux monuments, datant l'un de 1472, l'autre de 1474, qui ont été publiés par le commandeur G. B. de Rossi¹, nous montrent vers ce même emplacement par rapport au reste du Forum, et juxtaposé sur le plan de 1472 à l'église dénommée « S. Adrianus », un édifice circulaire, recouvert semblablement d'une coupole. Le renseignement fourni par notre miniature paraît donc se référer à un état des lieux qui existait au xv^e siècle, au temps où Jean Foucquet vint en Italie.

1. G. B. de Rossi, *Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al Secolo XVI* (Rome, 1879, in folio, avec texte in-4°), planches II et IV.

Et ce vieux Forum romain, dont les linéaments topographiques sont ainsi reconnaissables, l'artiste bien français qui a peint notre miniature s'est efforcé de le revivifier, de le représenter, non pas tel que le temps l'avait transformé au xv^e siècle de notre ère, mais avec toute la splendeur qu'il avait pu avoir sous les Césars de la Rome Impériale. Nous avons donc là une tentative de « restauration », ce mot étant pris dans le sens que nous donnons aux travaux d'envois de nos Grands Prix de Rome d'architecture. Qu'il ait fait œuvre originale, ou qu'il ait, comme je le crois, imité simplement ici Jean Foucquet, il n'en reste pas moins que, dans notre « historieur » de cette page du *Tite Live de la Sorbonne*, on peut voir un lointain précurseur de ces pensionnaires de la Villa Médicis, du xix^e ou du xx^e siècle, qui avec tant de talent et de conscience s'efforcent de reconstituer idéalement pour nous par leurs plans et leurs dessins d'élévation, en s'aidant de l'enseignement des ruines subsistantes, ce qu'ils estiment avoir été l'aspect primitif, dans leur intégrité originare, des plus célèbres édifices de l'Antiquité.

PAUL DURRIEU.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
I. — <i>Statuettes chypriotes (Musée du Louvre)</i> , par M. RENÉ DUSSAUD.	5
II. — <i>La Vénus d'Arles et sa restauration par Girardon</i> , par M. ÉTIENNE MICHON.	13
III. — <i>Un portrait de l'orateur Hypéride</i> , par M. FREDERIK POULSEN.	47
IV. — <i>Un type inédit de la plastique grecque : Alexandre à l'égide</i> , par M. PAUL PERDRIZET.	59
V. — <i>Tête et buste en bronze découverts à Alesia en 1912</i> , par M. JULES TOUTAIN.	73
VI. — <i>Le Soleil maîtrisant ses chevaux, mosaïque découverte à Sens</i> , par M. ANT. HÉRON DE VILLEFOSSE.	89
VII. — <i>Saint-Loup-de-Naud</i> , par M ^{me} LOUISE ROBLÔT-DELONDRE.	141
VIII. — <i>La Vénus de Courtrai</i> , par M. JEAN DE MOT.	145
IX. — <i>Nouvelles statuettes d'Aphrodite provenant d'Égypte (Musée du Louvre)</i> , par M. ÉTIENNE MICHON.	163
X. — <i>La mort de Brennus, étude sur quelques figurations des Gaulois dans l'art hellénistique</i> , par M. ADOLPHE REINACH.	173
XI. — <i>Le « Tite-Live de la Sorbonne » et le forum romain</i> , par M. LE C ^{te} PAUL DURRIEU.	203

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

	Pages.
DE MOT (JEAN).. La Vénus de Courtrai.	145
DURRIEU (C ^{te} PAUL). Le « Tite-Live » de la Sorbonne et le forum romain.	203
DUSSAUD (RENÉ). Statuettes chypriotes (Musée du Louvre).. . . .	5
HÉRON DE VILLEFOSSE (ANT.). Le Soleil maîtrisant ses chevaux, mosaïque découverte à Sens.	89
MICHON (ÉTIENNE).. La Vénus d'Arles et sa restauration par Girardon..	13
— Nouvelles statuettes d'Aphrodite provenant d'Égypte (Musée du Louvre)..	163
PERDRIZET (PAUL). Un type inédit de la plastique grecque : Alexandre à l'égide.	59
POULSEN (FREDERIK). Un portrait de l'orateur Hypéride.	47
REINACH (ADOLPHE). La Mort de Brennus, étude sur quelques figurations des Gaulois dans l'art hellénistique.. . . .	173
ROBLOT-DELONDRE (M ^{me} LOUISE). Saint-Loup-de-Naud.	111
TOUTAIN (JULES). Tête et buste en bronze découverts à Alesia en 1912.	73

TABLE DES PLANCHES

- I. — Statuettes chypriotes en pierre (Musée du Louvre).
- II. — La tête de la Vénus d'Arles d'après le moulage ancien retrouvé à Arles et d'après le marbre restauré par Girardon.
- III. — Portrait d'Hypéride, buste en marbre de la Glyptothèque Ny-Carlsberg, à Copenhague.
- IV. — Alexandre à l'égide, statue de marbre (Musée du Louvre).
- V. — Alexandre à l'égide, statuette de bronze (collection de M. le D^r Fouquet, au Caire).
- VI. — Tête de bronze découverte à Alesia.
- VII-VIII. — Buste de bronze découvert à Alesia.
- IX. — Le Soleil maîtrisant ses chevaux, mosaïque découverte à Sens.
- X. — Saint-Loup-de-Naud. Fresque de l'abside : Les joies paradisiaques.
- XI. — Saint-Loup-de-Naud. Motif central du sanctuaire : L'Agneau mystique.
- XII. — Saint-Loup-de-Naud. Fresque du sanctuaire : L'entrée des bienheureux au séjour de Vie.
- XIII. — Saint-Loup-de-Naud. Fresques d'une des voûtes de l'entrée du chœur : Les signes du Zodiaque.
- XIV-XV. — Vénus, statuette de bronze trouvée à Courtrai.
- XVI. — Vénus anadyomène, statuette de marbre (Musée du Louvre).
- XVII. — Vénus, statuette de marbre (Musée du Louvre).
- XVIII. — Gaulois mourant, statuette de bronze (Musée de Naples).
- XIX. — Apport d'une lettre à un haut personnage présumé François de Rochechouart. Première page à grande peinture du « Tite-Live de la Sorbonne ».
- XX. — Les Romains se préparant à la guerre contre Véies. Page initiale du livre V du « Tite-Live de la Sorbonne ».
- XXI. — Défilé de troupes sur le forum romain. Miniature principale du début du livre III, dans le « Tite-Live de la Sorbonne ».

LISTE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

	Pages.
Motif d'une patère de Dali (Musée du Louvre)	7
Profil de la statuette féminine reproduite sur la planche I	10
Pendeloque du collier d'une statuette chypriote.	11
La <i>Vénus d'Arles</i> , le moulage ancien retrouvé à Arles.	16
La <i>Vénus d'Arles</i> , le marbre restauré par Girardon.	17
La <i>Vénus d'Arles</i> , le moulage ancien (détail).	34
La <i>Vénus d'Arles</i> , le marbre (détail)..	35
Revers du buste de Copenhague.	47
Hermès double de Compiègne.	48
Tête d'homme du double hermès de Compiègne.	49
Croquis de la touffe de cheveux qui surmonte la coiffure de la tête féminine dans l'hermès double de Compiègne.	52
Fragment d'une statuette en bronze (Antiquarium de Berlin).	60
Torse du musée d'Alexandrie.	61
Autre torse du musée d'Alexandrie.	62
Troisième torse du musée d'Alexandrie.	63
Statuette en calcaire de la collection Fouquet.	64
Statuette de bronze de la collection Fouquet (profil et revers)..	65
Buste de femme (Musée du Louvre).	86
Plan d'ensemble de la mosaïque de Sens, reconstituée par M. J. Dapigny, architecte.	91
Un des médaillons cantonnant le tableau central de la mosaïque.	94
<i>La chute de Phaëthon</i> , camée du musée de Florence.	102
<i>La chute de Phaëthon</i> , sarcophage du musée des Offices à Florence.	104
Plan de l'abbaye de Saint-Loup-de-Naud et du fief de la Haute-Maison.	112
La coupole et la nef de l'église Saint-Loup-de-Naud.	119
L'abside et le chœur.	120

Bas côté sud.	121
Absidiale et bas côté sud.. . . .	122
Absidiale et bas côté nord.	123
Le portail.	124
Statues du portail.	125
Chapiteaux du portail.. . . .	126
Pierre tombale.	127
Boiserie appartenant à l'église Saint-Loup-de-Naud.	137
Retable ornant la « Fontaine miraculeuse » près de Saint-Loup-de-Naud.	139
Prieuré de Saint-Loup-de-Naud.	141
Prieuré de Saint-Loup-de-Naud.	142
La tour dite « la Haute-Maison ».	143
La <i>Vénus</i> de Courtrai.. . . .	150
Statue de <i>Vénus</i> trouvée aux Thermes de Caracalla.	157
Tête du <i>Gaulois</i> de Naples.	175
Le <i>Gaulois</i> de Naples vu de face.	176
Le <i>Gaulois</i> de Naples vu d'en haut.	177
Le <i>Gaulois</i> de Dresde.. . . .	178
Le <i>Gaulois</i> de Munich.	179
Le <i>Gaulois</i> de New-York vu de face.	180
Le <i>Gaulois</i> de New-York vu de dos.	181
Fragment de la <i>Galatomachie</i> de Délos.	184
Fragment d'un réchaud avec <i>Galatomachie</i>	186
Médailon du Louvre avec éléphant de guerre.	193
Figurine de Naples avec éléphant de guerre.	194
Fragment d'un vase d'Alexandrie.	197
<i>Cavalier gaulois</i> d'el-Bine.	199
Sarcophage du Louvre avec éléphant vainqueur.	200
Médailon de Koptos.	201
Un « chevaucheur de l'écurie du roi » apportant une lettre. Miniature du livre I du <i>Tite-Live de la Sorbonne</i>	218
Messager apportant un livre de la part de Boccace à Mainardo de Cavalcanti. Miniature du <i>Boccace</i> de Munich.. . . .	219
Camille vainqueur des Falisques. Miniature du <i>Tite-Live de la Sorbonne</i>	220
Le mur d'Aurélien et un arc de triomphe à Rome. Miniature du <i>Boccace</i> de Munich.	221
Assaut du Capitole par les Gaulois. Miniature du <i>Tite-Live de la Sorbonne</i>	222
Assaut du Capitole par les Gaulois. Miniature du <i>Boccace</i> de Munich.	223
Divers monuments de Rome au xv ^e siècle. Miniature du <i>Boccace</i> de Munich.. . . .	224
Canuleius haranguant les Romains. Grande miniature initiale du livre IV du <i>Tite-Live de la Sorbonne</i>	225



VÈNUS

Statuette de bronze trouvée à Courtrai



VÉBUS

Statuette de bronze trouvée à Courtrai



VÉNUS ANADYOMÈNE

Statuette de marbre - Musée du Louvre



VÉNUS

Statue en marbre (Musée de Louvre)



GAULOIS MOURANT
Statuette de bronze (Musée de Naples)

F. Lippmann del.

Hilbig 1. Scherzstange



Et commence le quinze linte de la pre-
miere decade de nines linte

Comment les romains receivent
promerement le nombre des tribunes des
exualiter a pouoir consulant

Donc et par si quine estoit
ou amia entre les rom-
mains et les grecs que vit
soublon que la fin et desu-
non fust venue a ceulx qui
de leur savant desont. Et combien que les
romains eussent par autre part toutteuor
et arriereur ilz le nombre de leurs tribunes de
senaliter a pouoir consulant. car ilz en arrent
un. la quele chose n'avoit oncques mais este

fructe. **L**es devoirs de lainte par par amitt
de lambraon et conuonse qu'ilz auoient chascun
au ouletation de leur magistrat. la quele n'au-
teffor; onquid'on spaus descedes arrent un
la quele chose conuonse les conuonse des per-
pice de struue. non pas par quapleur honte
du romaine que de cellui qui estoit ar. For il
auoit este moult que a toutes que tant par
lee uidesse comme par son orpual. Car il a
uoit de struue les sollemites de leur quele

Ceste estoit donques de struue qui fut tou-
te autre estoit abuidonnie on uaignon pour
ce que elle saumouit toutes autres en fait
et maniere de les aultra. par deat quent
dena son aid et son confort aux deure. car

LES ROMAINS SE PRÉPARANT À LA GUERRE CONTRE VEIES
Page initiale du Livre V de "L'histoire de la ville de Rome"
Manuscrit français 1012 de la B.N. Ms. lat. 1012. v. 101



DÉFILÉ DE TROUPES SUR LE FORUM ROMAIN
Reproduction principale du défilé de Livius III dans le "Tom-Livius de la Sabina"
Reproduction française 1913 de la 1ère Ed. No. 6412 1913