

Tp 149 m / 221

REVUE  
DES  
ÉTUDES GRECQUES

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

DE L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

(Reconnue établissement d'utilité publique par décret du 7 juillet 1869)

TOME XXI, N° 91, JANVIER-FÉVRIER 1908

SALOMON REINACH  
UN INDICE CHRONOLOGIQUE  
APPLICABLE AUX FIGURES FÉMININES  
DE L'ART GREC

PARIS  
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR  
28, RUE BONAPARTE, VI<sup>e</sup>

1908





# UN INDICE CHRONOLOGIQUE

## APPLICABLE AUX FIGURES FÉMININES

### DE L'ART GREC (1)

---

#### I

J'ai essayé, il y a quelques années, de mettre en lumière diverses particularités de forme et de proportions, notamment dans le dessin et le modelé des yeux, qui permettent de distinguer les sculptures grecques de l'école de Phidias de celles des écoles subséquentes du iv<sup>e</sup> siècle (2). Je crois pouvoir aujourd'hui proposer un nouveau critérium, fondé non plus sur l'étude du visage, mais sur celle de la partie supérieure du torse et valable pour les figures féminines seulement. Comme nombre de statues antiques nous sont parvenues sans tête, ou pourvues de têtes rapportées et étrangères au corps, on conçoit que le critérium proposé, s'il est reconnu exact, soit appelé à rendre service aux historiens de l'art.

(1) Mémoire lu à l'Académie des Inscriptions (*Comptes-rendus*, 1907, p. 228).

(2) *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> décembre 1902, p. 449-470 (*Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1902, p. 469). J'ai appliqué à maintes reprises ces critères dans mon *Recueil de têtes antiques*, Paris, 1903.



## II

Le nouvel indice, que j'appelle l'*indice mammaire*, n'est autre que la distance entre la base des seins, mesurée en rapport avec leur diamètre. Il ne s'agit pas de mesures au millimètre comme celles que pratique la craniométrie; un simple coup d'œil peut tenir lieu de tout instrument de précision. L'étude même d'une photographie suffit, à défaut de l'original ou d'un moulage, pourvu qu'elle ait été prise de face et sans raccourci. Par ce motif, mon critérium s'applique surtout aux figures sculptées en ronde bosse ou à celles qui, dans les bas-reliefs et les peintures, sont représentées de face ou de trois quarts (1).



Fig. 1. — Aphrodite  
(relief de la frise du Parthénon.)



Fig. 2. — Aphrodite  
(relief dit Trône Ludovisi.)  
Musée des Thermes à Rome.

La distance entre les seins peut être supérieure, égale ou inférieure à leur diamètre; elle peut même être presque nulle, auquel cas il semble que les seins sont tangents; enfin, dans certaines figures, non seulement l'intervalle est nul, mais les deux seins paraissent adhérents et même empiètent légèrement l'un sur l'autre.

Pour rendre sensibles ces différences, sur lesquelles aucun

(1) Voir, par exemple, dans la frise du Parthénon, la figure d'Aphrodite (fig. 1), où l'écartement des seins est très sensible, bien qu'elle soit vue de trois quarts. Il en est de même dans les Nikés de la Balustrade et dans nombre de bas-reliefs funéraires du beau style.

archéologue, que je sache, n'a encore appelé l'attention, je montre d'abord le célèbre bas-relief Ludovisi, actuellement au Musée des Thermes à Rome, où l'on a cru reconnaître Aphrodite, vêtue d'une draperie transparente, qui sort de la mer, soutenue par deux nymphes (fig. 2) (1); puis l'une des grandes figures du fronton est du Parthénon, que l'on appelle communément les Parques (fig. 3) (2); enfin, une Aphrodite nue du musée de Naples, variante de l'Aphrodite du Capitole (fig. 4) (3). Dans la première de ces œuvres, l'écartement des seins est très supérieur à leur diamètre; dans les sta-



Fig. 3. — Prétendue Parque  
(fronton du Parthénon)

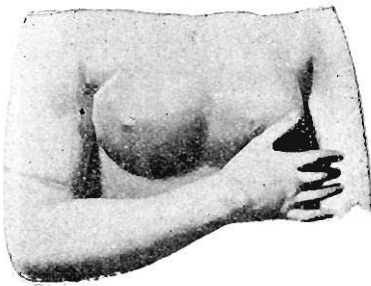


Fig. 4. — Aphrodite  
(Musée de Naples.)

tues du Parthénon, il est à peu près égal à ce diamètre; dans la statue de Naples, il n'y a plus aucun intervalle et les seins ne sont pas seulement tangents, mais adhérents.

Comme les sculptures dont il vient d'être question s'échelonnent entre l'an 460 et l'an 250 environ, on sera tenté de

croire, dès l'abord, que le rapprochement des seins, d'abord

(1) Bruckmann, *Skulpturenschatz*, pl. 38. D'autres y voient la « renaissance » de Koré.

(2) Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, pl. 3 (p. 32).

(3) Phot. Minari, n° 2151; *Répertoire*, t. I, 331, 3.

très écartés, puis moins écartés et enfin tangents, peut fournir un indice chronologique. C'est là, en effet, ma conviction; mais, pour la faire partager, il faut que je réponde par avance à une objection qui se présente d'elle-même à l'esprit.

Du fait que le volume des seins augmente à partir de la première jeunesse et s'accroît sensiblement par l'effet de la maternité, on pourrait inférer que les seins sont plus développés et plus rapprochés dans les images de divinités matronales, comme Déméter ou Héra, auquel cas le prétendu indice chronologique ne nous renseignerait pas sur l'époque du sculpteur, mais sur l'âge de son modèle présumé. Pour démontrer que cela n'est pas, il suffit d'appeler l'attention sur des photogra-



Fig. 5. — Héra Borghèse  
(Musée Jacobsen, Ny Carlsberg.)



Fig. 6. — Héra Barberini  
(Vatican.)

phies de la Héra Borghèse (aujourd'hui dans la collection Jacobsen à Copenhague) (fig. 5) (1), de la Héra Barberini (fig. 6) (2) et de la grande Déméter ou Némésis du Vatican (fig. 7) (3). Dans ces belles statues de déesses mères, les seins sont aussi écartés que dans celles des frontons du Parthénon qui représentent des jeunes filles; c'est qu'elles remontent, en effet, à des originaux du v<sup>e</sup> siècle, que des considérations d'un autre ordre ont fait

(1) *Répertoire*, t. II, p. 239, 8; Furtwängler, *Masterpieces*, p. 84.

(2) *Répertoire*, t. I, p. 198, 3; Furtwängler, *ibid.*

(3) *Répertoire*, t. I, p. 206, 4; Furtwängler, *ibid.*, p. 88.

attribuer, depuis longtemps, à des artistes de l'école de Phidias.

Le même écartement des seins, supérieur à leur diamètre, s'observe dans des figures de très jeunes filles, comme la *Vierge victorieuse* du Vatican, copie d'un bronze péloponésien du v<sup>e</sup> siècle (fig. 8) (1), et les prétendues *Danseuses* d'Herculanum, qui appartiennent à la même époque et à la même école (fig. 9) (2). Il est particulièrement marqué dans la figure de jeune fille Lapithe enlevée par un Centaure, qui se voit dans la



Fig. 7. — Déméter  
(Musée du Vatican.)

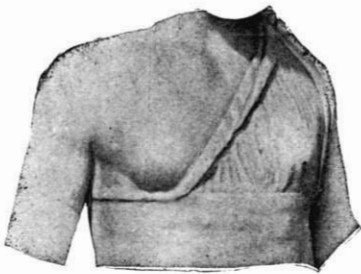


Fig. 8. — Jeune fille victorieuse à la course  
(Vatican.)



Fig. 9. — Prétendue danseuse  
(bronze d'Herculanum à Naples.)

métope du Parthénon conservée au Louvre (3). Cette métope est évidemment une œuvre attique; le caractère dont je m'occupe n'est donc pas celui d'une école, mais d'une époque.

(1) *Skulpturenschatz*, n. 530; *Répertoire*, t. I, 527, 6.

(2) *Répertoire*, t. I, p. 218; 2, 3; p. 457, 1, 2, 5, 6; Collignon, t. I, p. 424.

(3) *Répertoire*, t. I, p. 42, 4.

Si l'on remonte plus haut dans l'histoire de la sculpture grecque, tant dans la Grèce propre que dans les îles et en Asie,

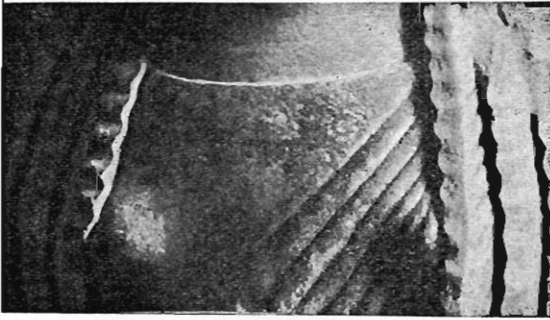


Fig. 10. — Aphrodite à la Colombe  
(Musée de Lyon.)

on constatera que l'écartement des seins est un caractère constant des figures féminines archaïques; qu'il me suffise de citer l'Aphrodite du Musée de Lyon (fig. 10) et les Caryalides du

trésor des Cnidiens (fig. 11), dont on peut voir les moulages restaurés au Musée du Louvre (1).

### III

Les fouilles de ces trente dernières années sont loin de nous avoir révélé encore toute l'évolution de l'art en pays grec; mais elles nous ont fourni des points de repère et des jalons. Dès à présent, nous pouvons entrevoir un double développement, qui va, d'une part, des vases anthropoïdes d'Hissarlik aux statuettes en faïence de Cnossos, de l'autre, des figurines en terre cuite de l'époque du Dipylon aux chefs d'œuvre du v<sup>e</sup> et du iv<sup>e</sup> siècle. Les statuettes de Cnossos marquent l'apogée



Fig. 11. — Caryalide  
du Trésor des Cnidiens à Delphes.

(1) *Répertoire*, t. II, 649, 4; t. III, 126, 1. La restauration des Caryatides n'a nullement ajouté à l'écartement des seins.

du premier développement, à la suite duquel des révolutions politiques ramènent le monde grec à une condition voisine de la barbarie; l'art, après l'an 1000, recommence un mouvement d'ascension et, parti des débuts les plus humbles, s'élève à la plus grande hauteur qu'il ait atteint. Or, il est curieux de constater que, dans l'une et l'autre de ces deux phases, un des indices du progrès artistique est le rapprochement graduel des seins. Les grossières idoles de Troie et des îles ont les seins très écartés (fig. 12) (1); ils sont, en revanche, tout à fait tangents dans les petits bronzes trouvés à Haghia Triada en

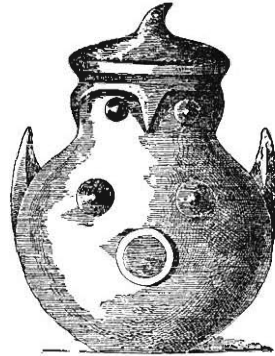


Fig. 12. — Vase anthropoïde de Troie (d'après Collignon.)

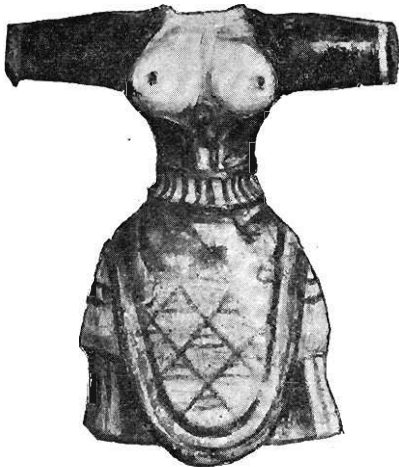


Fig. 13. — Déesse aux serpents (statuette de Gnossé.)

Crète (2), dans les célèbres « Déeses aux serpents » de Cnossos (fig. 13) (3) et sur le chaton de bague en or découvert à Mycènes (fig. 14) (4). Les seins volumineux et tangents sont un caractère commun de toutes ces images féminines, représentées la poitrine nue, avec des tailles de guêpe et des reins cambrés.

Tout cela s'explique aisément, semble-t-il, par les progrès mêmes de la sculp-

(1) Collignon, *Hist. de la sculpture*, t. I, p. 1, 15, 18.

(2) Perrot et Chipiez, t. VI, fig. 349 (cf. *Rép.*, t. III, p. 186, 10), à rapprocher de figurines analogues de Crète (Maraglianni, *Antiquités crétoises*, I, pl. 26).

(3) *Annual of the British School at Athens*, t. IX (1902-3), p. 75 et suiv.

(4) Evans, *Journal of hellenic Studies*, t. XXI, p. 108.

ture, tendant à rendre le corps féminin avec plus de vérité et d'accent. Dans les premiers essais de l'art, la poitrine des idoles féminines est presque plate; le sculpteur ou le modelleur ne figure pas les mamelles, mais seulement le bout des seins; il y insiste même, comme sur des attributs du sexe, et les représente par deux petites boules très écartées. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans les vases anthropoïdes d'Hisar-



Fig. 14. — Déesse gravée sur une bague mycénienne (d'après A. Evans). Grandissement.



Fig. 15. — Statuette de Béotie (terre cuite.)

lik (fig. 12) (1) et dans les terres cuites béoliennes de l'époque du Dipylon (fig. 15) (2), monuments qui se placent comme en tête de chacune des phases dont nous avons parlé à l'instant. Progressivement, l'indication schématique des bouts de sein fait place au modelé des mamelles, séparées par la dépression de la poitrine; mais il y a là une évolution lente et il faut attendre l'époque de Minos, d'une part, le milieu du iv<sup>e</sup> siècle, de l'autre, pour que les boulettes primitives soient devenus des seins puissants et fermes, pour que la sculpture obéisse de plus en plus à la tendance de les rapprocher, par cela même qu'elle en accroît le volume.

(1) Par exemple, Collignon, t. I, fig. .

(2) *Monuments Piot*, t. 1, pl. 3.

## IV

Les figures vues de face sont assez rares dans les vases peints ; cependant, si l'on compare les seins d'une femme sur une coupe d'Euphronios au Musée Britannique (1), ou sur le stamnos de Smikros à Bruxelles (2), à la poitrine des déesses représentées sur le célèbre vase polychrome de Rhodes (à Londres) (3), qui est une œuvre beaucoup plus tardive, et enfin cette dernière peinture à celles des vases apuliens de la décadence (4), on reconnaîtra aisément que la diminution progressive de l'intervalle entre les seins, avec l'accroissement corrélatif de leur volume, n'est pas un phénomène particulier à la sculpture, mais qu'il caractérise, d'une manière générale, l'évolution des arts du dessin dans les écoles grecques. Partout, à des poitrines peu saillantes et peu accidentées, difficiles à distinguer de poitrines masculines (5), succèdent des poitrines plus saillantes et où le diamètre des saillies tend à se prononcer aux dépens de l'intervalle en retrait qui les sépare.

L'évolution de l'art dans les écoles n'est soumise qu'en une mesure restreinte aux enseignements directs de la nature. Depuis Lysippe, qui reconnaissait cependant ses obligations envers Polyclète, les artistes se prétendent volontiers les élèves de la nature ; mais ils sont surtout, en Grèce et à Florence comme au Japon, les élèves de leurs maîtres. C'est ce qui explique la lenteur des évolutions comme celle que nous cherchons à mettre en lumière et l'absence, dans l'histoire de tous les arts, de ces modifications subites, de ces transformations brusques du canon, qui, si elles venaient à se produire, rendraient l'étude historique de l'art presque impossible et y

(1) Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, t. I, pl. 88, 6.

(2) *Monuments Piot*, t. IX, pl. 2.

(3) *Kunstgeschichte*, t. I, pl. 91, 6.

(4) Par exemple, *Catal. of vases in Brit. Museum*, t. IV, pl. 10, 11 ; Millingen-Reinach, pl. 24-26, 43, 45, etc.

(5) *Cf. Rev. archéol.*, 1906, II, p. 462 (à propos d'un mémoire de M. P. Hertz).

substitueraient l'histoire des artistes, l'étude des tempéraments individuels (1).

La nature, au dire des médecins et des sculpteurs que j'ai consultés, offre, à tous les âges et dans toutes les races, des exemples de seins écartés ou rapprochés, de seins exigus ou volumineux (2); si les artistes grecs s'étaient inspirés uniquement de la nature, et non d'un idéal de beauté, d'un canon, d'une pratique d'école, on trouverait des exemples de seins tangents dans l'art archaïque et de seins très espacés dans l'art de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Or, il n'en est pas ainsi; du moins n'ai-je rien découvert de tel, après avoir examiné une centaine d'originaux ou de moulages et de très nombreuses photographies. Ce qui m'aurait étonné, d'ailleurs, en une pareille recherche, c'eût été plutôt de constater le caprice, l'absence de règle; un exemple nouveau de la toute-puissance du principe de l'évolution, même dans le domaine de l'art, n'a rien qui doive nous surprendre. J'ai montré autrefois que, dans les têtes de Phidias et de ses élèves, l'épaisseur de la paupière supérieure est à peu près égale à la moitié de la distance entre la ligne supérieure de l'œil et le sourcil, bien que la nature présente, à cet égard, une variété presque infinie et que le type préféré par Phidias y soit plutôt rare. Pourtant, si l'on veut trouver des têtes où la paupière soit beaucoup plus petite, où elle tende même à s'effacer pour donner plus d'importance au globe de l'œil, il faut attendre Praxitèle et Scopas; en outre, la réduction en hauteur de la paupière ne s'est pas effectuée subi-

(1) Même un Michel-Ange a eu des prédécesseurs, comme J. della Quercia, et ce qui paraît souvent une nouveauté sans exemple dans l'histoire de l'art n'est que la mise en valeur, par un homme de génie, d'éléments qui ont évolué jusqu'à lui entre les mains d'artistes inférieurs ou que le goût public n'encourageait pas.

(2) M. le Dr Létienne a bien voulu examiner pour moi quelques femmes choisies au hasard (parisiennes, flamandes, bourguignonnes). Dans les *belles poitrines*, m'écrit-il, l'espace intermammaire est égal à environ le tiers du diamètre du sein; il est d'autant plus réduit que le sein est plus chargé de graisse, qu'il tend à tomber et à devenir utriculaire. Le plus petit intervalle constaté par M. Létienne est d'un onzième (beauceronne de 34 ans).

tement et l'on en peut suivre les étapes dans les statues ou les reliefs de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle. Ce qui est vrai de ce détail important de la structure du visage l'est également de la conformation de la poitrine des femmes; c'est peu à peu que les seins, très éloignés et relativement exigus dans l'art archaïque, se sont rapprochés et élargis au point de devenir tangents.

## V

La plupart des statues de nos musées sont l'œuvre de copistes romains que l'on a tour à tour trop admirés et trop dépréciés. Il semble certain aujourd'hui qu'ils ont travaillé d'après des moulages ou, quand le chef-d'œuvre original ne pouvait être moulé — de crainte, par exemple, d'en endommager la



Fig. 16. -- Aphrodite dite Genetrix  
(Musée du Louvre.)

polychromie — d'après de petites copies exécutées sur place et avec grand soin (1). Peu de statues ont été plus souvent copiées, à l'époque romaine, que l'Aphrodite drapée d'une tunique

(1) Cf. *Revue archéol.*, 1902, II, p. 5-21.

transparente dont l'original a été successivement attribué à un sculpteur du 1<sup>er</sup> siècle, Arcésilas, et à des sculpteurs du v<sup>e</sup> ou du iv<sup>e</sup> siècle, Alcamène, Callimaque, Praxitèle (fig. 16) (1). Or, dans toutes les répliques que j'ai pu étudier de cette statue, même dans la jolie copie en terre cuite que nous avons découverte, M. Pottier et moi, à Myrina (2), l'intervalle entre les seins est au moins égal à leur diamètre. Il suit de là, d'abord, qu'on a eu raison d'attribuer l'original de cette figure au v<sup>e</sup> siècle, à l'époque, sinon à l'école de Phidias; puis, que les copistes

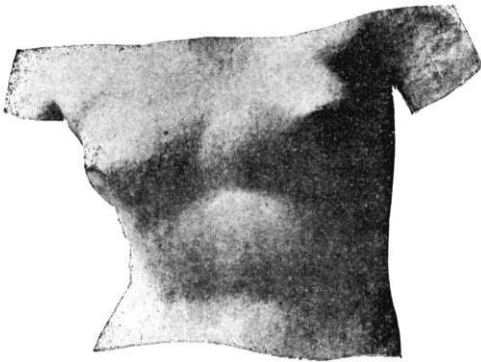


Fig. 17. — Aphrodite de Cnide  
(Vatican.)

romains ont respecté les proportions de l'original, alors même qu'ils devaient pour cela faire abstraction de leurs habitudes d'atelier et s'astreindre à l'observation de détails dont les archéologues modernes n'ont pas eu souci.

La première en date, parmi les statues grecques dont on peut désigner l'original, qui offre des seins très rapprochés, est l'Aphrodite de Cnide, représentée pour nous par de nombreuses répliques dont la plus complète est au Vatican (fig. 17) (3). J'ai donné, il y a vingt ans, des raisons, que je crois toujours bonnes, pour placer l'exécution de la Cnidienne de Praxitèle aux environs de l'an 350 av. J.-C. (4). C'est donc à Praxitèle que, dans l'état actuel de nos connaissances, il faudrait attribuer la consécration définitive d'un canon différent de celui de l'art archaïque, d'une mode consistant à augmenter le

(1) Cf. en dernier lieu, *Rev. archéol.*, 1905, I, p. 393-403.

(2) Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. 6.

(3) *Journal of hellenic studies*, 1887, pl. 80.

(4) *Gazette archéol.*, 1887, p. 283.

volume des seins pour en diminuer l'intervalle. Mais rien n'autorise à croire, d'après un passage de Pline qui ne dit pas cela (1), que la Cnidiennne ait été la première grande figure de femme sans voiles créée par la sculpture grecque. De pareilles innovations, correspondant à un certain état de l'opinion, du goût ou des préjugés, ne sont jamais l'œuvre d'un seul homme; la mode des nudités, préparée par celle des figures demi-nues et des figures à draperie transparente, a dû prévaloir simultanément dans les différentes écoles de sculpture, et cela dès la

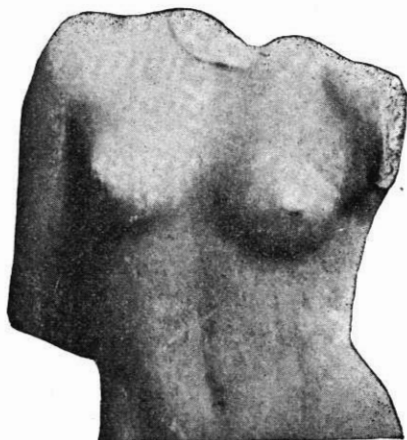


Fig. 18. — Aphrodite  
(Musée de Naples.)

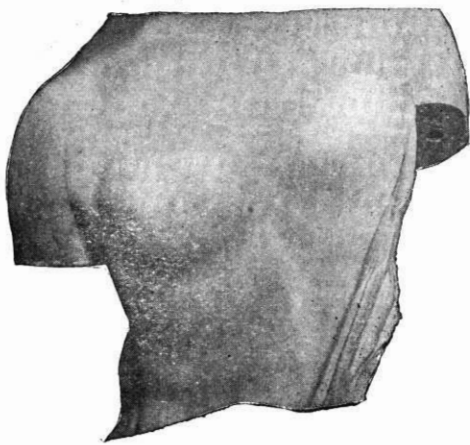


Fig. 19. — Prétendue Psyché  
(Musée de Naples.)

première moitié du v<sup>e</sup> siècle(2). Nous avons d'ailleurs la preuve, par l'étude directe des statues de Vénus nues dans nos musées, que les prototypes de ces figures sont sortis de plusieurs ateliers grecs, et pas seulement de celui de Praxitèle.

A. Furtwängler, s'autorisant de tout autres considérations,

(1) Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 20.

(2) C'est à cette époque que l'on doit rapporter l'Aphrodite nue de l'Esquilin (fig. 27) et la Niobide nue du musée des Thermes (fig. 30).

a proposé d'attribuer à Euphranor l'original d'un beau torse d'Aphrodite à Naples (fig. 18) (1), et à Scopas celui de la prétendue Psyché du même musée (fig. 19) (2). Or, dans ces deux œu-

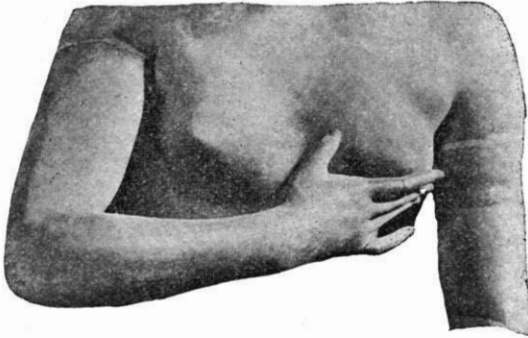


Fig. 20. — Aphrodite de Médicis  
(Tribune de Florence.)

vres, la distance entre les deux seins, sans être égale à leur diamètre, est pourtant assez marquée; elle l'est plus que dans les répliques de l'Aphrodite de Cnide, dans les Aphrodites de

Médicis (fig. 20) (3) et du Capitole (fig. 21) (4). Dans la Ménade de Scopas, restituée avec beaucoup de vraisemblance par M. Treu, l'écartement des seins est notable. Furtwängler semble donc être dans le vrai quand il revendique les deux torsos de Naples pour des artistes autres que Praxitèle; ils déri-

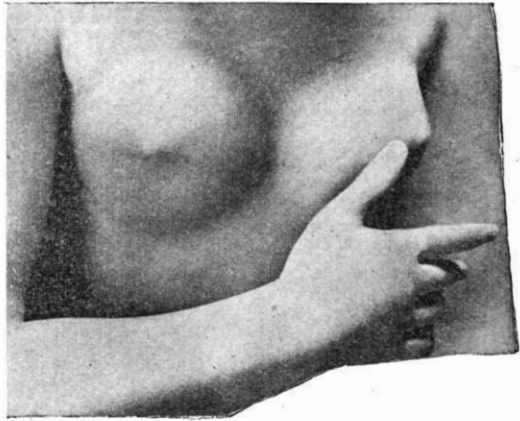


Fig. 21. — Aphrodite  
(Musée du Capitole.)

(1) Furtwängler, *Masterpieces*, p. 358, fig. 155.

(2) *Ibid.*, p. 395.

(3) Phot. Alinari, n. 4336 (le haut du corps seul).

(4) Phot. Alinari, n. 4244 c (le haut du corps seul).

vent d'originaux, sinon chronologiquement antérieurs à la Cnidienne (dont rien ne prouve que ce fût la première nudité de Praxitèle), du moins sculptés dans des ateliers où prévalaient de plus anciennes traditions.

On peut en dire autant d'un beau torse d'Aphrodite conservé à notre école des Beaux-Arts (fig. 22) (1), de l'Aphrodite ceignant le baudrier d'Arès au Musée des Offices (fig. 23) (2), de l'Aphrodite Euploia du Musée de Naples (fig. 24) (3). Bien que les motifs de ces statues fassent penser à Praxitèle, l'écartement des seins



Fig. 22. — Aphrodite  
(torse à l'École des Beaux-Arts.)

et leur saillie un peu sèche sur la poitrine ne permettent pas d'en attribuer les originaux à l'école du grand sculpteur athénien.

## VI

Pour vérifier l'exactitude du nouveau critère que nous proposons, il suffit presque de parcourir, dans l'ordre chronologique où il l'a disposée, l'illustration du bel ouvrage de M. Collignon, *l'Histoire de la sculpture grecque*. Des figures comme la Niké de Pæonios (4) et l'Athéné de la métope d'Olympie (fig. 25) (5), comme l'Electre de Naples (fig. 26) (6), comme les Néréides de Xanthos (7), sont particulièrement instructives à

(1) Phot. Giraudon; *Répertoire*, t. II, p. 366, 2.

(2) Phot. Alinari, n. 1329; *Répertoire*, t. II, p. 341, 1.

(3) Phot. Alinari, n. 19103; *Répertoire*, t. I, p. 323, 4.

(4) Collignon, t. I, p. 457.

(5) *Ibid.*, t. I, p. 433.

(6) *Ibid.*, t. II, p. 662.

(7) *Ibid.*, t. II, p. 228-230.

cet égard ; quand même ils nous seraient parvenus à l'état de fragments et sans histoire, ces marbres pourraient être classés aujourd'hui, à la seule inspection de la poitrine, avec une précision très satisfaisante.

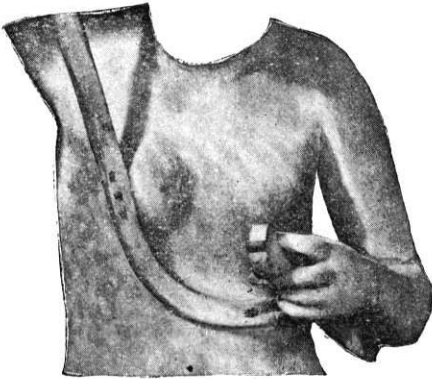


Fig. 23. — Aphrodite  
(Musée des Offices à Florence.)

Qu'on me permette, à ce propos, quelques observations qui serviront de commentaire et comme d'application pratique au principe que je me suis efforcé d'établir.

Dans les deux dessins exécutés en 1674 d'après le fronton occidental du Parthénon, la figure nue, désignée par la lettre S, a été généralement qualifiée d'Aphrodite ; on

s'autorisait, pour cela, de l'aspect de la poitrine, où les seins semblent fortement marqués et tangents. Mais cela est inadmissible pour l'époque de Phidias ; M. Læscheke a donc eu pleinement raison, en 1884, de contester la dési-



Fig. 24. — Aphrodite  
(Musée de Naples.)

gnation ordinaire de cette figure et de proposer d'y substituer celle d'Héraklès (1).

(1) Læscheke, *Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte*, 1884 (cf. *Revue critique*, 1885, I, p. 34).

Pour certaines œuvres dont la date est contestée ou incertaine, l'*indice mammaire* autorise des conclusions qui accroissent notablement notre savoir. Il devient évident qu'une des plus belles terres cuites grecques connues, la danseuse voilée, autrefois à l'architecte Titeux et aujourd'hui au Louvre (1), est une œuvre (ou la copie d'une œuvre) antérieure au milieu

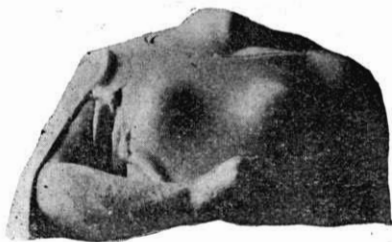


Fig. 25. — Athéna  
(Métope d'Olympie.)

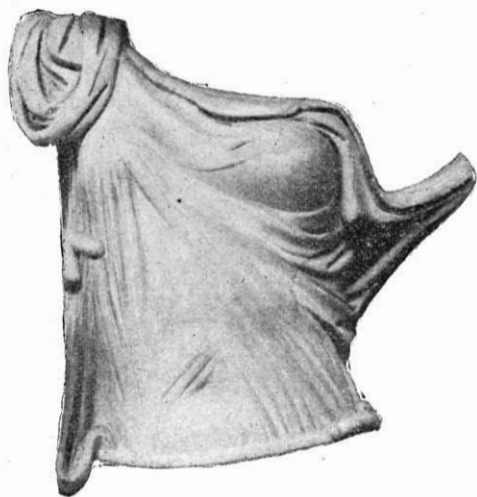


Fig. 26. — Electre  
(Musée de Naples.)

du iv<sup>e</sup> siècle, tellement l'écartement des seins y est marqué. Comme le même motif paraît sur les vases peints, où les imitations de sculptures de la grande époque attique font défaut, la conclusion tirée de l'*indice mammaire* se trouve appuyée d'un autre argument.

De longues discussions se sont élevées au sujet de la figure nue, déesse, courtisane ou héroïne, que l'on appelle l'Aphrodite de l'Esqui-

(1) Heuzey, *Bull. de Corresp. hellénique*, 1892 (XVI), p. 73, pl. IV. « Les proportions, observe M. Heuzey, appartiennent encore à l'époque du beau style; la tête est relativement assez forte, sans que le corps porte aucune trace de l'allongement conventionnel mis en usage par l'école de Lysippe » (*ibid.*, p. 74). — Depuis que ce mémoire est écrit, M. Studniczka a attribué l'original de la *Danseuse voilée* à Calamis le jeune et l'a identifiée à la Sosandra louée par Lucien (cf. *Rev. archéol.*, 1907, II, p. 342 et suiv.).

lin (1) (fig. 27); on s'est demandé, notamment, si c'était une statue archaïque ou archaïsante, en entendant par ce dernier

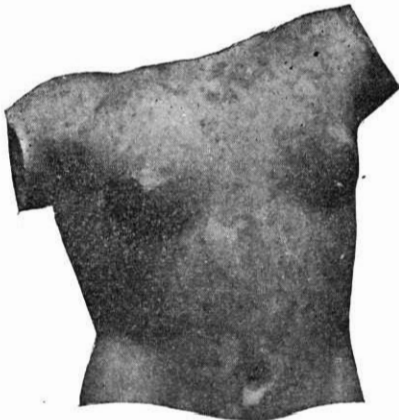


Fig. 27. — Aphrodite de l'Esquilin  
(Musée du Capitole.)

mot non pas une copie exacte, mais l'imitation libre et capricieuse d'une œuvre archaïque (2). L'écartement considérable des seins tranche la question : l'original, fidèlement copié, était une œuvre archaïque, contemporaine des Amazones attribuées à Crésilas et à Polyclète, qui offrent le même caractère au même degré (fig. 28, 29) (3). Il est donc constant que la sculpture

grecque du v<sup>e</sup> siècle produisit des figures de femmes nues; l'affinité de la tête de la statue esquiline avec les types de Polyclète vient encore légitimer notre conclusion.

Furtwängler, dans un de ses derniers travaux, a rapproché d'une belle statue de Niobide nue découverte en 1905 à Rome (fig. 30) l'Athéna semi-archaïque de Leptis (au musée de Constantinople) et l'Aphrodite de l'Esquilin (fig. 31, 27); il



Fig. 28. — Amazone  
(Musée du Capitole.)

(1) *Répertoire*, t. II, 364, 2; Joubin, *La sculpture grecque*, p. 176.

(2) Je fais observer en passant que le bas-relief du Musée d'Odessa, publié par moi dans les *Monuments Piot* (t. II, pl. 7), est bien archaïque, comme je l'ai dit, et non archaïsant : les seins de la figure féminine sont très écartés.

(3) Collignon, t. I, p. 503-506.

plaçait ces œuvres, qui l'avaient longtemps embarrassé, vers 460 (1). L'indice mammaire lui donne parfaitement raison; j'ai



Fig. 29. — Amazone  
(Musée du Capitole.)

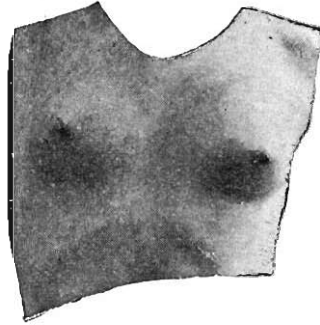


Fig. 30. — Niobide  
découverte à Rome en 1905.

pu encore l'en assurer avant le funeste voyage où ce grand savant a trouvé la mort.

L'original de la Héra Borghèse et de la Héra Barberini (fig. 5, 6) (2) est attribué à Alcamène, élève et continuateur de Phidias. Si l'on compare, dans ces figures matronales, l'écartement des seins à celui qu'on observe dans les Parques du Parthénon ou dans les Caryatides de l'Erechthéion (3), il semblera certain que la Héra Borghèse est bien sortie de l'école de Phidias.

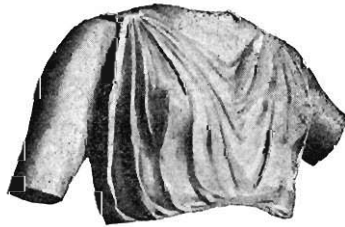


Fig. 31. — Athena de Leptis  
(Musée de Constantinople.)

On a voulu attribuer à cette école notre admirable statue de Milo (fig. 32) et l'on a même prononcé, à ce propos, le nom d'Alcamène. J'ai moi-même, à bien des reprises, insisté sur le caracté-

(1) Cf. *Rev. archéol.*, 1907, II, p. 342.

(2) Fortwängler, *Masterpieces*, p. 84.

(3) Collignon, t. II, p. 32, 93.

tère phidiesque de ce chef d'œuvre, que je voulais faire remonter jusqu'aux environs de l'an 400. La considération de l'indice mammaire m'oblige — *dies diem docet* — à confesser mon erreur. Dans la copie exacte de l'Eiréné de Céphissodote, à Munich, dont l'original appartient à la fin du v<sup>e</sup> siècle ou au premier tiers du iv<sup>e</sup> (1), l'écartement des seins est bien plus

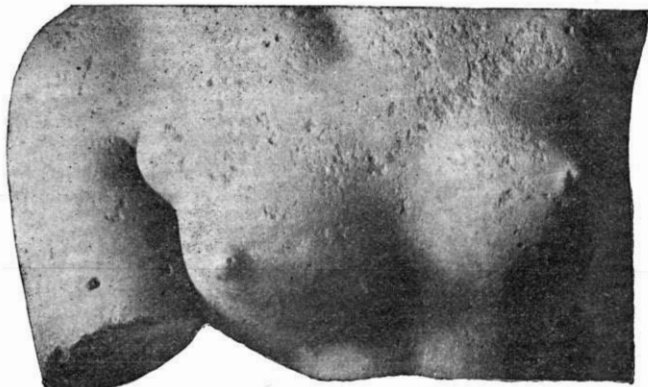


Fig. 32. — Aphrodite de Milo  
(Musée du Louvre.)

marqué que dans la statue de Milo (2). Comme l'original de l'Aphrodite d'Arles (3), l'Aphrodite de Milo ne peut être antérieure au milieu du iv<sup>e</sup> siècle; qu'elle appartienne à l'école de Praxitèle, à celle de Scopas ou (plus vraisemblablement) à une école toute différente, il est désormais impossible de la rattacher à celle de Phidias.

J'ai proposé jadis d'attribuer à Strongylion, sculpteur contemporain d'Alcamène, l'original de la belle Artémis de Mételin au musée de Constantinople (4). L'attribution reste naturellement incertaine; mais la date assignée par moi à l'original est pleinement confirmée par l'étude des seins.

(1) Collignon, t. II, p. 181.

(2) *Ibid.*, t. II, pl. à la p. 472.

(2) *Ibid.*, t. II, p. 269.

(4) S. Reinach, *Recueil de têtes*, p. 127 et *Rev. archéol.*, 1904, I, p. 28.

Edhem Bey a eu l'obligeance de les mesurer ; la distance des pointes est de 0<sup>m</sup>15, alors que l'intervalle entre les deux globes est de 0<sup>m</sup>045 et le diamètre des seins à la base de 0<sup>m</sup>08. Le même ami veut bien me communiquer les mesures qu'il a prises sur l'Athéna de Leptis, dont l'original est antérieur d'au moins un demi-siècle à celui de l'Artémis de Mételin. Dans l'Athéna, la distance des pointes est de 0<sup>m</sup>16, le diamètre à la naissance de 0<sup>m</sup>06, l'intervalle de 0<sup>m</sup>08 à 0<sup>m</sup>085. Ce sont donc deux sculptures archaïques et dont l'indice mammaire suffit à marquer non seulement l'époque approchée,



Fig. 33. — Aphrodite de Taormine  
(Musée de Syracuse.)

mais l'ancienneté relative.

Ce n'est pas sans surprise que j'ai appliqué mon critère à une statue jadis très admirée, aujourd'hui trop dédaignée peut-être, la *Callipyge* de Naples (fig. 34, 35) (1). Si nous la comparons à l'Aphrodite Lاندolina de Syracuse, par exemple (fig. 33) (2), ou à une autre statue conforme au canon pectoral de Praxitèle, nous constaterons qu'elle est plus archaïque, que l'écartement des seins y est assez marqué, à peu près comme dans la prétendue *Psy-*



Fig. 34. — Aphrodite Callipyge  
(état actuel.)

ché dont il a déjà été question (3). Cela n'autorise certaine-

(1) *Répertoire*, t. I, p. 328, 1-3 ; phot. Alinari, n. 11, 152.

(2) *Répertoire*, t. I, p. 326, 7 ; phot. G. Crupi, n. 249.

(3) Les restaurations faites dans la région pectorale n'ont pas altéré le caract-

ment pas à mettre sous le nom de Scopas l'original d'une figure dont la sensualité touche à l'indécence ; pourtant, en dehors même de l'indice mammaire, d'autres considérations semblent la rapprocher de Scopas. Il ne faut pas oublier que le



Fig. 35. — Aphrodite Callipyge  
(ancien état.)

geste auquel cette statue doit son surnom se trouve dans une figure d'Amazone de la frise du Mausolée, à laquelle nous savons qu'a travaillé Scopas (1), ainsi que dans la Ménéade du même artiste, telle qu'elle a été restituée avec vraisemblance par M. Treu (2). Assurément, dans ces deux figures, le dévoilement local est accidentel ; il est le résultat, voulu par l'artiste, d'un mouvement tumultueux de la draperie, tandis que, dans la statue de Naples, l'intention pro-

vocante est prêtée à la figure principale elle-même. Il y a là quelque chose de choquant et de lascif dont on n'ose pas rendre responsable un grand maître, bien qu'il semble en avoir du moins suggéré l'idée ; mais si l'on se rappelle ce que s'est permis Jules Romain, l'auxiliaire et le disciple favori de Raphaël, on pourra peut-être mettre en cause, sans trop de scrupule, un élève ou un imitateur de Scopas. En tous les cas, comme le même motif, avec toutes les circonstances aggravantes de l'intention, paraît sur une peinture de vase à figures rouges des environs de l'an 380, et qu'il en est question dans un texte remontant à la Comédie moyenne (3), on a des raisons

tère qui nous importe ; M. Herrmann (de Dresde) en est convaincu comme moi (*der Brustmriß unter dem Gewande ist sicher*, m'écrit ce savant).

(1) *Skulpturenschatz*, pl. 25.

(2) Treu, *Mélanges Perrot*, p. 320 (*Rép.*, III, 258, 1). Cf. pourtant *Rev. archéol.*, 1907, II, p. 349.

(3) Heydemann, *Jahrbuch des Instituts*, 1887, p. 125 ; cf. Kock, *Hermes*, t. XXI, p. 407, qui a tiré un long texte iambique de la prose d'Alciphron, I, 39.

sérieuses de placer vers le milieu du iv<sup>e</sup> siècle, et non à l'époque alexandrine ou impériale, l'original de la *Callipyge* de Naples (1).

A l'époque alexandrine et à l'époque romaine, les œuvres vraiment originales sont relativement rares (2); mais on s'accorde à compter parmi ces dernières certains bas-reliefs où la mythologie prend une allure familière et anecdotique. Je cite comme exemple une charmante composition du musée de Naples, représentant Aphrodite persuadant Hélène, où les seins de la déesse

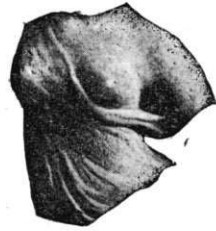


Fig. 36. — Aphrodite  
(relief au Musée de Naples.)

(1) Furtwängler paraît déjà avoir senti une relation de style entre les statues de Scopas et la *Callipyge* (*Masterpieces*, p. 395). — Puisqu'il vient d'être question de la *Callipyge*, je dois appeler l'attention sur un fait singulier dont l'auteur de la notice sur cette statue, dans la nouvelle série des *Denkmäler* de Bruckmann (pl. 578), paraît ne point s'être aperçu. L'Albertinum de Dresde possède un moulage de la *Callipyge* procuré par R. Mengs (1728-1779); la tête et le buste de ce moulage, que je reproduis d'après une photographie due à l'obligeance de M. Herrmann (fig. 35), sont identiques à la tête et au buste de plusieurs *anciennes* copies et réductions en marbre que je connais de la *Callipyge* — à Versailles, au Louvre, dans une collection parisienne, etc. Mais, dans la statue telle qu'elle est aujourd'hui et que la photographie a répandue partout (fig. 34), tête et poitrine sont *différentes* et beaucoup plus mauvaises. Il y a donc eu deux restaurations successives, dont l'une assez récente et *clandestine*. Aurait-elle été exécutée en 1868, époque où, suivant un bruit recueilli par M. Bernoulli, l'original serait tombé à terre et se serait gravement endommagé? — La copie de Versailles, œuvre de Clérion (1686), est reproduite dans Nolhac, *Les jardins de Versailles*, p. 135.

(2) Il y en a, cependant, et l'indice mammaire doit être aussi considéré (ce que je ne puis faire ici) dans les œuvres de cette époque. Il est possible que certains sculpteurs postérieurs à Alexandre aient *archaïsé* la poitrine, à l'imitation des sculpteurs du v<sup>e</sup> siècle, tout en créant des motifs nouveaux; M. Treu me rappelle, à cet égard, les seins écartés de l'Athéna et de la Gê dans les reliefs de l'autel de Pergame, ainsi que de l'Ariane de Madrid. Toutefois, quand je constate l'usage du même canon dans la Niké de Samothrace, que l'on place vers 306, je me demande si cette date, appuyée de bons arguments par O. Beudorf, doit être définitivement acceptée, ou si notre belle Niké ne serait pas la copie d'un modèle du temps de Scopas (Newton, devant la Niké de Samothrace, songeait précisément à cet artiste.) La restauration de Ravaisson a porté sur la région pectorale de la statue; je n'ai pourtant pas lieu, malgré les aigres propos de Rayet, de la considérer comme inexacte. La question mérite d'être étudiée à nouveau.

sont conformes au canon de Praxitèle (fig. 36) (1). Je ne connais pas, dans cette série de reliefs, un seul spécimen de seins écartés.

## VII

Lorsque les artistes italiens de la Renaissance commencèrent à figurer sans voiles les déesses de la Fable, ils s'inspirèrent nécessairement des statues et des bas-reliefs antiques. Les monuments de l'art archaïque et du v<sup>e</sup> siècle leur étant inconnus, ils se conformèrent généralement, dans la représentation de la poitrine, aux modèles de l'époque de Praxitèle que leur



Fig. 37. — La Nuit de Michel Ange  
(Florence.)

fournissaient les copies romaines. Chez Botticelli comme chez Raphaël, chez Corrège comme chez Titien, c'est le canon praxitélien qui domine. A cet égard comme à tant d'autres, Michel Ange fait exception. Il était dans la nature de ce singulier génie de s'écarter des types admis et traditionnels. Dans sa Madone de Bruges, qui date de sa jeunesse (2), comme dans les figures colossales de la Nuit et de l'Aurore, qu'il exécuta bien plus tard pour le tombeau des Médicis

(fig. 37) (3), la distance entre les seins est au moins aussi grande que dans les sculptures de l'art grec archaïque. Il y a là une rencontre, non une imitation, car l'art archaïque était complètement ignoré de Michel Ange; mais de même que son tempé-

(1) Phot. Alinari, n. 11, 189; Roscher, *Lexikon*, art. *Helena*, p. 1937, 1960.

(2) *Skulpturenschatz*, pl. 35.

(3) *Ibid.*, pl. 291, 293.

rament le poussait à donner à ses figures quelque chose de l'impersonnalité un peu froide des dieux de Phidias, il se conforma inconsciemment à l'ancien canon dans le modelé de la poitrine des femmes (1). On constate ainsi, à travers les siècles, une sorte d'affinité entre Michel Ange et le prédécesseur illustre dont il connaissait à peine le nom.

L'influence des modèles antiques s'exerça dans une mesure plus restreinte sur l'art des peuples transalpins, où le réalisme, imparfaitement mitigé, ne perdit ses droits que pour céder à l'académisme. Dans la sculpture et la peinture de la Flandre, de la France, de l'Allemagne, les images de femmes aux seins écartés sont assez fréquentes ; l'exemple de Michel Ange peut d'ailleurs y avoir contribué chez des artistes comme Jean Goujon (les Caryatides du Louvre) (2) et Pierre Biard (la Renommée de Cadillac) (3). Plus tard, il semble que les artistes se conformèrent au canon de Praxitèle dans la mesure où leur talent était dominé par l'imitation de l'antique. Même au XIX<sup>e</sup> siècle, l'art académique et officiel s'en tient volontiers à cette formule (fig. 38) (4),

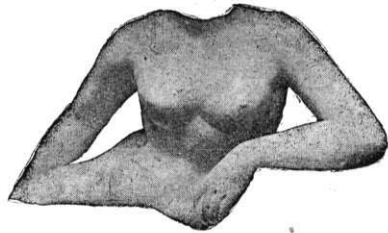


Fig. 38. — Ariane de Danneker  
(Francfort sur le Mein.)

tandis que les réalistes, comme Carpeaux, Falguière, Rodin, etc., s'en écartent, par cela même qu'ils regardent de près la nature et s'inspirent de la variété de ses modèles (5). Mais la

(1) Quelques-unes des femmes de Michel Ange sont aussi peu *féminines* que celles de l'art grec archaïque, qui n'apprit que fort tard à représenter les caractères féminins, tout différents de ceux du *sexe* et plus difficiles à saisir.

(2) Gonse, *La sculpture française*, pl. à la p. 114.

(3) *Ibid.*, pl. à la p. 158.

(4) Je donne comme exemple (fig. 38) une statue jadis très admirée, aujourd'hui dédaignée et méritant de l'être, l'*Ariane* de Danneker (collection Bethmann à Francfort sur le Mein). Voir Max Schmid, *Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts* (Leipzig, 1904), t. I, p. 127, fig. 78.

(5) Voir les photographies réunies dans C. H. Stratz, *Die Frauenkleidung*, Stuttgart, 1904.

question, ainsi élargie, devrait faire l'objet d'une étude spéciale et je dois me contenter ici de ces brèves indications. Le but de ce mémoire sera pleinement atteint s'il appelle l'attention des archéologues sur un détail de la représentation du corps féminin qui peut fournir un indice chronologique et autoriser à reconnaître, même dans des copies romaines de basse époque et mutilées, un écho des créations du grand art.

Salomon REINACH.

---