

25
Cammun de l'ad

J. J. J. J. J.
25

TP2000/19

Bibliothèque Maison de l'Orient



139469



COURRIER

DE L'ART ANTIQUE



L'art a des exigences et des dédains que l'archéologie ne connaît pas. Comme il a pour but l'étude de l'antiquité d'après ses monuments et non point une jouissance esthétique, l'archéologue, magistrat instructeur, recherche et provoque partout des témoignages; homme de goût, il salue la beauté quand il la rencontre, mais il n'hésite point à s'arrêter devant un objet d'aspect vulgaire ou désagréable s'il peut en espérer quelque éclaircissement sur tel détail du passé qui le préoccupe. Pour l'archéologue, il est parfois vrai de dire que *le beau c'est le laid*, en ce sens que, au point de vue spécial où il se place, il y a souvent plus de profit à tirer d'une œuvre grossière, primitive, mais nouvelle, que

de quelque réplique achevée d'un motif connu. L'artiste est dans des dispositions toutes différentes. L'antiquité, pour lui, n'est pas une énigme obscure à pénétrer, mais une conseillère lumineuse à laquelle

il demande des enseignements; ce qu'il recherche dans les musées, ce n'est pas ce qui ne lui rappelle rien de connu, mais, au contraire, ce qui atteste une fois de plus l'éternelle fraîcheur de l'art antique et la fixité de l'idée du beau à travers les âges. Aussi, parmi les centaines d'objets inédits que les fouilles amènent chaque année à la lumière ou qui sont exhumés des collections par la photographie ou la gravure, en est-il bien peu qui méritent à la fois les regards de l'artiste et de l'antiquaire. Mais ces monuments privilégiés, ces *happysfew*, il faut que les érudits ne soient pas seuls à les connaître et cela, non seulement dans l'intérêt des artistes, de tous les amis

du beau, mais à l'avantage de l'archéologie elle-même, qui ne peut que profiter des suggestions délicates, exemptes d'esprit de système et de parti pris, qui lui viendront du pays de l'art sur les questions difficiles et contestées. A la vérité, cette collaboration n'existe pas encore. Nous connaissons des artistes éminents qui n'ont jamais vu, même en photographie, l'*Hermès* de Praxitèle. C'est que les reproductions de l'*Hermès* sont enterrées dans des recueils archéologiques qu'ils ne lisent pas. On ne peut leur en faire un reproche, mais il est bien permis de le regretter. En ce qui concerne l'*Hermès*, par exemple, voilà neuf ans que les archéologues se disputent pour savoir s'il tenait, dans son bras droit levé, un sceptre, une grappe de raisin ou tout autre attribut. Deux sculpteurs allemands, MM. Schaper et Grütner, ont pris part à la discussion, mais aucun artiste français, que nous sachions, ne s'en est encore mis en peine. Et pourtant, le débat n'est point archéologique, mais artistique, et les arguments qu'invoquent les archéologues, dans un sens ou dans l'autre, sont exclusivement de ceux qu'un sculpteur ou un peintre de talent pourraient approuver ou rejeter à bon escient. Il n'en était pas ainsi du temps de la Renaissance : c'étaient alors les artistes qui restauraient les statues. Aujourd'hui on ne les restaure plus que sur le papier et l'on fait bien : mais pourquoi les artistes ne diraient-ils pas leur mot sur des problèmes où le goût est un guide plus autorisé que le savoir ?

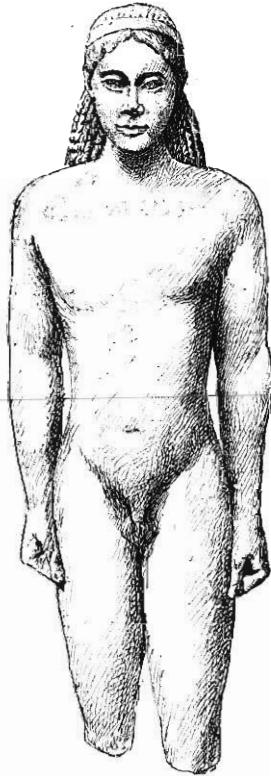
Arrêtons ici cet exposé des motifs : le titre du présent article suffit à faire deviner notre conclusion. Nous avons entrepris de faire connaître aux lecteurs de la *Gazette*, dans une série de revues paraissant à intervalles réguliers, les monuments nouveaux de l'art antique qui sont, à proprement parler, des œuvres d'art. Nous les décrivons très brièvement, mais nous nous appliquerons à en donner des reproductions exactes, qui suffisent à en faire goûter le charme et rendent superflus les commentaires et les éloges. Dans ce rôle d'intermédiaire entre l'archéologie et l'art, notre seul désir est de faire participer les artistes aux bonnes fortunes des fouilles heureuses dont les archéologues sont trop souvent seuls à jouir.

I.

Le siècle où nous vivons n'est pas exclusif dans ses goûts : impatient de l'avenir, il est aussi curieux du passé. A aucune époque on n'a remué plus de terres et de pierres, tant pour édifier que pour déblayer ; jamais les fouilles archéologiques n'ont été plus en honneur, jamais les découvertes ne se sont multipliées avec tant d'éclat. Pour donner une idée de cette activité, qui n'est pas près de se ralentir, jetons un coup d'œil rapide sur les principales explorations faites au cours de ces quinze dernières années.

L'extrême Orient nous a révélé l'art khmer ; la Perse, si négligée depuis Coste et Flandin, a trouvé dans M. Dieulafoy l'explorateur intrépide qui lui manquait. Plus à l'ouest, M. de Sarzec a découvert l'art chaldéen à Tello ; M. Rassam a continué ses recherches en Assyrie ; l'art hittite, intermédiaire entre l'art assyrien et l'art de l'Asie Mineure, hier encore inconnu, est entré dans le domaine de l'histoire. L'art de l'Asie Mineure a livré aux

recherches de M. Ramsay quelques monuments de premier ordre cachés dans les solitudes de la Phrygie. La côte de l'Anatolie a été mieux partagée encore. Il suffit de rappeler les travaux de M. Schliemann à Hissarlik, qui se sont prolongés jusqu'en 1882; les fouilles de l'Allemagne à Pergame, qui ne sont pas achevées à l'heure qu'il est; celles de la France à Myrina, à Cymé, à Milet; de l'Angleterre à Éphèse et à Sardes; des États-Unis à Assos; de l'Autriche-Hongrie à Gül-Bagché, en Lycie — sans parler de maintes



STATUE ARCHAÏQUE D'APOLLON

(Découverte à Acroëphise.)

explorations fructueuses pour l'art, comme celles de la Pléïe par M. Humann, de la Commagène par MM. Sester et Puchstein. Dans l'Archipel, il y a deux grands centres de recherches : Chypre, dont les *razzias* de M. de Cesnola n'ont heureusement pas épuisé la richesse; Délos, qui a été l'objet de fouilles méthodiques par les soins de l'École française d'Athènes. Une expédition autrichienne, dont les travaux ont été résumés ici par M. Rayet, a déblayé les temples de Samothrace. Sur le sol même de l'Hellade, Grecs, Allemands et Français ont rivalisé d'ardeur; à côté des fouilles gigantesques d'Olympie, auxquelles nous devons tant de chefs-d'œuvre, de celles de Mycènes, d'Orchomène et de Tirynthe, fruits de l'infatigable activité de M. Schliemann,

de celles de Tanagre, où les explorateurs clandestins ont fait fortune, on a remué le sol de Dodone, de Delphes, du sanctuaire d'Apollon Ptoos à Acræphiæ, de Tégée, de Némée, d'Élatée, d'Épidaure ; en Attique, l'Allemagne a exploré Menidi et Sunium ; la Grèce, malgré l'embaras de ses finances, a trouvé moyen d'exécuter des travaux considérables sur l'acropole d'Athènes, au Pirée, à Spata, à Éleusis. Partout des temples et des tombeaux ont reparu à la lumière, enrichissant de précieuses dépouilles les collections de la Grèce et de l'Europe. Jusque sur les bords de la mer Noire, dans ce Bosphore cimmérien si fécond en merveilles d'orfèvrerie, l'art grec est sorti de tombes vingt fois séculaires pour exciter l'admiration de notre temps.

Le monde sémitique et phénicien appartient plutôt aux archéologues qu'aux artistes ; c'est là surtout que l'avenir, un avenir meilleur pour ces malheureuses régions, peut compter sur des découvertes importantes. En bien des points encore, la superficie même du sol est inconnue. De l'Arabie nous sont arrivés les premiers spécimens de l'art himyaritique ; en Syrie et en Palestine, plusieurs nécropoles ont été fouillées. L'Égypte, grâce à M. Maspéro et à M. Flinders Petrie, donne chaque année une moisson abondante ; le territoire de Carthage, la Tunisie et l'Algérie fournissent surtout des monuments d'époque romaine, mais, dans le nombre, quelques œuvres du plus beau style. Seule sur cette côte autrefois si florissante, la Cyrénaïque est délaissée des chercheurs, à cause des agitations religieuses qui en interdisent l'accès aux Européens. Nous n'entreprendrons pas d'énumérer les fouilles dont l'Italie, la vallée du Danube, les sites antiques des bords du Rhin, de la France, de l'Angleterre ont été le théâtre depuis quinze ans ; grâce à l'activité des sociétés locales, aux subventions des gouvernements et des villes, c'est par centaines qu'ils faudrait compter les emplacements où les fouilleurs ont été récompensés de leurs peines. Rome occupe toujours le premier rang parmi les dépôts d'antiquités souterraines, et l'admirable organisation du service archéologique en Italie y sauvegarde les droits de la science au profit des collections nationales qui augmentent sans cesse. Les travaux continuent régulièrement à Pompéi, mais ils n'ont pas repris à Herculanium, où presque tout reste à faire ; pour exhumer cette ville ensevelie, il ne faudrait pas moins des vingt et quelques millions qu'ont coûté chacun des grands cuirassés de la nouvelle escadre italienne. Par bonheur, les antiquités peuvent attendre sans danger l'heure du réveil, quand elles sont enfouies sous une montagne de lave : le vingtième siècle approche et ne les oubliera point.

II.

Un des principaux résultats des fouilles d'Olympie, de Délos et d'Athènes a été de faire mieux connaître l'art grec archaïque avant Phidias. Chaque fouille nouvelle sur le sol de la Grèce apporte des documents nouveaux à cette étude qui permet de surprendre les premiers balbutiements d'une langue devenue celle de tous les peuples civilisés. Parmi les découvertes les plus récentes, il en est deux surtout qu'il faut signaler à l'attention : la statue d'Apollon trouvée au mont Ptoos par M. Holleaux, membre de l'École fran-



STATUE ARCHAIQUE DE MINERVE.

(Athènes. — Musée de l'Acropole.)

çaise d'Athènes, et l'incomparable série de Minerves tout récemment exhumées sur l'Acropole.

Le vieux sanctuaire d'Apollon Ptoos en Béotie est situé à mi-côte d'une petite colline, sur la route qui conduit d'Acræphiæ (*Karditza*) au monastère de *Pélagia*, à cent pas au-dessus de la fontaine dite *Perdikovrysi*, « la source des perdrix ». Depuis une vingtaine d'années, l'emplacement présumé du temple avait fourni quelques antiquités, découvertes presque à fleur de terre par les paysans. M. Rayet avait plusieurs fois exprimé le vœu qu'on y pratiquât des fouilles profondes. C'est M. Holleaux, membre de notre École d'Athènes, qui a conduit la première campagne, du mois de juillet au mois d'avril 1885¹. Elle a dépassé toutes les espérances et comptera parmi les plus fécondes explorations de notre époque. Le temple est d'ordre dorique, de petite dimension, comme presque tous les anciens temples grecs : les grands côtés mesurent 23^m30; les façades, 11^m80. Construit sur la pente de la colline, l'édifice était étayé par une terrasse bien conservée. Un escalier monumental conduisait du bas de la terrasse à l'entrée du temple. Les fragments d'architecture recueillis au cours des fouilles contiennent d'importants spécimens de décoration polychrome. La corniche, le larmier et les mutules sont recouverts d'un stuc peint, tandis que le stuc qui recouvre les chapiteaux et les colonnes ne présente aucune trace de couleur. Ces éléments fourniront sans doute à un pensionnaire de la villa Médicis les éléments d'une intéressante restitution.

Les sculptures découvertes au-dessous et autour du temple appartiennent en majorité à l'époque archaïque. La plus importante, que nous avons reproduite plus haut d'après l'héliogravure publiée par M. Holleaux, est une statue d'homme en marbre, brisée au-dessous des genoux, de grandeur naturelle et d'un modelé très fin. Elle appartient sans doute aux premières années du v^e siècle. Par l'attitude comme par le style, elle rappelle les statues viriles connues sous le nom d'Apollons de Ténéa (Glyptothèque de Munich), de Théra et d'Orchomène (Musée d'Athènes). On avait contesté, en Allemagne, que ces figures représentassent Apollon et l'on avait proposé d'y reconnaître des statues de morts héroïsés. La découverte de M. Holleaux donne tort à la théorie nouvelle; sans doute, des statues funéraires ont pu être exécutées d'après le même type, qui a été emprunté également par les auteurs de statues d'athlètes, mais c'est l'image du dieu qui a servi de modèle et qui doit passer pour le prototype des autres. Comme nous le verrons plus loin, en examinant les statues de l'Acropole d'Athènes, l'art grec à son origine, entravé par les difficultés d'exécution, ne disposait que d'un nombre de motifs très restreint; peut-être même n'en connaissait-il que quatre : l'homme debout ou assis, la femme debout ou assise. La statue de *Perdikovrysi* est une reproduction déjà fort habile du premier motif, qui paraît avec toute la gaucherie d'un art naissant dans l'Apollon découvert à Orchomène. Mais si le dessin est devenu plus élégant, le modelé plus discret et plus fidèle, les caractères généraux du type original persistent dans toute la série de ses dérivés. C'est

1. Voir le *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. IX, p. 474; t. X, p. 66 et 98; pl. IV, VII, VIII, IX. — Athènes et Paris, E. Thorin, éditeur.



STATUE ARCHAIQUE DE MINERVE.

(Athènes. — Musée de l'Acropole.)

toujours, avec la même raideur de l'attitude, le torse démesurément allongé, la taille trop mince, les hanches trop saillantes, mélange de lourdeur et de sveltesse qui rappelait à Vilet le type indou, que d'autres veulent expliquer par l'imitation de modèles égyptiens, mais où nous verrions plus volontiers, pour notre part, l'effet spontané d'un art naïf qui trouve la gracilité en visant à l'élégance, comme la peinture byzantine et l'art chrétien du moyen âge. Ce n'est pas à dire qu'il faille nier complètement l'influence égyptienne, qui a pu s'exercer grâce aux petites statuettes répandues par le commerce des Phéniciens. M. Holleaux a signalé, parmi ses découvertes récentes, « une figurine en terre émaillée, d'un style très ancien, qui présente une frappante ressemblance avec certaines sculptures égyptiennes ». Mais l'art grec, dès le début, est déjà lui-même, et ses premières créations, pour avoir de l'analogie avec celles de l'Égypte, n'en sont pas nécessairement des imitations.

M. Holleaux a découvert et publié une tête d'Apollon d'un style tout à fait primitif, où les plans coupés trahissent encore les habitudes de la sculpture en bois. Rapprochée de la statue que nous avons reproduite, elle permet de mesurer le chemin parcouru par l'art grec à cette époque où ses progrès étaient si rapides. On peut faire la même comparaison entre deux statuettes de bronze de même provenance, représentant l'une et l'autre Apollon; l'enfance de l'art grec a été courte et son adolescence confine déjà à son âge mûr. Il n'est pas d'œuvre grecque archaïque qui ne donne déjà plus que des promesses : cela est vrai de la céramique comme de la statuaire. Les deux fragments d'une pyxis corinthienne tout récemment publiée, gravés en tête et à la fin de cet article ¹, en fourniraient au besoin une preuve nouvelle. Que d'esprit, que de vivacité charmante dans le dessin incorrect et naïf des céramistes corinthiens du vi^e siècle !

III.

Nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs, grâce à des photographies communiquées par M. Philémon, trois des précieuses Minerves de style archaïque découvertes au mois de février sur l'Acropole d'Athènes ². On peut dire sans exagération qu'après les frontons du temple d'Égine, aujourd'hui à Munich, ces statues sont les œuvres les plus importantes que nous possédions de la période antérieure à Phidias. En attendant que le *Journal archéologique* d'Athènes nous en donne des reproductions à grande échelle, avec l'indication exacte des traces de couleur, nous pensons que la publication provisoire de ces spécimens sera bien accueillie des amateurs de l'art grec.

Et d'abord, quelques mots sur les circonstances de la découverte.

En 1879, l'École française d'Athènes avait obtenu la permission de pratiquer quelques fouilles sur l'Acropole, auprès de l'Érechtheion. Tout marcha bien au début, et l'on recueillit quelques inscriptions intéressantes.

1. D'après l'*Éphéméris* d'Athènes, 1885, pl. VII.

2. Voyez l'*Illustration* du 13 mars 1886, le *Times* de Londres du 25 février et notre article dans la *République française* du 19 mars.

Mais que faire des terres que l'on déblayait et qu'il était nécessaire de faire



STATUE ARCHAÏQUE DE MINERVE.

(Athènes — Musée de l'Acropole.)

disparaître pour poursuivre les fouilles? On commença par les déverser sur la pente ouest de l'Acropole; les unes s'arrêtèrent en chemin, les autres

roulèrent en avalanche jusqu'en bas. Des plaintes s'élevèrent : un enfant avait été atteint par un caillou, une vitre avait été fêlée par un tesson. Le directeur des antiquités en Grèce était, à cette époque, M. Eustratiadis, qui n'a jamais beaucoup favorisé les fouilles des étrangers sur le sol grec : il s'opposa à la continuation des travaux, sous prétexte qu'on manquait de moyens pour enlever les terres. Les derniers coups de pioche donnés par l'École française s'étaient arrêtés à peu de distance du point où ce nid de statues vient d'être rendu à la lumière ! Il est vrai que de toute façon elles ne seraient pas entrées au Musée du Louvre, puisque la Grèce, comme on sait, prohibe l'exportation de ses monuments. Il en était autrement en 1829, lorsque les fouilles de l'expédition de Morée à Olympie furent arrêtées si brusquement par des motifs qui sont restés mystérieux¹. Quelques semaines de travail encore, et la *Victoire* de Paeonios, l'*Hermès* de Praxitèle figureraient aujourd'hui au Musée du Louvre !... Mais revenons à notre historique.

M. Eustratiadis se retira en 1882 et fut remplacé à la direction des antiquités par un jeune savant plein d'ardeur, M. Stamatakis. Celui-ci commença immédiatement des fouilles sur l'Acropole, au nord et à l'est du Parthénon ; il découvrit quelques sculptures archaïques du plus grand prix, antérieures à la prise d'Athènes par les Perses, notamment une Minerve ou une Aphrodite tenant une colombe, dont on attend encore une reproduction satisfaisante². Stamatakis se disposait à donner une vive impulsion aux travaux lorsque la mort le frappa en 1885. Son successeur, M. Cavvadias, l'heureux explorateur du sanctuaire d'Esculape à Épidaure, a compris que le déblayement de l'Acropole d'Athènes, déjà commencé par les Français et les Allemands, s'imposait à la Grèce comme un devoir patriotique. Son zèle a été brillamment récompensé. Le 5 février, au moment où le roi visitait l'Acropole et les fouilles entreprises auprès de l'Érechthéon, un ouvrier découvrit la première statue ; le lendemain, les trouvailles se multiplièrent, et sans doute ce coin de l'Acropole n'a pas encore dit son dernier mot. Outre des inscriptions importantes, dont l'une porte le nom du sculpteur Antéonor, auteur du groupe d'*Harmodius et d'Aristogiton* enlevé par Xerxès, des tambours de colonnes semblables à celles de l'ancien Parthénon et de nombreux fragments d'architecture et de sculpture, on a recueilli et déposé au Musée de l'Acropole six statues de Minerve en marbre de Paros, un torse de Victoire, une statue d'homme acéphale, deux autres statues de femmes drapées dont les têtes manquent. C'est un véritable musée, ou plutôt un trésor dont aucun musée de l'Europe ne pourrait offrir l'équivalent.

Les six nouvelles statues de Minerve sont des répliques variées d'un même type, qui n'est connu que depuis quelques années grâce aux fouilles de l'École française d'Athènes à Délos. M. Homolle a découvert dans cette île, non loin du temple d'Artémis, un amas de statues féminines empilées les unes

1. Je ne puis prendre au sérieux l'assertion de quelques auteurs allemands, suivant lesquels Capo d'Istria aurait intimé aux savants français l'ordre de suspendre des fouilles trop bien commencées. Le fait est qu'elles cessèrent brusquement, sans cause apparente. Le mot de l'énigme devrait être cherché dans les archives des Affaires étrangères ou de l'Instruction publique.

2. Une mauvaise phototypie a été publiée dans l'*Éphéméris* d'Athènes, 1883, pl. VIII.



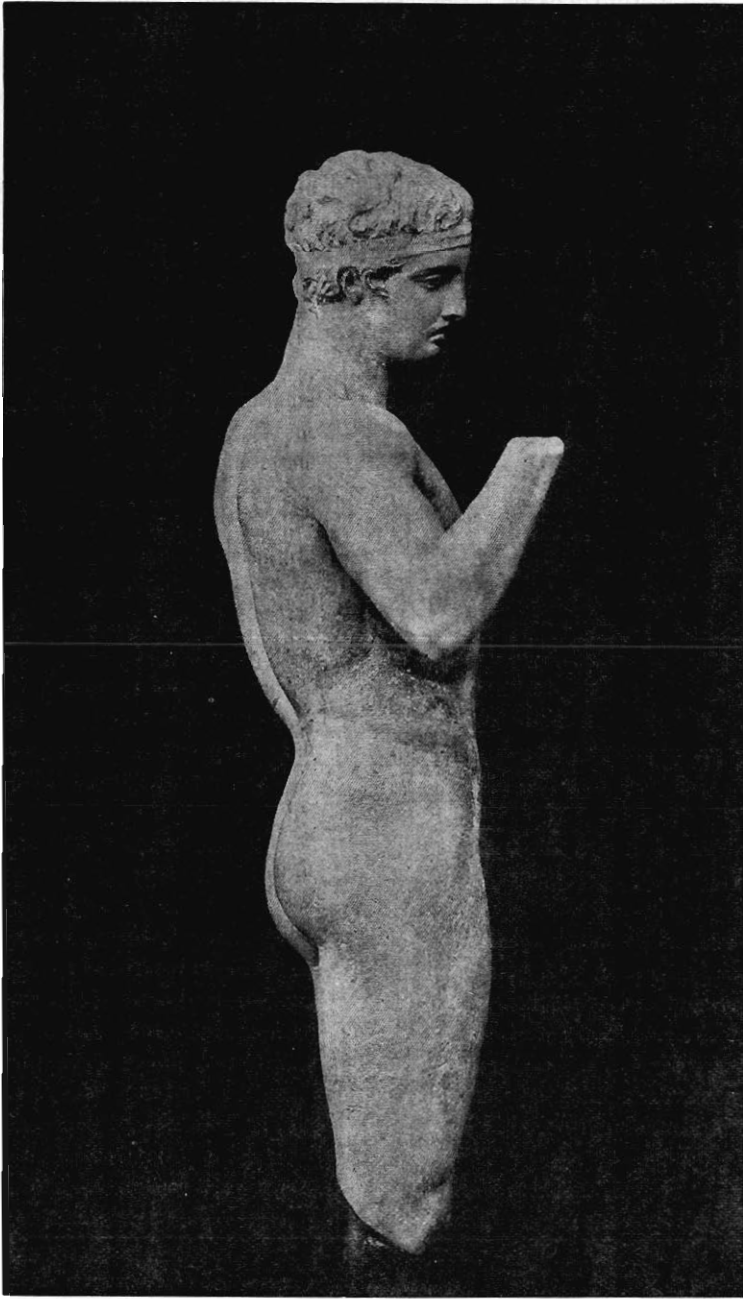
STATUETTE D'UN DIADUMÈNE TROUVÉE A SMYRNE.

(Collection de M. Paton.)

sur les autres, qui datent du vi^e ou du commencement du v^e siècle avant notre ère. A tous égards, il y a beaucoup d'analogie entre la découverte de Délos et celle de l'Acropole. Dans les deux cas, il s'agit d'un dépôt de statues mutilées, ensevelies dans une fosse commune comme des cadavres après une bataille; dans les deux cas, il s'agit de statues votives reproduisant avec quelques différences un même type très ancien, fixé par une tradition religieuse et que les sculpteurs grecs ont répété alors même qu'ils étaient devenus capables de l'embellir en le transformant. A Athènes comme à Délos, ces statues de femmes — Artémis à Délos, Pallas-Athéné sur l'Acropole — sont brisées au-dessous des genoux; il est évident qu'elles ont été violemment renversées de leurs piédestaux, puis enfouies en hâte lorsqu'on a voulu nettoyer le sol. La première pensée qui se présente, c'est d'attribuer au christianisme victorieux ces actes de vandalisme; mais il est probable qu'il n'en est rien et que les coupables sont bien antérieurs à l'ère chrétienne. A Délos, cela est tout à fait certain, car cette île, si florissante avant notre ère, fut complètement dévastée par un général de Mithridate et n'était plus qu'un rocher abandonné à l'époque des empereurs romains. C'est aux soldats asiatiques de Mithridate qu'il faut attribuer la destruction ou du moins le renversement des antiques idoles d'Artémis qui se pressaient dans le sanctuaire de Délos; c'est aux Asiatiques conduits par Xerxès que nous rapporterons aussi la mutilation des statues d'Athéné sur l'Acropole d'Athènes. On sait que Xerxès détruisit l'ancien Parthénon, antérieur à celui que construisit Ictinus, et qu'il exerça sa fureur sur tous les édifices qui couvraient à cette époque l'Acropole. Quand les Athéniens redevinrent les maîtres de leur ville, ils ne songèrent pas à restaurer ses monuments, mais ils en construisirent de nouveaux sur les fondations des anciens temples dévastés. C'est ainsi que l'on aperçoit encore aujourd'hui, sur le flanc oriental de l'Acropole, quelques tambours de colonnes, au-dessous du niveau du Parthénon actuel, qui ont appartenu à l'ancien sanctuaire détruit par les Perses. Tout fait présumer que le plateau de l'Acropole fut nivelé à la hâte pour servir de base aux constructions nouvelles et que les statues mutilées, jugées sans valeur par les contemporains de Périclès, furent enfouies près de l'endroit où elles étaient tombées de leurs piédestaux. Ceci explique que l'on ait souvent rencontré sur l'Acropole des fragments de sculptures archaïques mêlés à des débris de l'ancien Parthénon, remplacé par le chef-d'œuvre d'Ictinus.

Comme dans le cas des statues d'Artémis découvertes à Délos, on peut se demander si les statues athéniennes représentent la déesse elle-même ou s'il faut y reconnaître des images de mortelles, des grandes prêtresses d'Athéné Poliade. La question est difficile, d'autant plus que la prêtresse, en fonction se confondait presque, dans les cérémonies du culte, avec la déesse qu'elle servait. A Chypre les statues analogues représentent souvent, sans aucun doute, des prêtres et des prêtresses sous les traits de la divinité; mais peut-on conclure qu'il en fut de même à Délos ou à Athènes? Contentons-nous ici de signaler ce problème, dont la solution relève de l'archéologie et ne présente pas d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Le type des nouvelles statues d'Athéné, qui doivent toutes avoir été sculptées entre 510 et 490 avant notre ère, peut s'indiquer brièvement



PROFIL DE LA STATUETTE D'UN DIADOMÈNE TROUVÉE A SMYRNE.

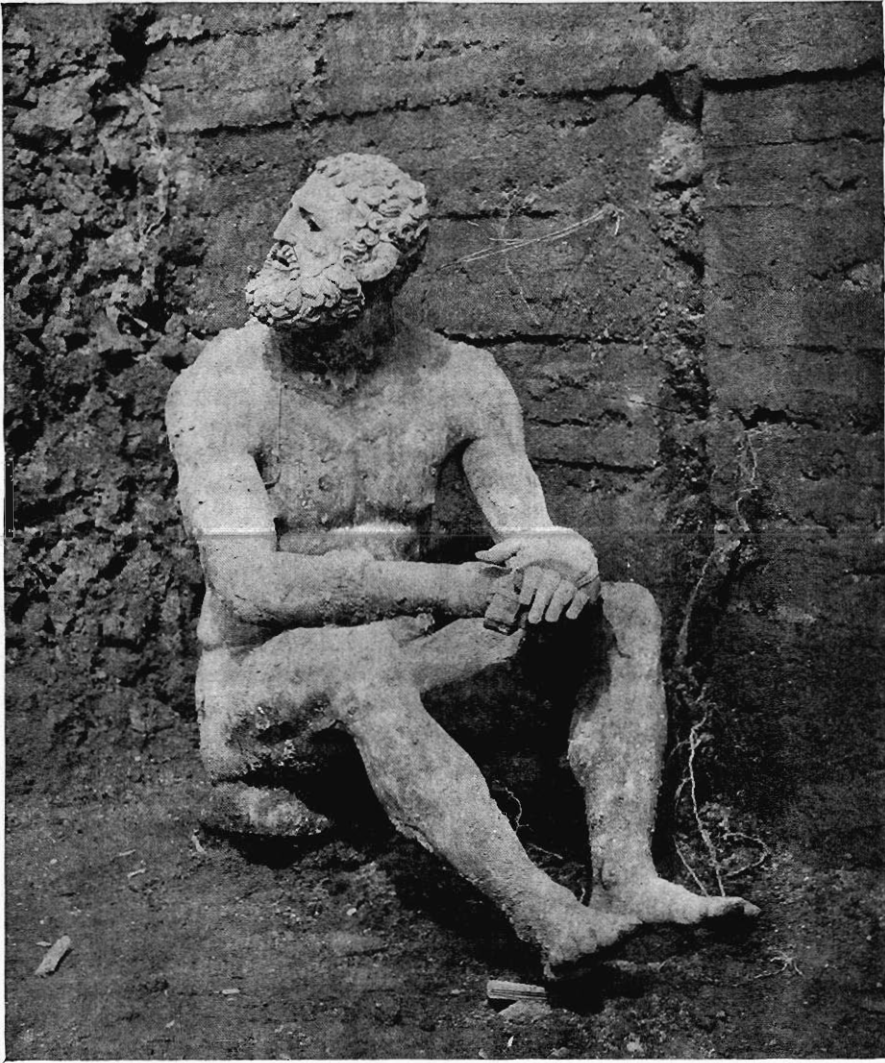
(Collection de M. Paton.)

comme il suit. Un corps de formes élancées emprisonné dans une tunique très étroite et sans manches, au-dessus de laquelle est jetée une grande pièce d'étoffe à plis réguliers attachée aux épaules par des agrafes; l'un des bras s'abaisse pour relever la tunique, l'autre s'écarte du corps et porte la main en avant. La tête, généralement surmontée d'un diadème au-dessous duquel apparaissent les enroulements symétriques de la chevelure, est encadrée de part et d'autre par trois ou quatre tresses qui descendent jusqu'au niveau des seins. Entre le vêtement de dessus et la naissance du cou, on aperçoit de nouveau la tunique ou chemise, qui forme à cet endroit une multitude de plis ondulés, d'aspect analogue aux tresses de cheveux voisines. Faut-il supposer qu'à la partie supérieure la tunique était recouverte d'une sorte de guimpe d'étoffe plus délicate, qui constituerait la troisième partie du costume? C'est une question qui s'est déjà posée au sujet des Artémis de Délos et qui n'est pas encore résolue d'une manière définitive. Ces problèmes du costume et de la coiffure antiques sont extrêmement difficiles et compliqués; pour les étudier avec compétence, les mains des archéologues sont peut-être trop lourdes. C'est à des femmes qu'il appartiendrait de les aborder : elles y apporteraient ce sentiment inné des choses de la parure dont nulle érudition, si vaste qu'on la suppose, ne peut tenir lieu.

Un des caractères les plus curieux de nos statues, c'est qu'elles sont peintes de couleurs vives qui ont résisté en partie aux effets destructeurs d'un ensevelissement de vingt-quatre siècles. Même sur les photographies, on aperçoit une rangée de méandres peints sur le bord extérieur de la tunique que relève la main gauche. Les couleurs employées sont le rouge et le vert; la chevelure d'une des statues est peinte en rouge. Les ornements des franges et des diadèmes rappellent exactement ceux que l'on voit sur les vases grecs à figures noires. En différents endroits, notamment au sommet des têtes, se trouvent les restes de tiges de bronze qui servaient à soutenir et à fixer des appliques de métal. L'intérieur des yeux est tantôt convexe, avec des traces de couleur indiquant le cristallin, tantôt concave comme dans beaucoup de statues romaines, par exemple l'admirable buste d'*Antinoüs* au Musée du Louvre. On supposait depuis longtemps que les yeux concaves étaient remplis d'une substance vitreuse : cette hypothèse est devenue une certitude, puisque l'œil de verre d'une des statues de l'Acropole est encore en place.

Les têtes présentent, avec des variétés que les photographies peuvent faire saisir, ce type que l'on est convenu d'appeler *éginétique* parce qu'on l'a constaté pour la première fois dans les sculptures des frontons du temple d'*Égine*, qui sont certainement postérieures de quinze ou vingt ans aux statues exhumées sur l'Acropole. Il est caractérisé par les pommettes saillantes, le menton osseux et fort, la bouche très rapprochée du nez, aux coins retroussés par un sourire presque raide, enfin par la disposition singulière des yeux qui sont relevés vers les tempes. Ces détails donnent à la physionomie je ne sais quoi de railleur et d'ironique, quelque chose comme un mélange de bienveillance hautaine et de dédain. Placés en présence d'une statue du style éginétique, les gens du monde trouvent généralement que « ça ressemble à de l'égyptien ». Il y a dans

cette impression naïve un fond de vérité, mais aussi une forte erreur qui a été combattue en dernier lieu par M. Heuzey dans son admirable catalogue des figurines de terre cuite au Musée du Louvre. Ce qui rappelle l'Égypte



STATUE EN BRONZE D'HERCULE ATHLÈTE.

(Découverte à Rome.)

dans ces statues, c'est la raideur hiératique de la pose et la régularité enfantine des draperies ; mais le *sourire éginétique* est une invention essentiellement grecque dont il n'y a pas de traces dans l'art égyptien de l'ancienne époque. « C'est, dit M. Heuzey une pure affectation, une de ces modes

conventionnelles par lesquelles les artistes croient ajouter à la beauté humaine. J'y vois surtout une tentative d'expression se rattachant au grand effort original des anciennes Écoles grecques pour animer la physionomie. L'artiste, après avoir retroussé les coins de la bouche par un sourire accentué, observe que l'équilibre des traits est rompu, et, obéissant à une loi naïve de parallélisme, transporte aux yeux le même principe d'obliquité, s'efforçant de les faire sourire avec les lèvres. L'étiquette orientale imposait aux images des rois et à celles des dieux un visage impassible : dans la vie libre des cités grecques, les chefs du peuple et les dieux eux-mêmes veulent paraître aimables et cherchent la popularité. Telle est l'explication de cette prétendue tradition asiatique. »

Nous pourrions nous arrêter après avoir cité cette page exquisite; mais il est une remarque complémentaire que nous voulons ajouter à l'appui des réflexions de M. Heuzey. La Renaissance allemande a produit un grand peintre, Lucas Cranach, qui ne doit presque rien qu'à lui-même et dont le style à la fois naïf, maniéré et bizarre, est l'un des plus originaux que l'on connaisse. Eh bien, Lucas Cranach, qui n'avait jamais vu ni une statue égyptienne ni une statue grecque archaïque, a été amené, par la même voie que les vieux artistes grecs, à donner à ses figures quelque chose du sourire éginétique. On a remarqué depuis longtemps que ses Vierges avaient le type chinois¹, les yeux retroussés vers les tempes, avec cette expression particulière à la physionomie des Célestes qui reparait jusque dans leur architecture. Or, ce type *chinois* mitigé est bien le type éginétique que l'on a voulu même expliquer autrefois par la présence sur le sol de l'ancienne Grèce d'une population primitive apparentée à la race jaune. Ce sont là les rêveries d'une ethnographie aventureuse; mais le fait que l'idéal de Lucas Cranach se rencontre avec celui des contemporains de Miltiade n'est-il pas de nature à prouver que l'esprit humain, à travers les siècles, peut arriver d'une manière indépendante à la même conception de la beauté? Que l'on regarde, au Louvre, la petite Ève de Lucas Cranach qui se promène dans les jardins du Paradis sans autre vêtement qu'un chapeau de velours rouge : à ne considérer que sa tête et son sourire, on la dirait parente des vieilles Athénés de l'Acropole.

Une dernière observation pour terminer. L'identité de type des Artémis de Délos, des Aphrodites de Chypre et des Athénés de l'Acropole confirme l'observation que nous présentions plus haut, à savoir que l'art grec, à l'origine, n'a disposé que d'un très petit nombre de conceptions plastiques qui représentaient, suivant les pays et les cultes locaux, des divinités fort différentes. Avec le temps et les progrès de la sculpture, il s'est produit ce que l'on appelle une *spécialisation*; chaque divinité reçut une forme particulière, se conforma au type créé par le génie de quelques artistes et ne se confondit plus avec sa voisine. C'est ainsi que Phidias a fixé les types de Zeus et d'Athéné; Lysippe, celui d'Héraklès; Praxitèle, celui d'Aphrodite. Ici comme ailleurs il est vrai de dire qu'au commencement « tout était *tohu-bohu* ».

1. L'observation est d'Otto Eisenmann, dans le recueil *Kunst und Künstler*, t. I, XII, XIII, p. 28 et suiv. Cf. Wollmann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 421.

C'est au génie des grands créateurs qu'il appartient d'avoir introduit dans le monde des formes les distinctions entrevues et réalisées par l'esprit.

IV.

Nous voudrions encore signaler deux œuvres importantes qui ont été découvertes depuis un an. La première est un fragment de terre cuite, récemment acquis à Smyrne par un Anglais, M. W. R. Paton, et publié en



PROFIL DE LA TÊTE D'HERCULE JEUNE.

(Découverte à Aequum. — Au couvent de Sinj, en Dalmatie.)

phototypie par le *Journal of Hellenic Studies* ¹, d'après lequel ont été exécutées nos gravures. Cette figurine a été incontestablement découverte à Smyrne même, où nous avons autrefois étudié et acquis pour le Louvre une collection de fragments du même style, qui paraissent être des surmoulages de petits bronzes d'après des œuvres de la grande sculpture. Nous y avons reconnu, entre autres, plusieurs répliques des *Hercules* de Lysippe et une admirable réduction, encore inédite, de la tête du *Jupiter Olympien* de Phidias ². La

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1883, p. 243 (article de M. Murray) et pl. LXI.

2. S. Reinach, dans les *Mélanges Graux*, 1884, p. 143-158, avec une planche en photogravure. Les objets décrits dans cette notice, que j'ai pu acheter pour le Louvre, sont exposés actuellement dans la salle des nouvelles acquisitions antiques.

statuette appartenant à M. Paton est une imitation assez fidèle du *Diadumène* de Polyclète, dont on possède quelques belles copies en marbre et en bronze ¹. Disons tout de suite que l'authenticité de cette figurine ne nous inspire aucun soupçon; elle n'a rien de commun avec de trop nombreux « chefs-d'œuvre » en terre-cuite dont la provenance est complaisamment attribuée aux nécropoles des environs de Smyrne. Comparée aux répliques en marbre du *Diadumène* qui se trouvent au Musée Britannique, la statue de Vaison et la statue de la collection Farnèse, notre terre cuite, comme l'a vu M. Murray, se rapproche d'une manière frappante de cette dernière, qui paraît être la plus voisine de l'original. A cet égard, elle acquiert une réelle importance pour l'étude d'un maître aussi peu connu que Polyclète. M. Murray voudrait qu'elle datât d'une époque « intermédiaire entre Praxitèle et Lysippe », parce qu'il croit voir en elle des traces de l'influence de Praxitèle, alors qu'il y cherche en vain celle du *canon* de Lysippe. Cette hypothèse ne nous paraît pas bien nécessaire. M. Rayet a parfaitement reconnu, dès 1878, que les statuettes de Smyrne étaient des surmoulages de petits bronzes; ces surmoulages ont été exécutés vers la fin du iv^e siècle et le commencement du iii^e, mais rien n'empêche que les bronzes qui servaient à cet effet ne remontassent à une époque beaucoup plus ancienne. De même, le type de *Jupiter Olympien*, créé par Phidias, a été transformé par Lysippe, auquel on rapporte avec raison l'original du *Jupiter d'Otricoli* du Vatican; cela n'empêche pas qu'une tête en terre cuite, acquise à Smyrne par le Louvre, ne reproduise les traits du dieu de Phidias sans aucune immixtion du style de Lysippe.

C'est encore à Lysippe, le père de la statuaire gréco-romaine, ou plutôt à l'un de ses nombreux imitateurs, qu'on est tenté de faire remonter l'original de la statue de bronze que nous reproduisons ici d'après une photographie et qui a été découverte au mois d'avril 1885 auprès de la *Via Nazionale* à Rome ². Le 8 février, en creusant les fondations du nouveau théâtre, on avait mis la main sur une statue de bronze plus grande que nature, représentant un athlète debout, le poids du corps portant sur la jambe droite. La tête est imberbe et rappelle le type de Mercure; les proportions sont celles du canon de Lysippe. Comme dans les œuvres du grand sculpteur de Sicyone, les cheveux sont minutieusement étudiés et les détails anatomiques du corps marqués avec une élégante précision. Cette statue a été transférée dans un magasin, en attendant la construction du nouveau Musée dans les Thermes de Dioclétien, et n'a pas encore, que nous sachions, été photographiée. La seconde statue, celle dont nous donnons une gravure, a été découverte non loin de la précédente, sous une masse de débris qui semblent avoir été accumulés tout exprès pour la protéger contre

1. Cf. les *Monuments de l'art antique* de M. Rayet, 4^e livraison, pl. I et II; Michaëlis, *Annali dell' Istituto*, 1878, p. 5.

2. Une zincogravure de cette statue a été publiée dans l'*Illustrazione italiana* du 19 juillet 1885. Voy. aussi le *Times* du 4 avril, la *Berliner Philologische Wochenschrift* du 7 mars et du 6 juin et la *Nuova Antologia* du 15 février, pour des renseignements sur une autre statue de bronze, encore inédite, découverte un peu auparavant au même endroit.

la destruction. Ces sortes de cachettes ne sont pas rares à Rome; rappelons seulement la statue colossale de bronze, dite *Hercule Mastai*, et la *Vénus du Capitole*, plus célèbre encore, découvertes l'une et l'autre sous des décombres et dans des abris disposés pour leur servir de cachette ¹.

Notre figure est celle d'un lutteur au repos, armé de cestes, qui tourne vivement la tête vers la droite comme attiré par le frémissement d'un combat voisin. Elle est de grandeur naturelle et dans un état surprenant de conservation. Nul doute que ce soit une œuvre grecque originale, bien qu'il ne paraisse pas possible, pour le moment, d'en préciser la date. Ce style réaliste, violent, heurté, presque maladroit malgré beaucoup de savoir, a quelque chose qui déconcerte et ne se prête à aucun rapprochement plausible. La physionomie est tout à fait conforme au type d'Hercule créé par Lysippe au iv^e siècle et que la statue de l'*Hercule Farnèse* a rendu familier à l'art moderne. Mais à côté de ce type d'Hercule arrivé à la maturité de l'âge, tel que le représente notre statue, il en existait un autre d'Hercule jeune, imberbe, que l'on voit sur un grand nombre de monnaies grecques et dont on possède d'excellentes répliques en sculpture. Faut-il en rapporter l'origine à la célèbre statue d'Hercule par Myron? Faut-il penser qu'il dérive aussi de quelque œuvre de Lysippe, comme le feraient croire les têtes d'Hercule jeune signalées parmi les terres cuites de Smyrne? La question est encore pendante. Une publication récente de M. Schneider ² ajoute du moins un spécimen important à la série des types juvéniles d'Hercule: c'est une belle tête en marbre que nous avons fait reproduire de face au début de cet article, dont nous donnons aussi le profil, et qui se trouve aujourd'hui à Sinj, dans le couvent des Franciscains. Elle a été découverte en 1860 sur l'emplacement d'Aequum en Dalmatie, avec les fragments d'une main et d'une massue, qui ne laissent aucun doute sur son attribution à Hercule. Restée ignorée pendant vingt-cinq ans, elle a heureusement fini par éveiller l'attention d'un jeune savant autrichien qui en a fait exécuter des photographies et des moulages. Que d'œuvres importantes, perdues dans des régions peu fréquentées, attendent encore le passage du connaisseur qui en comprendra et en fera comprendre le prix!

SALOMON REINACH.

1. Voy. J. de Witte, *Annali dell' Instituto*, Rome, 1868, p. 200.

2. *Archæologische epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, 1885, p. 57, pl. I.



MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE



DANS le numéro de février du *Zeitschrift für bildende Kunst*, M. Gustave Frizzoni donne la curieuse histoire d'un tableau de Mantegna qui vient d'être restauré.

On avait été étonné d'apprendre qu'il existait une nouvelle œuvre de Mantegna, repeinte de telle façon que pendant longtemps personne n'avait plus osé l'attribuer au maître. La nouvelle de cette heureuse découverte fut donnée dans la chronique d'art du *Zeitschrift für bildende Kunst* (*Kunstchronik*, n° 26).

Une reproduction exacte du tableau faite par la maison Pagliano et Ricordi de Milan a permis au *Zeitschrift* de donner à ses lecteurs une gravure de l'œuvre précieuse qui la montre telle qu'elle est à l'heure actuelle. Ceux qui ont vu le tableau dans son ancien état et qui en ont gardé le souvenir peuvent seuls se rendre compte du changement étonnant produit par le travail du restaurateur, le chevalier Luigi Cavenaghi; c'est lui qui a remis le tableau dans son état primitif. On peut comparer l'ancien état au nouveau; car une photographie du tableau, tel qu'il était avant d'être restauré, a été faite par l'ordre du directeur de la galerie Brera, M. Bertini.

Les différences entre l'ancien état et le nouveau sont dans le visage et dans la robe de la mère de Dieu. L'ancien restaurateur, qui vraisemblablement fit son travail au xvi^e siècle, avait voulu notamment diminuer le visage, et l'avait sans scrupule enveloppé d'un voile blanc, qui couvrait une grande partie du front; les plis, et même les couleurs de la robe et du manteau avaient été absolument changés avec une audace incroyable. Mais comme le restaurateur avait su, d'une façon assez habile, accorder sa couche de peinture avec les parties intactes du tableau, il n'est pas très surprenant que les connaisseurs les plus éprouvés aient passé sans découvrir la fraude devant l'œuvre devenue ainsi énigmatique, et n'aient pu substituer une meilleure attribution à celle qu'indiquait le catalogue: « École de Giovanni Bellini ». Il en est autrement maintenant que tout l'ensemble porte nettement la marque du grand maître, et personne ne saurait plus, ajoute M. Frizzoni, émettre le moindre doute sur l'authenticité du tableau.

On peut dire encore de la tête de la jeune femme qu'elle est extraordinairement large et d'une grosseur surprenante; mais elle porte néanmoins la marque incon-

testable du dessin spécial de Mantegna. On trouve un point de comparaison dans la petite Madone de Mantegna du Musée de Bergame, qui est peinte sur toile d'une façon très légère, tandis que la Madone de Brera paraît peinte sur bois avec des couleurs à l'huile. La ressemblance apparaît surtout dans le dessin de la bouche, dans le nez et dans les yeux.

En ce qui concerne la provenance du tableau du Musée Brera, on a cru généralement devoir s'en rapporter à une indication de Vasari, d'après laquelle Mantegna a peint une madone avec des anges qui chantent, pour un de ses amis, un abbé de Fiesole. Dans la notice de la *Kunstchronik*, M. Frizzoni avait aussi fait mention de ce passage de Vasari; mais depuis, sur la foi de divers documents anciens, il a changé d'opinion; c'est l'étude d'un tableau de la galerie de Berlin qui l'a mis sur la voie. Dans le catalogue descriptif des tableaux des musées de Berlin, fait par M. Julius Meyer en 1883, on trouve à la page 258, à propos d'une *Vierge avec l'enfant* (n° 27), cette remarque : que vers la fin du xv^e siècle un tableau de madone peint en 1485 pour Éléonore d'Aragon, duchesse de Ferrare, se trouvait dans la collection de la maison d'Este à Ferrare; ce tableau est ainsi décrit : *Quadro de legno dipinto cum nostra dona et il figliuolo cum serafini*. Le marquis Giuseppe Campori de Modène, qui a trouvé cette mention dans l'*Inventario di guardaroba estense* (a. 1493), l'a publiée pour la première fois dans son livre intitulé *Cataloghi ed inventarii inediti* (Modène, 1870, Vincenzi). Que le tableau de Mantegna ait été peint en 1485 pour Éléonore d'Aragon, c'est ce qui résulte de l'étude des archives faite par M. Armand Baschel (*Gazette des beaux-arts*, tome XX, p. 482), bien que le document en question, cité par Baschel, mentionne brièvement un tableau d'une Madone « *attornita de alcune figure* ». Cette mention ne se rapporte pas au tableau de Berlin, comme M. Julius Meyer a pu le supposer. M. Frizzoni est persuadé, d'accord en cela avec les connaisseurs les plus compétents des Écoles italiennes, que le tableau de Berlin doit être attribué non pas à Mantegna, mais à Bartolomeo Vivarini; de plus, la description du tableau dans l'inventaire rapporté ci-dessus ne peut guère se rapporter à la composition du tableau de Madone de Berlin; car dans ce tableau, non seulement les groupes de chérubins, mais les onze petits anges sont représentés avec les instruments de la Passion. Si l'on réfléchit d'autre part que le tableau du Musée Brera a été, à l'époque de Napoléon I^{er}, transporté de l'église Santa-Maria Maggiore à Venise dans la galerie de Milan, ainsi qu'il résulte d'une communication faite l'an dernier par le professeur Giuseppe Mongeri dans l'*Istituto lombardo di Scienze e lettere*, on en arrive à supposer qu'à l'époque des troubles politiques de Ferrare, à la fin du xvi^e siècle, le tableau arriva à Venise et qu'il y fut repeint comme nous l'avons dit. Mais le transport d'un pareil tableau de Fiesole à Venise reste toujours une chose mystérieuse, d'autant plus que Vasari ajoute à propos de l'œuvre qu'il mentionne : *Il quadro è oggi nella libreria di quel luogo (Fiesole) e fu tenuto allora e sempre poi come cosa rara*.

Enfin il faut encore remarquer que la date du tableau peint pour Ferrare, placée dans les dix avant-dernières années du xv^e siècle, s'accorde bien avec le caractère du tableau. Il faut observer toutefois que plusieurs traits durs et âpres, surtout dans l'exécution des têtes de chérubins, semblent indiquer une époque antérieure; on y trouve des ressemblances frappantes avec l'exécution des têtes de jeunes anges dans le tableau de San-Zeno à Vérone, qui doit dater de 1460. — Dans tous les cas, dit

en terminant M. Frizzoni, le groupement de Marie et de l'enfant dans le tableau du Brera a quelque chose de plus sublime et de plus libre que le même motif dans le tableau de Vérone.

Dans les numéros de janvier et de février de la *Zeitschrift*, M. Joseph Neuwirth étudie avec un soin méticuleux une partie encore mal connue de la vie de Dürer : son second voyage en Italie. M. Neuwirth rectifie sur plus d'un point les asser-



MADONNE DU MUSÉE BRERA, ATTRIBUÉE A G. BELLINI.

— AVANT LA RESTAURATION. —

(D'après une gravure de l'« *Illustrazione italiana* ».)

tions que M. Thausing a souvent données un peu légèrement. La critique de M. Neuwirth est digne d'être lue. Elle intéressera tous ceux qui ont étudié de près le grand maître allemand.

Parmi les maîtres allemands, qui, pour se perfectionner dans l'art de la peinture portèrent leurs regards au delà des limites de leur patrie, quittèrent même cette patrie et tentèrent de s'instruire et de se perfectionner d'après les œuvres parfaites de l'art italien, un des premiers est Albert Dürer. Si Dürer alla deux fois en Italie et y prolongea son second séjour durant une année entière, pendant son second voyage il ne dépassa pas Bologne et se fixa presque sans interruption

à Venise; les œuvres de l'art vénitien avaient eu sur lui, depuis 1494, une grande influence, comme le montrent d'une façon tout à fait certaine quelques-uns de ses ouvrages. Depuis son premier voyage, onze années s'étaient écoulées, onze années de travail sans répit, lorsque Dürer emportant six petits tableaux, des gravures sur bois, des gravures sur cuivre, se prépara à un nouveau voyage, et se rendit à Venise. Pour payer les frais de ce voyage, les gains que lui rapportait



MÊME MADONE, ATTRIBUÉE A MANTEGNA.

— APRÈS LA RESTAURATION. —

(D'après une gravure de l'« Illustrazione italiana ».)

son travail ininterrompu ne suffisant pas, il fut obligé de faire un emprunt à son protecteur Wilibald Pirckheimer, emprunt qu'il remboursa en 1507, en même temps que d'autres dettes avec ce qu'il avait gagné à Venise.

On ne sait rien d'absolument certain sur le véritable motif de ce second voyage de Dürer en Italie; celui que donne Vasari, lorsqu'il affirme que Dürer serait venu à Venise pour garantir devant la seigneurie son droit de propriété contre les reproductions de sa *Vie de la Vierge*, par Marc-Antoine Raimondi, ne peut être considéré comme absolument certain, faute de documents qui en donnent la preuve. Ce motif est cependant plus vraisemblable encore que celui qui a été donné comme tout à

fait certain par MM. Thausing et Woltmann, d'après lesquels le voyage de Dürer se rapporterait à la construction du *Fondaco dei Tedeschi*. La reconstruction de la halle des marchands allemands au Ponte-Rialto, brûlée dans l'hiver de 1504 à 1505, fut confiée le 13 juin 1505 (d'après Thausing, le 19 juin) par la seigneurie au maître architecte allemand Hieronymus ; les marchands allemands s'étaient prononcés énergiquement pour la conclusion de cette affaire. Le gouvernement vénitien avait eu d'autant plus égard aux vœux des marchands allemands que, pour les frais, il n'y avait pas de grandes différences entre les modèles présentés. La construction de cette halle fut terminée en 1508 par maître Hieronymus sous la surveillance de Marco Tiepolo ; le gouvernement — et non les représentants des marchands allemands — résolut alors de faire orner de peintures non seulement les façades du monument, mais aussi les murs qui regardaient la cour ; l'exécution de ces peintures fut confiée à des maîtres, à Titien et à Giorgione. Ce fut le doge Leonardo Loredano, juge très compétent en matière d'art, qui décida lui-même quelles parties de murs seraient données aux deux artistes ; un élève de Giorgione, Morto da Feltre, fut aussi employé à ce travail, que bien des gens purent encore admirer au siècle dernier, mais dont il ne reste aujourd'hui que fort peu de chose (Elze, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. Ausland*, 43^{me} année, 1870, n° 27, page 627).

En ce qui concerne la construction du Fondaco on a voulu conclure de cette circonstance que les marchands d'Augsbourg et de Nuremberg avaient la préséance sur les deux tables du Fondaco, que maître Hieronymus était né à Augsbourg, puisque l'architecture de cette maison des marchands et des marchandises n'a aucun rapport avec les constructions de Nuremberg. On pourrait plutôt invoquer le nom de cette dernière ville pour témoigner qu'il y eut égalité dans la distribution des commandes faites aux artistes pour l'exécution d'un tableau d'autel, qui devait être placé dans l'église San-Bartolommeo voisine du Fondaco. D'après Anton Kollb, l'éditeur de la *Description de Venise* de Jacopo de Barbari, longtemps attribuée à Dürer, cette commande aurait été faite à Dürer par l'entremise de son ami Pirkheimer ; et le but déclaré du second voyage de Dürer à Venise paraîtrait ainsi déterminé d'une façon certaine.

La première hypothèse perd toute solidité par suite de ce fait que, vers la fin du xv^e siècle, Augsbourg malgré ses grands marchands n'a pas la prépondérance même dans le Fondaco et que ce qui a été rapporté au sujet de la présence sur les tables n'est pas exact ; par conséquent la préférence donnée, comme on le disait plus haut, à l'architecture d'Augsbourg n'est pas un fait établi. De plus il serait surprenant que le gouvernement de Venise, une grande ville de commerce, eût emprunté le modèle de cette construction à une architecture étrangère ; il serait bien plus naturel de supposer que les citoyens d'Augsbourg, parfaitement convaincus de l'excellence de l'architecture italienne pour ce genre de construction, imitèrent dans leurs constructions particulières cette fondation du Fondaco. Ainsi ce serait Venise qui aurait eu une influence sur Augsbourg, et non pas Augsbourg sur Venise.

Mais si sur ce point il ne peut y avoir que des suppositions, il est permis de dire, au sujet de la seconde hypothèse : que Dürer serait venu à Venise à cause du tableau qu'il devait peindre pour l'église San-Bartolommeo, qu'elle est en opposition avec les propres paroles du maître, car la première lettre du 6 janvier contient le passage suivant : « Dès que je reviendrai avec la grâce de Dieu, je



