

TP2000/90

SALOMON REINACH

COURRIER
DE
L'ART ANTIQUE

PARIS
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
—
1926





NOCES DE ZEUS ET DE HÉRA. BAS-RELIEF DE LA VILLA ALBANI A ROME

COURRIER DE L'ART ANTIQUE



NIKE.
BASE DE
CANDÉLABRE
A NAPLES

J'ai promis de faire connaître les merveilleuses gravures crétoises — ou, si l'on veut, mycéniennes — qui sont entrées récemment dans la collection de Sir Arthur Evans¹. La publication de ces chatons de bagues en or, décorés à la façon d'intailles pour servir de sceaux, a été l'un des événements archéologiques les plus heureux de ces derniers temps². Il est vrai que des murmures se sont faits entendre: quelques-uns ont trouvé qu'il y avait là trop d'or, trop de *crétois*, trop de mythologie grecque reculée de cinq ou six siècles³. Sir A. Evans a pris même la peine de répondre à une des expressions de scepticisme qui se sont produites en Angleterre, et il l'a fait avec la netteté et la précision qu'on pouvait attendre d'un tel expert⁴. J'ajoute — car il ne l'a pas dit — que le plus surprenant des objets que je vais décrire brièvement a été signalé dès 1910, d'après un moulage parvenu au musée d'Athènes, par l'auteur de l'article *Griffon* dans l'*Encyclopédie* de Pauly et Wissowa. Cela suffirait à confirmer l'histoire des deux trésors que je vais résumer maintenant d'après leur acquéreur.

Aux environs de la vieille ville de Thisbé en Béotie est une localité nommée *Dombrena*, où une tombe mycénienne fut fouillée clandestinement pendant la guerre. Le contenu, longtemps dissimulé, fut acquis en 1921 par Sir A. Evans, dans des

1. *Gazette*, 1925, I, p. 168.

2. Evans, *Journal of Hellenic Studies*, 1925, I, XVI, p. 1 et suiv., pl. I-V. Voir aussi *Revue archéologique*, 1925, II, p. 300.

3. Ces soupçons, que je ne crois pas fondés du tout, ont été exprimés de nouveau à l'Académie des Inscriptions, le 5 février 1926, par M. le Cl Lefevre-Desnoettes, qui trouve inadmissible l'attelage du n° 10 et incrimine d'autres détails (tir de l'arc, etc.).

4. *The Times Literary Supplement*, 20 août 1925, p. 545.

conditions qu'il eût été indiscret de révéler. Les objets les plus précieux, remontant aux environs de 1450, sont les quinze chatons d'or réunis ici sur deux figures. Trois d'entre eux (nos 4, 5, 10) apportent une révélation bien surprenante : il est difficile, en effet, de n'y pas reconnaître (Edipe et le Sphinx : (Edipe décochant une flèche à Laïos : Oreste tuant Egisthe et Clytemnestre. Ces trois scènes paraissent de la main d'un même artiste; les mêmes rochers sont indiqués conventionnellement à la partie supérieure de l'ellipse et les types offrent d'évidentes analogies. S'il s'agit bien des épisodes que le théâtre grec du v^e siècle nous a rendus si familiers, on ne pourra guère échapper à la conclusion, entrevue par d'autres motifs, que la Fable grecque



CHATONS GRAVÉS EN OR DE TRISRE CRÉOTIEN

(Collection de Sir Arthur Evans.)

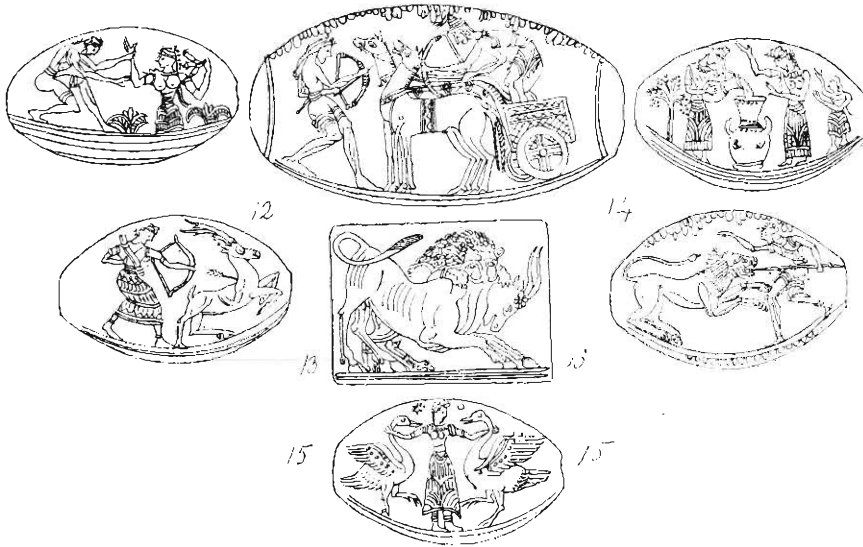
est de beaucoup antérieure aux œuvres les plus anciennes de la littérature et qu'elle inspirait déjà des artistes aux temps où la Crète était le centre de la civilisation des pays grecs. Ces Crétois auraient transmis leur mythologie aux Hellènes, comme ceux-ci l'ont transmise à leur tour aux Romains.

Parmi les autres gravures, il y a une représentation de ce qu'on appelle, à l'époque classique, l'*anodos* ou ascension de Proserpine (n° 9). Une déesse, tenant trois pavots de la main gauche, et sur l'épaule droite de laquelle on distingue trois têtes de serpents, sort plus qu'à moitié du sol entre deux plantes avec l'aide d'un homme qui lui tient le bras droit. Une Proserpine crétoise vers 1500, quelle surprise!

Nous savions déjà qu'il y avait en Crète une vieille déesse analogue à l'Artémis grecque, nommée *Britomartis*, mais maintenant nous l'avons sous les yeux; nous la voyons percer d'une flèche un cerf qui fuit (n° 12). De même, la déesse qui tient par le col deux cygnes (n° 15) n'était pas une inconnue pour nous, car le motif a survécu dans l'art grec archaïque; mais en voici le prototype, antérieur de sept à huit siècles au plus ancien exemple que nous possédions.

Pourquoi cette femme (n° 11) verse-t-elle de l'eau dans un grand vase, tandis qu'une autre qui lui fait face, et que suit une figure plus petite dans la même attitude, lève les bras comme avec un geste de prière ? On songe à l'un de ces nombreux rites qui consistent à verser solennellement de l'eau pour contraindre le ciel à faire de même et obtenir pour la terre altérée le régal d'une averse.

Le chaton à quatre personnages (n° 7) est analogue à celui que Schliemann a découvert dans une tombe de Mycènes et qui a été très souvent reproduit¹. La grande déesse, portant une triple tiare, les seins nus, la taille serrée, est assise, tenant des pavots de ses bras levés : devant et derrière elle, une prêtresse debout apporte d'autres pavots : vis à vis, une seconde déesse assise, aussi grande que la première,



CHATONS GRAVÉS EN OR DE THISBÉ (BÉOTIE)

(Collection de Sir Arthur Evans.)

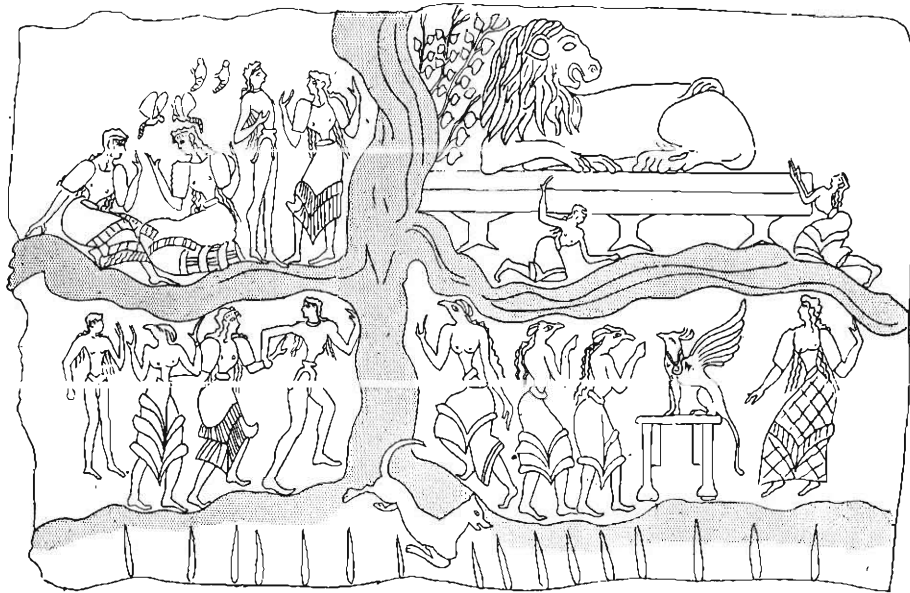
paraît tenir une grenade et un collier. La signification de cette scène religieuse nous échappe, mais chacun sait que les pavots et la grenade jouent un rôle important dans la mythologie classique.

Une chasse au lion (14), le sacrifice d'un bœuf (6), des jeux de l'arène où l'on voit des taureaux et des toréadors (1, 3, 8), complètent, avec deux combats d'animaux (2, 13), ce magnifique ensemble, dont tout musée a le droit d'être jaloux. On remarquera, sur les n° 3 et 8, la présence de l'objet symbolique dit *nœud sacré* dont Sir A. Evans a déjà signalé de fréquents exemples ; on le voit notamment sur les épaules de la grande déesse et de la prêtresse ; on en a trouvé une représentation peinte de grande dimension dans une fresque à l'Est de Candie. Le fameux nœud de Gordium, que trancha Alexandre, était-il une survivance de ce symbole ? De pareilles hypothèses n'ont plus rien d'in vraisemblable depuis qu'on a reconnu les liens étroits qui

1. En dernier lieu par H. Th. Bossert, *Atkreta*, Berlin, 1923, p. 233, essai de *Corpus* de l'art créto-mycénien.

unissent le monde crétois du second millénaire avant notre ère au monde hellénique et asiatique du premier.

C'est ce que vient encore confirmer la scène étonnante gravée sur le chaton d'une grande bague d'or que des fouilles également clandestines, remontant à 1907, ont tirée d'une tombe à coupole sur la côte Ouest du Péloponèse, à Kakovatos, l'ancienne Pylos de Nestor. Les tessons de vases qui ont été recueillis dans cette sépulture violée permettent de la dater de 1500 environ, date antérieure de plusieurs siècles à celle que la chronologie traditionnelle, fondée sur la date de la ruine de Troie, attribue à Nestor ; aussi le nom de *bague de Nestor*, que Sir A. Evans a donné à son magni-



CHATON EN OR GRAVÉ DE LA BAGUE DITE DE NESTOR
DÉCOUVERTE A PYLOS

D'APRÈS UN DESSIN DÉVELOPPÉ DE GILLÉRON

(Collection de Sir Arthur Evans.)

lique bijou, doit-il être reçu *cum grano salis* et seulement pour en rappeler la provenance. Celle-ci n'est pas douteuse : c'est au fils du paysan qui l'avait découverte et dans le pays même que Sir A. Evans a eu le bonheur de l'acheter.

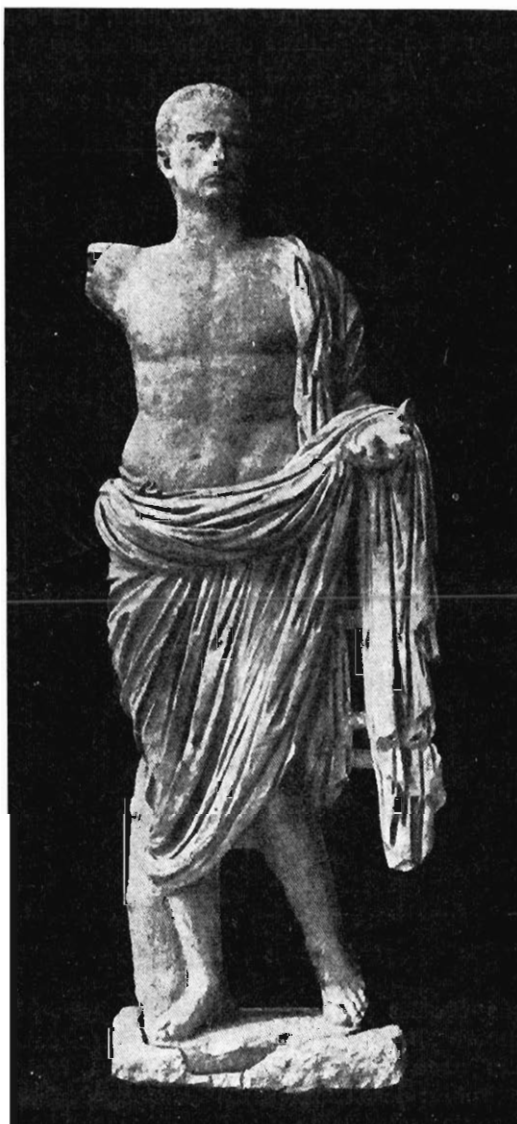
Ici, nous avons, pour la première fois dans l'art créto-mycénien, une scène de l'autre monde, nettement indiquée par les deux papillons et les deux chrysalides que l'on aperçoit en haut à gauche du tableau¹. Le sens des détails nous échappe encore. Un arbre énorme, qui rappelle le frêne cosmique de la mythologie scandinave, partage la scène en quatre tableaux. En haut à droite, un lion couché, adoré par deux prêtresses ; à gauche en bas, une jeune femme — la même sans doute que dans la

1. Le chaton est elliptique ; le dessin en a modifié le cadre pour rendre visibles tous les détails

scène au-dessus, qui reste inexplicée — entraînée par un jeune homme et accompagnée par une femme à tête de griffon. En bas à droite, nous sommes aux Enfers, à la cour du roi Griffon, assis sur un trône : deux griffonnes lui rendent hommage; une autre paraît garder l'accès du monde infernal, comme le chien, prototype de Cerbère, couché au pied du tronc de l'arbre. Il me faut, à regret, quitter ces attrayantes énigmes, sans avoir présenté la moitié des réflexions qu'elles suggèrent : mais est-il nécessaire d'insister sur leur nouveauté, sur leur immense intérêt? Grâce à la complaisance inépuisable de Sir A. Evans, le Musée de Saint-Germain en possède des empreintes; reproduites en galvanoplastie, elles y seront exposées bientôt en bon lieu.

∴

La mine la plus féconde de statues antiques est toujours la Tripolitaine. Dans les seules Thermes de Leptis, les archéologues italiens ont découvert récemment un Mars, un Esculape, une Isis, une Aphrodite pudique, une Artémis, une Amphitrite, une prêtresse d'Isis, un Marsyas, un Diadumène¹. Ce dernier est une bonne copie romaine, à ajouter à celles que l'on connaît déjà de ce bronze célèbre de Polyclète². La prospérité des villes de la côte d'Afrique, de Sabrata et Leptis jusqu'à Cyrène, date surtout de la période des Antonins, dont les bienfaits y sont célébrés par des inscriptions. A cette époque, il ne peut plus être question de belles œuvres d'art originales, exception faite de quelques portraits; mais c'est le temps où l'on fait le plus de copies d'œuvres grecques des grandes écoles, et le Musée que la science



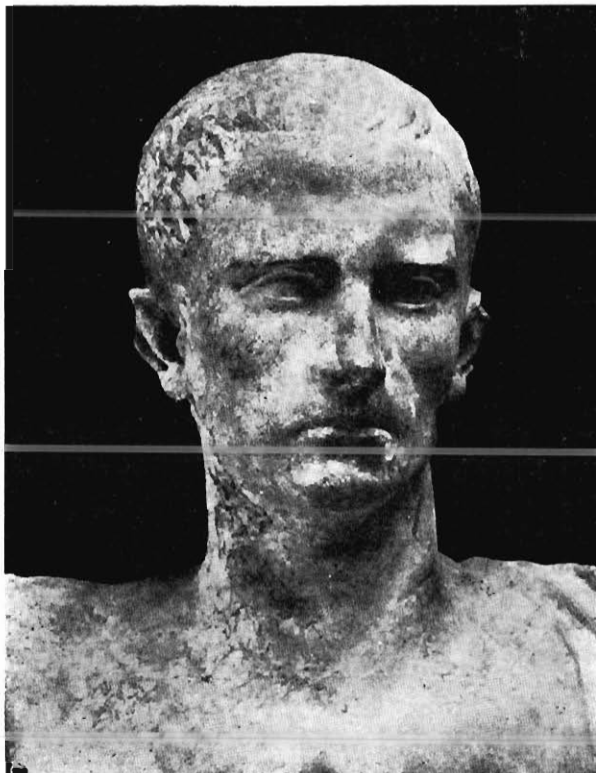
STATUE EN MARBRE D'AUGUSTE
DÉCOUVERTE A VENAFCRO (CAMPANIE)

1. *Rivista Tripolitana*, 1921, pp. 311-314; avec trop petites photographures.

2. Voir S. Reinach, *Monuments nouveaux de l'Art antique*, t. II, p. 225. Je demande la permission de citer ainsi le recueil de mes *Courriers* publiés dans la *Gazette de*

italienne lire des sables africains promet de fournir un complément essentiel à toutes nos histoires de l'art grec.

En Italie, une série de grandes statues impériales a été découverte à Venafro, l'ancienne Venafrum en Campanie, qui était, sous l'Empire, une ville riche et industrielle; d'autres ont été exhumées à Formies, dans le Latium, sur la côte du golfe de Gaète¹. Parmi les sculptures de Venafro, provenant du lieu dit *Terme di San Aniello* où s'élevait un édifice très considérable et richement décoré, la plus



TÊTE DE L'AUGUSTE DE VENAFCRO (CAMPANIE)

nos Musées forment aujourd'hui une série très nombreuse, mais où il y a encore fort à faire pour distinguer ce qui est antique de ce qui est dû aux restaurateurs. Celle de Venafro, malgré le caractère expéditif du travail, comptera désormais parmi les documents importants et incontestables de l'iconographie augustéenne.

Ephèbe, homme mûr, vieillard, Auguste a trouvé des sculpteurs à toutes les époques de sa longue vie. Une belle tête provenant, dit-on, de Tarente et récemment entrée au Musée de Genève, le représente avec l'expression un peu maussade qui lui était particulière et que les bons artistes de son temps ont reproduite comme un

1886 à 1925, que j'ai récemment réunis en deux volumes, avec des erreurs en moins et des index soignés en plus (Paris, chez Simon Kra, 6, rue Blanche).

1. *Bolletino d'arte*, n. ser., I, II, p. 309 sq.; II, I, p. 58 sq.

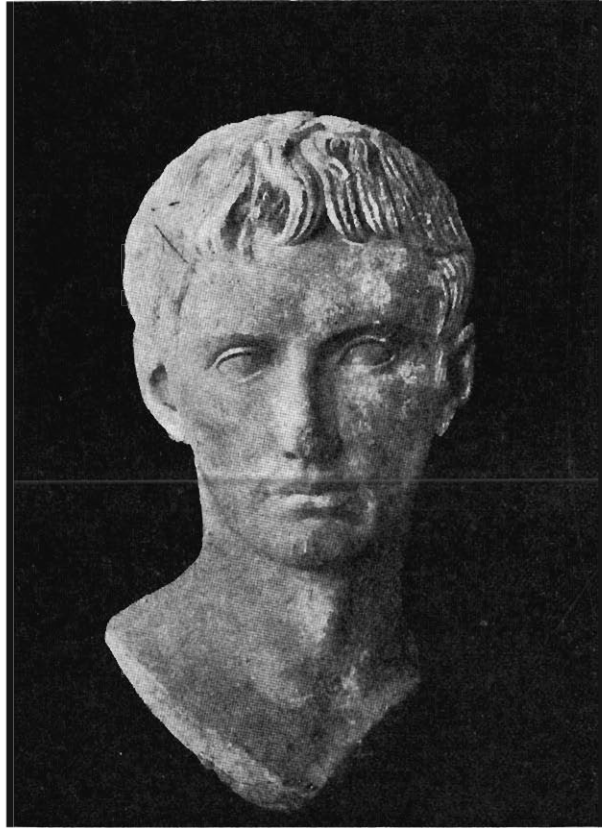
2. *Ibid.*, pp. 65, 69.

belle est une image en pied de l'empereur Auguste, bien conservée à l'exception du bras droit qui tenait un sceptre, et haute de 2^m18; une statue également en pied de Tibère, haute de 2^m12, lui faisait pendant². L'Auguste que nous reproduisons, appartient à la classe des statues dites *achilléennes*, parce qu'elles s'inspiraient non du costume civil ou militaire de l'époque, mais de la nudité partielle ou entière des images de héros grecs. La tête est presque absolument intacte, chose bien rare, et sculptée, comme il arrive souvent, avec plus de soin que le reste (hauteur 0^m29). Le même motif a été prêté à Tibère et à Claude; c'était, sous le haut Empire, un type courant, dérivant sans doute d'une effigie royale de l'époque hellénistique, inspirée elle-même de quelque image de Zeus ou de Poseidon.

Les statues impériales de

caractère essentiel de la ressemblance¹. Il est intéressant de comparer la tête de Genève avec celle de Venafro : la première est plus juvénile, plus empreinte de tristesse ; dans la seconde, la conscience du pouvoir et la fierté dominent, mais avec elles la marque des soucis, qui vont croissant chez Auguste avec les années et dont tout l'encens prodigué par les poètes ne diminue pas l'amertume. Le plus heureux des empereurs romains semble toujours porter sur son visage le remords des crimes de sa jeunesse et le pressentiment des déceptions qui assombriront sa fin.

En même temps que cette tête pensive d'Auguste, le Musée de Genève en a acquis une d'Alexandre, qui provient de la Basse Égypte où les portraits du héros macédonien étaient très répandus. Autant Auguste paraît méditatif, replié sur lui-même, autant Alexandre semble illuminé, emporté par le rêve de sa jeune ambition de conquérant. Entre ces deux maîtres de la moitié du monde connus, sculptés à peu près au même âge (30 ans), le contraste est complet : on peut le poursuivre dans l'analyse des traits et même dans celle de la chevelure, agressive comme une crinière de lion chez Alexandre, déprimée et lasse chez Auguste. Sans doute, le parti-pris de l'artiste y est pour quelque chose, ici plus idéaliste, là plus réaliste : mais comme l'histoire vient illustrer à son tour le caractère de ces deux hommes et en atteste la profonde opposition, il est permis d'éclairer de son témoignage celle que la comparaison des effigies fait ressortir².



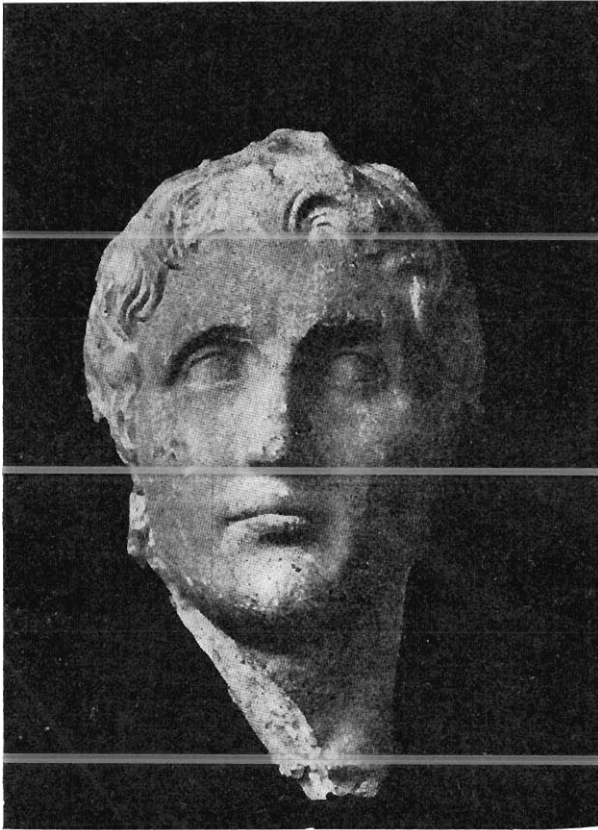
TÊTE D'AUGUSTE
(Musée de Genève.)

Une figure en bronze, de grandeur naturelle, représentant un éphèbe debout, qui lève le bras droit, a été découverte presque intacte dans la mer, non loin de Marathon. Elle ne m'est encore connue que par une image trop imparfaite pour que j'en

1. Comparez la tête de bronze du Vatican (Bernoulli, *Roem. Ikonogr.*, t. II, pl. IV).
2. Les deux portraits d'Alexandre et d'Auguste ont été publiés par M. Deonna, *Genava*, 1921, t. II, fig. 13, 14, 26 et 27. Le portrait d'Alexandre, en marbre à gros grain, a 0^m33 de haut ; celui d'Auguste, en marbre italien, a 0^m40.

puisse apprécier la qualité¹; mais ceux qui l'ont vue n'hésitent pas à l'attribuer au IV^e siècle et sont unanimes à en vanter la beauté. J'aurai sans doute l'occasion d'y revenir, car un grand bronze grec est un trésor bien rare et le fait qu'il a été découvert en Attique aiguise encore notre curiosité.

Laissant donc à un avenir prochain l'étude du nouveau chef-d'œuvre, je suis heureux d'en présenter un que d'excellentes reproductions permettent d'appré-



TÊTE D'ALEXANDRE LE GRAND

(Musée de Genève.)

cier². C'est une statue d'un marbre excessivement fin, d'un Paros à reflets d'albâtre, qui a été exhumée, dans la capitale de l'île de Rhodes, d'une sorte de cachette hâtivement construite, puis confisquée par les autorités italiennes de l'île et placée au jeune Musée de Rhodes, déjà riche en vases et en terres cuites, dont il sera désormais le plus bel ornement.

De quelle époque date la cachette où l'Aphrodite accroupie de Rhodes, haute de 0^m49 sans la base, avait été si soigneusement dissimulée qu'elle a pu en être extraite dans l'état presque parfait d'intégrité où nous l'admirons? Je ne crois pas qu'elle soit récente, car le marbre ne serait pas aussi intact s'il avait été découvert de nos jours et caché en vue d'une exportation clandestine. La cachette a pu être pratiquée lors du pillage de Rhodes par l'armée républicaine de Cassius en 42 avant notre ère, où encore lors du triomphe du christianisme, qui en voulait surtout aux nudités.

Comme l'a établi Edmond Le Blant, il s'est trouvé alors, tant à Rome qu'ailleurs, des amis du beau qui ont enterré des œuvres d'art pour les sauver : c'est à une cachette de ce genre que nous devons l'Aphrodite du Capitole, l'Hercule Mastai et peut-être aussi notre statue de Milo au Louvre.

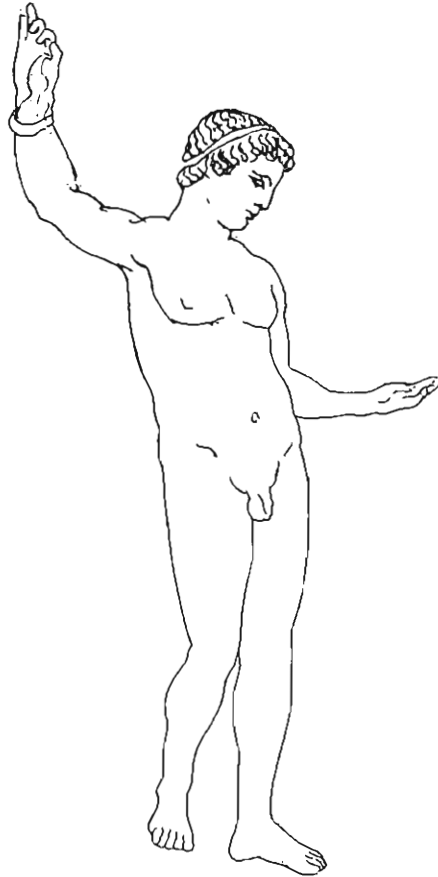
Au cours des trois siècles qui ont précédé l'ère chrétienne, Rhodes a joui d'une prospérité qu'atteste le grand nombre de bases de statues qu'on y a signalées : il y

1. *The Times*, 25 juin 1925.

2. *Bolletino d'arte*, III, II, p. 385. Je dois les photographies ci-jointes à l'obligeance de M. Edmond de Rothschild, qui, de passage à Rhodes en 1925, a été frappé de la beauté de cette statue et l'a fait photographier sous deux faces.

avait là une importante école de sculpture, à laquelle appartient le groupe de Laocoon. Mais, parmi les artistes dont les noms figurent sur les bases conservées, il n'y avait pas que des Rhodiens; l'abondance des commandes, dans une île enrichie par sa marine, attirait des sculpteurs d'Asie Mineure, d'Égypte et des îles. Si notre Aphrodite s'était rencontrée dans le commerce sans acte de naissance, on l'aurait attribuée à une de ces écoles de la côte asiatique ou de la Basse Égypte où s'est longtemps continuée, en s'affaissant un peu, la tradition créée par Praxitèle et continuée par ses fils. De nombreux marbres d'un travail délicat et un peu précieux, provenant de la Basse Égypte et d'Anatolie, attestent l'activité de ces marbriers entre 150 et 50 avant notre ère. C'est à l'un d'eux que l'on doit faire honneur de la statue rhodienne.

Bien que nous possédions un assez grand nombre d'Aphrodites accroupies, celle-ci offre un motif plutôt exceptionnel, représenté seulement par une statue de provenance inconnue, qui est conservée depuis 1858 dans le pavillon royal d'Osborne (île de Wight)¹. Il se distingue du motif ordinaire — celui du bronze de l'ancienne collection Durighello² et du marbre de Vienne en Dauphiné au Louvre³ — par l'attitude des bras. Alors que, dans ces sculptures, la déesse fait des deux mains un geste pudique, comme si elle était préoccupée de quelque observateur indiscret, elle ne songe, dans l'exemplaire de Rhodes, qu'à sa toilette: il s'agit de faire sécher au soleil sa longue chevelure, soit au sortir d'un bain, soit à la suite de quelque lotion parfumée. Cette chevelure est une des parties les plus admirables de la nouvelle statue; le dos et la chute des reins ne sont pas moins irréprochables. La tête, avec son ovale exagéré, n'est pas exempte d'un soupçon de mièvrerie. On a remarqué depuis longtemps que la finesse de l'ovale est un des caractères des têtes que l'on peut appeler *néo-praxitéliennes*: c'est une réaction extrême contre la carrure des types féminins du v^e siècle, que ceux du iv^e siècle ont atténuée, mais sans aller aussi loin que dans le nôtre. Or, il existe au Vatican une statue d'Aphrodite⁴ exprimant l'humidité de ses cheveux où la



EPHÈRE EN BRONZE
DÉCOUVERT PRÈS DE MARATHON
(Musée d'Athènes.)

1. S. Reinach, *Rép. de la statuaire*, t. II, p. 371, 2.

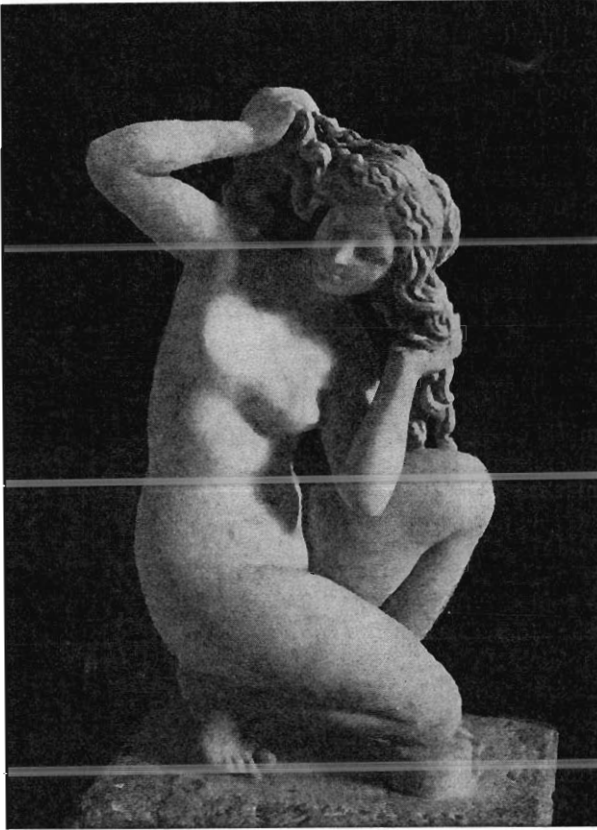
2. *Gazette*, 1925, I, p. 282.

3. Rayet, *Monuments de l'art antique*, II, pl. 53.

4. Amelung, *Vatikan*, t. II, p. 696. Les bras et les longues boucles de cheveux sont modernes, mais bien restaurés.

tête, certainement antique, présente une analogie frappante avec celle de l'Aphrodite de Rhodes; je ne puis m'empêcher de croire qu'elles remontent l'une et l'autre à des originaux hellénistiques de la même main.

Quelle était cette main? Je pense au sculpteur bithynien Doïdalsas¹. On lui a attribué l'original de l'accroupie de Vienne au Louvre; mais la statue que Pline signale à Rome, dans cette attitude, était en marbre, alors que la découverte du bronze, naguère chez Durigbello, ne permet pas de douter que les accroupies *pudiques* dérivent d'un bronze. Le marbre de Doïdalsas était célèbre, il a dû en exister des imitations, sinon des copies exactes, puisqu'on ne permettait pas de mouler des marbres; et Doïdalsas, comme d'autres sculpteurs d'Aphrodite dans l'antiquité, avait dû sculpter d'autres images de la déesse. Voici donc une nouvelle hypothèse sur l'œuvre du sculpteur de Bithynie; elle participe à la fragilité de celles dont l'histoire de l'art grec est si souvent réduite à se contenter.



APHRODITE ACCROUPIE

(Musée de Rhodes.)

Zeus d'Otricoli, transposition;praxitélienne de l'idéal de Phidias; ce n'est pas non plus le sombre Zeus Sérapis de la sculpture alexandrine. Il est très instructif de comparer cette belle tête à celle qui, découverte, dit-on, à Mylasa en Carie, acquise par le Musée de Boston, est généralement considérée comme l'imitation la plus exacte que nous possédions, en dehors de la monnaie d'Elis frappée sous Hadrien, du colosse à jamais perdu que les anciens ont tant admiré³. Dans la nouvelle statue

1. Th. Reinach, *Gazette*, 1897, I, p. 314.

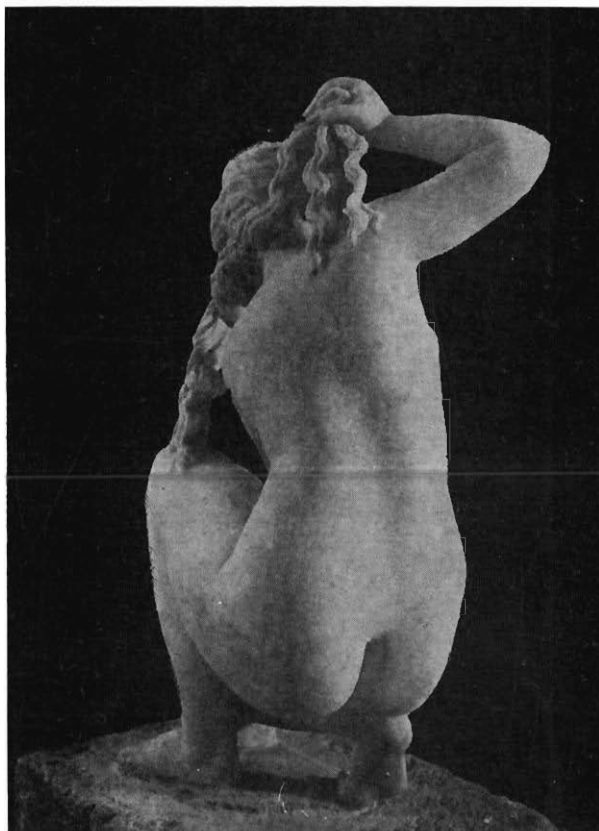
2. *Bull. d'Arte*, anno III, vol. II, p. 551.

3. A. B. Cook, *Zeus*, t. II, p. 597, pl. 27; *Catal. Boston*, n° 25, p. 59 et 60; Lechat, *Sculptures grecques antiques*, pl. 84.

romaine, le torse et les jambes drapées sont à peu près identiques à ceux de l'Auguste de Venafro reproduit plus haut. C'est donc qu'elle dérive d'une statue célèbre de Zeus, devenue le prototype d'effigies royales et impériales, vers la fin du IV^e siècle ou dans la première moitié du III^e. On peut songer à Bryaxis, sculpteur carien, qui travailla à Athènes, à Halicarnasse, à Alexandrie, et dont on vantait, dans l'antiquité, des statues colossales de dieux et de héros. Il y a moins loin du Zeus de Rome au Sérapis de Bryaxis, connu par de très nombreuses imitations, que de celui-ci au Zeus de Phidias. Comme il arrive toujours dans l'évolution d'un type, tant dans l'art que dans la littérature, c'est l'expression de la vie intérieure et d'un certain romanisme au sens moderne qui semble toujours prendre le dessus sur la « noble simplicité et la dignité calme » dont Winckelmann faisait, avec quelque exclusivisme, les qualités essentielles de l'art grec.

∴

Depuis une vingtaine d'années, l'attention des archéologues a été appelée sur les monuments de cet art décadent, mais fécond encore, à la veille des catastrophes politiques qui devaient en suspendre le cours. On a notamment étudié les diptyques consulaires de la fin du IV^e et du début du V^e siècle, où semblent se marquer les débuts d'une renaissance classique ou plutôt néo-classique, comparable à celle qui galvanisa, au X^e siècle, l'art byzantin ; on a étudié aussi les derniers portraits des empereurs et impératrices d'Occident, d'une barbarie souvent savoureuse, où semblent dominer les influences syriennes¹, mais dont quelques-uns sont évidemment inspirés des œuvres d'art de l'époque d'Auguste. Il suffit de rappeler, parmi ces derniers, les beaux portraits de Constantin au Cabinet des Médailles et au Musée de Berlin. Deux courants très différents et même de sens contraire, l'un hellénique, l'autre asiatique, se livrent ainsi un dernier combat dans la sculpture de l'ancien



APHRODITE AGGROUPEE

(Musée de Rhodes.)

1. R. Delbrück, *Roem. Mittheil.*, 1913, p. 319-352, pl. 9-17. Cf. Rodenwaldt, *Jahrbuch des Inst.*, 1922, p. 37.

monde expirant. Quelque chose de semblable se constate dans la littérature, où les



APHRODITE A SA TOILETTE

(Musée du Vatican.)

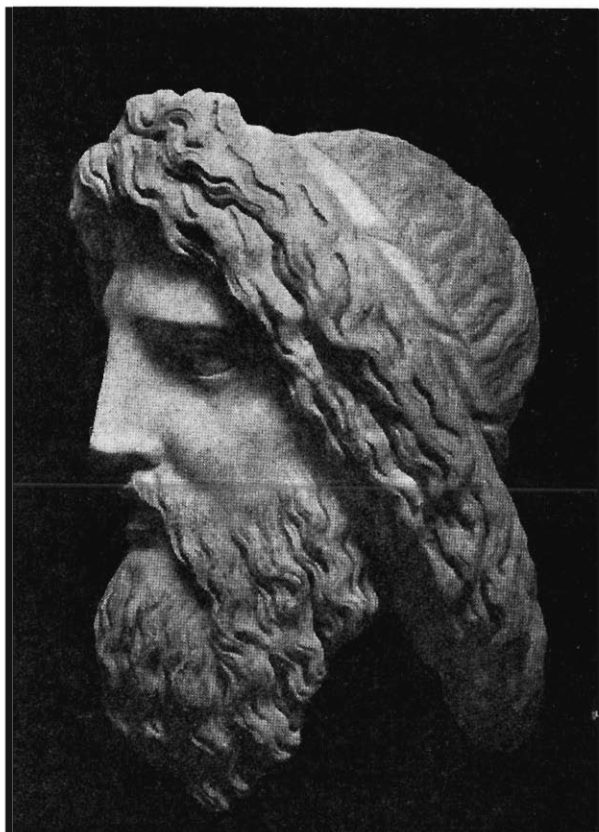
œuvres des docteurs chrétiens, notamment saint Augustin, offrent le spectacle d'une pensée asiatique qui revêt les nobles vêtements de la rhétorique et de la philosophie grecques. Les derniers poètes de Rome, Claudien, Rutilius, sont des païens qui tentent

de ressusciter Virgile, Lucain et Stace, dans un monde où l'aristocratie sénatoriale reste presque seule à pouvoir les apprécier. Claudien, né à Alexandrie, Grec de langue, devenu un grand poète latin à force de travail, est le symbole même de la renaissance classique que l'intolérance du christianisme victorieux, les pillages d'Alaric et de Genséric devaient étouffer. On s'imagine souvent que Rome vaincue était à bout de forces intellectuelles, que sa ruine matérielle ne fut que la constatation de sa complète décadence. Cela n'est pas plus vrai de Rome que de la Byzance de 1204, du Pétrograd de 1917. Ce qui a été arrêté dans son essor ou même fauché par les désastres, c'était mieux qu'un regain tardif : c'était une nouvelle floraison pleine de promesses. Il faut être imbu du fatalisme hégélien pour en douter.

Le dernier empereur romain qui ait célébré un triomphe, celui dont le règne, après celui d'Auguste, fut le plus long (393-423), Honorius, né en 381, était un des deux fils de l'empereur Théodose, qui lui légua, avec la moitié occidentale de l'Empire, son meilleur général, le Vandale Stilicon. Honorius était un dégénéré, mais un dégénéré plein d'astuce, qui se servit de Stilicon tant qu'il le trouva docile, puis le fit assassiner. Claudien fut le poète de cour, le chantre des exploits de Stilicon, avec lequel il disparut de la scène pour mourir obscurément (408).

Pourquoi ce cours d'histoire ? Parce ce que je vais parler d'un chef-d'œuvre et que ces lignes peuvent me servir d'introduction. Mais il faut rappeler encore quelques faits.

À l'âge de quatorze ans (398), Honorius épousa la fille de Stilicon qui en avait treize ; elle s'appelait Marie et mourut en 407. Ce fut un couple heureux : je propose de le reconnaître sur le *grand camée* publié ici pour la première fois, grâce à l'obligeance du possesseur, M. Robert de Rothschild¹. Tout ce qu'on peut savoir



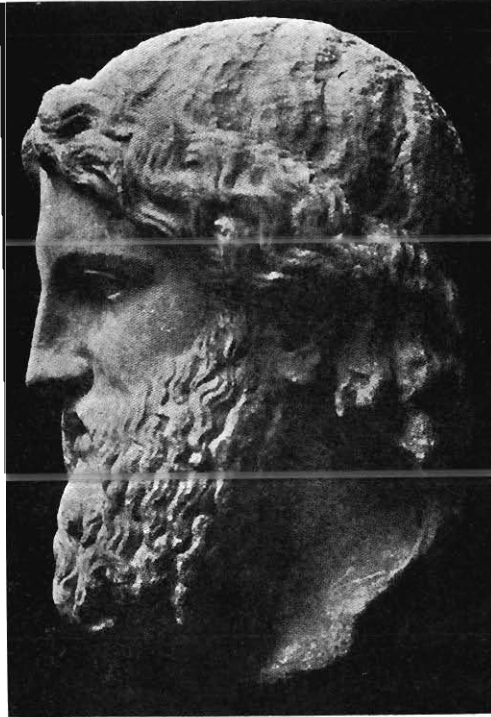
TÊTE COLOSSALE DE ZEUS

(Musée national, Rome.)

1. Sardonxy à trois couches : trace de dorure sur les cheveux et les vêtements, non sur les parties nues. Hauteur totale (y compris la monture en pectoral) : 0^m28.

de la provenance de cette merveille, c'est qu'elle arriva d'Espagne il y a quelque soixante ans et fut acquise alors par le grand amateur qu'était le baron Gustave. La monture, en or filigrané, est ancienne, mais l'est-elle autant que le camée ? Je la croirais plutôt vénitienne, du XIII^e ou du XIV^e siècle : il y a des pièces d'orfèvrerie analogues dans le trésor de Saint-Marc¹.

Le diadème de l'empereur est orné du chrisme : XP. A gauche et à droite des



TÊTE DE ZEUS TROUVÉE A MYLASA

(CARIE)

(Musée de Boston.)

figures, il y a deux inscriptions grecques très mal gravées : elles donnent les noms des deux saints Serge et Bacchus, très vénérés à l'époque byzantine. L'église de Constantinople, que les Turcs ont appelée la *petite Sainte-Sophie*, construite à la fin du VI^e siècle², était sous le vocable de ces saints dont elle possédait les reliques. Quelques-unes de celles-ci furent volées par les Vénitiens lors du pillage de Constantinople, au mois d'avril 1204³. Je suppose que le camée, donné par quelque empereur byzantin à cette église, fut volé en même temps : transféré à Venise, il y aura été pourvu d'une riche monture, puis, par quelque aventure, sera parvenu en Espagne, dans un trésor d'église ou de monastère. Je ne crois pas qu'il ait pu être apporté directement en Espagne, parce que la monture me paraît plutôt italienne, et aussi parce que ce pays ne semble pas avoir profité directement du pillage de Constantinople par les Latins⁴. Mais bien d'autres hypothèses restent permises et je me garde d'être affirmatif en proposant la mienne, qui sera certainement discutée.

Mon regretté ami Ernest Babelon avait admiré ce camée et l'a mentionné deux fois, en termes assez différents. D'abord dans *La Gravure en pierres fines* (Paris, s. d., p. 188) : « M. Gustave de Rothschild possède un grand et beau camée romain de l'époque constantinienne⁵, où l'on voit côte à côte deux bustes impériaux en très haut relief : particularité bien rare, cette gemme a encore la monture byzantine dont on l'a sortie lorsqu'elle fut déposée dans le trésor de l'église de Constantinople, placée

1. Voir aussi la monture du coffret de Quedlimbourg (Marquet de Vasselot, *Mon. Piot*, t. VI, pl. 17), qui est de 1200 environ.

2. Diehl, *Constantinople*, p. 69.

3. Riant, *Exuviae Constantinopolitanae*, t. II, p. 268 ; cf. t. I, p. 229.

4. *Ibid.*, I, p. LIII.

5. C'est moi qui souligne.



L'EMPEREUR HONORIUS ET L'IMPÉRATRICE MARIE

Camée du ^v^e siècle

(Collection Robert de Rothschild.)

sous le vocable de saint Serge et saint Bacchus ; pour l'adapter à sa destination pieuse, il fut décidé que les deux bustes seraient baptisés du nom des deux saints, et l'on



DIPTYQUE EN IVOIRE. L'EMPEREUR HONORIUS

(Cathédrale d'Aoste.)

grava, à la pointe, à côté des deux visages, les inscriptions : *O agios Sergios* et *o agios Bacchos*¹ ». La seconde mention se lit dans la *Gazette* (1899, I, p. 113) :

1. Il est certain que les sujets de camées romains ont souvent été mal compris au moyen âge ; mais comment pouvait-on voir deux *saints* dans un groupe composé d'un jeune homme et d'une jeune fille ? Les inscriptions ne sont là, à mon avis, que pour indiquer le nouveau propriétaire du joyau.

« M. le baron Gustave de Rothschild possède un magnifique camée qui est encore entouré de sa large monture byzantine en or émaillé. Il représente, en demi ronde bosse, *les bustes de Justinien et de Théodora* : dans le champ de la gemme, on a gravé, à une époque postérieure, les noms de saint Serge et de saint Bacchus sous le vocable desquels se trouve une église bien connue de Constantinople, à laquelle le camée a sans doute appartenu. »

Babelon a certainement eu tort de songer à Justinien et à Théodora ; le camée est beaucoup plus ancien. Pour prouver que le prince diadémé et vêtu du *paludamentum* est bien Honorius, il suffit de jeter les yeux sur la partie supérieure du diptyque en ivoire d'Aoste où l'empereur, désigné par son nom, figure deux fois, à un âge de cinq ou six ans plus avancé et avec une moustache naissante (consulat de Probus, 406)¹. C'est le même visage ovale, les mêmes yeux faux, le même nez long et mince, la même bouche sans lèvres, la même chevelure² : l'identité des modèles est incontestable.

Quand même ce document décisif nous manquerait, le visage — charmant celui-là — de la princesse, suffirait à prouver qu'elle ne peut être Théodora, à qui l'art n'eût jamais osé prêter une expression virginal ; le prince, d'ailleurs, ne ressemble en rien à Justinien. Honorius et Marie s'épousèrent, comme je l'ai dit, très jeunes : s'il faut en croire Claudien, ce fut le premier amour d'Honorius. *pronoque rudis flagraverat aestu*. Relisez l'épithalame, un peu trop mythologique, d'Honorius et de Marie, ainsi que les vers *fescennins*, assez libres, qui lui font suite, dans lesquels le poète les exhorte à consommer leur union, non sans marquer avec discrétion leur inexpérience. Il y a là, comme dans le camée Rothschild, bien des beautés mêlées à quelques faiblesses. Mais que l'on ait encore écrit et sculpté ainsi dix ans avant la prise de Rome par Alarie, voilà qui ne devra plus être oublié. Il est sûr que Claudien était d'Alexandrie ; le graveur l'était peut-être aussi, recommandé par le poète alors en faveur. Cela n'empêche pas que de pareils vers et un pareil double portrait donnent plutôt l'idée d'une renaissance que d'une décadence. En Égypte ou en Campanie, quelque chose de la meilleure tradition restait vivant.

Je ne connais rien de tout à fait semblable à la coiffure très *ouvragée* de Marie : l'exemple le plus voisin m'est fourni, non par les portraits d'impératrices du Bas Empire, mais par une tête de Ny Carlsberg, dite d'Agrippine, que l'on est d'accord pour attribuer au premier siècle³. Est-ce un hasard ? Je ne le crois pas. Une mode des temps les plus prospères de l'Empire a pu être reprise intentionnellement au fatal tournant du IV^e siècle, alors qu'Honorius allait emprunter au trésor impérial, pour les offrir à sa fiancée, les bijoux mêmes qu'avaient portés l'épouse d'Auguste et les autres femmes des Césars :

...Jam munera nuptae
Praeparat et pulchros, Mariae sed luce minores,
Eligit ornatus, quidquid venerabilis olim
Livia, Divorumque nurus gessere superbae⁴.

C'est la dernière fois qu'on nous parle des bijoux de la Couronne romaine, et cela

1. Venturi. *Storia*, t. I, fig. 330.

2. Comparez, pour la chevelure, le buste dit de Valentinien I à Florence (Hekler, *Greek and Roman Portraits*, p. 307).

3. Hekler, *Op. laud.*, p. 213.

4. Claudien, *Epithalame d'Honorius*, vers 10-13.

au moment même où, dans la littérature et dans l'art, se dessine une renaissance *augustéenne* qui devait être, hélas ! sans lendemain¹.

SALOMON REINACH

1. Notez que cette époque est aussi celle où des grammairiens latins, et même d'importants personnages politiques, donnent de nouvelles éditions des grandes œuvres classiques et les enrichissent de leurs observations. Rien de tel au VII^e siècle, qui est, en Italie, une époque de décadence et presque de barbarie (il y a de justes observations à ce sujet, d'après Otto Jahn, dans mon *Manuel de Philologie*, t. I, p. 43).



AUTEL D'HERCULE

(Musée du Capitole.)

