

45
497

à monsieur Potier **LECH**
affectueux hommage
H. Lechat

**Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi**

QUATRIÈME SÉRIE

Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXIII^e ANNÉE

**REVUE
DES
ÉTUDES ANCIENNES**

Paraissant tous les trois mois

TOME XIII

N^o 4

Octobre-Décembre 1911.

H. LECHAT
Notes archéologiques :
IV

Bordeaux :

FERET & FILS, ÉDITEURS, 15, COURS DE L'INTENDANCE

Grenoble : A. GRATIER & C^{ie}, 23, GRANDE-RUE

Lyon : HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU

Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE

Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS

Lausanne : F. ROUGE & C^{ie}, 4, RUE HALDIMAND

Rome : LOESCHER & C^{ie} (BRETSCHNEIDER & REGENBERG), 307, CORSO UMBERTO

Paris :

ALBERT FONTEMOING, 4, RUE LE GOFF



REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Tome XIII, 1911, N° 4

SOMMAIRE

H. Lechat, <i>Notes archéologiques, IV.</i>	381
W. Deonna, <i>Le vase Jatta, l'Atargatis du Janicule et le Minos de Dante</i>	416
A. Cuny, <i>Les Inscriptions lydienne de Sardes.</i>	421

ANTIQUITÉS NATIONALES

C. Jullian, <i>Notes gallo-romaines : LII. Les Gaulois au confluent de l'Oise.</i>	424
Ch. Cotte, <i>Mur à plusieurs parements.</i>	428
A. Cartier, <i>Mobilier funéraire de quelques dolmens de la région des Cévennes.</i>	430
G.-H. Luquet, <i>Les représentations humaines dans le néolithique ibérique</i>	437
J. Déchelette, <i>Le javelot ἀσπίδου des Ibères.</i>	453
P. Buffault, <i>Questions hannibaliques : XII. A propos des cours d'eau alpestres.</i>	457
E. Duprat, <i>Cinga ou Sulga? Orga ou Sorgia?.</i>	459
P. Courteault, <i>Table à mesures de capacité.</i>	464
J. Déchelette, <i>Sur les moules de La Guerche, II.</i>	465
M. Chaillan et C. Jullian, <i>Inscriptions de Fabregoules.</i>	466
C. Jullian, <i>Chronique gallo-romaine.</i>	467

BIBLIOGRAPHIE

Mélanges Sylvain Lévi (A. Cuny), p. 473. — MOULÉ, *La faune d'Homère* (P. Masqueray), p. 474. — CÉZARD, *Métrique sacrée des Grecs et des Romains* (P. Masqueray), p. 475. — COLLIGNON, *Les Statues funéraires dans l'Art grec* (G. Radet), p. 476. — JACOBSON, *Altitalische Inschriften* (A. Cuny), p. 481. — WALTHER, *De contaminationis opud Plautum et Terentium ratione* (Ph. E. Legrand), p. 482. — SCHMITT, *De Pseudoli exemplo* (Ph. E. Legrand), p. 482. — FRANCKE, *De Militis Gloriosi compositione* (Ph. E. Legrand), p. 484. — POLCZYK, *De unitatibus et loci et temporis* (Ph. E. Legrand), p. 487. — FEYERABEND, *De verbis Plautinis* (Ph. E. Legrand), p. 489. — ROSTOWZEW, *Geschichte des römischen Kolonates* (V. Chapot), p. 489. — MISPOULET, *Le diptyque de Philadelphie* (C. Jullian), p. 495. — CLERC, *Aquae Sextiae : 1^{re} partie* (C. Jullian), p. 495. — SCHULTHESS, *Kastell Irngenhäusen* (C. Jullian), p. 498. — VIOLLIER, *Les rites funéraires en Suisse* (C. Jullian), p. 499. — HUBERT, *La poterie dans la collection de Baye* (C. Jullian), p. 503.

CHRONIQUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Statère d'électrum de la collection Jameson (G. Radet), p. 504.

GRAVURES

Relief attique inspiré de la légende d'Ion, p. 383. — Sarcophage de Torre Nova : a. L'initiation d'Héraclès, p. 401; b. Motifs funéraires, p. 405. — Stèle de Cleitor représentant Polybe, p. 409. — Bronzes de Mahdia : a. Caricatures de danseurs, p. 411; b. caricature de danseuse, p. 413.

Croquis explicatif du Trésor dit des Cnidiens, p. 390.

Mobilier funéraire du dolmen de La Liqueuse, p. 431-433. — Représentations humaines dans le néolithique ibérique, p. 438-448. — Javelots à hampe de fer, p. 454; javelots en fer celtiques et illyriens, p. 455.

PLANCHES

VI. Le confluent de l'Oise.

VII. Mobilier funéraire du dolmen de La Liqueuse.

DIRECTION ET REDACTION :

ANTIQUITÉ CLASSIQUE
M. Georges RADET
5 bis, rue de Cheverus
BORDEAUX

ANTIQUITÉS NATIONALES
M. Camille JULLIAN
30, rue du Luxembourg
PARIS (VI^e)

NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

IV¹

PLASTIQUE ET POÉSIE.

Quand j'entrepris la publication régulière de ces *Notes*, mon désir a été qu'elles pussent intéresser non pas seulement des spécialistes, mais tous les lecteurs de la Revue que leur curiosité ou leurs études tournent vers l'antique. Beaucoup d'entre eux, qui ont leur horizon borné aux seuls textes littéraires, ne demandent pas mieux qu'on les aide à s'en faire un plus large. C'est à quoi j'ai tâché, en leur offrant, à l'occasion des découvertes récentes, un petit nombre d'exemples choisis et neufs. Mon modeste effort vers ce but a été approuvé, et il ne l'a été plus chaudement par personne que par les archéologues eux-mêmes: je parle, bien entendu, de savants dont le jugement compte, qui ont vraiment le sens de l'antiquité grecque; je ne parle pas des « maître Aliboron » de l'archéologie. Aussi continuerai-je à donner toute mon attention aux monuments qui joignent à leur prix artistique d'être en rapport avec des œuvres littéraires; et c'en est un remarquable, que le bas-relief qui va être décrit ci-après.

Légende d'Ion. — Ce bas-relief en marbre², mesurant 1^m05 de long et 0^m56 de haut, a été trouvé en 1908 à Phalère, dans l'intervalle³ entre les deux *Longs Murs* qui reliaient ensemble

1. I à III: cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151 et 325-364; XIII, 1911, p. 125-161.

2. V. Stais, 'Αναθηματικὸν ἀνάγλυφον ἐκ Φαλήρου (*Εφημ. ἀρχ.*, 1909, c. 239-264, pl. 8).

3. Intervalle un peu moindre de 200 mètres.

les fortifications d'Athènes et du Pirée. Il y avait là un petit sanctuaire des Nymphes, au culte de qui était associé celui de Képhisos, personnification d'une des deux rivières de l'Attique, et celui d'autres dieux encore : la dédicace du relief le déclare consacré à Képhisos *ξυμβώμοις τε θεοῖς*¹. Il date de la fin du v^e siècle, 420-400 av. J.-C. ; et le sujet représenté paraît bien être inspiré de la légende d'Ion. Relisons donc d'abord l'*Ion* d'Euripide, qui fut joué précisément à la même époque, entre les années 416 et 412². Ce n'est guère que par cette tragédie, d'ailleurs, que nous connaissons la légende ; aussi peut-on soupçonner que nous ne la connaissons pas en sa forme exacte et authentique, car on sait avec quelle liberté Euripide le plus souvent modifiait les données de la tradition mythique et des fables héroïques. Pour le dire tout de suite, une grosse différence entre le thème du poète et celui du sculpteur est que, chez Euripide, Ion est déjà un jeune homme, au lieu que, sur le relief, il apparaît petit enfant³.

Voici, pour les treize figures composant le tableau, l'interprétation proposée⁴. A l'extrémité gauche, *Apollon* Pythios est assis sur un trône-trépid⁵, ayant devant lui par terre l'omphalos accosté de deux aigles⁶ ; auprès de lui sont debout *Létô* et

1. Au même endroit avait été trouvé antérieurement le relief *Echélos et Basilé*, lequel était consacré à Hermès et aux Nymphes. Pour ce relief, cf. 65^e Berlin. *Winkelmannprogr.*, 1905, p. 9 sqq. (Kekulé von Stradonitz); pour sa dédicace, cf. Staïs, *loc. laud.*, c. 246, f. 2.

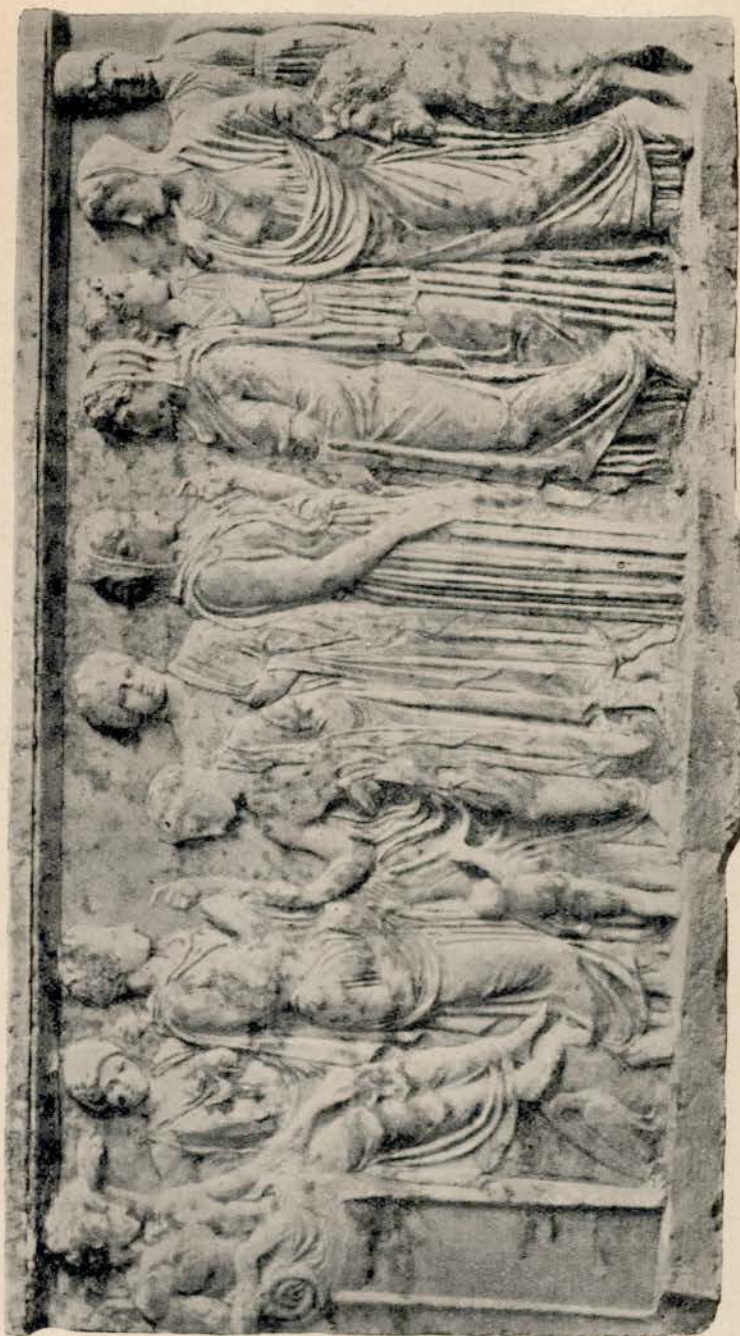
2. La curiosité littéraire pourra inciter à lire aussi l'*Apollonide* de Leconte de Lisle, qui n'est qu'une adaptation, réduite et desséchée, de la tragédie d'Euripide. Le titre même, différent en apparence, est en réalité le même que celui de la pièce grecque, sauf que Leconte de Lisle a préféré désigner Ion par le patronymique ; il a nommé ce fils d'Apollon : l'Apollonide, comme il eût dit pour Agamemnon : l'Atride, ou pour Antilochos : le Nestoride.

3. Ce serait la chose la moins surprenante, si Euripide a, de son chef, changé en un garçon de dix-sept à dix-huit ans l'enfance de la légende. Un enfant n'eût pu avoir qu'un rôle muet, tandis qu'Ion grandi devenait un premier rôle ; ce qui permettait, entre autres avantages, de mettre dans la bouche de ce jeune sacristain (comme on l'a appelé d'une façon plus juste qu'attendue) quelques réflexions candidement irrévérencieuses sur la conduite des dieux.

4. On ne reconnaît sûrement, au premier regard, qu'Apollon et Képhisos seuls ; on est un peu guidé pour les autres par une inscription, trouvée au même lieu (cf. Staïs, *loc. laud.*, c. 244, f. 1), qui dénombre les divinités honorées ensemble dans le sanctuaire ; ces *ξυμβώμοι θεοί* sont nombreux.

5. Exactement un trépid avec accoudoirs et dossier (celui-ci formé par le déroulement de deux serpents). Les figurations d'Apollon assis sur le trépid ne sont pas rares. — Cf. *Ion*, 366 : ...καθίζει τρίποδα κοινὸν Ἑλλάδος.

6. Ce sont les deux aigles d'or que mentionne Pindare, *Pyth.*, IV, 6 ; cf. Pausanias, X, 16, 2, commentaire de l'édition Hitzig-Blümner, t. III, p. 721.



Relief attique inspiré de la légende d'Ion.

[Épith., arch., 1909, pl. 8.]

Artémis. Trépied et omphalos témoignent que la scène, pour cette partie de la représentation, est à Delphes, dans le temple même d'Apollon. Or, qui peut être, après le groupe divin, cette femme, voisine d'Artémis et plus petite, qui est elle aussi dans l'intérieur du temple, juste devant Apollon et le trépied, devant l'omphalos et les aigles, et qui a l'air de parler à quelqu'un ou de l'écouter? Ce doit être la *Pythie*. Et cet enfant nu, qui est tout contre elle, et de qui elle semble être la mère, ne saurait être que le petit *Ion*, à qui elle a en effet servi de mère¹. Reste le sixième personnage, l'interlocuteur de la *Pythie*, c'est-à-dire le consultant de l'oracle, arrêté devant un haut seuil de pierre sur lequel il a le pied droit posé, comme si l'artiste avait voulu indiquer sommairement un seuil sacré, une limite que ne dépassent pas les pieds des simples mortels² : c'est évidemment *Xouthos*, si l'enfant est *Ion*; et déjà celui-ci lève la tête vers son prétendu père et lui tend le bras droit, bien fort, avec joie. A ces six figures composant la scène de Delphes, correspondent, dans la droite du tableau, six autres figures composant une seconde scène, qui celle-là est à Athènes. Mais, de ce côté, il n'y a pas une action, il y a seulement une réunion de personnages servant à évoquer les premiers événements de la légende. *Képhisos*, le dieu-fleuve³, nous avertit d'abord que nous sommes en Attique; et près de lui les trois *Nymphes*, divinités ordinaires des grottes, rappellent cette grotte de l'Acropole athénienne où Créousa conçut d'Apollon, mit au monde et abandonna l'enfant qui devait être *Ion*⁴. Au second plan, derrière *Képhisos*, se dresse un xoanon soit d'*Artémis λογεία* ou d'*Eileithyia*, déesses faisant office, l'une et l'autre, d'assister les femmes en couches, et que Créousa dut donc invoquer pendant sa nuit douloureuse. Enfin, voici *Créousa* elle-même, arrêtée devant l'une des *Nymphes*; elle

1. Cf. *Ion*, 1357-8: σέ θ' ἔθρησά τ', ὦ παῖ, dit la *Pythie* à *Ion*. Elle lui dit encore, v. 1363: ἴσον γάρ σ' ὡς τεκοῦσ' ἀσπάζομαι. — De son côté, *Ion* lui dit, v. 1324: Χαῖρ', ὦ φίλη μοι μήτηρ. Cf. encore le v. 321.

2. Cf. *Ion*, 1321. Le mot θρηγικός dont se sert la *Pythie* conviendrait assez bien ici.

3. Cf. *Ion*, 1261: ὁ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ...

4. Cf. *Ion*, 502 sqq., 936 sqq., 1398-1400. — La grotte en question est identifiée de la façon la plus précise depuis 1897: cf. deux articles de M. Cavvadias dans l'*Εστμ. ἀρχ.*, 1897, c. 1 et 87, pl. 3-4; j'ai donné un résumé de ces articles dans la *Rev. Ét. gr.*, XI, 1898, p. 159-161.

termine ce qu'on peut appeler le groupe attique, opposé au groupe delphique. Les deux groupes, si nettement distincts, sont pourtant unis l'un à l'autre par une treizième figure, placée de face entre Xouthos et Créousa: c'est *Hermès*, qui jadis fut chargé de sauver le nouveau-né, de l'emporter de la grotte athénienne et de l'apporter dans le temple de Delphes¹.

Après cette interprétation, vraisemblable sinon certaine de tout point, on se demandera naturellement à quelle occasion un tel relief fut consacré. La dédicace s'exprime là-dessus avec une brièveté si obscure, que nous ne sommes pas renseignés. En revanche, le choix du sujet me paraît s'expliquer aisément. Si on prend la liste des divinités honorées ensemble dans le sanctuaire², on constate que, malgré leur nombre et leur diversité, elles se retrouvent ici presque toutes: autrement dit, le seul exposé sommaire de la légende d'Ion permettait de présenter, d'une façon vivante et intéressante, ces *ἑυμβωμοὶ θεοὶ* presque jusqu'au dernier. D'autre part, l'offrande étant faite en premier et nommément à Képhisos, on doit se rappeler que celui-ci était un des ancêtres de Créousa et d'Ion.

Maintenant considérons, dans l'exemple que ce petit monument nous fournit, ce qu'était à Athènes, à la fin du v^e siècle, l'art du relief aux mains d'un bon ouvrier. Je ne prendrai pas (ce serait trop long) chacune des treize figures détail à détail. Non pas qu'elles ne méritent grandement d'être louées³. Créousa, droite dans son péplos, la main prête à ramener déceimment son voile sur le bas de son visage, est véritablement, par son air de noblesse sans pose, une sœur des jeunes Athéniennes de la frise du Parthénon. Les deux Nymphes de profil, par les plis habiles de leur himation mince, annoncent déjà les raffinées *Victoires* de la balustrade d'Athéna Niké⁴. Et quelle grâce dans le nonchaloir un peu alanguï du corps

1. Cf. *Ion*, 1598-9.

2. Cf. ci-dessus, p. 382, note 4.

3. Sauf l'enfant. Jusqu'au iv^e siècle inclus, les enfants dans l'art grec, qu'il s'agisse de sculpture ou de peinture (vases peints), présentent une forme d'adultes à taille réduite; mal étudiés, mal compris, ils n'ont plastiquement aucune valeur.

4. La Nympe de face, au second plan entre ses deux sœurs, porte un péplos à long apodygma, avec ceinture par-dessus celui-ci: exactement le type de draperie de la *Parthénos* de Phidias.

d'Apollon, dans la double ligne de ses jambes légèrement drapées et dans ses fins pieds qui pendent! Mais j'insisterai plutôt sur les qualités de composition qui se révèlent à l'analyse dans le groupement général et les groupements partiels des treize figures : il y a là une beauté moins extérieure, plus secrète, qu'on doit cependant priser bien davantage que les autres beautés immédiatement visibles. Nous avons dit déjà que l'ensemble du tableau était disposé en manière de diptyque, six figures de chaque côté, avec Hermès au milieu pour relier les deux groupements. A cette division en deux se superpose une autre division en trois. Il y a un chœur de *l'Ion*¹ où au début (strophe) est évoqué le temple delphique avec l'omphalos et le trépied, où à la fin (épode) est évoquée la grotte athénienne témoin des malheurs secrets de Créousa, et où au milieu (antistrophe) est chantée la joie d'une maison qu'anime la présence d'un enfant, maison telle, par conséquent, que sera après le drame celle de Xouthos et Créousa; or, ici, suivant une disposition semblable, les deux époux occupent le milieu, encadrés à gauche par les divinités de Delphes, à droite par les Nymphes de la grotte attique, et en quelque sorte, peut-on ajouter sans subtilité, tournés d'esprit comme de corps à l'opposé l'un de l'autre, Xouthos vers la parole prophétique d'où il espère le bonheur prochain, Créousa vers les souvenirs torturants de son passé. Cette répartition générale des personnages atteste une claire et nette intelligence du sujet à présenter. Il faut considérer, ensuite, ce que valent, au seul point de vue de la plastique, les petits groupements particuliers.

Ce n'est pas symétrie compassée et trop exacte répétition, comme d'un écho redisant à droite ce qui vient de gauche et à gauche ce qui vient de droite; c'est juste pondération, équilibre délicat, correspondances et oppositions à la fois concourant ensemble à une impression pleinement harmonieuse. Que l'on parcoure des yeux, sans plus songer au sujet même, cette réunion de figures, en tenant compte seulement de leur volume et de leur place et de la manière dont elles sont tournées l'une par rapport à l'autre. Tout de suite on discerne

1. V. 452 sqq.

trois groupes de trois personnages (1° les dieux delphiques, 2° Xouthos et Créousa avec Hermès, 3° les Nymphes), composés chacun par deux personnages *de profil* au *premier plan* et, entre ces deux, un troisième *de face* au *second plan*. Ces trois groupes doivent donc se ressembler beaucoup? Non; ils se ressemblent assez pour constituer un fond solide à la composition et nous laisser dans l'esprit le sentiment d'une ferme structure; mais d'autre part ils sont aussi souplement variés que possible. Car voyez ce qu'a fait l'artiste de son groupe du milieu: tandis que, du côté des dieux et du côté des Nymphes, les deux figures de profil sont dirigées dans le même sens, ici Xouthos et Créousa sont tournés en sens contraire l'un de l'autre, Créousa s'entretenant avec une Nymphé et Xouthos avec la Pythie (et en apparence avec Artémis¹). Et de ce coup, voilà dissociés les éléments des groupes à trois; ou, si l'on préfère, voici que se découvre, après examen, une nouvelle distribution des personnages, par deux et non plus par trois (1° Apollon et Létô, 2° Artémis et Xouthos, 3° Créousa et une Nymphé, 4° Nymphes restantes), les premiers de ces groupes à deux étant séparés des derniers par Hermès, seul au milieu, comme la figure centrale de certains frontons partage le contenu des deux ailes. Une autre variété encore résulte de la présence, à l'extrémité droite, du xoanon d'Eileithyia. Car ce xoanon forme groupe avec les deux premières Nymphes, et alors apparaît une répartition nouvelle: deux groupes à trois (1° les dieux delphiques, 2° Eileithyia et deux Nymphes) se répondant d'une extrémité à l'autre, et, dans le milieu, deux groupes à deux (1° Créousa et Nymphé, 2° Xouthos et Hermès). Et la réunion d'Eileithyia avec les deux Nymphes voisines fournit un bon pendant au groupe des dieux delphiques, puisqu'elle nous montre, à l'inverse de celui-ci, deux figures au second plan et celle du milieu au *premier plan*. Remarquons enfin de quelle manière sont garnis les deux bouts: à gauche, en raison de la nature du siège d'Apollon, c'est le haut seule

1. La Pythie est contre Artémis et la recouvre en majeure partie. Si donc on ne considère que la place occupée par les figures et la masse qu'elles forment, Artémis et la Pythie ne font qu'un, et, Artémis plus grande attirant davantage le regard, c'est elle plutôt qui paraît être groupée avec Xouthos.

ment qui est rempli, tandis qu'à droite, c'est la moitié inférieure qui est la plus pleine, avec Képhisos placé en avant du xoanon...

Je ne prolonge pas ces explications, qui auront sans doute paru un peu longues et fastidieuses. Il y a des façons plus agréables de louer une œuvre d'art, je ne l'ignore pas. Mais j'ai voulu, par là, provoquer le lecteur à faire lui-même et pour lui une pareille analyse. Qu'il veuille bien, après m'avoir lu, se mettre devant le relief et qu'il cherche personnellement, avec ses yeux à lui, tous ces groupements variés, groupements à deux figures, à trois figures; qu'il règle, selon son goût à lui, l'espèce de jeu consistant à les décomposer, les diviser, en former d'autres, puis reformer les premiers; qu'il observe les secrètes correspondances ou les discrètes oppositions qui, de l'un des côtés à l'autre, existent entre telles et telles figures: nulle voie n'est plus sûre pour pénétrer cet art admirable, qui est savant, très savant sans paraître calculé, qui est plein de ressources et n'en fait pas étalage, qui demeure toujours simple, qui est spontané, naturel, frais, limpide, et dont la beauté se manifeste impérissable, éternelle, comme la jeunesse des dieux. Il y a dans ce petit et modeste relief autant de science, toutes proportions gardées, que dans les plus beaux frontons du v^e siècle; et c'est bien, d'ailleurs, à la sévère école des frontons que la sculpture grecque, particulièrement la sculpture attique, a dû d'acquérir cette maîtrise dans l'art de composer, qui fut la plus haute de ses multiples qualités.

SCULPTURE.

Frise du Trésor dit « des Cnidiens » à Delphes. — J'émetts timidement l'opinion que, avec un peu de bonne volonté et en coordonnant quelques efforts, on aurait pu depuis longtemps élucider la question de savoir si le Trésor dit « des Cnidiens » est vraiment le *Trésor des Cnidiens*, et si les sculptures attribuées à ce Trésor en proviennent vraiment toutes ou ne sont qu'un habit d'Arlequin fait de pièces empruntées

à droite et à gauche et cousues ensemble. Il aurait fallu que les circonstances matérielles de la découverte fussent exposées dans le plus minutieux et complet détail, que l'on connût surtout à quel endroit exact chacun des marbres a été retrouvé, relativement aux fondations conservées des divers édifices du voisinage. D'autre part, il aurait fallu que ces fondations d'édifices fussent soumises, par ceux qui ont la pratique du terrain et des ruines de Delphes, à une étude approfondie et scrupuleuse, en laquelle nous puissions avoir pleine confiance. Faute de ces indispensables données, les plus courageux hésitent aujourd'hui à s'engager dans ce ravin obscur et semé de pièges. Cependant, les années passent.

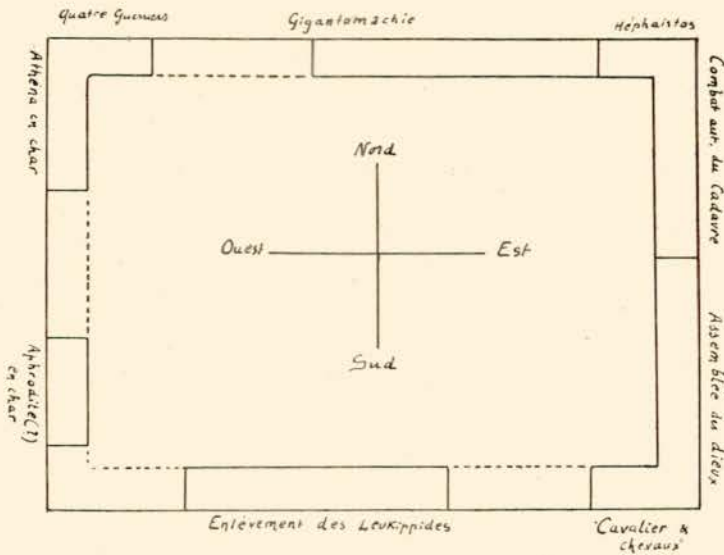
Les articles notables, récemment parus sur le plus séduisant et le plus intéressant des édifices delphiques, sont ceux de MM. Heberdey, Karo, Reisch, Courby¹. M. Karo et M. Reisch ont traité seulement de certains détails; M. Heberdey et Courby ont pris le problème dans son ensemble: mais combien différentes leurs solutions, l'un ayant voulu ruiner et l'autre consolider la reconstruction que M. Homolle a jadis présentée comme sûre², et qu'il nous a matériellement montrée dans la double restauration en plâtre faite à Delphes et au Louvre! Nous rappellerons en quelques mots le principal de cette reconstruction. Avant le premier tournant de la Voie sacrée, à gauche de cette Voie, ont été dégagées les fondations d'un petit édifice rectangulaire, lesquelles mesurent 8^m 90 en longueur et 6^m 28 en largeur: cet édifice, d'abord cru le *Trésor des Siphniens*, fut ensuite dénommé officiellement *Trésor des Cnidiens*³. Il était d'ordre ionique et du type *in antis*, avec deux caryatides (au lieu de colonnes) entre les antes. Dans son

1. R. Heberdey, *Das Schatzhaus der Knidier in Delphi* (Athen. Mitteil., XXXIV, 1909, p. 145-166, pl. 5); G. Karo, *Götterversammlung und Gigantomachie am Knidier-Schatzhaus in Delphi* (Ibid., p. 167-178); E. Reisch, *Zu den Friesen der delphischen Schatzhäuser* (Wiener Eranos zur 50^e Philologen-Versammlung in Graz, 1909, p. 293-301); F. Courby, *La frise du Trésor de « Cnide » à Delphes* (Rev. arch., 1911, I, p. 197-220).

2. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XVIII, 1894, p. 188-194; XIX, 1895, p. 534-537; XX, 1896, p. 581-602; XXIII, 1899, p. 617-635; *C. R. Acad. Inscr.*, 1894, p. 355 sqq.; *Fouilles de Delphes*, II, pl. 11, et IV, pl. 7-24.

3. On l'a, depuis, rendu aux Siphniens, tout en continuant par habitude à appeler *Trésor de Cnide*.

voisinage immédiat ont été retrouvées en majeure partie les sculptures qui le décoraient. Ce sont notamment : le fronton de la face postérieure (à l'est)¹, représentant la *Dispute du trépied*; la frise ouest, avec un sujet où M. Homolle avait pensé reconnaître l'*Apothéose d'Héraclès*, et que M. Poulsen² a interprété d'une manière beaucoup plus probable, en y voyant l'*Arrivée des dieux* sur le champ de bataille dans la plaine



Trésor dit "des Cnidiens" à Delphes :
croquis explicatif de la remise en place de la frise.

[Rev. arch., 1911, I, p. 203.]

troyenne; la frise opposée *Est*, montrant une *Réunion de dieux* et un *Combat autour d'un cadavre*; celle du *nord*, développant une *Gigantomachie*; et celle du *sud*, un *Enlèvement des Leukippides*. — Le petit croquis sommaire³ reproduit ici a pour but, en faisant voir la disposition respective des sujets sur les quatre faces de l'entablement, de rendre plus aisée l'identification des

1. Ce fronton, retrouvé tout entier sur le côté Est, ne peut être que celui de la face postérieure. Mais, dans les restaurations faites au musée de Delphes et au Louvre, il a été attribué conventionnellement à la face ouest, qui était le côté de l'entrée.

2. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXXII, 1908, p. 177-187.

3. Il est très sommaire, improvisé, n'est pas du tout à l'échelle; mais il suffit pour guider le lecteur.

retours d'angle. Les blocs de frise, en effet, à l'extrémité de chaque face, se coudent, font équerre, et continuent plus ou moins sur l'autre face; chacun d'eux se trouve ainsi appartenir à deux faces de l'édifice, et chacun d'eux (puisque les sujets décorant la frise changent d'une face à l'autre) porte des reliefs appartenant à deux sujets différents, selon le côté de l'équerre devant lequel on s'arrête. De là résultent, nous y reviendrons tout à l'heure, des renseignements précieux.

Sur le Trésor ainsi reconstitué, M. Heberdey s'est jeté comme à l'assaut; et voici le carnage qu'il a fait. — D'abord, le fronton doit être éliminé : ses dimensions sont trop grandes, le style de ses figures diffère trop de celui de la frise; il provient de quelque autre édifice non connu. En second lieu, les reliefs divers attribués à la frise proviennent de deux édifices et non d'un seul, et aucun de ces édifices ne se confond avec celui d'où provient le fronton. L'un des deux était très allongé et très étroit; le relief représentant le *Combat autour d'un cadavre* sous les murs de Troie¹ appartenait à l'un des petits côtés, et, par ce relief demeuré presque complet, nous connaissons la largeur de l'édifice : environ 3^m50. Comme cette dimension concorde avec celle de la dédicace (en partie retrouvée) du Trésor des Cnidiens, il n'y a pas de doute que l'édifice en question ne soit le *Trésor des Cnidiens*, le vrai. De plus, le grand relief *Combat autour d'un cadavre* faisant retour d'angle avec une des extrémités de la *Gigantomachie* (l'extrémité où est figuré *Héphaïstos*), celle-ci nous fournit la frise d'un des longs côtés, dont nous pouvons évaluer la longueur à 7^m80. Mais cette *Gigantomachie*, à son tour, ne saurait, pour des motifs de style et de facture, être séparée des reliefs représentant une *Réunion de dieux*. Réunion mal comprise et mal restituée par M. Homolle : car les dieux étaient pour le moins au nombre

1. Il y a du sujet deux interprétations différentes, selon la manière de lire les vestiges d'un nom tracé entre les deux premiers combattants et selon qu'on attribue ce nom au parti grec ou troyen : 1° combat entre Hector et Ménélaos pour le cadavre soit de Patroclus ou d'Euphorbos (d'après l'*Illiade*. XVII) : c'est l'interprétation de M. Homolle (*Bull. Corr. hell.*, XX, 1896, p. 586), un peu modifiée par M. Poulsen (*Ibid.*, XXXII, 1908, p. 187); 2° combat entre Memnon et Achille pour le cadavre d'Antilochos fils de Nestor (d'après l'*Aithiopide*) : c'est l'interprétation de M. Reisch (*loc. laud.*, p. 293).

de douze, et ils formaient deux groupes opposés, respectivement placés aux deux bouts d'une scène (probablement un combat de héros¹) qu'ils regardaient, en même temps qu'ils la limitaient et encadraient; ce sujet incomplètement connu formait la frise du deuxième long côté. Et comme, enfin, un des groupes divins (celui qui se termine par la figure d'*Arès*) fait retour d'angle avec un fragment qui porte un *cavalier et deux chevaux*², ce dernier fragment est donc un reste de la frise décorant le second des petits côtés, et c'en est le seul reste, non suffisant pour que le sujet puisse être déterminé. La façade du Trésor était ornée de deux caryatides, placées, non pas entre les antes (chose impossible, vu le peu de largeur), mais devant les antes³. Tel était le *Trésor des Cnidiens*, le vrai, celui de M. Heberdey. — Que subsiste-t-il à présent des reliefs qu'avait attribués M. Homolle à son « Trésor cnidien » ? Il subsiste les divers morceaux de l'*Enlèvement des Leukippides*, et les deux grands reliefs montrant, l'un *Athéna* et l'autre une seconde *déesse*, toutes deux avec un *char à quatre chevaux*. Ces reliefs-là proviennent d'un autre édifice encore, qui pourrait bien être le vrai *Trésor des Siphniens*, lequel aurait mesuré environ 7 mètres de long et 4 mètres de large. Un de ses petits côtés était décoré d'un sujet représentant le meurtre de *Tityos*, offenseur de *Létô*, par *Apollon* et *Artémis* en présence de leur mère : on en a retrouvé seulement *Artémis* et son char à quatre chevaux⁴, et un débris de la tête de *Tityos*⁵. Les *Dioscures* et les *Leukippides*, avec certaines figures accessoires, remplissaient un des longs côtés⁶. Reste enfin le

1. M. Karo (*loc. laud.*, p. 173) a émis l'hypothèse, acceptée par M. Heberdey, qu'un fragment de ce *Combat* pourrait bien avoir subsisté dans certain débris que M. Homolle attribuait à la *Gigantomachie* : cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 15, au milieu.

2. Deux chevaux dont l'un est mené haut-le-pied et l'autre monté : cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 9-10, en bas. — M. Homolle avait admis que ce fragment fit partie du même ensemble que ceux où l'on reconnaît l'enlèvement des *Leukippides*.

3. M. Heberdey n'a pas dissimulé qu'il n'existe nul exemple, dans les ruines d'architecture grecque aujourd'hui connues, d'une semblable disposition.

4. C'est la déesse que M. Poulsen avait si joliment expliquée comme devant être *Aphrodite* (cf. ci-dessus, p. 390, note 2).

5. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 27, en haut. Sur cette planche, la tête est mal présentée; on devrait la voir tombée en avant, face contre terre.

6. M. Reisch (*loc. laud.*, p. 300-301) a contesté que les morceaux attribués par M. Homolle et par M. Heberdey lui-même à l'*Enlèvement des Leukippides* aient tous appartenu à ce sujet. Il n'admet comme tels que les deux suivants : *Fouilles de*

Quadriges d'Athéna, qui fait retour d'angle avec un groupe de quatre Guerriers : deux motifs dont on ne sait pas à quel sujet ils se rapportent ; et rien n'indique non plus à quel angle ce bloc d'angle devrait être posé, rien n'indique par conséquent si c'est sur le deuxième petit côté ou sur le deuxième long côté que nous devrions replacer Athéna et ses chevaux ailés.

En résumé, du Trésor que M. Homolle pensait avoir remis debout, des fondations au faite, il ne subsiste plus rien, sauf les fondations dont M. Heberdey n'a su que faire, leurs longueur et largeur ne s'accordant avec aucune de ses hypothèses. En place de cet édifice unique et complet, il en propose trois, qui seraient :

1° Le vrai Trésor des Cnidiens ($7^m 80 \times 3^m 50$ à l'entablement), avec les sculptures suivantes pour décorer sa frise : sur un petit côté, le *Combat autour du cadavre*, et sur l'autre, un sujet inconnu, dont il reste seulement le morceau *Cavalier et deux chevaux* ; sur un long côté, la *Gigantomachie*, et sur l'autre, l'*Assemblée des dieux*, mais scindée en deux groupes qui encadraient entre eux un *Combat*, presque totalement détruit.

2° Le vrai Trésor des Siphniens ($7^m \times 4^m$ à l'entablement), avec les sculptures suivantes pour décorer sa frise : sur un petit côté, le *Meurtre de Tityos*, dont il reste presque uniquement le morceau *Artémis et son quadriges* ; sur un long côté, l'*Enlèvement des Leukippides*, dont il subsiste plusieurs morceaux ; sur l'autre petit côté et l'autre long côté (sans précision possible), deux sujets inconnus, de l'un desquels il reste seulement le morceau *Guerriers se battant*, et de l'autre seulement le morceau *Athéna et son quadriges*.

3° Un troisième édifice ($6^m 40$ de largeur à l'entablement ;

Delphes, IV, pl. 9-10, le plus grand fragment en bas, à gauche, et le petit fragment reproduit à droite, au-dessus d'un autre plus petit. [Soit dit en passant, comment n'avoir pas numéroté les huit fragments reproduits sur cette planche ? Il est presque impossible de les désigner avec une suffisante clarté.] Quant aux deux plus grands morceaux (même planche, en haut), M. Reisch est d'avis qu'ils doivent venir d'une sorte de procession religieuse, laquelle aurait décoré l'un des longs côtés du Trésor, l'autre étant décoré par l'*Enlèvement des Leukippides*.

1. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 15, n° 3 : fragment considéré par M. Homolle comme appartenant à la *Gigantomachie* et la terminant à droite.

longueur²⁾, dont nous ne possédons rien qu'un fronton, représentant la *Dispute du trépied*.

Cette critique de M. Heberdey, condensée en vingt pages, où tant de questions sont touchées, discutées, résolues, où la démolition rapidement opérée s'accompagne aussitôt d'une reconstruction non moins rapide, est d'un bout à l'autre menée d'une allure si vive et si confiante que le lecteur en est malgré soi entraîné. On ressent au premier moment une impression des plus favorables. Mais elle se modifie beaucoup à la seconde lecture. Pour moi, après avoir été séduit d'abord, j'avais senti la nécessité de revenir à certains points où la discussion « accrochait » un peu; et j'avais constaté alors des erreurs manifestes¹, lesquelles ne sont pas d'infime importance, puisqu'elles servent d'unique soutien à toute une grosse part de la démonstration. De cela, M. Courby s'est rendu compte mieux que personne; et, comme c'est à Delphes même qu'il a pu examiner les hypothèses de M. Heberdey et qu'il apportait à Delphes l'expérience et le savoir acquis dans la minutieuse et intelligente étude, poursuivie plusieurs années durant, de tous les vieux temples et trésors de Délos², il a eu le grand mérite entre autres de relever sur ces marbres, si souvent interrogés déjà, quelques nouveaux indices matériels, fort précieux, dont il aura été le premier à comprendre la valeur; et son article, solide, instructif, excellent, devra désormais être toujours cité avec honneur.

M. Courby n'a pas suivi M. Heberdey dans le détail entier de ses critiques et hypothèses. Il signale qu'on ne rencontre nulle part les fondations des trois édifices supposés³, et rappelle en souriant que M. Heberdey, pour s'excuser de ne les avoir pas trouvées, se borne à dire que le mauvais temps l'empêcha de les chercher; mais il ne conclut point de là, *ipso*

1. Concernant le morceau *quatre Guerriers*, et concernant les deux morceaux *Char d'Athéna* et *Char d'Aphrodite*. Cela sera expliqué plus loin.

2. En attendant que M. Courby publie — prochainement, on doit l'espérer — ses travaux de Délos, un autre article de lui sur un monument de Delphes, *la Tholos du Trésor de Sicyone* (*Bull. Corr. hell.*, XXXV, 1911, p. 132-148, pl. 3), témoigne de l'excellente méthode avec laquelle il sait interroger les ruines d'architecture.

3. C'est-à-dire qu'on ne rencontre pas de fondations ayant des mesures correspondantes à celles qu'indique M. Heberdey pour ses entablements.

facto, qu'on n'a plus à considérer que les seules fondations de l'édifice Homolle, il croit probable l'existence d'un second édifice avec celui-là, et il déclare que « la question dans son ensemble ne pourra être résolue que par l'étude architecturale ». Il a écarté aussi, sans un mot, le problème du fronton¹. Il a surtout donné son attention à la frise, et il a démontré : 1° que les fragments rassemblés par M. Homolle proviennent d'un seul et même édifice, et ont été dans l'ensemble replacés comme ils devaient l'être ; 2° que cet édifice était bien celui que M. Homolle avait désigné, car il y a correspondance parfaite entre les dimensions de la frise et celles des fondations. Cette juste correspondance était sans doute le point le plus difficile à établir. M. Courby a fait ici la meilleure besogne ; car, s'il a finalement corroboré les idées de M. Homolle, ce n'est qu'après avoir, d'une main habile et sûre, modifié et corrigé la restauration que celui-ci avait crue définitive.

Un des plus gros arguments de M. Heberdey était celui-ci : la frise, telle qu'on nous la présente sur les petits côtés, excède la largeur de l'édifice qu'on nous propose. Aussi a-t-il fallu tricher ; au lieu de dresser cette frise à l'aplomb de l'architrave, on l'a tirée en avant, on lui a donné par divers moyens une saillie inattendue et inadmissible, sans exemple dans l'architecture². Or, M. Courby a prouvé, par des constatations matérielles précises et neuves, que l'architrave, couronnée déjà d'un rang de perles, était en outre surmontée d'un rang d'oves en forte saillie, et qu'au-dessus de ces oves la frise même faisait encore saillie ; si bien que cette frise, qui, posée à l'aplomb de l'architrave, n'aurait eu sur les petits côtés que 6^m07 de développement, atteignait par ces ressauts successifs un développement de 6^m37. Et M. Homolle ne lui a donné que 6^m28 ! Loin qu'il soit allé au delà de ce qu'il pouvait légitimement, il est resté en deçà de ce qu'il devait !

Quant à la répartition des reliefs, notons d'abord que tous

1. On doit tenir pour très possible que ce fronton, comme le veut M. Heberdey, ne provienne pas de l'édifice où M. Homolle l'a replacé.

2. Il est inévitable qu'on rappelle ici à M. Heberdey que pareille objection ne l'arrête pas, quand c'est sa thèse à lui qui en doit être gênée (cf. ci-dessus, p. 392, note 3).

les grands fragments¹ utilisés par M. Homolle ont même hauteur, 0^m65 environ², et même épaisseur, 0^m22, et que la plinthe où posent les pieds des figures a partout la même saillie relativement au champ vertical, et la même épaisseur sur sa tranche. Il y a là, évidemment, une forte présomption pour que tous ces fragments aient commune origine. La *Gigantomachie*, en vertu de sa longueur, ne convient qu'à un des longs côtés. Ses deux extrémités forment retour d'angle, et ainsi nous connaissons immédiatement, au moins en partie, les reliefs de deux petits côtés. Après avoir contourné l'extrémité gauche (où est *Héphaïstos*), nous trouvons sur l'autre face de l'équerre le *Combat autour du cadavre*. Ce sujet, qui mesurait environ 3^m50³, est si complet en soi, si parfaitement « centré », que la première pensée est qu'il formait à lui seul l'un des côtés d'une frise. Telle est bien la conviction de M. Heberdey, et, si M. Heberdey avait raison, toute la restauration de M. Homolle serait détruite. Mais considérons, à l'extrémité de la *Gigantomachie*, ce groupe de quatre *Combattants* qui fait retour d'équerre avec le morceau *Alhénéa en char* : si ce bloc d'angle est bien à sa vraie place, c'est, au contraire, toute la restauration de M. Heberdey qui s'écroule. Naturellement, M. Heberdey proteste que ce bloc n'est pas à sa place, que ces quatre combattants sont étrangers à la *Gigantomachie*. Mais il a commis là une erreur manifeste, que je n'arrive pas à comprendre⁴. On ne saurait douter, il me semble, après avoir comparé ces quatre figures à celles de la *Gigantomachie*, que nous n'ayons affaire ici à un fragment de *Gigantomachie* encore, comprenant un Géant et un groupe de deux Géants et d'un dieu. Il faudrait donc croire qu'il y avait à

1. J'appelle ainsi ceux qui sont entiers dans le sens de la hauteur.

2. La hauteur peut varier, dans un même bloc, de 0^m645 à 0^m68 (plusieurs blocs sont très grands, tel bloc en retour d'angle mesure plus de 3 mètres sur le long bout et encore 0^m66 sur le petit bout). A plus forte raison peut-elle varier d'un bloc à l'autre. Quand nous disons : même hauteur, nous voulons parler d'une hauteur qui reste sensiblement la même, et qui, en tout cas, ne sort jamais des chiffres extrêmes constatés dans un seul et même bloc.

3. Mutilé à un bout, il mesure encore 3^m07. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 11-12, n° 2.

4. M. Heberdey ne mentionne que trois figures, et les interprète d'une façon erronée. La quatrième, dont il ne souffle mot, est précisément celle qui permet de reconnaître la nature du combat et la qualité des combattants.

Delphes deux monuments voisins, décorés l'un et l'autre d'une Gigantomachie sur leur frise; deux Gigantomachies datant de la même époque, offrant même style, mêmes caractères de technique, mêmes détails de vêtements et d'armure; deux frises taillées dans des blocs d'épaisseur égale et de hauteur égale, avec plinthes de même coupe et d'égale saillie! Cela n'est pas seulement invraisemblable, mais impossible, incompatible avec l'esprit de l'art grec.

Ainsi le fragment *quatre Combattants* terminait la *Gigantomachie* à droite; dès lors, le morceau *Athéna en char* appartenait au deuxième petit côté. Mais ce morceau lui-même est inséparable de la seconde *Déesse en char*¹. On ne conçoit pas que M. Heberdey les ait séparés; car, dit M. Courby en termes aussi justes que concis, « jamais *pendants* n'ont été plus strictement, plus intentionnellement symétriques »². Or, ces deux morceaux, mis bout à bout tels qu'ils sont, mesurent 3^m 825, longueur déjà notablement supérieure à celle du *Combat autour du cadavre*, d'où résulte évidemment que ce dernier sujet, quoique complet en soi, ne fournit pas la décoration complète du petit côté auquel il a été assigné. Il y avait là un autre sujet encore, qui sans doute, pouvons-nous présumer, n'avait pas un développement beaucoup moindre. Ce sujet, dans la restauration de M. Homolle, est la *Réunion de dieux*³, qui comprend quatre divinités assises derrière Zeus⁴ et trois divinités assises en face de lui, plus les vestiges d'une autre divinité encore, assise près de Zeus dans le même sens que lui, mais se retournant vers lui. M. Heberdey, à la suite d'une découverte de M. Karo, avait fait ici une objection des plus graves et qui sembla victorieuse,

1. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 6-8.

2. Pour la scène dont font partie ces deux déesses, disons ici que M. Courby n'a pas seulement adopté l'interprétation Poulsen (cf. ci-dessus, p. 390, note 2), mais il l'a renforcée, en expliquant minutieusement, dans la dernière partie de son article, le geste d'Athéna, demeuré jusqu'ici incertain et mal compris, c'est à savoir qu'elle était en train d'ajuster son égide, comme Aphrodite en train de mettre son collier: ainsi les gestes des deux déesses se correspondaient et se balançaient parfaitement.

3. Cf. *Fouilles de Delphes*, IV, pl. 11-12, n° 1.

4. M. Karo (*loc. laud.*, p. 167-168) a voulu changer ce Zeus en Dionysos; mais cette nouvelle appellation est sujette à de grands doutes.

jusqu'à ce que M. Courby fût intervenu. En effet, M. Karo¹ s'était avisé que, devant *Athéna*, existaient les restes d'un dossier de trône sur lequel Athéna appuyait le bras droit, et qu'en conséquence il y avait eu en face de *Zeus* quatre divinités assises (non pas trois), dont la première avait pour siège, comme Zeus lui-même, un trône. Et M. Heberdey demandait où loger cette divinité nouvelle, dans une frise à laquelle, selon lui, M. Homolle avait déjà donné plus de largeur qu'il ne le pouvait légitimement. De fait, un coup d'œil sur la planche 11-12 des *Fouilles de Delphes* obligeait à convenir que, si la lacune entre *Zeus* et *Athéna* était certainement trop grande pour la divinité assise devant les genoux de Zeus, elle ne l'était pas assez pour rétablir en outre la divinité assise devant Athéna. Mais nous savons maintenant, par la démonstration de M. Courby, que la frise en réalité n'a pas reçu, dans les restaurations de Delphes et du Louvre, son exact développement, et que, par conséquent, la lacune entre *Zeus* et *Athéna* doit être encore un peu élargie : elle suffit alors, cela se prouve en chiffres², pour la mise en place des deux divinités absentes. Et voilà donc la restauration de ce petit côté consolidée, améliorée, désormais sûre et complète³.

1. *Loc. laud.*, p. 169 et 171.

2. J'ajoute cette remarque : la deuxième divinité au trône ne s'appuyait pas contre le dossier ; elle penchait le corps en avant, et en conséquence elle devait ramener en arrière les pieds et le bas des jambes (comparer la deuxième divinité à gauche et la dernière à droite) : elle occupait ainsi le minimum de place en largeur.

3. M. Heberdey a dit que l'artiste, pour des raisons de symétrie, avait dû employer douze dieux au moins, et qu'il en manquait donc encore au moins deux ; il a dit aussi que l'artiste avait dû partager ses divinités en deux groupes (de six au moins) et les placer aux deux extrémités, comme témoins d'une scène qui se déroulait au milieu. Ce sont là de simples suppositions, aussi n'en veux-je parler qu'en note ; cependant il en faut parler. — Si les dieux avaient été placés à chaque bout de la frise, regardant un combat ou quelque autre scène, ils auraient sans doute été figurés en spectateurs attentifs au spectacle, tandis qu'ils semblent plutôt, dans l'un et l'autre groupe, causer et discuter entre eux, fournissant une bonne « illustration » à ce vers de l'*Illiade* (IV, 1) :

οἱ δὲ θεοὶ παρ' Ἰητὶ καθήμενοι ἠγορόωντο.

La frise ici se compose de deux sujets qui sont distincts en fait, bien que secrètement reliés par la commune histoire d'où ils sont tirés ; ou, si l'on préfère, c'est un seul sujet, mais en deux épisodes : 1° combat dans la plaine troyenne ; 2° au-dessus de la plaine, dans le ciel demeure de Zeus, réunion des dieux partisans des Troyens et des

Tout est dit à présent. Le reste va de soi. Mais ce reste ne donne pas grande satisfaction. Contournant notre dernier bloc d'angle à l'extrémité de la *Réunion de dieux* (où est *Arès*), nous trouvons le fragment *Cavalier et deux chevaux*, qui marque la fin de la frise sur le deuxième long côté. A la même frise ont été attribués plusieurs grands morceaux avec des chevaux montés, des chevaux attelés et dont l'un au moins montre une *Leukippide* enlevée par un des *Dioscures*: attribution justifiée et nécessaire, puisque ces divers blocs ont la même hauteur

dieux partisans des Grecs. Les épisodes devraient être superposés; mais l'artiste ne pouvait que les juxtaposer. La symétrie est parfaite: quatre dieux d'un côté, quatre de l'autre, et Zeus au milieu, comme le Maître et le Juge. Dans la réalité, cette assemblée eût été rangée en demi-cercle; nous n'avons pas besoin d'expliquer comment le sculpteur était bien obligé de mettre tous ses personnages à la file; mais ce ne doit pas être un hasard si, en posant Zeus de profil comme les autres, il l'a tourné vers les divinités favorables aux Grecs: il marquait de cette manière (ainsi que devait le faire plus tard l'auteur du fronton Est d'Olympie, en tournant et inclinant vers Pélops la tête de son Zeus) de quel côté penchait la décision souveraine. — Quant à la figure assise immédiatement devant les genoux de Zeus, M. Courby a déjà indiqué pourquoi ce devait être une divinité subalterne, probablement *Hébé*. Elle ne détruit nullement la symétrie indiquée, parce qu'elle n'est pas un membre actif de l'assemblée; elle n'a pas voix au chapitre; elle ne compte pas, non plus que, dans un cas analogue, ne compterait l'aigle, si un sculpteur avait placé aux pieds du Maître l'oiseau majestueux; elle est en surnombre, peut-on dire encore, comme l'est sur la frise du Parthénon, parmi les douze dieux de l'Attique, la jeune *Iris* debout près du couple Zeus et *Héra*. N'oublions pas qu'elle apparaît exactement ainsi dans ce passage de l'*Iliade* (IV, 1 sqq.; le premier vers a été cité tout à l'heure), qui décrit la réunion des dieux chez Zeus: *Hébé* est présente, non pour donner son avis, mais pour servir le nectar.

Si la symétrie est parfaite en ce qui concerne le *sujet*, elle ne l'est pas moins au point de vue de la pure *plastique*, pourvu qu'on ne prête pas au mot le sens d'une répétition monotone et mécanique, coup pour coup, et qu'on n'oublie pas comme les Grecs surent toujours en user librement, soupagement, à seule fin d'assurer le juste équilibre et la belle harmonie de la composition entière (cf. ci-dessus, p. 386). Vers le milieu (non pas au milieu exactement) de l'assemblée divine, un groupe de trois figures: les deux divinités à trône (*Zeus* et probablement *Héra*) se faisant face, et, entre elles deux, sur son tabouret bas, la jeune *Hébé*, la petite échantonne familière. Derrière *Zeus* et derrière *Héra*, une file de trois divinités, les deux files se correspondant sans monotonie, puisqu'il y a d'un côté trois déesses et de l'autre deux déesses et un dieu. Mais *Arès*, dira-t-on, reste en l'air? Non, à mon avis, si on n'oublie pas le sujet voisin. Car ce sujet, où tout se balance également à droite et à gauche du cadavre étendu au centre, montrait certainement, devant l'attelage de gauche, un écuyer debout, casqué et cuirassé, comme celui qu'on voit devant l'attelage de droite. Cet écuyer de gauche, en raison de la longueur un peu plus grande prise par le *Combat* relativement à la *Réunion de dieux*, occupait juste le milieu de la frise entière. Or, j'estime qu'à cette place, tout en faisant contrepoids à l'autre écuyer debout à l'extrémité droite, il faisait aussi contrepoids à l'*Arès* assis à l'extrémité gauche, leur harnois guerrier donnant aux deux figures une ressemblance suffisante pour que notre regard saisît entre les deux un rapport. Les deux sujets étaient ainsi pareillement équilibrés; et en même temps, grâce à cette figure du milieu, devenue une sorte de « facteur commun », ces deux sujets ne restaient pas simplement juxtaposés: ils se joignaient, s'accrochaient, ils se liaient l'un à l'autre, au moins par l'impression plastique donnée au spectateur.

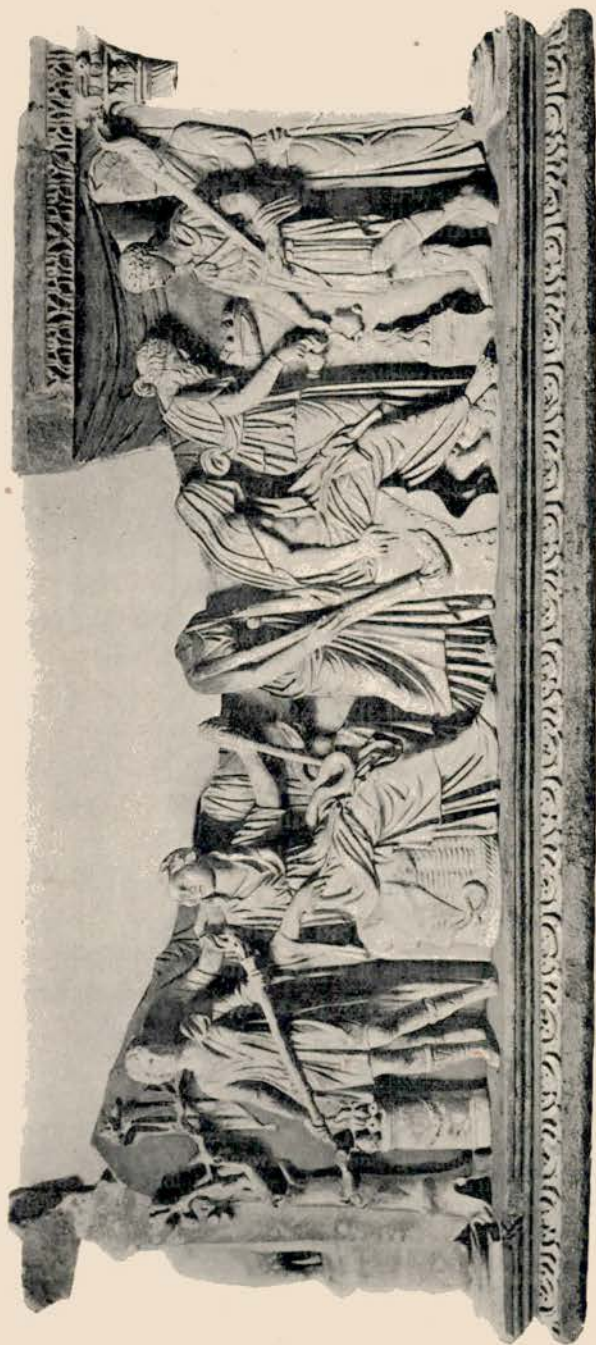
et la même épaisseur, avec même plinthe en bas, que tous les autres morceaux de la frise. Mais nous ne sommes pas en état de reconstituer, ni de comprendre sûrement le sujet. Faut-il croire, comme M. Homolle et M. Heberdey, qu'il s'agissait, d'un bout à l'autre, de l'*Enlèvement des Leukippides*? M. Reisch a déclaré qu'on devait reconnaître, à côté des restes de cet *Enlèvement*, les restes d'une sorte de *Procession religieuse*, et que c'étaient les débris de deux frises distinctes. Peut-être, puisqu'il paraît certain qu'on n'a affaire qu'à une seule frise, la vérité serait-elle que cette frise offrait deux sujets se suivant: ce que le sculpteur avait fait pour un petit côté de l'édifice, à plus forte raison l'avait-il pu faire pour un long côté.

Sarcophage de Torre Nova. — Non loin de Rome, à Torre Nova (commune de Frascati), sur la via Labicana, fut découvert en 1903 un très intéressant sarcophage en marbre; il est aujourd'hui conservé au palais Borghèse. C'est un petit sarcophage pour enfant¹. Il doit provenir de la Grèce ou de l'Asie Mineure. Malgré la date tardive (II^e s. ap. J.-C.) et le médiocre mérite de l'exécution, les reliefs figurés de ses quatre faces nous reportent l'esprit vers la meilleure époque de l'art grec: car ils ont été copiés ou imités d'œuvres originales qu'on peut elles-mêmes dater soit du V^e siècle ou du commencement du IV^e siècle avant notre ère. L'interprétation en est délicate, et par endroits malaisée. M. Rizzo y a consacré un abondant et érudit commentaire; M. Hauser en a publié, peu après, un second qui n'a pas autant d'étendue: ce n'est pas le plus court des deux qui est le moins plein².

Sur la face antérieure est représentée l'initiation d'*Héraclès* aux mystères d'Éleusis. Le héros est assis sur un siège que recouvre la peau de lion; sa tête baissée est voilée par un pan de sa draperie; il tient de la main gauche une torche; il a sous ses pieds la dépouille du bélier sacrifié. Devant lui, le feu brûle

1. Dimensions: à l'extérieur, 1^m 30 de long, 0^m 63 de large, 0^m 587 de haut; longueur à l'intérieur, 1^m 07. Le couvercle n'a pas été retrouvé.

2. G. E. Rizzo, *Il sarcophago di Torre Nova* (Röm. Mitteil., XXV, 1910, p. 89-167, pl. 2-7), F. Hauser, *Der Sarg eines Mädchens. Bemerkungen zum Sarkophage von Torre Nova* (*Ibid.*, p. 273-293 et 323).



L'initiation d'Héracles : sarcophage de Torre Nova (face antérieure).

[*Bem. Mittell.*, 1910, pl. 2.]

sur un petit autel bas, de forme carrée; et sur ce feu le hiérophante (probablement *Eumolpos*) et *Iacchos* versent chacun une libation: le hiérophante est en costume rituel, vêtu de la longue robe semblable à celle des acteurs tragiques, et il porte sur la main gauche un plateau de fruits; *Iacchos*, pareil pour le costume et la chaussure à un *Dionysos* et pour la tête à un *Hermès*, tient de la main gauche une torche flambante. Derrière *Héraclès* est debout *Coré*, tenant deux torches allumées, dont elle dirige la flamme vers le sol pour le purifier. Vient ensuite *Déméter*, assise sur la ciste mystique, qui est ici une corbeille d'osier renversée et couverte d'une peau d'animal; la déesse, vêtue (comme *Coré*) du péplos et d'un himation, s'appuie de la main gauche sur un sceptre, et tient dans la droite une tige de fleur non encore éclosée, qui semble être un narcisse. Enroulé autour de la corbeille, et revenant par devant au dessus des jambes de la déesse, un grand serpent allonge le cou et dresse la tête. Enfin, un éphèbe élégant et charmant, d'une élégance un peu féminisée et d'un charme un peu équivoque, tenant des deux mains presque horizontalement devant lui une torche, est debout près d'un autel rond, chargé de fruits, et non loin d'un vieux tronc de laurier qui termine le tableau; ce joli, trop joli page ne me paraît autre que *Triptolémós*¹. Tels seraient les six personnages composant la scène représentée: *Héraclès* et le hiérophante, la triade divine des mystères éleusiniens, et le jeune héros *Triptolémós*. Il y a bien encore trois figures féminines au second plan; mais elles sont indéterminées, et leur intérêt à nos yeux est d'autant moindre que, très probablement, elles n'existaient pas dans l'œuvre grecque originale².

1. M. Hauser préfère y reconnaître *Eumolpos*, encore tout jeune, et donne le nom de *Triptolémós* au hiérophante. Il y avait, en effet, deux traditions, attribuant, l'une à *Eumolpos*, l'autre à *Triptolémós*, l'honneur d'avoir initié *Héraclès*. Et après tout, dit M. Hauser, *Eumolpos* n'a pas toujours été vieux et *Triptolémós* n'est pas toujours resté jeune. Il est vrai; mais, en général, dans l'imagination grecque, *Triptolémós* s'était, si je puis dire, « cristallisé » en héros jeune, et *Eumolpos* s'était « cristallisé » en grand-prêtre majestueux. Un *Eumolpos* avec des grâces ambiguës de page imberbe, un *Triptolémós* à grande barbe et prenant de l'âge sont également inhabituels.

2. M. Hauser suppose avec vraisemblance qu'elles sont une adjonction faite à l'époque romaine, pour étoffer davantage, selon le goût romain, le modèle grec.

Une scène d'initiation sur un sarcophage d'enfant: il s'agit donc, a pensé M. Rizzo, d'un enfant initié, d'un de ces enfants, garçon ou fille, qu'on appelait « l'initié de l'autel », ὁ μυσθεις ou ἡ μυσθεισα ἀφ' ἐστίας¹. Mais, par cette conclusion prématurée, le savant archéologue s'ôtait lui-même la liberté d'examen et de jugement pour les reliefs restants, et il a dû confesser son impuissance à les interpréter en conformité avec le sens positif attribué au relief précédent. M. Hauser, prenant la route inverse, a cherché dans les sujets secondaires quelle intention dicta au sculpteur le choix de ses motifs, et, l'ayant reconnue, il en a déduit le sens tout symbolique du sujet principal.

Les reliefs décorant la face postérieure et les deux petits côtés n'offrent à aucun moment une action véritable; il n'y a que des groupements de figures, deux par deux, lesquels groupements sont en fait indépendants l'un de l'autre, mais se rapportent à une seule et même pensée, sont tous également des motifs funéraires. Nous comptons six femmes distribuées en trois tête-à-tête, et deux éphèbes formant un quatrième tête-à-tête: l'importance beaucoup plus grande des figures féminines, soit que l'on considère leur nombre ou la place qu'elles occupent ou les attributs qui rehaussent leur rôle, témoigne assez que l'enfant ayant dormi là son dernier sommeil était une fille, non pas un garçon. Voyons en détail ce que sont et ce que font ces figures. Dans le long côté, à droite, une femme est assise, l'air affligé, sur un sarcophage (son propre tombeau); devant elle, debout et s'appuyant de la main à l'angle du tombeau, une autre femme, droite, fière, sûre de soi, la regarde avec une sorte d'étonnement. Dans le même côté, à gauche, le motif se précise: une femme est assise à l'extrémité du sarcophage², affaissée sur elle-même, regardant devant soi douloureusement une autre femme qui, assise sur un quartier de roc, serre contre elle, d'un geste tendre, son enfant nu; et cette mère tourne la tête avec pitié vers la pauvre affligée aux

1. Sur le sens de cette appellation, cf. Foucart, *Les Grands Mystères d'Éleusis: Personnel, cérémonies*, p. 97.

2. Jouant ainsi un rôle dans le premier et dans le second sujet, ce sarcophage met un lien entre les deux et donne une sorte d'unité aux représentations de cette face; mais ce sont, en réalité, deux représentations distinctes et indépendantes.

bras vides. Enfin, sur le petit côté contigu à ce dernier groupe, le motif se précise davantage encore: deux femmes sont là face à face, l'une assise sur un grand rocher formant siège, l'autre debout, le pied gauche appuyé haut, les deux bras posés sur la cuisse gauche; la première tient dans sa main gauche une passoire à vin, et l'autre une petite tablette à écrire. Ce sont ces deux attributs-là qui fournissent la clef de toute la figuration.

La passoire s'explique par les mots de Platon¹ sur les non-initiés (*ἀμύητοι*), lesquels subiraient la peine, aux Enfers, d'avoir à porter de l'eau avec une cuiller trouée dans un pithos troué. On a reconnu la punition infernale des Danaïdes. En effet, celles-ci ont pris dans l'Hadès, à partir du IV^e siècle av. J.-C., la place et le supplice des non-initiés. La substitution se fit grâce à une sorte de jeu de mots, que M. Hauser analyse ainsi: les Danaïdes sont *ἄγαμοι*, puisqu'elles ont tué leurs époux avant l'accomplissement (*τέλεος*) de l'union conjugale; elles peuvent être dites, en ce sens, *ἀτελεῖς*, comme sont *ἀτελεῖς*, dans un autre sens, ceux qui ne connaissent pas les *τέλη* des Mystères; le mot *ἀτελεῖς*, applicable à la fois aux *ἄγαμοι* et aux *ἀμύητοι*, établit la possibilité d'un synonymat entre ces deux derniers qualificatifs². Simple jeu de mots et frivole amusette, à nos yeux; mais il n'en allait pas ainsi pour les Grecs anciens, un tel synonymat leur étant rendu acceptable et naturel par « les analogies très frappantes que présentaient les cérémonies d'initiation et celles du mariage »³. Ainsi, la femme assise qui tient la passoire à vin est une *ἀτελής*, et ce qui nous assure que le mot ici doit être pris au sens d'*ἄγαμος*, c'est la tablette à écrire que tient la femme debout: car cette tablette est un rappel direct et matériel du *γάμος ἑγγραφός*, du mariage conclu sous la condition de *συνόκησις*, formellement stipulée et mise par écrit. Les deux attributs s'opposent nettement et reçoivent leur signification complète l'un de l'autre.

1. *Gorgias*, 493, b.

2. *ἄγαμοι* = *ἀτελεῖς* = *ἀμύητοι*. Notons en passant que le mot français *initié*, avec le sens un peu spécial qu'on lui impose quelquefois, se prête parfaitement à la même équivoque.

3. Ces derniers mots sont de M. S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, I, p. 310 (tout le passage serait à citer).



Motifs funéraires : sarcophage de Torre Nova (face postérieure).

[*Ann. Mitteil.*, 1910, pl. 3.]

Dans l'ordre où nous les avons énumérés, les groupements de figures féminines peuvent donc se définir ainsi : 1° simple tête-à-tête, sans détermination, d'une morte et d'une vivante; 2° tête-à-tête d'une morte qui n'a pas connu la joie d'être mère et d'une vivante qui est une mère heureuse; 3° tête-à-tête d'une morte qui n'a pas connu le mariage et d'une vivante mariée en justes noces. Ce n'est pas que l'artiste ait voulu établir la progression de sens que nous venons de marquer. Il n'a pas tant calculé; la preuve en est, l'insignifiance relative du deuxième petit côté, où la scène constituée par le tête-à-tête de deux éphèbes ne se relie aux précédentes que par une vague communauté de sentiment ¹. Il n'a pas inventé, il a seulement choisi dans le répertoire de la décoration funéraire quelques motifs connus, susceptibles d'être compris au premier coup d'œil, afin de rappeler que la petite morte pour qui il sculptait ces reliefs avait été trop tôt ravie au jour et gardait dans l'Hadès le regret de n'avoir pas vécu jusqu'à l'âge où la jeune fille devient épouse et devient mère.

Retournons maintenant à la face principale, où est figurée l'initiation d'Héraclès. Bien entendu, cette initiation, la plus illustre dont se glorifiait le sanctuaire éleusinien, ne fait ici qu'exprimer en un tableau concret, propre à séduire l'esprit d'un Grec, l'idée abstraite d'initiation. Et cette idée à son tour, d'après ce qui vient d'être dit tout à l'heure, n'a ici et ne pouvait avoir qu'un sens symbolique. Mais, demandera-t-on, pourquoi représenter, par allusion et par voie de symbole, la cérémonie de mariage sur le sépulcre d'une non-mariée? A quoi M. Hauser, citant un exemple topique, répond à peu près en ces termes : « Rappelez-vous l'usage athénien de dresser une *loutrophore*, le vase du bain nuptial, sur la tombe des jeunes gens non mariés, voire de leur réserver à eux exclusivement cette forme de monument, évocation directe et symbole expressif du mariage. Ils ne l'avaient pas eu dans la réalité de leur vie trop courte, le bain nuptial : on le leur assurait

1. Ces éphèbes sont des défunts, dont l'un est assis sur un gros rocher, l'autre debout, jambes croisées, appuyé du coude sur la stèle de sa propre sépulture : évocation de la mort d'êtres jeunes, prématurément enlevés, avant que la vie ait tenu pour eux ses promesses.

idéalement dans l'Hadès. Pareillement, l'initiation (au sens symbolique) est figurée à la plus belle place sur le sarcophage de l'enfant qui ne fut pas *iniliée*, qui est morte ἀτελής, ἄγγυμος. » — Voilà comment la sculpture funéraire grecque a su habituellement s'exprimer : par euphémismes, avec une noble distinction de pensée, avec une délicatesse innée de sentiment.

Portrait de Polybe. — « Pendant que les beaux esprits d'Athènes et d'Alexandrie s'amusaient à faire des vers ou de l'érudition, Rome était en train de conquérir le monde, et les lettrés ne semblaient pas s'en apercevoir. L'originalité de Polybe fut de voir ce fait immense, de le comprendre pleinement, d'en saisir les causes profondes et d'en mesurer les conséquences. L'homme qui sut faire ces choses semble être d'une autre race que ses contemporains : au milieu de tant de cénacles curieux, bavards et frivoles, il est sérieux, pratique, capable d'action et de réflexion ; c'est un politique et un homme d'État ; *il y a en lui du Romain* ¹. » Devant son portrait aussi, devant le portrait authentique et officiel que nous possédons de Polybe, on éprouve qu'« il y a en lui du Romain ». Le costume est bien grec (exomis serrée par une ceinture, et grand manteau de cavalerie agrafé au cou) ; les armes également (casque et bouclier rond par terre, grande lance appuyée à l'épaule gauche, glaive pendu au flanc gauche) ; enfin, cette pose d'homme en prière, la main droite levée vers les dieux, n'appartient pas moins à l'usage grec, comme l'attestent plusieurs autres monuments de diverses époques. Mais il est vrai, cependant, que l'homme que voici, tête nue et pieds nus, visage rasé, simple dans son attitude, sobre dans son geste, respire le calme et la gravité d'un citoyen de Rome.

Le monument dont il s'agit, découvert à Cleitor en Arcadie, était connu depuis 1881. M. Studniczka vient de le tirer de la demi-obscurité où on l'avait laissé jusqu'ici, et il a trouvé de nouveaux motifs de nous y intéresser, puisqu'il croit en

1. Cf. A. et M. Croiset, *Hist. de la littér. grecque*, V, p. 261 (début du chapitre sur Polybe, par A. Croiset).

pouvoir nommer avec certitude l'auteur¹. Polybe, l'an 146/5 av. J.-C., après la victoire de Rome et la défaite de sa patrie, avait usé de ses amitiés romaines en faveur de ses compatriotes arcadiens; et ceux-ci, reconnaissants, avaient consacré son image dans leurs sanctuaires ou leurs agoras. Il n'y a pas moins de cinq de ces images, une statue et quatre reliefs, qui ont été mentionnées par Pausanias. Ces quatre reliefs, signalés respectivement à Mantinée, Tégée, Mégalopolis, et dans le hiéron de Despoina près Akakésion, n'étaient certainement pas les seuls; chaque ville arcadienne devait avoir son monument du commun bienfaiteur. La stèle de Cleitor, dont les dimensions (la figure seule a 2 mètres de haut) manifestent déjà le caractère officiel et honorifique, paraît bien être une répétition des quatre stèles vues et notées par Pausanias. Il y a lieu de l'attribuer à Damophon de Messène, l'auteur des statues cultuelles d'*Anytos*, *Déméter* et *Artémis* à Lycosoura, car les têtes de ce groupe divin, conservées au Musée d'Athènes, offrent une étroite analogie, pour le style et l'exécution, avec la tête du noble Arcadien représenté sur le relief de Cleitor.

Le marbre est daté de l'année 145, par l'événement même qui en motiva l'érection. Polybe, né en 198², avait alors cinquante-trois ans. Mais son image le montre sensiblement plus jeune: peut-être, par une délicate et légitime flatterie, avait-on voulu, dans le témoignage de reconnaissance rendu à l'homme déjà vieillissant, évoquer le temps de son active et brillante jeunesse, et, puisqu'aussi bien on le représentait avec l'équipement militaire, rappeler la fonction d'hipparque de la ligue Achéenne, où il avait été porté en 169, à l'âge de vingt-neuf ans. Si l'on doute que l'artiste ait songé à de telles précisions, on admettra qu'il a tout bonnement rajeuni pour idéaliser, non sans quelque banalité, comme cela arrive souvent dans les portraits officiels. De toute manière, la valeur iconographique du relief de Cleitor n'est pas de premier ordre. C'est chose heureuse, néanmoins, de posséder, même médiocre, un

1. F. Studniczka, *Polybios und Damophon* (*Berichte d. Sæchs. Gesellsch. d. Wissensch.*, LXIII, 1911, séance du 29 avril, pl. 1-2).

2. Ainsi qu'on l'admet aujourd'hui.



Stèle de Cleitor, représentant Polybe.

[*Berichte d. Sachs. Gesellsch. d. Wissensch.*, 29 avrii 1914, pl. 3.]

portrait de Polybe¹; et si l'auteur en est Damophon, voilà ce sculpteur, de qui l'époque était tellement flottante, ancré désormais au milieu du II^e siècle av. J.-C., et voilà son groupe colossal d'*Anytos*, *Déméter* et *Artémis* daté non loin de l'année 145.

Caricatures. — Les bronzes se suivent et ne se ressemblent pas. Je parle de ceux qu'on repêche en mer près de Mahdia, sur la côte de Tunisie. Après la statue d'*Éros*² et l'hermès de *Dionysos* signé de Boéthos³, les scaphandriers ont remonté du fond, en 1910, cinq grandes statuette⁴ dont les trois premières ont beaucoup surpris. La quatrième et la cinquième, par comparaison, semblent presque trop ordinaires. Ce sont de belles pièces pourtant, et intéressantes. L'une (haut., 0^m 35) est un jeune *Satyre* nu, aux formes allongées, aux muscles secs, occupé à quelque action vive⁵ qui nous vaut cette silhouette découpée, avec de larges jours entre les membres écartés; figure originale ou imitation réduite d'une œuvre plus importante, c'est un produit de l'art hellénistique du II^e ou I^{er} siècle av. J.-C. L'autre (haut., 0^m 42) est un *Éros* joueur de lyre, dont les courtes ailes rondes seraient bien incapables d'enlever son corps gras, lourd, poupard, corps de jeune Asiatique, couvert de bijoux voyants qui attestent aussi un goût moins grec qu'oriental; ce type, déjà connu par une notable terre cuite de *Myrina*⁶, ressortit également à l'art hellénistique du II^e ou I^{er} siècle. Mais l'intérêt qu'offrent ces deux bronzes s'efface devant la nouveauté des trois autres, trois caricatures de danseurs (un homme et deux femmes), qui font un trio monstrueusement comique⁷.

1. Déplorons que la stèle soit aujourd'hui à peu près détruite; elle avait par bonheur été moulée à temps. C'est d'après un moulage que M. Studniczka a fait exécuter pour son mémoire la planche reproduite ici.

2. Cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 350-352; XIII, 1911, p. 161.

3. Cf. *Ibid.*, XII, 1910, p. 361-364.

4. A. Merlin, *Statuettes de bronze trouvées en mer près de Mahdia (Monuments Piot, XVIII, 1910, p. 5-17, pl. 1-5)*. — Cf. R. Cagnat, *Les fouilles sous-marines de Mahdia (Rev. art ancien et moderne, 1911, I, p. 321-334; les cinq statuette sont reproduites, f. 2-4)*.

5. Probablement un jeu, avec un second *Satyre* qui aurait été placé en face, à quelque distance.

6. Cf. Pottier-Reinach, *Myrina*, pl. 16.

7. Les types sont vraiment nouveaux; contre toute attente, on ne rencontre pas leurs pareils dans les caricatures en terre cuite, pourtant assez nombreuses déjà. Seule,



Statuettes en bronze, caricatures de danseurs.
[Monuments Piot, XVIII, pl. 3-4.]

Ces danseurs sont, tous les trois, bas sur pattes, avec de petits bras, et une grosse tête disproportionnée, dont le poids semble devoir compromettre leur équilibre; ce sont des nains, chez qui certains traits du nanisme ont été exagérés, afin d'obtenir un effet plus grotesque. Tous les trois, ils accompagnent d'un claquement de crotales¹ leur danse ou plutôt leurs contorsions et grimaces. Le danseur (haut., 0^m32), muni d'un copieux appendice priapique, semble courir à petits pas, le corps penché en avant, la tête tournée en arrière, jetant par dessus l'épaule un rire grinçant et un regard... quel regard! de ses deux yeux dont l'un est éteint, sans prunelle, et l'autre brillant, éclatant de blancheur². Pitoyable avorton, pauvre cynique bouffon, qui exploite comme gagne-pain sa laideur naturelle, et en conséquence la soigne et la cultive, y ajoute par des artifices, se déhanche et se tortille pour mieux faire rire³. — Les deux femmes sont étonnantes chacune en son genre, mais leur genre n'est pas le même. L'une (haut., 0^m315), couronnée de lierre, figure sans doute une Ménade, une folle suivante de Dionysos. Elle bondit, ses pieds ne touchent pas terre : un anneau fixé au dos témoigne que ce bronze était destiné à être suspendu en l'air, non pas posé sur un socle. C'est de pareille façon que les coroplastes de Myrina donnaient une légèreté aérienne à leurs Nikés volantes et à leurs Éros ailés; et le contraste entre ces évocations d'une grâce presque immatérielle et la lourdeur de cette nabote

une terre cuite du Musée d'Athènes (cf. Winter, *Typen d. figürl. Terrak.*, II, p. 148, n° 8; reproduite une seconde fois, p. 464, n° 7) offre quelque analogie avec une des danseuses, celle dont je parlerai en dernier lieu.

1. Les crotales sont en forme de cône allongé, fendu en deux dans la longueur, et recourbé en haut pour faire une sorte de petit manche que tient la main. Une des danseuses a des crotales dans chaque main; l'autre danseuse et le danseur en ont seulement dans la main gauche, tandis que la droite jouait d'un instrument différent, aujourd'hui perdu (peut-être des cliquettes longues et minces ou un triangle à grelots).

2. Le milieu du globe de l'œil gauche est revêtu d'une mince calotte en argent; il n'y avait rien de pareil sur l'œil droit.

3. ... "Αμορφός τις... ὀρχήσατο κατακλῶν ἑαυτὸν καὶ διαστρέφων, ὡς γελοϊότερος φανείη (Lucien, *Συμπόσιον ἢ Λαπίθαι*, 18). — Il est intéressant de comparer à la statuette de Mahdia deux petits bronzes, l'un au musée de Cologne, l'autre à l'Antiquarium de Berlin, qui tous deux représentent un danseur faisant claquer de chaque main des crotales: cf. P. Ducati, *Bronzetto del Museo civico di Bologna* (*Wien. Jahreshefte*, XIII, 1910, p. 167-175). Ces deux danseurs sont des figures réelles, empruntées à la vie, et non tournées en caricature.



Statuette en bronze, caricature de danseuse.

[*Monuments Piot*, XVIII, p. 2.]

qui sautille pesamment près de terre produit un effet d'un savoureux comique. Un autre contraste s'offre dans le visage, dont les traits gros et marqués, la bouche aux lèvres fortes, le nez épaté, aux larges narines frémissantes, n'expriment que sensualité bestiale, cependant qu'une clarté céleste semble illuminer les grands yeux frais¹, comme si, sous la vile apparence de cette histrionne, habitait un ange de candeur. — L'autre danseuse (haut., 0^m295) n'a pas de ces façons ambiguës. Une grosse dondon, une joviale maritorne, elle se donne sans plus pour ce qu'elle est. Celle-là ne semble pas avoir jamais songé à prendre, comme sa compagne, des envolées de papillon; elle ne quitte le sol que d'un pied à la fois, tandis que l'autre pied s'y appuie solidement. Elle a le maximum de cette laideur corporelle, particulièrement disgracieuse, qui résulte d'un torse trop long sur des jambes trop courtes. Ses bras trop petits n'arriveraient probablement pas à nouer les deux mains au-dessus de sa tête trop grosse. Elle n'en paraît pas moins fort contente d'elle, et de sa sauterie, et de ses trémoussements, et de ses grâces burlesques. Elle fait penser aux grosses commères triviales d'Adrien van Ostade. Elle est laide, lourde, difforme, repoussante; elle est parfaite.

Après nous être amusés un peu de ces bronzes, c'est un supplément de plaisir non sans saveur, lorsqu'en quittant leur compagnie le hasard d'une lecture nous fait rencontrer les lignes suivantes : « Les Grecs n'ont connu de l'homme et de la vie que les pousses les plus droites et les plus hautes, la fleur saine qui s'épanouit dans la lumière;... (ils n'en ont pas vu) ce qui rampe et moisit dans l'ombre, les avortons déformés et rabougris, etc...². » Si juste que puisse être, en réalité, la thèse soutenue, on aperçoit le danger de telles affirmations absolues. Il y a eu et il y a encore trop de gens qui, mal au courant de la vie grecque et des mœurs grecques, n'ayant qu'une insuffisante notion de l'art grec, oubliant

1. L'œil droit manque aujourd'hui, mais c'est un accident; la personne n'était pas borgne.

2. Taine, *Philosophie de l'art*, II, p. 30.

Aristophane et le drame satyrique et tant de peintures de vases, s'imaginent la Grèce entière comme une sorte de jardin d'Académos, aux allées bien compassées par l'esthétique et la morale. Il faut corriger cette idée fausse. Oui certes, et on le sait de reste, l'art grec a surtout aimé de l'homme et de la vie la « fleur saine », la fleur pure, la « pousse droite et haute » ; mais il a connu aussi, connu avec entrain et sans dégoût les « avortons déformés », les nains, les bouffons, les grotesques, les danseurs de cordax, les sonneuses de crotales, et d'autres drôlesses encore, dignes sœurs de celles qu'a peintes Guy de Maupassant dans un conte célèbre : rappelons par exemple « Flora, dite Balançoire, parce qu'elle boitait un peu ». Seulement l'art grec a su donner à chacun sa juste part : à la pousse droite, à la fleur saine (ne fût-elle pas très pure, comme Phryné), les grandes nobles statues ; à Flora, des petits bronzes, des terres cuites, des dessins sur les coupes des banquets.

HENRI LECHAT.

Août 1911.
