

à mon cher confrère et ami
Salomon Reinach

Ed. Ferrot
~~J. J. J.~~

FONDATION EUGÈNE PIOT

UNE STATUETTE DE LA CYRÉNAÏQUE

ET

L'APHRODITE ANADYOMÈNE D'APELLE

PAR

GEORGES PERROT

Extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
(Deuxième fascicule du Tome XIII)

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1906

UNE STATUETTE DE LA CYRÉNAÏQUE

ET

L'APHRODITE ANADYOMÈNE D'APELLE

« A l'époque hellénistique et, plus tard, à l'époque romaine, c'était une habitude très répandue que d'exposer, dans les maisons privées, des statuettes de marbre, dont les unes ne servaient qu'à décorer les appartements, tandis que les autres étaient l'objet d'hommages religieux. Beaucoup de statuettes de cette espèce sont arrivées jusqu'à nous. Or il n'était pas de divinité qui fût plus souvent figurée à cette fin que la déesse de l'amour, Aphrodite. »

C'est ainsi que commence un mémoire, intitulé *Aphrodite Diadumene und Anadyomene*, dans lequel, en 1901, M. Furtwängler décrivait deux jolies statuettes d'Aphrodite, appartenant à des particuliers, que ceux-ci lui avaient permis de publier¹. Si nous avons transcrit ces lignes, c'est qu'elles nous dispensent d'insister sur l'origine et la destination de la charmante figure que veut bien nous autoriser à reproduire son propriétaire. M. le D^r Perrod, de Turin.

1. *Monatsberichte ueber Kunstwissenschaft und Kunsthandel*, herausgegeben von Hugo Helbing, 1901, t. I, p. 177-181, 4 planches et 3 figures dans le texte.

La statuette en question, haute de 0^m,32, est faite d'un marbre à gros grains dans lequel on croit reconnaître le marbre de Paros. Elle a été trouvée en Cyrénaïque, au lieu dit *Sélimanié*, près de *Benghazi*, l'ancienne Béréniqé, et acquise, en 1902, par le D^r Jean Perrod, qui exerçait dans cette ville la profession médicale¹. La conservation du monument est parfaite et le marbre y est partout à fleur de ciseau, même dans les parties de l'image qui étaient le plus exposées aux chocs et aux ruptures, comme les bras qui s'écartent beaucoup du tronc, les mèches de cheveux qui se détachent de la nuque et les mains aux doigts repliés qui serrent ces rouleaux. Aussi est-on surpris de se trouver en présence d'une figure incomplète, d'une demi-figure. Le corps est coupé au-dessous du bassin, à la naissance des cuisses. Cette coupure n'est certainement pas le résultat d'un accident. Il n'y a point eu de brisure. Nous aurons à chercher par quelles hypothèses peut s'expliquer cet état du marbre.

Sur ce que représente cette figure, aucun doute n'est possible. C'est une Aphrodite Anadyomène. Personne n'ignore que l'art grec, dans une de ses œuvres les plus célèbres, s'était attaché à saisir le moment

Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux.

Cette apparition de la déesse, naissant ainsi à la vie, c'était ce que le peintre Apelle avait fait admirer à la Grèce dans son tableau de l'Aphrodite de Cos que l'empereur Auguste enleva plus tard à cette ville pour le transporter à Rome et l'y consacrer dans le temple qu'il avait dédié à son père César. On ne sut pas l'y conserver; il avait tellement souffert, par l'effet du temps, que, sous Néron, on dut le

1. La statue, m'écrit M. Perrod, a été achetée par lui à un Arabe qui venait de la trouver. L'endroit où il l'avait découverte ne paraissait pas être une nécropole, quoiqu'il y eût, dans le voisinage, quelques tombes. D'après les autres débris antiques qui jonchaient le sol, fragments d'architecture et colonnes de marbre, on aurait pu plutôt croire que c'était là le site d'une riche maison.

remplacer, dans ce sanctuaire, par une copie¹; mais, avant que ce bel ouvrage ne pérît, il avait joui d'une renommée dont témoignent plusieurs épigrammes de l'Anthologie grecque et aussi maintes allusions et mentions éparses chez les auteurs². On se plaisait à raconter que le motif de cette merveilleuse image aurait été fourni à l'artiste par le spectacle que la courtisane Phryné aurait un jour offert à la foule rassemblée sur la plage d'Éleusis, après une célébration des mystères. Avec tout le peuple, il l'aurait vue déposer ses vêtements sur le sable, puis entrer nue dans la mer. Elle aurait bientôt repris terre et se serait aussitôt hâtée de porter ses mains à sa tête, pour presser les masses humides de la longue chevelure qu'elle avait, avant le bain, déliée et laissé tomber sur ses épaules³.

L'anecdote est suspecte, comme tant d'autres contes d'Athénée et des écrivains de son temps. C'était l'habitude de l'esprit grec, c'était presque un besoin pour lui que de rattacher ainsi toute grande création de la poésie ou de l'art à l'intervention de quelque personne connue, à un incident qui, fournissant une date certaine ou approximative, aidait à classer et à retenir le fait. L'idée de ce thème a pu être suggérée au peintre par quelque fille de l'Attique ou de l'Ionie, qu'il aurait surprise, au sortir de l'eau, debout sur quelque grève déserte, alors qu'elle essuyait ses cheveux d'où ruisselait l'écume et s'apprêtait à les renouer autour de son front; il aurait été frappé de l'élégance du mouvement que donnaient au corps, en cette posture, avec les lignes sinueuses du cou, du torse et des hanches, la courbure et la saillie des bras tous deux pliés et, pour remplir leur office, inégalement relevés.

Il importe d'ailleurs très peu de savoir quel fut le premier modèle de l'Aphrodite Anadyomène. A l'artiste de race, pour être mis sur la voie d'un chef-d'œuvre, il suffit souvent d'une rapide vision, au hasard d'une rencontre. D'un air de tête, d'une attitude naturelle et

1. Pline, H. N. XXXV, 91.

2. Overbeck, *Schriftliche Quellen*, n^{os} 1847-1863.

3. Athénée, XIII, p. 590 F.

charmante, d'un geste expressif que tout autre passant n'aurait même pas remarqués, cet artiste tirera toute une statue, tout un tableau. D'ailleurs, que le maître peintre se soit ou non inspiré de Phryné, comme l'avait fait, un peu plus tôt, le plus grand sculpteur du temps, ce qui est certain, c'est que l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle attira autant de visiteurs à Cos que l'Aphrodite pudique de Praxitèle en appelait à Cnide, qu'elle fut aussi vantée et aussi copiée, par l'ébauchoir et par le ciseau comme par le pinceau. Aussitôt qu'il eut été créé par Apelle, ce type devint très vite assez populaire pour que la sculpture, après la peinture, s'en emparât et le reproduisit, plus ou moins librement, avec une complaisance marquée. C'est ce que prouvent, outre notre statuette, quelques rares statues et surtout nombre de figurines en terre cuite, en bronze et en marbre¹.

M. Furtwängler ne nie pas qu'il faille faire remonter au tableau d'Apelle et à son brillant succès l'apparition de ce type dans l'art grec du IV^e siècle et le fréquent usage qui en a été fait dans les siècles suivants; mais il suppose un intermédiaire que l'on devrait interposer entre le peintre inventeur du motif et les marbriers, bronziers et *coroplathes* qui l'ont repris et répété à satiété. Il incline à penser qu'un sculpteur, contemporain d'Apelle, Euphranor ou quelque autre artiste de la même école, aurait donné l'exemple de transposer dans le marbre le motif inventé par le peintre, et les nombreuses répliques de ce type que nous possédons procéderaient moins de cette image même que de l'œuvre du statuaire, traduction

1. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I, p. 331, 334; t. II, p. 340, 341, 342, 343, 344; t. III, p. 104-106. Voir aussi Winter, *Die Typen der figürlichen Terracotten*, t. II, p. 209-213, passim. Il n'y a pas lieu de faire entrer en ligne de compte, dans l'histoire du type créé par Apelle, les nombreuses statuettes de bronze de la collection De Clercq qui représentent Aphrodite nue, les mains occupées à démêler sa chevelure (*Catalogue*, t. III. *Les bronzes*, par A. de Ridder, nos 57-70). Ce sont, avec leur facture sommaire et souvent lourde, des dérivés si lointains du type originel que l'on ne saurait en tirer aucun parti pour éclaircir les questions ici discutées. Ce qui montre combien la tradition s'était altérée dans ces ateliers où l'on coulait par centaines ces figures destinées aux tombes, c'est que, comme l'a très bien vu M. De Ridder, dans plusieurs d'entre elles, Aphrodite est coiffée d'un diadème; or on n'imagine pas Aphrodite naissant de la mer la couronne au front. En réalité, on n'a plus là qu'une déesse qui s'amuse à sa toilette; aussi, dans maintes de ces images, a-t-elle le miroir en main.

magistrale de l'image peinte. Ce qui lui paraît justifier cette conjecture, c'est que, dans quelques statues et dans les plus soignées des statuettes de ce type, notamment dans une des figurines qu'il publie, il croit retrouver quelque chose de la tradition des maîtres péloponésiens, de ceux d'Argos et de Sicyone. C'est d'abord l'ensemble de la pose, qui est celle du *Diadumène* de Polyclète. C'est aussi le parti pris de maintenir les bras dans le même plan que la face antérieure du torse. C'est enfin tout le caractère de la tête. Par son calme et par son air un peu sévère, elle rappellerait les têtes d'Aphrodite du v^e siècle et particulièrement la belle tête qui est connue des archéologues sous le nom de Sapho¹.

Nous ne songeons pas à contester la justesse de ces observations, où se marque cette exacte connaissance des divers styles de l'art grec et de leurs nuances les plus fines qui rend intéressantes les hypothèses en apparence les plus risquées de M. Furtwängler. Ceux mêmes qui le contredisent avec le plus de vivacité y trouvent toujours beaucoup à prendre, ne fût-ce que pour soutenir des idées très différentes des siennes. Les images qu'il nous met sous les yeux paraissent confirmer ses jugements et ses vues; mais la statuette cyrénéenne n'en prend que plus d'intérêt. Sans aucun doute, c'est d'un même original, le tableau d'Apelle, que dérivent à la fois les figures étudiées par M. Furtwängler et la statuette de M. Perrod; mais le mode de filiation n'est pas, ne peut pas avoir été le même. Dans le marbre qui provient de Bérénice, nous ne saurions reconnaître les caractères que cet historien de l'art prête à la statue qu'il interpose entre l'illustre peinture et les copies ou réductions postérieures qui font l'objet de son étude.

D'Apelle comme des autres grands peintres de l'antiquité, tout ce que nous savons, c'est ce que nous en apprennent les témoignages

1. Parmi les figurines de terre cuite trouvées à Myrina par MM. Pottier et Reinach, il y en a une, à laquelle est accolé un dauphin, qui, par la longueur du corps, par la manière dont les bras sont placés, tous les deux dans un même plan, et par le caractère de la tête, paraît se rattacher à la série décrite par M. Furtwängler (*Nécropole de Myrina*, t. II, pl. II, 3).

des écrivains grecs et romains, les sujets de ses principaux ouvrages et les jugements que les anciens portaient sur son talent. Le caractère original de son style nous échappe. Cherche-t-on à s'en faire une idée, on est encore plus embarrassé, pour Apelle et pour son contemporain Protogène, que dans le cas où l'on tente la même entreprise pour les artistes célèbres du v^e siècle, pour un Polygnote par exemple ou pour un Zeuxis. Alors que ceux-ci produisaient leurs plus belles œuvres, l'industrie du vase peint était, à Athènes, en pleine floraison. Or on a toute raison de croire que les habiles artisans qui, dans les ateliers les mieux achalandés du Céramique, s'employaient à décorer l'argile se sont souvent inspirés des fresques de Polygnote et des tableaux de Zeuxis. Sans doute, dans les images monochromes qu'ils traçaient à l'intérieur et au pourtour des coupes comme sur les flancs des amphores et des hydries, des cratères et des lécythes, ils n'ont rien pu faire passer de la couleur des modèles qu'ils imitaient librement; mais, à ceux-ci, ils ont emprunté des mouvements, des groupes, des scènes tout entières avec leur disposition savamment calculée. C'est d'eux qu'ils ont appris à tracer les lignes qui rendent les inflexions de la forme vivante et qui en font saillir les articulations. Grâce aux renseignements que la peinture céramiste fournit ainsi à qui sait l'interroger avec discrétion et sagacité, nous apprenons tout au moins comment composaient alors ceux que nous appellerions les peintres d'histoire et comment ils dessinaient.

Pour Apelle et les peintres de l'âge hellénistique, cette ressource nous manque. La prospérité de la fabrique athénienne n'a pas survécu aux défaites qui ont marqué la fin de la guerre du Péloponèse. La désastreuse expédition de Sicile avait fermé à ses produits les marchés de l'Occident, ceux tout d'abord de l'île où Athènes avait subi une si profonde humiliation. La bataille d'Ægos Potamos et le siège d'Athènes achevèrent de tuer son industrie et son commerce. Si, plus tard, après le rétablissement de la démocratie, après la victoire de Conon et la création par Callistrate de la seconde ligue maritime,

les ateliers du Céramique se rouvrirent. ils ne reprirent plus jamais leur ancienne activité. On n'y avait plus les mêmes ambitions qu'autrefois. A part les amphores panathénaïques, où le décor est toujours à peu près le même, les potiers attiques, au iv^e siècle, ne montent plus guère, sur le plateau de leur tour, que des pièces de petite dimension, pyxis, coupes, surtout lécythes funéraires.

Ce n'était d'ailleurs plus pour Athènes ni pour les sanctuaires de la Grèce que travaillaient les grands peintres de l'âge macédonien. Les potiers attiques contemporains de Cimon et de Périclès vivaient en face des fresques de la Stoa Poikilé, de celles du Théseion et de l'Anakeion. Celles de la Lesché de Delphes ne leur étaient pas moins familières. Quand revenait l'année pythique, toute la Grèce affluait vers la vallée du Pleistos; mais, sous Alexandre et sous ses successeurs, c'est dans les palais d'Édesse et de Pella, dans les temples de Cos, de Rhodes et de l'Asie Mineure, dans les galeries des Antigonides, des Séleucides et des Lagides que vont prendre place les œuvres des maîtres du pinceau. Or ce n'était ni en Macédoine, ni en Ionie, ni dans les capitales des nouvelles dynasties royales que la peinture céramiste, frappée à Athènes d'une irrémédiable décadence, prolongeait, non sans avoir parfois d'heureuses réussites, sa vie et son effort. C'était dans des régions qui, situées au fond du Pont-Euxin, sur la côte d'Afrique ou au delà de l'Adriatique, étaient fort éloignées de celles où s'étaient allumés les plus brillants foyers de l'art hellénistique. Pas plus à Odessos ou à Panticapée qu'à Cyrène, à Tarente ou à Pæstum, à Rubi ou à Canusium, le céramiste ne voyait naître sous ses yeux, dans la ville même qu'il habitait, les chefs-d'œuvre de la peinture contemporaine; il n'en recevait pas cette impression directe qui conseille et commande l'imitation. Sur les vases issus des fabriques qui ont pris la suite de la fabrique athénienne, on rencontre maints sujets que l'on sait avoir été traités par quelques-uns des peintres les plus célèbres du temps, Héraclès enfant étouffant les serpents, Iphigénie entraînée à l'autel devant son père qui se voile la face, la mort

d'Hippolyte dont les chevaux sont effrayés par le taureau sauvage, etc., etc.¹; mais il est fort douteux que les artistes qui ont décoré ces vases aient vu les tableaux de Zeuxis, de Timanthe et d'Antiphilos, que quelque chose du style personnel de ces différents maîtres ait passé dans leurs rapides esquisses. C'était là des thèmes tombés dans le domaine public. Beaucoup plus tard, à Pompéi, on fera encore de ces thèmes un usage courant²; on y introduira des variantes qui témoigneront du sans-gêne avec lequel on les met à profit, n'en conservant que la disposition générale, qui était connue par la renommée ou par des croquis que l'on se transmettait dans les ateliers. Il faut renoncer à l'espérance de trouver quelque part des transcriptions tant soit peu fidèles des œuvres les plus marquantes de cette peinture grecque qui est arrivée à son apogée vers le temps d'Alexandre.

Dans ces conditions, c'est une chance inespérée que de rencontrer, parmi les fresques décoratives de l'Italie, un tableau qui, si rien ne semble y être passé de la facture du maître, nous aide pourtant peut-être à répondre, par une conjecture vraisemblable, à des questions que se sont posées tous les critiques qui se sont occupés de l'Anadyomène d'Apelle : comment celui-ci avait-il représenté son Aphrodite ? L'avait-il figurée jaillissant du flot ou ayant déjà pris terre, toute nue ou le buste seulement découvert ? Il n'est pas une des hypothèses ci-dessus indiquées que l'on n'ait cru pouvoir justifier par quelques mots des textes où est mentionné cet ouvrage. Si cette incertitude subsiste, malgré le nombre et la diversité des mentions, c'est que les écrivains de l'antiquité, quand s'offre à eux l'occasion de parler d'une œuvre d'art qui jouit de quelque réputation, la

1. *Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum*, t. IV. F, n^{os} 479 (pl. XIII), 159, 279.

2. W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Staedte Campaniens*, n^{os} 1123, 1304, 1305; P. Girard, *La peinture antique*, fig. 114, 125, 126; R. Walters, *History of ancient pottery*, t. I, p. 471. Autant que nous pouvons en juger par les catalogues déjà publiés, il n'y a pas à Pompéi de peinture qui représente la naissance miraculeuse d'Aphrodite, et pourtant cette déesse y est souvent figurée, par exemple rapprochée d'Adonis. Peut-être est-ce le hasard des destructions qui a fait que ce thème ne s'offre point à nous dans le décor des maisons campaniennes.

savent ou la supposent connue du lecteur. Celui-ci, pour avoir la vision de cette œuvre, ferait appel à sa mémoire, évoquerait les souvenirs qu'il aurait gardés de la statue ou du tableau. Aucun auteur ne nous a décrit l'Aphrodite d'Apelle, comme Philostrate l'a fait pour les peintures de sa galerie imaginaire ou réelle.

Le seul fait qui ressorte de tous les témoignages, assez clairement pour que personne n'ait songé à le révoquer en doute, c'est que le mouvement des bras était bien celui qui caractérise notre statuette. Sur tout le reste, on n'est plus d'accord. Apelle, dit Pline, a peint Aphrodite « sortant de la mer¹ ». On est parti de là pour vouloir la reconnaître dans un type que reproduisent de nombreuses statues et statuettes, celui d'une femme qui, le torse nu, poursuit en tordant ses cheveux la toilette qu'elle a commencée avec la draperie nouée autour de ses reins². Ainsi figurée, la déesse est censée avoir pris pied sur la grève.

C'est là l'opinion que Stephani a soutenue dans une de ces dissertations interminables où il vidait ses cartons³; mais il a beau citer sans fin textes et monuments, il ne peut faire que le nom sous lequel cette figure est toujours désignée ne répugne à l'interprétation qu'il soutient. Ἀναδύειν, ἀναδύεσθαι, c'est monter, c'est s'élever. Ἀνάδυσις pourrait se traduire émergence, ascension. C'est bien là ce que le poète Démocrite avait en vue, lorsqu'il écrivait ces deux vers par lesquels commence son épigramme :

Κύπρις ὅτε σταλάουσα κόμας ἀλιμύρεος ἄφρου
γυμνή πορφυρέου κύματος ἐξάνεδυ⁴...

1. Exeuntem e mari. Pline, H. N. XXXV, 91.

2. Furtwängler, *Aphrodite diadumene*, pl. III; S. Reinach, *Répertoire*, t. I, p. 321, 327, 338; t. II, p. 339; t. III, p. 104.

3. *Compte rendu de la commission impériale archéologique pour les années 1870 et 1871*, p. 14-143.

4. *Anthologie de Planude*, IV, 180. Voici la traduction de cette épigramme : « Lorsque Cypris, avec sa chevelure toute ruisselante d'écume amère, s'élança nue hors des flots sombres, ce fut ainsi sans doute qu'elle prit dans ses mains ses longs cheveux à la hauteur de ses belles joues blanches, pour en exprimer l'onde de la mer Egée. Elle ne montrait que son sein, ce sein qu'il est permis

Ἐξανέδου, ce verbe dans lequel le préfixe ἐξ vient encore renforcer la signification de ἀνα, n'a pu être choisi pour définir l'attitude d'une figure dont les pieds auraient porté sur le sol. L'idée que le poète a certainement voulu suggérer, par l'emploi de ce vocable, c'est celle d'un mouvement ascensionnel, par lequel la figure se dégageait d'un milieu tel que l'élément liquide. C'est ce qu'a très bien senti et très nettement exposé M. Benndorf, dans le court mémoire où, en deux ou trois pages, il réfute la théorie de Stephani¹.

Cette première question, celle du site et de la pose une fois tranchée, la seconde, celle de la nudité complète ou de la deminudité, se trouve par là même résolue. L'imagination grecque n'a jamais pu se représenter la déesse apparaissant au jour en costume de bain. Deux autres de ces poètes, pour éclairer par une comparaison le prodige de cette naissance divine, recourent aux termes qui, dans l'usage courant, s'appliquent, quand on parle de la femme, à l'effort et à la victoire de l'accouchement². L'onde salée est pour eux la féconde et mystérieuse matrice hors de laquelle s'élançait la blonde Aphrodite. Or c'est nu que l'enfant, s'arrachant aux ombres des flancs maternels, vient tomber aux mains qui l'attendent. C'est nue, elle aussi, qu'est sortie, comme dit Archias, « du sein nourricier de la mer » l'enchanteresse qui, de son premier regard, va charmer les hommes et les dieux.

C'était seulement un peu plus tard, quand la vague docile aurait

de voir. Si vraiment la déesse ressemble à son image, il ne peut y avoir que trouble et confusion dans le cœur d'Arès. »

1. Otto Benndorf, *Bemerkungen zur griechischen Kunstgeschichte*: III. *Anadyomene des Apelles* (*Athenische Mittheilungen*, 1876, p. 50-66).

2. Ἀὐτὰν ἐκ πόντοιο τιθηνητῆρος Ἀπέλλης
τᾶν Κύπριν γυμνὰν εἶδε λοχουόμενα.

(Archias. *Anthol. Planude*, IV, 179).

Ἄρτι θαλασσεῖης Παρῆη προὔκυψε λοχεῖης.

(Julien l'Égyptien. *Anthol. Planude*, IV, 181).

De même Léonidas de Tarente (*ibidem*, 182):

Τὰν ἐκρυγούσαν μητρὸς ἐκ κόλπων Κύπριν.

déposé sur le rivage la déesse radieuse et souriante, que celle-ci pourrait songer à se vêtir. Jusqu'alors, elle n'avait pour parure que la beauté miraculeuse de sa chair en fleur. Quoique le mot *γυμνή*, qui revient dans plusieurs de ces petits poèmes, vise parfois, dans des cas semblables, une nudité partielle, il convient donc de le prendre ici à la lettre. La nudité de l'Anadyomène était la nudité complète, absolue; mais en faut-il conclure que la figure s'offrit tout entière au regard, pleinement découverte, comme celle de la *Source* d'Ingres? M. Benndorf ne le croit pas. Il incline à penser que la déesse se montrait plongée dans la mer jusqu'à la ceinture. Cette donnée, selon lui, se serait mieux prêtée que l'autre à faire valoir l'art et la maîtrise du peintre. Il y aurait eu un contraste piquant entre les deux moitiés de la figure, entre la partie de ce jeune corps que l'on apercevait exposée à l'air, en pleine lumière, et celle que l'on entrevoyait, que l'on devinait dans la demi-transparence d'un autre élément. L'œil du spectateur aurait pris plaisir à chercher et à saisir, dans la profondeur des eaux claires, les contours de ces formes parfaites qui semblaient vouloir se dérober à sa curiosité.

C'était une entreprise qui pouvait et qui devait tenter l'ambition de l'artiste que de trouver les tons et d'établir les valeurs qui, sans rompre l'unité de l'aspect par des oppositions marquées, permettraient de faire sentir la différence des milieux, d'achever sous la surface du miroir liquide l'image commencée dans l'atmosphère, sous un rayon de soleil; mais, s'il y avait là de réelles difficultés, celles-ci n'étaient pas de nature à décourager un Apelle. Les anciens s'accordent à nous vanter sa science du métier, les finesses de sa technique¹.

D'autre part, il serait facile de montrer, que les poètes, dans

1. Voir particulièrement l'anecdote de la visite que fait Apelle à l'atelier de Protogène (Plin., II, X, XXXV, 81) et surtout ce que ce même auteur raconte du vernis qu'Apelle avait inventé et dont il emporta le secret, vernis qui donnait à sa couleur un moelleux et un fondu que l'on ne trouvait pas ailleurs (ibidem, 97).

les scènes qu'ils esquissent, ont souvent eu en vue un motif de ce genre, visages et torses nus réfléchis dans le cristal d'une fontaine, têtes de femme et poitrines nues dressées au-dessus des flots qui baignent le ventre et les jambes de nymphes ou de déesses. Pour se borner ici à un seul exemple, que l'on se rappelle les vers où Catulle décrit les Néréides émerveillées qui escortent dans la mer Égée le navire Argo :

Illa, atque haud alia, viderunt luce marinas
Mortales oculis nudato corpore nymphas
Nutricum tenus extantes e gurgite cano¹.

Ce que, cette fois seulement, dit le poète, avaient pu voir des yeux mortels, c'était ce que le peintre de l'Anadyomène avait fait admirer à toute la Grèce, dans cette image qui, comme les poètes le déclaraient à l'envi, justifiait la sentence rendue sur l'Ida par le berger Paris.

La poésie avait appelé l'attention sur la singularité de ces motifs et sur leur agrément. Le pinceau se chargea de les traduire à sa manière, d'en tirer les effets de couleur qu'ils comportaient. Philostrate décrit un tableau qui représentait Narcisse penché sur la source où il se mire sans se reconnaître et où il s'éprend, à en mourir, de sa propre beauté. Ce tableau comprenait deux figures, copies d'un seul et même modèle, copies qui se distinguaient par la diversité du ton local. « Les deux Narcisses sont semblables », dit le rhéteur ; « ils brillent de la même beauté. La seule différence entre eux, c'est que l'un se détache sur un fond qui est le ciel et que l'autre est vu plongé dans l'eau² ».

Philostrate a-t-il décrit des tableaux qu'il avait vraiment sous les yeux ou bien a-t-il imaginé ces tableaux pour y trouver matière à faire valoir son érudition mythologique et les élégances affectées de

1. Catulle, LXIV, 16-18.

2. Philostrate, *Images*, I, 22.

son style¹? A tout prendre, il importe peu. Parmi tous les sujets que Philostrate passe en revue, il en est peu que nous ne sachions avoir été traités soit par les peintres de vases soit par les peintres de fresques. Le rhéteur a pu, au gré de sa fantaisie, rapprocher, pour illustrer un seul et même thème, des traits empruntés à divers ouvrages de peinture; mais, de quelque façon qu'il ait dosé ces mélanges, c'est là, dans ces créations du pinceau des maîtres d'autrefois et des décorateurs contemporains, qu'il a pris tous ces traits. C'est dans quelque tableau qui avait attiré son attention par l'habileté du rendu qu'il a trouvé l'effet de ce Narcisse en partie double, de cette image reflétée qui rivalise de charme avec l'image directe.

Il y a plus: une peinture antique nous offre la donnée même que ce savant suppose avoir été celle du tableau d'Apelle. Dans une pièce, reste d'une ancienne maison, qui a été découverte sur le Cælius au xvii^e siècle, on a retrouvé deux fresques qui se faisaient pendant. D'un côté, c'est, sur un rocher au bord de la mer, les noces de Dionysos et d'Ariane. De l'autre, c'est une jeune femme nue, au milieu d'une mer tranquille². Ses longs cheveux, dénoués, flottent sur ses épaules. Sa tête, ses bras et sa poitrine sont seuls à l'air; mais on voit très nettement se continuer sous l'eau les lignes du corps, se dessiner le ventre, les cuisses et les jambes. Cette femme est une déesse. Tout l'indique. Le peintre a donné à cette figure des proportions qui dépassent de beaucoup celles de tous les autres personnages du tableau. Au-dessus de sa tête, trois amours, volant à travers l'espace, tiennent suspendue, en guise de dais, une longue écharpe dont les bouts flottent au vent. Sur le rivage, qu'émaillent des touffes de fleurs, sont groupés des enfants qui semblent pousser des acclamations et témoigner par leurs gestes de leur émerveille-

1. La question a bien souvent été discutée; elle est peut-être insoluble. Voir l'ouvrage intitulé: *Philostrate, une galerie antique de soixante-quatre tableaux, introduction, traduction et commentaire*, par A. Bougot, 8^o, 1881, Renouard.

2. M. Benndorf a reproduit, en le réduisant d'un tiers, le dessin colorié que Pietro-Sante Bartoli a donné de cette fresque (*Athen. Mitth.*, 1876, pl. 11).

ment. L'ouvrage est des plus médiocres. Dans la pose du personnage principal, il y a une indécision fâcheuse. Les jambes sont allongées par derrière comme dans la nage; mais les bras étendus n'en accompagnent pas le mouvement et le torse se dresse au-dessus de l'eau bien plus haut que ne pourrait jamais le faire celui d'une nageuse. Malgré ces incohérences, on ne saurait guère douter que le peintre ait voulu là représenter la naissance d'Aphrodite et, s'il a compliqué la scène par des accessoires inutiles, si, pour adapter sa figure à la forme oblongue du panneau qu'il avait à remplir, il lui a donné une attitude difficile à justifier, on n'en est pas moins fondé à croire qu'il a pu s'inspirer, dans une certaine mesure, du tableau qui était exposé à Rome même, dans le temple de César. C'est là qu'il aurait pris l'ingénieux artifice de ce corps que la ligne d'eau partage en deux sans interrompre ni troubler l'harmonie de ses contours.

L'indication donnée par cette peinture et les considérations esthétiques ne me paraissent d'ailleurs pas être les seuls motifs que l'on puisse faire valoir à l'appui de cette hypothèse. Je ne sais comment M. Benndorf, lorsqu'il a si bien étudié tous les textes qui se rapportent au tableau d'Apelle, ne s'est pas avisé que l'un d'eux semblait confirmer pleinement sa conjecture,

Στέρνα μόνον φαίνουσα, τὰ καὶ θέμις...

dit Démocrite. « Elle ne montre que sa poitrine, ce qu'il est permis de montrer ». A première vue, on pourrait penser que le poète a ici en vue une figure où le bas du corps serait enveloppé d'une draperie; mais on ne peut se figurer l'Aphrodite naissant au sein des eaux autrement que nue, comme est nu l'enfant qui, du sein maternel, s'élançe vers le jour. S'il en est ainsi, l'artiste n'avait qu'un parti à prendre. C'était « l'onde nourricière », pour parler comme Archias, qui se chargerait de tisser le voile léger sous lequel se déroberait à demi la partie du corps de la femme qu'il

ne convient pas d'exposer hardiment découverte aux regards. Le cinquième vers du petit poème de Démocrite n'a de sens que si nous admettons qu'il s'applique à une figure conçue et exécutée dans cette donnée¹. /c
/s

Pourquoi, à propos de la statuette cyrénéenne, avons-nous tenu à discuter la question que nous avons cru devoir résoudre comme l'a fait M. Benndorf? C'est que cette statuette se présente dans des conditions où l'on pourrait être tenté de chercher une confirmation de l'hypothèse que nous avons adoptée. Elle se termine, au milieu des cuisses, par une section très nette, où le marbre est parfaitement lisse. Aucune trace de tenons, d'un mode quelconque d'attache qui aurait relié le torse à des jambes rapportées.

N'est-il pas permis de supposer que, parmi les sculpteurs qui se sont inspirés du chef-d'œuvre d'Apelle, il s'en serait trouvé qui, pour

1. M. Furtwängler avait commencé par accepter l'hypothèse de M. Benndorf. Dans son article du *Lexique* de Roscher sur *Aphrodite dans l'art*, il y renvoie sans y faire la moindre objection (t. I, 1884-1886, p. 417). En 1901 (*Aphrodite Anadyomene, etc.*, p. 180), il a changé d'avis. Il écarte cette conjecture comme « très peu vraisemblable. S'il en eût été ainsi, dit-il, dans les nombreuses mentions que font les anciens de ce tableau, il se trouverait quelque allusion à un trait aussi singulier ». Nous croyons avoir montré que cette allusion se rencontre dans une des épigrammes de l'Anthologie. « On retrouverait d'ailleurs, ajoute-t-il, quelque trace de cette disposition dans l'un ou l'autre des très nombreux monuments qui, par le motif des cheveux que les mains assèchent, se rattachent, par une parenté plus ou moins lointaine, à l'œuvre d'Apelle ». Cette trace, ce n'est point dans les imitations dues à la sculpture qu'il peut être question de la chercher; pour copier dans le bronze ou le marbre l'Aphrodite d'Apelle, le sculpteur a dû commencer, si l'on peut ainsi parler, par la faire sortir de l'eau. C'était au peintre seul que les ressources de son art permettaient de reproduire le parti qui avait été pris, croyons-nous, par le créateur de l'œuvre; or voici une fresque où a été traité ce même thème et où se rencontre le mode de présentation que l'on se refuse à admettre. Il y aurait enfin beaucoup à dire sur un dernier argument que M. Furtwängler indique sans y insister. « La peinture, fait-il observer, était, selon toute apparence, chez les anciens, particulièrement pour les figures isolées, bien plus près de la statuaire, en rapports plus étroits avec la statuaire qu'elle ne l'est chez nous. » La remarque est très juste, ce nous semble, pour la peinture archaïque et pour celle même de Polygnote, au v^e siècle; mais, autant que l'on peut en juger quand les monuments originaux ont tous disparu, la peinture, au iv^e siècle, avait secoué cette dépendance. Maîtresse des moyens d'expression qui lui sont propres, elle était devenue moins sculpturale et plus *picturale*. C'est ce que donnent à penser les descriptions qui nous ont été transmises des œuvres les plus célèbres de la peinture hellénistique. Nous y devinons des artistes qui ne comptent plus seulement, pour traduire leur pensée, sur la pureté de la ligne et sur sa beauté, mais qui demandent à la couleur, aux raccourcis et à la perspective des effets que ne connaît pas et que ne pouvait pas leur suggérer la statuaire.

mieux le rappeler, auraient eu l'idée de ne montrer, eux aussi, que la partie supérieure du corps de l'Anadyomène? Le buste jeune et triomphant se serait dressé au-dessus de la tablette qui le supportait, de même que, dans la peinture, il s'élevait au-dessus de l'azur des eaux. L'imagination aurait suppléé à ce que ne pouvait rendre le marbre. Elle aurait continué et achevé la figure. Le sculpteur aurait, de cette façon, réussi à garder quelque chose de l'effet que le peintre avait voulu obtenir; mais, en raison des exigences de la matière qu'il employait, il aurait été conduit à modifier, dans une certaine mesure, la donnée première. Rien n'eût été plus disgracieux que de couper la figure au milieu du ventre. Pour donner à celle-ci une assiette qui ne risquât pas de choquer l'œil du spectateur, pour le faire jouir de la rondeur des hanches et des flancs, il aurait repoussé plus loin, vers le bas, le voile protecteur; il aurait dégagé le torse tout entier, avec ses amorces¹.

La conjecture est séduisante. Nous n'oserions pourtant pas dire qu'elle s'impose. Il y a une autre explication, plus simple, qui pourrait bien être la vraie. On sait, par les statues féminines retrouvées à l'Acropole et par nombre d'autres monuments, que les sculpteurs grecs usaient sans scrupule de la technique du rapiécage². A l'époque archaïque, pour fixer les pièces rapportées, on employait d'ordinaire des tenons et le scellement au plomb; mais, plus tard, comme on l'a constaté sur plus d'une statue, les parties rajustées l'étaient souvent sans le secours de ces chevilles. On possédait alors, semble-t-il, dans les ateliers, une colle qui était assez prenante pour assurer l'adhérence durable des surfaces entre lesquelles on l'insérait. La polychromie aidait à dissimuler les sutures³. Peut-être n'avons-nous là

1. Sur l'usage que l'art grec a fait des demi-figures, voir O. Benndorf, *Bildniss einer jungen Griecherin* (*Jahreshefte des österreichischen archæologischen Institutes in Wien*, t. I, p. 1-8 et pl. I). Parmi les exemples qu'il en cite, il y a justement deux figures ainsi coupées qui proviennent de la Cyrénaïque.

2. G. Perrot, *Histoire de l'art*, t. VIII, p. 156-158; Lechat, *Au musée de l'Acropole d'Athènes*, p. 227-242.

3. Voir les exemples cités par Collignon (*Tête d'athlète trouvée en Égypte et conservée au Musée*

que la moitié d'une statuette, d'une statuette dont la partie inférieure serait perdue.

Que, de propos délibéré, pour se tenir plus près du modèle, le sculpteur ait tronqué sa figure, ou que celle-ci ait été composée de deux pièces dont l'une aujourd'hui nous manquerait, cette statuette diffère à certains égards du marbre de Munich et de celui de Rome. Les formes sont ici plus amples, plus courtes et plus grasses, non sans quelque mollesse. La chair y a des plis que l'on ne retrouve ni dans la statuette de la collection Pringsheim ni dans une statue du Palais Colonna. Le bras gauche est porté bien plus franchement en avant du torse; mais ce qui fait surtout la différence, c'est le visage. S'il y subsiste encore quelque chose des traditions du v^e siècle dans l'ovale très allongé de la face, dans la longueur du nez, dans la grande distance qui sépare la bouche des yeux, l'œil n'a plus du tout le même dessin que dans les têtes modelées par les continuateurs de Polyclète et de Phidias. On n'y trouve pas ici cette précision un peu sèche que lui donnent, dans ces têtes, les arêtes fermes de paupières qui ont toutes deux même importance. Autant que permet d'en juger une exécution qui n'a pas été poussée très loin, on devine ici cette atténuation de la paupière inférieure qui est plus sensible encore dans la tête dite de *Lord Leconfield* que dans les copies de l'Aphrodite cnidienne¹. La paupière supérieure paraît se fondre avec une arcade sourcilière dont la saillie très marquée baigne d'ombre le globe oculaire, et cette ombre donne au regard que l'on y cherche je ne sais quoi d'*aphrodisien*, comme on disait, qui était pour beaucoup dans le charme du chef-d'œuvre de Praxitèle. Enfin la partie de la chevelure qui encadre le front est traitée ici de la même manière que dans les figures où l'on s'accorde à reconnaître l'imitation des types praxitéliens. Ce sont, indiquées d'une façon sommaire, les mêmes ondes légères et souples.

du Louvre, dans le *Recueil de mémoires publié par la Société des Antiquaires de France à l'occasion de son centenaire*, p. 81-86 et pl. IV).

1. G. Perrot, *Praxitèle*, p. 96, fig. 20, 21, 24.

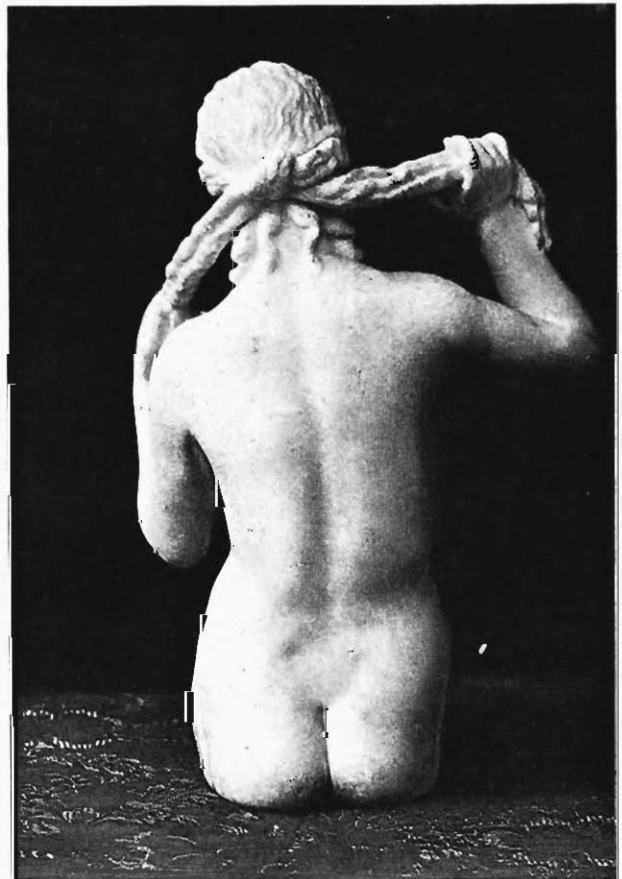
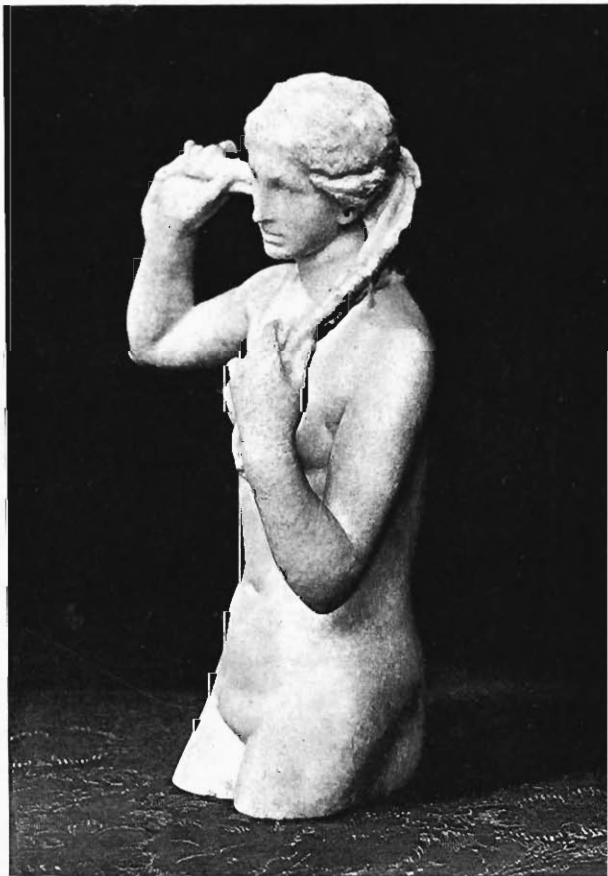
La statuette cyrénéenne se distingue donc, par certains traits, du groupe des Aphrodites Anadyomènes qui ont attiré l'attention de M. Furtwängler. Elle aussi, par l'attitude qui la caractérise, elle se rattache au tableau de Cos; mais, entre elle et ce célèbre original, on ne saurait insérer la statue de maître qui, par l'effet des habitudes de facture personnelles à son auteur, aurait projeté sur toute une série d'imitations postérieures comme un vague reflet du style d'une école dont les chefs avaient disparu avant que la main d'Apelle saisît le pinceau. Ici rien de pareil. C'est la trace d'une autre influence que l'on croit reconnaître, de celle du grand sculpteur qui dut mourir quand Apelle était jeune. Lorsque celui-ci voulut, après Praxitèle, représenter la déesse en qui se personnifiait, pour les Grecs, la beauté de la femme, il ne put pas en offrir des images qui fussent très différentes de celles que ses contemporains s'étaient accoutumés à goûter et à aimer dans les marbres du statuaire à la mode. Ce qui caractérise surtout le talent de Praxitèle, c'est la grâce; une grâce qu'il est plus aisé de sentir que de définir¹. Or, la grâce, c'était la qualité que, dans le livre qu'il avait écrit sur son art, Apelle se vantait de posséder au suprême degré; il admirait fort les peintres ses émules; mais, pour ce qu'il appelait la *χάρις*, aucun d'eux, disait-il lui-même, ne pouvait lui discuter la palme².

Il y a, dans notre statuette, une recherche très visible de la grâce, recherche qui se trahit et dans l'ensemble de la pose et dans le modelé des chairs et dans l'expression du visage. Cette statuette doit donc être plus voisine du type créé par Apelle et s'y rattacher plus directement que ne le faisaient les figures décrites par M. Furtwängler. Faut-il ici, à l'exemple de ce savant, supposer une statue qui aurait servi d'intermédiaire entre la peinture fameuse et ces figurines qui étaient comme la menue monnaie du chef-d'œuvre? Peut-

1. Perrot, *Praxitèle*, p. 123-124.

2. Pline, II. V. XXXV, 79: *præcipua ejus in arte venustas fuit, cum eadem atate maximi pictores essent. Quorum opera cum admiraretur, omnibus conlaudatis, deesse illam suam venerem dicebat, quam Græci charita vocant, cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. Quintilien, XII, x, 6: ingenio et gratia, quam in se ipse maxime jactat, Apelles est præstantissimus.*

être serait-ce, dans ce cas, une complication inutile. Ce qui, de toute manière, nous paraît certain, c'est que la statuette en question a été exécutée par un de ces sculpteurs qui, sous les successeurs d'Alexandre, étaient comme les disciples lointains de Praxitèle et continuaient à distance les traditions de son atelier.



APHRODITE ANADYOMÈNE
Statuette de marbre trouvée en Cyrénaïque

