

533  
463  
à monsieur Pottier-LECH  
annuel 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

XXXIV<sup>e</sup> ANNÉE

**REVUE**  
DES  
**ÉTUDES ANCIENNES**

Paraissant tous les trois mois

**TOME XIV**

N<sup>o</sup> 2

**Avril-Juin 1912.**

**H. LECHAT**

Notes archéologiques :

V

**Bordeaux :**

FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

**Grenoble :** A. GRATIER & C<sup>e</sup>, 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<sup>e</sup>, 4, RUE HALDIMAND

**Rome :** LOESCHER & C<sup>e</sup> (BRETSCHNEIDER & REGENBERG), 307, CORSO UMBERTO I

**Paris :**

ALBERT FONTEMOING, 4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



164671

# REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Tome XIV, 1912, N° 2

## SOMMAIRE

<b>H. Lechat</b> , <i>Notes archéologiques</i> : V. . . . .	117
<b>G. Seure</b> , <i>Étude sur quelques types curieux du Cavalier thrace</i> . . . . .	137

## ANTIQUITÉS NATIONALES

<b>C. Jullian</b> , <i>Notes gallo-romaines</i> : LIV. <i>Analogies de diverses sortes</i> . . . . .	167
<b>L. Colas</b> , <i>La voie romaine de Bordeaux à Astorga dans sa traversée des Pyrénées</i> . . . . .	175
<b>M. Clerc</b> , <i>Frise de sculpture gauloise à Nages (Gard)</i> . . . . .	189
<b>M. Clerc</b> , <i>La Massiliographie</i> . . . . .	190
<b>P. Casanova</b> , <i>Sur le nom de l'ambre</i> . . . . .	193
<b>P. Boissonnade</b> , <i>Note sur la culture du pastel ou guesde en France au Moyen-Âge</i> . . . . .	194
<b>C. Jullian</b> , <i>Chronique gallo-romaine</i> . . . . .	197

## BIBLIOGRAPHIE

L. MÉRIDIÉ, *Le prologue dans les tragédies d'Euripide* (O. Navarre), p. 203. — M. BRILLANT, *Les Secrétaires athéniens* (F. Dürrbach), p. 208. — CH. MICHEL, *Recueil d'inscriptions grecques: Supplément, I* (G. Radet), p. 209. — J. SOUKUP, *Simon l'Athénien* (A. Cuny), p. 211. — R.-C. FLICKINGER, *The drama of the Greeks* (O. Navarre), p. 211. — FURTWÄNGLER et URICH, *Griech. und römisch. Skulptur* (H. Lechat), p. 212. — L. FRANCHET, *Céramique primitive* (G. Leroux), p. 214. — F. SARTIAUX, *Villes mortes d'Asie Mineure* (G. Radet), p. 215. — ROBERTSON-MONTET, *Grec du Nouveau Testament* (A. Cuny), p. 215. — J. ROUFFIAC, *Caractères du grec dans le Nouveau Testament, d'après les inscriptions de Priène* (P. Fournier), p. 217. — E. DIEHL, *Poetarum romanorum reliquiae et Vitae vergilianae* (J. Marouzeau), p. 219. — A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'intolérance religieuse et la politique* (G. Radet), p. 220. — F. ARENTZ, *Palaeolithic chronology* (D' Capitan), p. 222.

## CHRONIQUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Orient, Grèce, Rome (G. Radet) . . . . .	223
--	-----

## GRAVURES

Relief Ludovisi, p. 119 et 121; relief de Boston, p. 125 et 127; relief Ludovisi restauré, p. 131; relief de Boston restauré, p. 133. — Représentations du Cavalier thrace, p. 138, 142, 163.

La route des Alpes, p. 169.

La route d'Artillerie à Saint-Jean-Pied-de-Port, p. 175; la voie romaine de Bordeaux à Astorga, p. 181; les ruines de Château-Pignon, p. 184; plan de Château-Pignon, p. 185; la voie romaine au Leïçar-Athéca, p. 186.

Sculpture gauloise de Nages, p. 189. — Statuette et bas-relief de Sens, p. 197. — Monnaies gauloises de Jersey, p. 172.

## DIRECTION ET RÉDACTION :

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

ANTIQUITÉS NATIONALES  
**M. Camille JULLIAN**  
30, rue du Luxembourg  
PARIS (VI<sup>e</sup>)

# NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

V

---

## SCULPTURE.

*Autel d'Aphrodite et d'Adonis (reliefs à Rome et à Boston).* — En 1887, fut trouvé à Rome, sur l'emplacement des jardins de la villa Ludovisi (correspondant à une partie des anciens Jardins de Salluste), le relief qui, sous le nom d'ailleurs impropre de « *Trône* » Ludovisi, fait la gloire du musée d'antiques installé aux Thermes de Dioclétien<sup>2</sup>. A la fois un et triple : un, puisqu'il est taillé dans un unique bloc de marbre et se rapporte à un unique sujet; cependant triple, puisque les faces du bloc qu'il recouvre sont au nombre de trois, et que le sujet même se divise en trois parties, dont les deux réservées aux faces latérales n'ont évidemment qu'une importance secondaire et sont comme de simples accompagnements du motif principal, — ce relief peut être comparé, abstraction faite de sa forme, à un triptyque<sup>3</sup>, avec les deux volets ne se rattachant à la partie centrale que par un lien assez lâche. Mais la forme, à son tour, en est étrange : l'intérieur vide, le pan principal terminé dans le haut en manière de fronton

1. I à IV : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151 et 325-364; XIII, 1911, p. 125-161 et 381-415.

2. Cf. *Röm. Mitteil.*, VII, 1892, p. 32-80 (Petersen); *Ant. Denkmæler*, II, 1, pl. 6-7, p. 3 (id.).

3. C'est une comparaison dont je m'étais déjà servi dans mon volume sur *Phidias et la sculpture grecque au V<sup>e</sup> siècle* (p. 22). Et j'ai repris ce nom dans mon récent Catalogue de moulages (*Lyon, Collection de moulages : 2<sup>e</sup> Catalogue*, 1911, p. 40, n<sup>o</sup> 133-135), cette fois afin d'éviter l'ancienne appellation de « *Trône* », très commode, mais aujourd'hui condamnée.

et les deux pans latéraux se repliant à angle droit et terminés en demi-fronton, une telle forme n'avait pas d'analogue dans tous les reliefs grecs connus jusqu'alors; de là résultait une complète incertitude quant à la destination et à l'usage de ce monument. Or, voici qu'on vient de nous en faire connaître un autre, qui n'est pas seulement son pareil, mais qui est de plus son pendant.

Il s'agit d'un relief qui a été découvert aussi dans les jardins Ludovisi, probablement au même endroit et en même temps que le premier (mais cela, on ne le dit pas), et qui, après avoir passé des années dans l'ombre mystérieuse d'une collection en Angleterre, s'épanouit maintenant au musée de Boston. C'est à M. Studniczka que fut laissé l'honneur, l'enviable et mérité honneur de le présenter au public; et, prenant ce deuxième relief encore à peu près vierge de tout commentaire, reprenant le premier sur lequel au contraire plus d'un commentateur avait usé sa science, réunissant ces deux œuvres qu'un océan sépare à jamais et qui sont scientifiquement inséparables, soumettant à une inflexible critique toutes les hypothèses qu'on a faites ou qu'on aurait pu faire sur elles, le savant archéologue a écrit un long mémoire de presque cent cinquante pages, qui est bien le travail le plus abondant, le mieux informé, le plus minutieux, enfin le plus solide que nous pussions espérer, et duquel on est en droit de dire qu'il épuise le sujet. Peut-être aussi épuise-t-il un peu le lecteur<sup>1</sup>.

Les deux reliefs formaient les extrémités d'un autel rectangulaire, dont la longueur nous est inconnue, et dont la largeur est donnée naturellement par le vide qui reste à l'intérieur. Disons tout de suite que leurs dimensions, cependant, ne se répondent pas avec l'exactitude mathématique dont un ouvrage analogue moderne fournirait l'exemple; en hauteur, en largeur, un peu partout, on constate de notables différences, comme si l'artiste avait

1. F. Studniczka, *Das Gegenstück der Ludovisischen «Thronlehne»* (*Arch. Jahrbuch*, XXVI, 1911, pl. 1, p. 50-96 et 97-192); *Id.*, *Allgriechisches Marmorwerk in Boston* (*Ant. Denkmäler*, III, 1, pl. 7-8, p. 5-7). — Cf. le dernier *Courrier de l'art antique* de M. S. Reinach (*Gazette des Beaux-Arts*, 1912, I, p. 65-69).

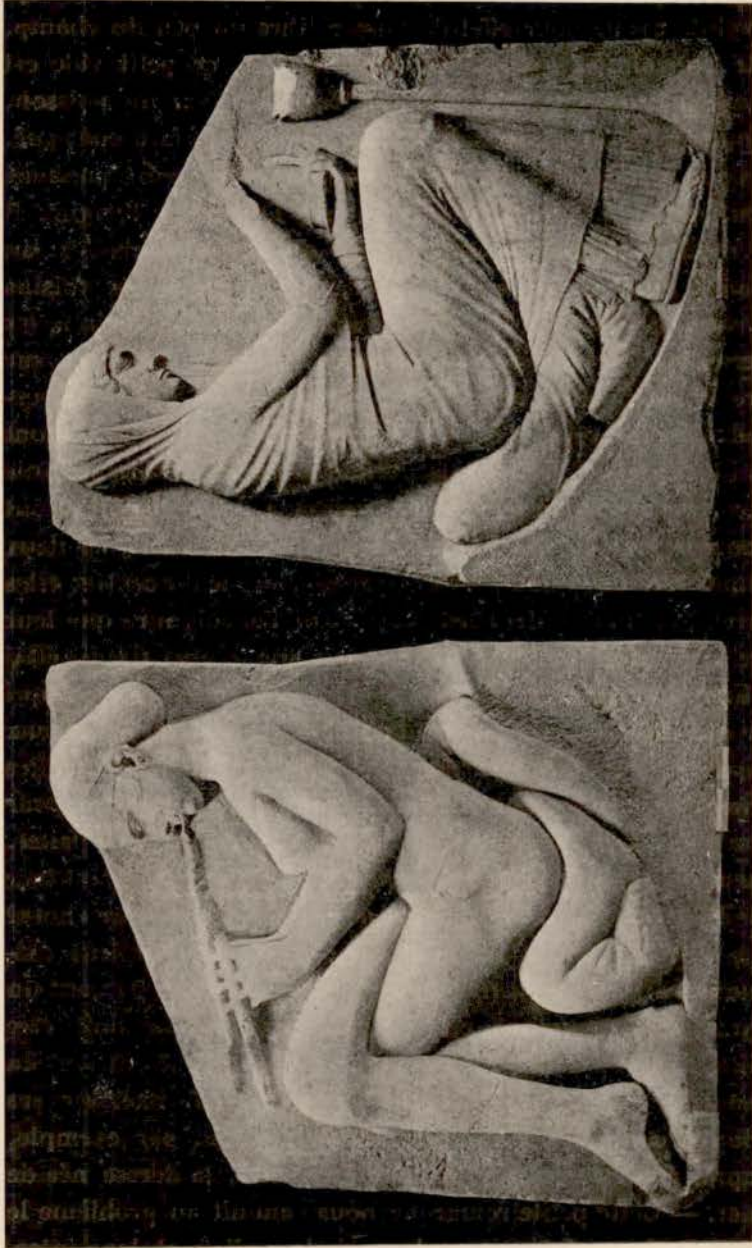


Relief Ludovisi : la face la plus large.  
[Ann. Denkmäler, B., 4, p. 6.]

dédaigné règle et compas pour tailler ses deux côtés pareils, et s'en était rapporté simplement à son œil, voire à un rapide et sommaire coup d'œil. Il n'est rien de plus grec qu'un tel dédain du compas et de la règle, lorsqu'ils ne sont point absolument nécessaires; et, loin que les différences de dimensions puissent être un argument contre l'idée que les deux reliefs se soient fait pendant, il doit être bien entendu que ne résulte de là nul obstacle à cette conclusion, laquelle ressort des analogies les plus étroites existant dans leur forme très spéciale et leur « construction » si particulière<sup>1</sup>. Car cette forme de fronton et de demi-fronton (à peu près) n'est point due à une nécessité architectonique; elle vient du découpage de la portion de champ non utilisée par les figures; elle est donc, en dernière analyse, une conséquence des sujets mêmes, que le sculpteur a composés en vue qu'ils répondissent l'un à l'autre par la place occupée et par le cadre. Mais, puisque ce cadre lui dessinait un fronton, l'artiste y ajouta les accessoires habituels du fronton, à savoir des acrotères. Il en subsiste des traces qui permettent au moins d'affirmer leur existence, non leur nature: M. Studniczka a supposé que ce devait être une palmette pour le centre, et que ce pouvait être, pour les deux extrémités, une colombe s'envolant, telle que nous la voyons sur les jolies monnaies de Sicyone.

A ces ornements en haut se joignent d'autres ornements en bas. Ceux-ci étaient rapportés dans le relief Ludovisi, et ils en ont disparu; le relief de Boston permet aujourd'hui de les restituer, et en même temps nous explique quelle avait été la cause de ce travail fait à part. On y voit que chacun des angles du relief est garni de deux volutes pareilles, également relevées à leur extrémité la plus large, que surmonte une forte palmette, coudée à angle droit; et celle-ci, appartenant

1. Pour le dire en passant, c'est une des meilleures preuves de l'authenticité du relief de Boston, qu'aucune de ses dimensions ne soit exactement concordante avec celles du relief Ludovisi, et que cependant il fasse exactement pendant à celui-ci. Mais est-ce que cette œuvre rare aurait besoin de prouver son authenticité? Il paraît que oui, que certaines personnes ont chuchoté à l'oreille de certaines autres qu'il fallait se méfier. Que les méfiantes lisent donc les premières pages de l'article de M. Studniczka, ils en auront le cœur raffermi.



Relief Ludovisi : les deux plus petites faces.  
[Ant. Boninsegni, II, 4, pl. 7.]

aux deux côtés à la fois, liant ensemble les deux volutes, donne à cet ornement d'angle son unité. Le relèvement de la volute ayant pour effet de laisser libre un peu du champ, juste au coin et tout à fait dans le bas, ce petit vide est rempli à droite par une grenade, à gauche par un poisson, lesquels poisson et grenade se répètent sur la face contiguë, les deux grenades se touchant presque, et les deux poissons pareillement n'étant séparés que par l'arête de l'angle : il est évident que ces attributs n'ont pas été choisis au hasard, mais qu'ils ont rapport aux personnages voisins de chacun d'eux, et qu'ils peuvent ainsi nous servir à les déterminer. Après avoir bien reconnu ces ornements sur le relief de Boston, on n'a qu'à comparer les places correspondantes du relief Ludovisi, pour être assuré que de tout pareils existaient là; et s'ils avaient été exécutés à part, puis rapportés, c'est une conséquence directe de la manière dont se comportent les deux reliefs. Sur celui de Boston, les deux femmes sont dans une position qui les éloigne du centre; elles se reculent et accourent leur bras, dans l'encoignure que leur offre le revers de la palmette, en sorte que le plus simple était de tirer du même bloc et les personnages et l'ornement qui leur sert d'appui; sur le relief Ludovisi, au contraire, les deux figures se penchent vers le centre, laissant loin derrière elles l'ornement, qu'il devenait plus naturel alors d'exécuter pour lui-même et de mettre en place après les sculptures faites. Il ne subsiste d'incertitude que pour le petit attribut à restituer dans les coins : sera-ce ici poisson ou grenade ou autre chose? Nous disions tout à l'heure que ces attributs étaient évidemment liés au personnage voisin et nous fournissaient un moyen de reconnaître celui-ci; la proposition doit être maintenant renversée : ce n'est qu'après identification du personnage principal que nous pourrons lui restituer ses attributs, et nous ne mettrons ici le poisson, par exemple, qu'après avoir reconnu plus haut Aphrodite, la déesse née de la mer. — Cette petite remarque nous conduit au problème le plus difficile, qui concerne le sens des reliefs et leur interprétation.

1. Relief Ludovisi. — Certains savants, à la tête desquels se placent pour l'autorité du jugement MM. Carl Robert et Wolters, ont voulu voir dans la scène principale de ce relief un accouchement. Si l'attitude nous en paraît étrange, il convient de se rappeler qu'elle était habituelle dans la Grèce ancienne<sup>1</sup>, et qu'elle fut illustrée par Létô qui, à Délos, mit au jour de cette manière Apollon<sup>2</sup>. L'interprétation n'aurait donc rien que de légitime en soi; mais il me semble qu'elle succombe sous les objections diverses qui lui sont opposées. Et d'abord la place manque pour un agenouillement: si l'on calcule la distance qui doit exister entre le nombril et les genoux, on s'aperçoit que les genoux seraient ici beaucoup plus bas que la ligne du sol; et si, pour rattraper la différence, on suppose un grand écartement des jambes, alors on devrait voir au moins le genou gauche dans l'étroit intervalle où reparaît de ce côté le champ de la plaque. Et puis, découvrit-on la moindre indication de douleur, de fatigue? Pas plus que le ventre ne laisse apercevoir signe de grossesse, le visage ne montre à son tour signe de souffrance: il est doucement éclairé par l'aube d'un sourire, qu'on sent devoir s'achever et se préciser tout à l'heure (quel que puisse être le personnage représenté) en un fin sourire heureux de femme coquette. Puis encore, à quoi sert ce « linge » que tiennent devant le ventre de la prétendue accouchée les deux femmes qui l'aident? Ce ne pourrait être qu'un linge destiné à recevoir l'enfant; mais justement, la manière dont il est tenu nous oblige à écarter cette explication. Ainsi, dans cette scène d'accouchement, il n'y aurait rien qui rappelât la grossesse, rien non plus qui annonçât l'enfant, et l'enfant lui-même ferait défaut. Or, le manque d'enfant suffirait, selon M. Studniczka, pour rendre inacceptable l'interprétation proposée. Car sans l'enfant, sans cette vie nouvellement éclosse par quoi se transfigure l'acte matériel de

1. Ce n'est pas un usage qui soit spécial à la Grèce: cf. R. Giron, *Attitudes des parturientes* (thèse pour le doctorat en médecine, Paris, 1907), chap. III: *Agenouillement*, p. 14 sqq.

2.

Ἄμφι δὲ φοίνικι βάλε πήγες, γούνα δ' ἔρριπεν  
λειμώνι μαλακῶν...

(Hymne à Apollon Délien, v. 117-118.)

la mise au jour, cet acte conserve toute sa matérialité répu- gnante; il est inesthétique à tel point que jamais l'art grec n'aurait songé à le représenter<sup>1</sup>.

Rejetons donc l'idée d'un accouchement. Afin d'aboutir à la vraie solution, considérons d'abord les deux aides, et tâchons d'expliquer ce qu'elles font. Leur pose est de femmes qui soulèvent quelque chose; et on la retrouve, très analogue et parfois toute pareille, dans divers monuments antiques dont le sens n'est pas douteux. Par exemple, sur la belle coupe du peintre Douris au Louvre, c'est la figure d'*Éôs* relevant le cadavre de son fils Memnon<sup>2</sup>; sur une monnaie de la Grèce du Nord, ce sont deux jeunes filles levant ensemble une grosse amphore; sur un miroir étrusque, ce sont deux guerriers qui soutiennent doucement sous l'aisselle *Penthésileia* mortellement blessée, tombée à genoux et défaillante. Après ces comparaisons faites, il ne saurait subsister aucun doute. Il s'agit ici d'une *ἄνεδος*. Celle de Coré ou de quelque autre divinité tellurique? Non, car ce n'est pas de la terre que s'élève cette troisième figure, que les deux autres aident à monter; la ligne abstraite, comprise entre deux pentes caillouteuses, qui marque l'endroit d'où elle sort, ne peut désigner que l'eau de la

1. Évoquons ici notre grand Ingres et l'une de ses œuvres les plus hardies et les plus délicieuses : je veux parler du dessin aquarellé qui s'intitule la *Naissance des Muses*, et qui figure Mnémosyné au terme de son long travail d'enfantement, donnant le jour à la neuvième et dernière Muse, en présence des huit autres déjà nées et de Zeus leur père. C'est vraiment un accouchement; la nouveau-née achève à peine de sortir du sein maternel; et d'ailleurs la posture de la mère, sa main gauche fortement serrée, surtout son air de soulagement et de lassitude heureuse indiquent assez quel est le moment choisi. Mais l'accouchement n'est pas ce qui retient l'attention; notre intérêt va désormais à celle qui vient de faire son entrée dans l'existence, et qui semble, sur sa bouche ouverte, dans ses grands yeux frais, sur tout son visage étonné, recevoir avec ravissement l'empreinte neuve de la vie! L'audacieux de la donnée disparaît ici devant la franchise ingénue de l'exécution; en quoi l'artiste s'est montré digne de ces Grecs anciens qu'il admirait tant, et capable de traduire leurs belles légendes dans le même esprit qu'eux, sans plus manquer à l'honnêteté qu'aux lois de la beauté : « Érató, écrivait Ingres, sort la dernière du giron de Mnémosyne, et cela est rendu honnêtement. » — Par parenthèse, Ingres s'étant là, pour le groupe formé de Mnémosyné avec la femme assise (sans doute *Eileithyia*) qui la soutient et l'assiste, visiblement souvenu du groupe *Dioné* et *Aphrodite* (les deux « *Parques* » les plus éloignées du centre) dans le fronton Est du Parthénon, en sorte que sa Mnémosyné rappelle de très près l'*Aphrodite* (« *Parque* » couchée) de ce groupe, c'est peut-être d'après cela que certaines personnes ont conçu l'idée saugrenue, mentionnée en plaisantant par M. Studniczka, que cette merveilleuse *Aphrodite* du Parthénon représentait aussi une femme en couches!!

2. Cf. Pottier, *Douris*, p. 41, fig. 8.



Relief de Boston : la face la plus large.  
[Ant. Deshayes, II, 4, pl. 7.]

mer : nous assistons à la miraculeuse naissance de la déesse née du flot, née de l'écume marine, ἀφρογένεια, que reçoivent précautionneusement au bord de l'eau deux *Horai*<sup>1</sup>. *Aphrodite* émerge à l'instant de la mer ; voilà pourquoi d'ailleurs le chitôn dont elle est vêtue lui adhère au corps de tous ses fins plis, étant mouillé ; et c'est aussi parce qu'ils sont mouillés, que ses cheveux dénoués semblent couler, plutôt que flotter, sur sa joue et son épaule. La déesse vient à peine de naître, et déjà, sans qu'aucun de ses traits ait encore bougé, on voit courir sur tout son visage la lueur première de ce beau sourire vainqueur et sûr de soi qui la caractérisera désormais : elle est déjà φιλορμειδής Ἀφροδίτη<sup>2</sup>.

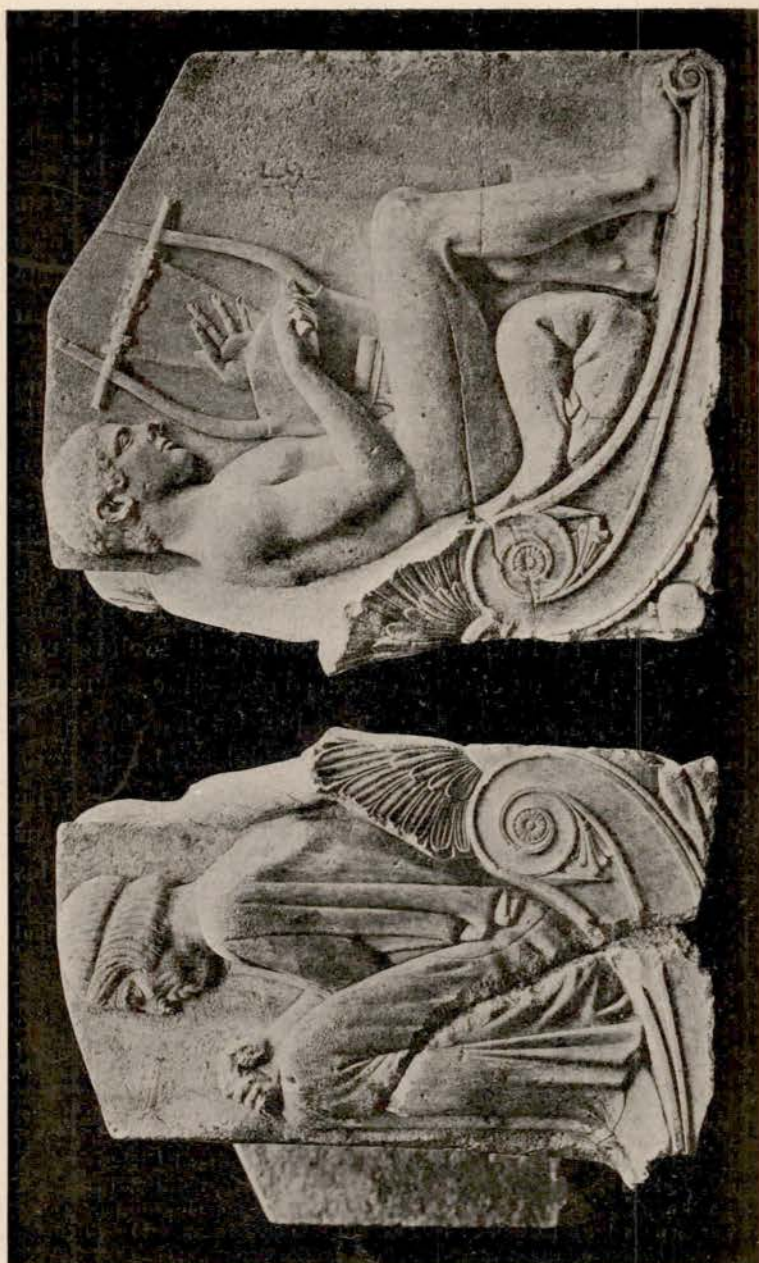
Cette interprétation, proposée jadis par M. Petersen, reprise par M. Studniczka avec des preuves plus serrées<sup>3</sup>, semble

1. Τὴν δὲ χρυσάμπυκος Ὁραι  
δέξαντ' ἀσπασίως.

(Petit hymne à *Aphrodite*, v. 5-6.)

2. *Grand hymne à Aphrodite*, v. 17.

3. J'omets à dessein de mentionner le dernier des arguments qu'a proposés M. Studniczka, et qu'il juge décisif. Il le serait, en effet, s'il ne reposait sur des données qu'on peut très bien révoquer en doute. M. Studniczka croit que le « linge » que tiennent les deux *Horai* n'est autre que le bas du chitôn même dont *Aphrodite* est vêtue : long chitôn ionien qui devait, dans l'usage ordinaire, être serré à la taille par une ceinture, au-dessus de laquelle le vêtement retombe, formant un colpos plus ou moins ample. Mais ici la ceinture manque, et le chitôn abandonné à lui-même descendrait beaucoup plus bas que les chevilles, en sorte qu'il serait un obstacle à ce que la déesse, complètement sortie de l'eau, pût mettre les pieds sur le sol. Alors les *Horai* l'ont saisi et le relèvent pour rendre aux pieds toute liberté. — Cela est très spécieux. On peut s'étonner, cependant, qu'*Aphrodite*, puisqu'elle a pris la peine de se vêtir avant de venir au monde, ait oublié de mettre sa ceinture et de relever son chitôn. On ne songe pas non plus, sans un peu de surprise, au véritable plongeon que les *Horai* ont dû faire pour aller saisir au fond de l'eau le bord du vêtement et le ramener à elles. Et si l'on s'avise que le chitôn pouvait flotter en cercle à la surface de l'eau, il n'était plus, en ce cas, une gêne pour les pieds de la déesse... Mais ce sont là, dira-t-on, de misérables chicanes, bonnes pour un esprit pointilleux, qui ne sait pas comprendre les libertés permises à l'art. J'y renonce donc et me bornerai à une objection tirée de certains groupes en terre cuite qui représentent la naissance d'*Aphrodite* : cf. *Monuments Piot*, II, 1895, p. 171 (P. Jamot). La déesse, nue, est agenouillée soit entre les valves large ouvertes d'une grande coquille ou sur une base dont les ondulations rappellent les flots de la mer, et derrière elle plane un petit *Eros*, tenant à deux mains un pan de draperie pour la vêtir. La plus jolie de ces *Vénus à la coquille* est au Louvre, et en même temps qu'elle, dans le même tombeau, a été trouvé un pan de draperie isolé (cf. *Mon. Piot*, *ibid.*, p. 174, fig. 2) : était-ce un seul personnage, aujourd'hui disparu, ou bien en étaient-ce deux qui présentaient cette draperie ? et comment doit-on se figurer le groupe entier, tel qu'il est sorti des mains du coroplaste ? On ne le sait pas. Mais il est certain, de toute manière, que la draperie en question n'était pas le pan inférieur du chitôn d'*Aphrodite*, puisque celle-ci est entièrement nue. Or, cette draperie ressemble d'une façon surprenante à celle du relief Ludovisi ; j'estime que l'explication qui vaut pour l'une vaut



Relief de Boston : les deux plus petites faces.

[*Ant. Denkmäler*, III, 1, pl. 8.]

aujourd'hui ne pouvoir plus être contestée. Quant aux deux figures qui occupent les deux petits côtés du grand relief, ces deux femmes en contraste aussi complet que possible, l'une toute nue, jambes croisées, jouant de la double flûte, l'autre sévèrement drapée et qui pose, d'un geste grave, des grains d'encens sur un brûle-parfums, elles évoquent les deux faces du culte et des hommages que reçoit en ce monde la déesse de l'amour; car Aphrodite pouvant, selon les cas, être qualifiée Ἐραίρα ou Νυμφίρα, nos deux figures sont la juste et discrète traduction de ces deux épithètes, nous en donnent comme un joli équivalent plastique<sup>1</sup>.

2. Relief de Boston. — La seconde partie de l'autel ne s'explique pas avec autant de sûreté que la première; mais cependant l'interprétation qu'en donne M. Studniczka, lorsqu'on en a considéré tous les détails, s'impose avec une force croissante. Sur la face principale, au milieu, *Éros* se tient debout, ses deux grandes ailes éployées; c'est un garçonnet, de qui le corps nu accuse environ treize ans. Il a la main gauche appuyée contre sa hanche, et de la droite il soulève une balance<sup>2</sup>, aux plateaux chargés chacun d'une petite figure nue de jeune homme, celle-ci suspendue par les deux mains et effleurant à peine du bout des orteils le plateau. La figure de droite est la plus lourde, la balance penche de ce côté; et cette vue du plateau droit s'inclinant et du plateau gauche plus léger se relevant provoque des sentiments contraires chez les

aussi pour l'autre, et c'est le moment de compléter la citation que j'ai faite tout à l'heure du *petit hymne à Aphrodite*, v. 5-6 :

Τὴν δὲ χρυσάμπυκος Ἵραϊ  
δέξαντ' ἀσπασίως, περὶ δ' ἄμβροτα εἴματα ἔσσαν.

En résumé, les *Horai* tiennent dans une de leurs mains une draperie, qui va leur servir à sécher et vêtir la déesse, et de cette draperie que lui fournissait son sujet, l'artiste s'est lui-même servi habilement pour voiler le bas du corps d'*Aphrodite*, lequel, sans cela, se fût étalé avec une sorte d'impudeur peu conforme aux habitudes de la sculpture de ce temps.

1. M. Studniczka va plus loin; il pense que les deux figures latérales seraient, elles aussi, des représentations directes d'*Aphrodite*, mais d'*Aphrodite* particularisée, si je puis dire, ici en Ἐραίρα et là en Νυμφίρα. Pour moi, je ne le crois pas; j'aime mieux voir en elles une évocation de deux vies différentes. Le sens reste d'ailleurs le même; ce qui changerait seulement, c'est la qualité des personnes chargées d'exprimer ce sens.

2. Tout le haut de la balance, notamment le fléau, qui était rapporté, a disparu; il était en marbre comme le reste.

deux femmes assises, l'une à droite, l'autre à gauche d'Éros. Celle de droite fait de la main un geste joyeux et tout son visage s'éclaire d'un sourire, cependant que celle de gauche, appuyant son coude à son genou, laisse tomber sur sa main (dans une attitude analogue à celle de ces figures funéraires dites «*Pénélope*») sa tête où l'on peut lire un mélange de chagrin et de dépit. Le contentement d'un côté, le regret et l'amertume de l'autre s'opposent avec cette discrétion sobre et cette noble mesure qui n'appartiennent qu'à l'art du v<sup>e</sup> siècle; mais on doit ajouter que l'être entier participe au sentiment qu'il s'agit d'exprimer: les gestes des bras, l'attitude du corps apportent à l'air du visage le plus juste accompagnement; et la draperie, ici dégageant la poitrine, et là serrée contre le corps comme un voile de deuil, dit ce qu'il y a à dire avec une infinie délicatesse, avec ce *Μηδῆν ἄγχι* toujours si précisément observé dans ces fines harmonies d'art. Or, les deux figures féminines sont désignées par l'attribut dont nous avons parlé plus haut, qui est placé au-dessous de chacune d'elles, occupant le petit vide à l'angle du relief sous la volute relevée: poisson et grenade désignent respectivement *Aphrodite* et *Perséphone*, la déesse née de la mer et la reine du monde souterrain. C'est entre elles deux que se dresse, comme un juge ou du moins tenant la balance du jugement, le jeune garçon *Amour*. Le sujet serait donc une rivalité amoureuse entre les deux déesses, rivalité où Aphrodite fut la mieux partagée.

La seule des histoires mythologiques qui soit conforme à ces données est la légende d'Adonis. On racontait qu'Adonis avait montré, dès sa naissance, une beauté si merveilleuse, qu'Aphrodite jalouse avait voulu le garder pour elle seule; elle l'avait caché à tous les dieux et enfermé dans un coffre qu'elle avait remis à Perséphone. Mais celle-ci avait ouvert le coffre, vu l'enfant, et, transportée d'amour à son tour, n'avait point voulu le rendre. Jugement de Zeus: Adonis passera le tiers de l'année avec Perséphone, l'autre tiers avec Aphrodite, et du dernier tiers il sera le maître et pourra disposer à son gré. Or, ce tiers disponible, Adonis l'avait donné à Aphrodite, lui dou-

blant ainsi sa part, demeurant avec elle huit mois de l'année et quatre seulement avec Perséphone. — Il s'agit là d'un mythe analogue à celui du partage de Perséphone elle-même entre sa mère Déméter, la déesse des moissons, et Hadès, le dieu qui règne sous terre; c'est-à-dire d'un partage de l'année entre les divinités en qui s'incarne la puissance végétative de la nature et celles qui en personnifient le sommeil et l'espèce de mort apparente. Qu'Adonis ait spontanément accordé à Aphrodite un tiers de l'année, c'est là un petit développement ajouté à l'histoire longtemps après<sup>1</sup>; mais primitivement le partage inégal résultait du jugement même. Primitivement aussi, l'Adonis à partager n'était pas un petit enfant dans ses langes, mais un beau jeune homme mûr pour l'amour. C'est cette forme de la légende que reproduit notre relief: *Éros* a été délégué par Zeus, et le choix d'un tel suppléant se comprend, puisqu'il s'agit d'une rivalité amoureuse; ses justes balances en main, il pèse les deux petites figures qui sont, par une convention étrange et naïve, comme l'*Adonis* de Perséphone et l'*Adonis* d'Aphrodite<sup>2</sup>; et les balances penchent pour Aphrodite, lui accordent la plus grosse part; et le petit fripon *Éros*, se réjouissant du bonheur de sa mère, laisse errer sur ses lèvres un malin sourire qui répond à l'épanouissement du visage de celle-ci, presque un sourire de complice, donnant à penser que son impartialité de juge n'allait pas sans un secret parti pris intérieur.

Les deux petites faces du grand relief sont occupées chacune par une figure. Du côté de Perséphone, on voit un jeune homme nu, assis sur un coussin replié, et jouant de la lyre<sup>3</sup>. Ce ne peut être que le bel *Adonis*, et l'attribut de la grenade, répété sous lui, nous indique qu'il est encore au pouvoir de la reine des Enfers: c'est donc l'Adonis que Perséphone se refusait à rendre, et pour lequel la balance d'*Éros* vient à l'instant de prononcer son jugement. Du côté opposé, formant par consé-

1. Une « galanterie hellénisique », dit M. Studniczka.

2. Ce dédoublement d'Adonis dans la balance d'*Éros* est un peu surprenant; mais on ne voit pas quelle autre explication serait possible.

3. Il fait un fort joli pendant à la jeune joueuse de flûte, qui occupait l'autre extrémité du même long côté de l'autel.

quent un angle droit avec Aphrodite, est assise par terre, vêtue d'un péplos, cheveux courts et pieds nus, une vieille femme toute ridée, en qui sa physionomie vulgaire révèle une esclave, spécialement une *τροφός*. De sa main droite elle tenait un objet,



Relief Ludovisi : la face la plus large restaurée.  
[Arch. Jahrbuch, 1911, p. 77.]

qui aujourd'hui fait défaut, ayant été abattu et soigneusement gratté du haut en bas ; néanmoins les traces qui en subsistent ont permis à M. Studniczka une restitution certaine : c'était un arbuste, sortant du sol aux pieds de la *τροφός* et s'élevant

jusqu'à hauteur de sa tête. Qui peut donc être cette vieille esclave, assise tout contre cette plante et ne voulant la quitter, l'ayant saisie dans ses doigts gris, et la contemplant de ses yeux creux et avec toutes les rides de son visage, comme elle contemplerait l'enfant élevé par ses soins? Or, voici ce qu'on racontait de la naissance d'Adonis. Celle qui devait être sa mère s'appelait Smyrna ou Myrrha; ayant offensé Aphrodite par ses dédains, la déesse se vengea en lui inspirant un amour incestueux de son propre père, et Myrrha réussit, avec l'aide de sa vieille *προφύλαξις*, à satisfaire son coupable désir. Mais le père, bientôt détrompé, la poursuivait, glaive en main, afin de la tuer, quand les dieux, saisis de pitié, la changèrent en l'arbuste qui produit la myrrhe; et cet arbuste, après le temps révolu, s'entr'ouvrit pour donner le jour à Adonis. Rien de plus naturel dès lors, quoique les textes ne le disent pas, que la *προφύλαξις* de Myrrha ait fidèlement veillé, pendant ces neuf mois, sur l'arbuste à myrrhe: c'est Myrrha elle-même, en somme, que nous la voyons tenir dans sa main et couvrir des yeux; le dévouement qu'elle devait à la jeune fille, elle l'a transporté à la plante en qui celle-ci continue de vivre, en qui son enfant commence à palpiter<sup>1</sup>.

Tel était cet autel, consacré, ainsi que l'indiquent les sujets de ses divers reliefs, à Aphrodite et Adonis. Où se trouvait-il, avant que son revêtement sculpté fût apporté à Rome? On ne le sait absolument pas, et rien ne nous l'indique; ce n'est que par hypothèse qu'on peut nommer la ville chypriote d'Amathonte<sup>2</sup>, et admettre que l'enlèvement des reliefs eut lieu lors de la conquête de Chypre par les Romains, en 58 av. J.-C. En tout cas, on ne doit pas songer à la Grèce propre, où il n'y avait nulle part, au v<sup>e</sup> siècle, de culte public d'Adonis. L'œuvre n'en demeure pas moins purement grecque, faite en marbre grec (paros) et taillée d'une main grecque. Après

1. Ce sujet avait pour pendant, à l'autre extrémité du même côté de l'autel, la jeune femme drapée qui brûle de l'encens. On remarquera la jolie correspondance entre ces deux motifs: à droite l'arbuste producteur de l'encens, à gauche les grains d'encens qui vont fumer sur le brûle-parfums.

2. Cf. Pausanias, IX, 41, 2.

une longue, attentive et abondante analyse, où les comparaisons et les rapprochements se pressent par dizaines<sup>1</sup>, notamment avec des sujets reproduits sur des vases attiques



Relief de Boston : la face la plus large restaurée.  
[Arch. Jahrbuch, 1911, p. 76.]

de la première moitié du v<sup>e</sup> siècle, M. Studniczka conclut que les reliefs de l'autel, « pour la composition et le dessin, ont

1. Ce qui n'empêche pas l'auteur, à la fin de cette analyse, de s'excuser de ce qu'elle a d'incomplet, de demander pardon de « l'insuffisance de ces premières recherches ». Est-ce modestie? ne serait-ce pas plutôt humour de pince-sans-rire?

leurs racines dans cette terre féconde que nous connaissons surtout par les productions céramiques d'Euphronios, Douris, Brygos, Hiéron, Pistoxénos, etc. » ; que le dessin témoigne, à la vérité, d'un art un peu plus développé, mais que cet art même se retrouve exactement dans les séries de vases attiques, qui viennent immédiatement après les précédentes, vases de Sotadès, premiers lécythes à fond blanc, grands vases « miconiens » ; que certains détails, soit des ornements ou des formes vivantes, nous obligent, il est vrai, à regarder plus à l'est, vers les îles ou les côtes d'Asie, mais que ces détails demeurent secondaires dans l'impression d'ensemble ; en conséquence, que l'œuvre ressortit à l'art attico-ionien, qu'elle est plus attique encore qu'ionienne, et que c'est la fleur la plus précieuse, la plus rare, la plus délicieuse qu'ait, à notre connaissance, produite cet art dans le temps où il achevait de rejeter les liens et bandelettes de l'archaïsme pour atteindre à la pleine et entière liberté. L'auteur nous en est inconnu, et rien ne permet de le désigner ; mais quoi ! l'auteur du grand relief d'Éleusis, œuvre admirable entre toutes, nous est-il connu davantage ?

Regardons-le maintenant, cet autel, après avoir fait le petit effort d'imagination nécessaire pour le restituer en son intégrité première. Sa décoration compose une sorte d'hymne en l'honneur d'Aphrodite ; et, peut-on croire en regardant l'un des longs côtés, c'est à cet hymne que préludent le jeune cithariste et la jeune flûteuse, tous deux nus et assis sur des coussins, l'un en face de l'autre, se répondant d'une extrémité à l'autre de l'autel. Tournons du côté de la flûteuse. Sur l'un des petits côtés, nous voyons la naissance de la déesse, et les vers du petit hymne à Aphrodite nous reviennent à la mémoire : « Vénérable, couronnée d'or, belle Aphrodite, je te chanterai, ... quand tu vins sur le flot de la mer multisonante, dans l'écume douce. Et les Horai aux bandelettes d'or te reçurent avec tendresse, et t'enveloppèrent de vêtements immortels... Salut, déesse aux mobiles regards, déesse douce et charmante !... » Puis, sur le deuxième long côté, ce sont les deux femmes drapées, toutes deux assises, se corres-

pondant, comme tout à l'heure le cithariste et la flûteuse : l'une, jeune, chaste, noble et grave, fait brûler de l'encens, et l'autre, la vieille et fidèle *τροφός*, garde sa Myrrha devenue l'arbuste à encens, cet arbuste qu'anime une vie miraculeuse, et d'où va sortir Adonis, l'enfant merveilleux qui ravira d'amour Aphrodite. Enfin, le second des petits côtés nous conte la suite de cette mirifique histoire, nous fait assister au dénouement de la querelle amoureuse entre Aphrodite et Perséphone, nous montre Éros pareil un peu, avec sa balance aux plateaux inégaux; à l'archange saint Michel, le peseur d'âmes dans tant de *Jugements derniers* aux portails de nos vieilles cathédrales.

Mais l'ensemble que je viens de décrire n'existe plus matériellement. Le hasard, aidé beaucoup des hommes, l'a disloqué; chaque moitié ornée à présent un musée dans deux mondes différents. Alors, il est assez naturel de se demander si les deux lots, égaux en apparence, se trouvent avoir une tout à fait égale beauté artistique, et lequel des deux musées a été le mieux partagé. Je ne veux point insinuer qu'il existe des différences dans l'exécution : il est certain que la main de l'exécutant a partout déployé la même habileté, sans aucune défaillance. Je ne parle pas non plus des dommages qu'a subis le relief Ludovisi, aujourd'hui démunie de ses ornements dans le bas, et, ce qui est pis, mutilé dans le haut et privé de la tête des deux *Horai*, tandis que le relief de Boston est resté à peu près intact : car les ornements absents se suppléent, et il est remarquable que la mutilation du haut du relief ne l'a pas gravement altéré. Mais il reste toujours ceci, que les données, ou, si l'on veut, l'énoncé de chacun des sujets est loin d'être identique, et que l'un peut nous plaire plus que l'autre. A commencer par les petites faces, il me semble que les deux du relief de Boston (la vieille *τροφός* et *Adonis* jouant de la lyre), si on les considère soit dans leur relation entre elles ou dans la relation qu'elles ont avec le motif principal, causent une impression moins satisfaisante que les deux du relief Ludovisi. Puisqu'il faut, en principe, que les deux volets d'un triptyque se balancent exactement et soient liés au sujet central par un même rapport

de dépendance, peut-on imaginer à la fois plus complète opposition d'esprit et plus juste correspondance de lignes et de masse, que celle que nous offrent ces deux femmes assises, l'une drapée et l'autre nue, l'une jouant de la flûte et l'autre brûlant de l'encens? Et peut-on concevoir aussi lien plus étroit, plus intime, et plus égal des deux côtés, que celui qui les rattache au sujet principal? Quant à ce dernier, les poses symétriques des deux *Horai*, leurs jambes pareillement ployées, leurs bras semblablement étendus, l'un pour tenir le « linge » par devant, l'autre pour saisir sous l'aisselle opposée la déesse qui surgit de l'eau, et qui étend à son tour les bras afin d'appuyer les mains aux épaules de ses deux aides, bref tous les détails du groupe convergent à une unité si parfaite et si claire, si saisissable au premier coup d'œil, que même la disparition de deux têtes sur trois ne l'a pas le moins du monde obscurcie ni troublée. Si pareil accident était arrivé au relief de Boston, n'en aurait-il pas souffert bien davantage? Enfin, il me semble que c'est dans les figures du relief Ludovisi, dans les deux *Horai* tellement pareilles avec de très légères variations, l'une vêtue du chitôn aux fins plis frissonnants, l'autre du péplos aux plis graves, et dans l'*Aphrodite* dont les cheveux dénoués recouvrent l'oreille, mais de façon à en laisser reparaître, par une amusante coquetterie, l'ourlet supérieur, cependant que ses deux bras étendus rencontrent et relèvent d'une manière si jolie le péplos de l'*Horé* à gauche et le chitôn de l'*Horé* à droite, c'est là, je crois, que nous apparaît le mieux, mesuré avec la plus exquise justesse de main, ce reste d'archaïsme qui donne tant de saveur à ce bel ensemble. En sorte que, tout pesé, bien que le musée de Boston n'ait certes pas à se plaindre, ce serait pourtant le Musée des Thermes à Rome qui aurait gardé la meilleure part. Mais les balances où cela est pesé ne sont pas, comme celles d'Éros, infaillibles!...

HENRI LECHAT.

Lyon, janvier 1912.

---