

# NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

IX<sup>1</sup>

## ARCHITECTURE.

*Le temple de Tégée.* — Parlant du temple d'Athéna Aléa à Tégée, qui fut reconstruit et décoré par Scopas dans la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle, Pausanias (VIII, 45,5) dit : « Il a le premier ordre de colonnes dorique, celui d'après corinthien; et puis se dressent hors du temple des colonnes ioniques. » Une petite correction, qui donnait, il est vrai, à une partie du texte un sens nouveau exactement contraire à son sens antérieur (ἐντὸς pour ἐκτὸς, dans le au lieu de hors du), avait été généralement adoptée et permettait de croire qu'il s'agissait d'une réunion des trois ordres d'architecture dans un même édifice; le temple de Tégée, à cause de cela, tenait dans tous les manuels une place remarquée. Mais des fouilles récentes

1. I à VIII : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151 et 325-364; XIII, 1911, p. 125-161 et 381-415; XIV, 1912, p. 117-136; XV, 1913, p. 117-159 et 357-395; XVI, 1914, p. 159-196. — [Cet article était rédigé, tout à fait prêt pour l'impression en juillet 1914. Je n'ai pas besoin de dire pourquoi il est publié seulement en mars 1915, ni d'excuser ce retard. J'ai tenu à honneur de ne pas changer un mot, pas un seul, aux comptes rendus que j'avais faits de certains travaux allemands. Mais je tiens aussi à déclarer aujourd'hui le regret que je sens de n'avoir point dédaigné, d'avoir au contraire étudié avec respect et sympathie les mémoires de tel archéologue qui devait signer, depuis, cet immortel monument de cynisme, de mensonge, d'insolente bravade, dit « Appel aux nations civilisées » et Manifeste des 93 intellectuels, ou de tel autre qui, écrivant à un correspondant d'un pays neutre, l'informait que l'armée française, dans la guerre actuelle, employait les balles *dum-dum*. On ne peut, d'ailleurs, qu'éprouver un dégoût général en pensant aux abominables Barbares qui, dans toute l'Allemagne, ont accueilli « avec le plus grand enthousiasme » (voir les télégrammes de l'époque) la nouvelle du bombardement et de l'incendie de la cathédrale de Reims : digne pendant à la destruction du Parthénon, accomplie en 1687 par les canons d'un officier lünebourgeois, un Allemand aussi; avec cette différence pourtant, preuve éclatante du progrès de la *koultour* allemande, que le Parthénon était plein de poudre et la cathédrale pleine de blessés.]

H. LECHAT.

1

Bibliothèque Maison de l'Orient



164683

ont dérangé ce bel arrangement; elles nous ont apporté quelques précisions, et, comme de juste, quelques incertitudes nouvelles<sup>1</sup>. Il est certain aujourd'hui que l'ordre de la péristasis, ainsi que celui du pronaos et de l'opisthodomos, étaient doriques. De l'ordre intérieur, pas trace; on peut supposer qu'il y avait contre les murs du naos des demi-colonnes avec chapiteaux corinthiens; à cela s'appliqueraient les mots de Pausanias, ὁ δὲ ἐπὶ τοῦτο = le second ordre. Quant aux colonnes ioniques, il n'y a point de place pour elles à l'intérieur; il faut donc lire le texte de Pausanias comme il l'a écrit: ἐκτὸς, hors du temple. Et le difficile est de fixer où étaient et ce qu'étaient ces colonnes qui n'appartiennent pas au temple, et qui cependant, d'après la manière dont en parle Pausanias, appartenaient au même ensemble architectural. C'est à ce problème que M. Thiersch vient de proposer une réponse qui est ingénieuse et vraisemblable, et peut bien être la bonne<sup>2</sup>.

Aux deux angles de la façade principale (Est) du temple, on a découvert encore en place deux grandes bases rectangulaires, égales entre elles, symétriquement disposées, toutes pareilles à la crèpis voisine pour les matériaux et leur appareillage. Ces bases sont ainsi contemporaines de la construction du temple. On avait pensé qu'elles devaient supporter des œuvres de statuaire. M. Thiersch est d'avis plutôt qu'on doit planter là deux colonnes ioniques, comme on en voit dans l'exemple classique du temple romain de *Vénus et Rome*, représenté sur des monnaies d'Hadrien. Ainsi disposées, ces colonnes répondent bien aux données que nous indiquions tout à l'heure: elles contribuent à la décoration et à l'effet de la façade du temple, elles font partie du même ensemble architectural, et pourtant elles sont *en dehors* de l'édifice, n'appartiennent pas au temple, qui est complet sans elles<sup>3</sup>. La solution proposée

1. Cf. *C. R. Acad. Inscr.*, 1911, p. 257 sqq. (Ch. Dugas).

2. H. Thiersch, *Zum Problem des Tegeatempels* (*Arch. Jahrbuch*, XXVIII, 1913, p. 266-272).

3. Ajoutons que cela ne concorde pas seulement avec la lettre du texte cité, mais aussi avec certaines nuances d'expression qu'on y peut relever: Pausanias emploie le mot *κόρυθος* (ordre) uniquement pour les colonnes doriques et pour les corinthiennes, qui, en effet, les unes et les autres, appartenaient à un ordre architectural dans le temple; mais, pour les ioniques, il emploie le simple mot *κίονες*, qui désigne parfaitement des colonnes isolées.

est donc satisfaisante. — Mais je me demande si M. Thiersch ne l'a pas un peu compromise, en voulant aller plus loin. Ces colonnes portaient-elles quelque chose? Pausanias n'en dit rien, et l'on doit conclure de ce silence, semble-t-il, qu'en effet elles ne portaient rien, ou du moins ne devaient porter qu'un objet ou une figure de simple décoration (trépied, Sphinx, *Niké*...). M. Thiersch, au contraire, leur donne pour couronnement des images plus significatives, représentant les deux Grands Jeux propres à la ville de Tégée, les Aleaia et les Halotia; ces allégories étaient placées devant le temple, parce que le stade (où se faisaient les Jeux) en était « non loin »<sup>1</sup>, peut-être même juste en face. Or, continue M. Thiersch, de ces figures quelques débris ont été retrouvés : un torse de femme, que l'on a cru à tort appartenir à l'*Atalante* du fronton Est du temple<sup>2</sup>, provient de l'une des deux; et une remarquable tête de femme<sup>3</sup> provient de l'autre.. Il me paraît que nous sommes ici en pleine fantaisie; à ces affirmations si précises et si complètes manque tout commencement de preuve. Ayons donc le courage de nous arrêter, lorsque nous sommes en pleines ténèbres, dans la matérielle impossibilité d'aboutir; et laissons les colonnes sans rien dessus, quand nous ignorons totalement ce qu'il y avait dessus et ne savons même pas s'il y avait dessus quelque chose.

*Symphonie de Ptolémée II.* — Sous le règne du deuxième Ptolémée, qui succéda au fondateur de la dynastie en 285 avant J.-C., Alexandrie vit se déployer un cortège splendide, magnifique, de la plus éblouissante richesse. Il s'agissait d'une grande fête en l'honneur de tous les dieux, plus spécialement de Dionysos, laquelle se célébrait chaque année dans le milieu de l'hiver, et avec plus d'éclat tous les quatre ans.

1. Pausanias, VIII, 47, 4.

2. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXV, 1901, pl. 6, p. 259-260 (Mendel). — Notons ici cependant que tout le monde ne croyait pas à cette *Atalante*. M. Thiersch paraît ignorer que la première idée d'utiliser ce torse comme figure isolée, et d'y voir par exemple une décoration d'acrotère, est de M. Studniczka (cf. une de mes *Notes précédentes* : *Rev. Ét. anc.*, XIII, 1911, p. 161). — Voir maintenant, sur ce torse, Neugebauer, *Studien über Skopas*, p. 9-22.

3. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXV, 1901, pl. 4-5, p. 260-261 (Mendel).

Une année (vers 275 avant J.-C. <sup>1</sup>) que revenait la solennité pentaétérique, Ptolémée II Philadelphie, en même temps qu'il faisait donner à la procession un développement et un éclat exceptionnels, ordonnait d'élever sur l'Acropole une tente, exceptionnelle aussi par ses dimensions et son luxe, pour le plus somptueux des banquets. La tente a été décrite et la procession racontée par Callixeinos de Rhodes, auteur d'un ouvrage sur Alexandrie, aujourd'hui perdu; mais les passages en question nous sont connus, ayant été cités par Athénée dans son *Banquet des sophistes* <sup>2</sup>. Dommage que ce Callixeinos n'ait pas eu en main la plume savante et artiste de l'écrivain de *Salambô* ou de l'écrivain du *Roman de la momie*, que son style n'ait été à aucun degré capable de faste ni de couleur ni de luisance, et que, pour décrire tant de choses prodigieuses, il n'ait fait que juxtaposer brièvement des détails en une prose obscure souvent, toujours plate, sans ombre de valeur littéraire. Cette prose de comptable est précieuse cependant, à cause des renseignements que, seule, elle nous fournit sur l'Alexandrie des Ptolémées. Aussi avait-elle été étudiée et commentée à plusieurs reprises, mais de façon incomplète et incertaine, jusqu'à ce qu'enfin elle a eu la bonne fortune de retenir l'esprit du plus chercheur et plus sagace des archéologues d'aujourd'hui: M. Studniczka, ayant pris le premier extrait de Callixeinos, celui qui concerne la tente de banquet, l'a analysé et disséqué avec sa sûreté coutumière, a projeté sur chaque mot, sous chaque mot, le rayon d'une lumière aiguë et pénétrante, a essayé et réalisé une œuvre de reconstitution poussée au maximum d'exactitude, laquelle doit inspirer à tous ceux qui en peuvent mesurer les difficultés une véritable admiration <sup>3</sup>. Je me bornerai ici à exposer en abrégé les résultats de ce beau travail.

Une tente: c'est-à-dire une construction de toile et de bois,

1. Entre l'an 278 et l'an 270, on ne peut pas préciser davantage.

2. Notons que Callixeinos lui-même paraît n'avoir écrit son livre que vers la fin du III<sup>e</sup> siècle; c'est donc d'après quelque autre narrateur plus ancien qu'il raconta les beautés du règne de Ptolémée II.

3. F. Studniczka, *Das Symposion Ptolemaios II, nach der Beschreibung des Callixeinos wiederhergestellt* (Abhandl. d. Sächsischen Gesellsch. d. Wissensch., Phil.-Hist. Klasse, XXX, 2, 1914; 188 p., 51 grav., 3 pl.).

élevée pour un court moment, faite par conséquent de matériaux légers et fragiles; mais le bois y est revêtu d'or, la toile y devient soie et pourpre; et, par sa hauteur inouïe, par les aigles qui la surmontent, évoquant l'idée du roi des dieux, il semble que ce soit une demeure olympienne. Elle avait un précédent illustre en celle qu'avait érigée Alexandre, l'année 324, à l'occasion des fameuses « noces susiennes »; précédent pour l'ampleur et l'éclat, non point pour le mode d'architecture. Car, si la tente de Suse avait son plan et sa construction inspirés, comme il est naturel, de l'apadhana des palais royaux perses, non moins naturellement celle d'Alexandrie a emprunté, dans l'une et l'autre des deux parties qui la composent, certaines formes séculaires et certains aspects des temples égyptiens: la partie centrale, très haute, avec son toit plat et son éclairage latéral, rappelle évidemment le milieu des grandes salles hypostyles; l'autre partie, un portique plus bas, enveloppant sur trois côtés la pièce centrale, rappelle aussi bien la colonnade de la cour qui précédait la salle hypostyle<sup>1</sup>; en sorte que, si on imagine l'espace vide de cette cour rempli par une construction surélevée et éclairée comme l'était la nef médiane de la salle hypostyle, on obtiendra à peu près, il me semble, l'esquisse générale de la tente d'Alexandrie. Mais cette esquisse doit maintenant être précisée.

La partie centrale, le *symposion* proprement dit, s'offrait sous la forme d'un rectangle plus long que large, délimité par des colonnes hautes de 50 coudées, plus de 26 mètres<sup>2</sup>, lesquelles étaient au nombre de 14: 5 sur les longs côtés, 4 sur les petits, en comptant deux fois les colonnes d'angle. Ces 4 colonnes d'angle « semblaient des palmiers », et les 10 autres « étaient en façon de thyrses » (claire allusion au dieu qui avait l'honneur principal de la fête); les unes et les autres devaient être dorées. M. Studniczka admet que les entre-colonnements, d'axe en axe, étaient de 11 mètres environ, ce qui donne pour la superficie couverte, à raison de quatre

1. Cf., par exemple, le temple de Khonsou à Karnak (Michaelis, *Handbuch* 9, p. 31, fig. 78).

2. Étant admis que la coudée en question est celle qui mesurait 0<sup>m</sup>525.

entre-colonnements sur les longs côtés et de trois sur les petits, une longueur totale d'environ 43 mètres et une largeur d'environ 32<sup>m</sup>50 (mesures prises à l'intérieur). Les colonnes portaient un entablement architravé, haut d'environ 1<sup>m</sup>50, qui lui-même soutenait sur les deux longs côtés des caissons, lesquels faisaient comme l'amorce et les premiers compartiments d'un riche plafond en bois; mais ce plafond ne se continuait pas, et la majeure partie de la salle était recouverte d'un vélum écarlate à bordure blanche, tendu horizontalement à l'aide de câbles. Par dessus l'entablement et sur ses quatre angles étaient posés, tels que des figures d'acrotères, quatre aigles dorés, hauts de près de 8 mètres; M. Studniczka ne croit pas qu'ils fussent de bronze, mais plutôt, sur une légère armature en bois, d'un de ces cartonnages épais comme l'Égypte en a tant fabriqué pour les couvercles peints de ses cercueils de momies.

Tel était le corps central, le *symposion* véritable. La façade en demeurait libre et dégagée; mais ses trois autres côtés étaient bordés par une autre construction plus basse, une sorte de portique long et large, qui se repliait autour du *symposion*, enserrait et enveloppait précieusement la cella, peut-on dire, de ce sanctuaire de mangeaille. Le portique était destiné à la foule des serviteurs qui avaient suivi les convives; c'est là que circulait la domesticité. Pas de murs pleins; rien que deux rangs de piliers en bois, qu'on peut comparer aux poteaux d'une « pergola »; ils étaient hauts de 11 mètres et régulièrement espacés d'environ 5<sup>m</sup>50. Les murs absents étaient remplacés, du côté de l'extérieur, par de grands rideaux de pourpre sur lesquels étaient fixés, vers le dedans, des peaux de bêtes (panthères, etc.) admirables par la grandeur et par les bigarrures et, vers le dehors, des tableaux excellents alternant avec des vêtements brodés d'or (chitôns et chlamydes), chefs-d'œuvre de tissage, vraies « pièces de musée », dirions-nous aujourd'hui, offrant des portraits de la famille royale ou des compositions mythiques. La sculpture, comme bien on pense, n'avait pas été moins mise à contribution que la peinture et la tapisserie: autour des piliers du portique, côté extérieur, étaient disposées une centaine de figures en marbre,

des premiers maîtres<sup>1</sup>. Enfin, sur l'entablement il y avait, faisant tout le tour, des boucliers longs, d'argent et d'or, alternés. Le portique était recouvert d'un plafond arrondi, très surbaissé, et au-dessus était posé un étage non accessible, destiné seulement à la décoration. Celle-ci consistait en des fac-similés (cartonnages) de hautes<sup>2</sup> grottes rocheuses (6 sur chacune des faces latérales, 4 sur la face postérieure), dans lesquelles festoyaient joyeusement des convives empruntés aux trois genres dramatiques : tragédie, comédie, drame satyrique<sup>3</sup> : entendons des mannequins d'osier, trois au moins pour chaque grotte, vêtus d'habits de théâtre, portant sur le visage ou plutôt en guise de visage un masque tragique ou comique ou satyrique, étendus sur des lits de table et ayant devant eux des vases à boire en or. Le fond de la grotte, laissé libre au milieu entre les deux lits, apparaissait creusé en petites niches, comme on en voyait dans les grottes consacrées aux Nymphes, et là se dressait (souvenir encore de Dionysos et de l'ancien prix offert au chœur dithyrambique) un haut trépied d'or posé sur une base en argent. Une telle décoration, qui ne pouvait être vue que du dehors, répondait bien à ce qui se passait dedans : ces βρυχηλάδες ἑστῆες, peuplés de héros bachiques et remplis d'accessoires bachiques, ne rappelaient pas seulement par allusion le dieu principal de la fête ; avec leurs lits occupés et leurs tables somptueusement garnies, ils

1. M. Studniczka suppose que la façade du *symposion* était débordée par les deux côtés latéraux du portique, lesquels auraient été ainsi plus longs que le côté postérieur. Cette disposition se fonde sur de bonnes raisons, il est vrai ; cependant elle n'est pas non plus sans prêter à la critique. Elle a d'abord l'inconvénient, semble-t-il, de trop resserrer et renfermer le *symposion*, qui gagnerait plutôt à avoir sa façade bien dégagée. Puis, il y a la difficulté de distribuer autour des piliers la centaine de statues en marbre. Que ce chiffre de 100 ne doive pas être pris à la lettre et soit un chiffre arrondi, que le chiffre exact ait été par conséquent un peu inférieur (car on n'arrondit jamais qu'en grossissant), cela est infiniment probable ; mais encore fallait-il que le chiffre réel ne fût pas très loin d'atteindre 100. Or, ce n'est qu'à grand-peine, avec force subtilités, que M. Studniczka trouve le compte voulu. Je remarque, au contraire, combien tout est facilité, à ce point de vue, si on suppose égaux les trois côtés du portique : car, en admettant pour chaque pilier 3 statues (une à droite, la seconde à gauche, la troisième devant) et 4 pour les deux piliers d'angle du côté postérieur, on arrive du premier coup et tout simplement à 95 statues, c'est-à-dire, en chiffre rond, à la centaine indiquée.

2. Hauteur, environ 4<sup>m</sup>20.

3. Rappelons encore une fois que la fête pour laquelle on déployait cet appareil était essentiellement en l'honneur de Dionysos, le dieu du théâtre.

offraient l'image de l'éternel festin des bienheureux, prolongement à l'infini du réel festin d'en bas, où pendant quelques heures les vivants mangeaient et buvaient. — N'omettons pas de mentionner les beaux jardins, fleuris à profusion, qui, tout à l'entour de la construction, recouvraient le sol d'un magnifique tapis diapré.

Une salle à manger, dont les parois à l'intérieur et à l'extérieur étaient si prodigieusement luxueuses, devait être meublée avec un luxe non moindre, et l'était en effet. Elle contenait 100 lits de table<sup>1</sup>, pour 200 convives, l'usage grec étant de placer deux convives par lit; et ces lits étaient en or. Ils mesuraient approximativement un peu plus de 2 mètres en longueur et au moins 1 mètre en largeur. Le dessus en était garni avec des tapis de la plus fine laine teinte en pourpre et des housses brodées du travail le plus rare; entre les pieds pendaient des voiles de Perse, où étaient tissées des figures d'une incroyable finesse. Devant chaque lit se dressaient deux petites tables à trois pieds, en or, portées sur une commune base en argent : 200 tables en tout, une par convive. Derrière chaque lit on trouvait un bassin en argent avec son aiguière, pour le lavage des mains après le repas : soit donc 100 bassins et 100 aiguières. — Enfin, près de cette tente merveilleuse, face à l'entrée et dans l'axe même du *symposion* proprement dit, il y en avait une seconde, plus petite, qui était comme le buffet de la grande : on y voyait exposés les plats, les vases à boire, bref toute la vaisselle à l'usage des convives; et cette vaisselle était en or, et l'or en était constellé de pierres précieuses, et l'art en était admirable...

Est-ce tout? Oui, pour ce qui est de la salle où Ptolémée II avait offert à dîner à ses hôtes. Mais rappelons-nous que le dîner n'était qu'une partie de la fête, partie forcément réservée

1. La salle en pouvait contenir 130, en chiffre rond; mais l'espace voisin de la façade avait été laissé libre. Les 100 lits existants étaient distribués en 7 groupements, qui formaient comme des petites salles partielles, *self-centred*, comprises ensemble dans la grande : 6 de ces groupements comptaient chacun 15 lits; ils étaient rangés, 3 sur le long côté de droite et 3 sur le long côté de gauche, et ils mesuraient exactement en longueur comme en largeur la distance entre deux colonnes successives; le 7<sup>e</sup> groupement, de 10 lits seulement, réservé au roi, à la reine et à leurs proches, occupait l'entre-colonnement du milieu dans le fond de la salle, face à l'entrée.

à une élite; après les pages consacrées à la tente du banquet, Athénée<sup>1</sup> a cité d'autres pages, empruntées au même Callixénos de Rhodes, qui décrivent la longue, éblouissante, incroyable procession. Et de nouveau, ces mots se suivent et se répètent sans cesse : or, pourpre; or, argent; or...; c'est un fleuve d'or qui semble couler ininterrompu, seulement caché çà et là par quelque amas d'autres richesses. Comme dans les contes de fées, on croirait à une source inépuisable de perles et de gemmes et de métaux précieux, obéissant à l'appel de la baguette magique. Mais d'où vient que ces magnificences inouïes, qui enchantent notre imagination tant qu'elles restent dans le domaine des fées, nous causent au contraire, dans la réalité, une sorte de malaise et de gêne? Je ne crois pas me tromper en disant que la plupart des lecteurs accueillent cette kyrielle de monceaux d'or avec une froideur croissante. C'est qu'on y sent trop l'étalage brutal et grossier, et que toute impression d'art disparaît peu à peu, cédant la place à un sec calcul qu'on ne peut s'empêcher de faire, à la supputation mentale des grosses sommes, des énormes sommes représentées. Vaisselle d'or, lits d'or, tables d'or ne se discernent plus, on voit à leur place plutôt des piles de pièces d'or s'élevant et se succédant sans fin. Quelle figure font les vraies œuvres d'art, au milieu de cette débauche de luxe matériel? Lorsque Ptolémée II entasse une centaine de statues autour de son *symposion* et y fixe sur les rideaux de pourpre des œuvres de peinture alternant avec des tapisseries tissées d'or, les unes et les autres adossées à de superbes peaux de bêtes, n'éprouve-t-on pas, quelle qu'ait pu être la valeur particulière de beaucoup de ces œuvres, que leur ensemble n'était à vrai dire qu'un déballage, inspiré d'un goût médiocre et d'une âme vulgaire? Cela est oriental, cela n'est pas grec; et l'on peut mesurer par cet exemple à quel point les Grecs transportés en Orient par la conquête d'Alexandre subissaient l'influence des pays dont ils se croyaient les maîtres. — A Athènes, Socrate, à qui l'on faisait son procès, se condamnait lui-même à être nourri dans le

1. V, 197 e à 203 c.

Prytanée aux frais de l'État. Ce Prytanée n'était point une bâtisse somptueuse, et, s'il nous eût été conservé, il nous étonnerait sans doute par sa simplicité, sa pauvreté; Socrate y aurait été frugalement nourri, il n'eût point mangé dans l'or, et n'eût point perçu autour de lui le moindre miroitement d'or. Pourtant, la vision de Socrate causant avec ses disciples dans cet humble Prytanée, non loin des nobles monuments de l'Acropole, n'est-elle pas plus attirante infiniment que celle de tous les ors de la tente alexandrine? Et, si on veut, enfin, comparer or à or, rappelons-nous comment Athènes, depuis Périclès jusqu'à la fin du iv<sup>e</sup> siècle, tint à conserver, sous la forme de *Victoires* en or consacrées à la divinité, une partie des réserves métalliques de l'État, si bien que, le jour venu où il fallait les convertir en monnaie pour les besoins de la guerre, on pouvait user de cet admirable euphémisme : συγχρησόμεθα τῆς Νίκης εἰς τὸν πόλεμον...<sup>1</sup>. Qui ne sent la délicatesse et la grandeur, l'élégance morale et le raffinement artistique dont témoigne une pareille idée, et que ce n'est pas du tout la même chose, d'envoyer à la fonte un lit de table en or ou une *Niké* d'or? Non décidément, l'âme attique n'était pas pour goûter les fêtes de Ptolémée II, leur gros luxe oriental, leurs monstrueuses splendeurs.

#### SCULPTURE.

*Phidias*. — Si on procède à une répartition géographique des œuvres connues de Phidias, on trouve pour Olympie et l'Élide, après le *Zeus* colossal, deux statues seulement : un jeune athlète *anadouménos*, en bronze, à Olympie; et une *Aphrodite Ourania*, en or et ivoire, à Élis. On admet en général et il est vraisemblable, non pas matériellement prouvé cependant, que ces statues furent faites dans le même temps que Phidias travaillait à son *Zeus*, et qu'elles appartiennent à ce qu'on peut appeler la période « élidienne » de sa carrière. On croit connaître l'*Anadoumène* par une copie, d'ailleurs

<sup>1</sup>. Cf. *Bull. Corr. hell.*, XII, 1888, p. 283-293 (P. Foucart).

médiocre, qui est le marbre appelé « *Diadoumène Farnèse* », au British Museum<sup>1</sup>; et M. Frickenhaus vient de nous annoncer qu'il croyait bien avoir, de son côté, identifié l'*Ourania*<sup>2</sup>. L'*Aphrodite* ainsi surnommée avait des dimensions sans doute ordinaires; elle était drapée; elle avait un pied posé sur une tortue<sup>3</sup>: nulle autre figure dans nos musées ne peut mieux nous la représenter que cette *Aphrodite* de Berlin, publiée jadis par Kekulé comme anonyme, mais « sortant du même atelier que les figures des frontons du Parthénon »<sup>4</sup>; elle a sous le pied une tortue rajoutée, que Kekulé voulait à tort remplacer par une oie, car cette restauration, toute moderne qu'elle soit, demeure probablement exacte. Rappelons ici que l'*Anadoumène* de Londres est apparenté de la façon la plus proche avec les sculptures du Parthénon, et que l'*Aphrodite* de Berlin semble une sœur debout de la célèbre « *Parque couchée* »: nous verrons tout à l'heure quelle est la signification précise du lien ainsi aperçu entre la statue athlétique d'Olympie, la statue de culte d'Élis et les frontons du temple athénien.

Mais ne quittons pas encore l'Élide. Dans l'énorme travail du *Zeus* d'Olympie, Phidias (nous dit Pline à deux reprises) eut pour collaborateur Colotès, « son élève ». On a pensé quelquefois que cet élève pouvait avoir été formé à Athènes, et de là, par attachement à son maître, l'avoir suivi à Olympie. Tel n'est pas l'avis de M. Frickenhaus<sup>5</sup>, qui fait remarquer que Colotès, originaire de l'Élide<sup>6</sup> et qui semble n'avoir

1. Cf. Smith, *Catalogue sculpt. in Brit. M.*, I, 501; Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 271.

2. A. Frickenhaus, *Phidias und Kolotes* (*Arch. Jahrbuch*, XXVIII, 1913, p. 341-369).

3. L'animal lent et sa maison,...

Portemaison l'infante ...,

comme l'appelle La Fontaine, était là pour rappeler aux femmes qu'elles doivent garder le logis et le silence: c'est du moins ce que dit Plutarque.

4. R. Kekulé, *Weibliche Gewandstatue aus d. Werkstatt d. Parthenongiebelfiguren* (1894).

5. Article cité ci-dessus.

6. Pausanias (V, 20, 2) dit qu'il était d'Héracleia. Mais quelle Héracleia, puisqu'il y en avait plus d'une? M. Frickenhaus émet l'opinion très vraisemblable qu'il s'agit d'Héracleia en Élide. Pausanias s'est borné, selon son habitude, à nous transcrire la signature: Κολώτης ἐξ Ἡρακλείας, qui marquait la table chryselléphantine d'Olympie. Colotès, travaillant hors de l'Élide, aurait signé: Ἡλείος ἐξ Ἡρακλείας; mais, en Élide même, il signait: ἐξ Ἡρακλείας tout court.

travaillé que pour l'Élide seulement<sup>1</sup>, n'a jamais dû quitter l'Élide: c'était donc un artiste local, que Phidias s'adjoignit ou qui lui fut adjoint d'office, quand il vint à Olympie entreprendre son grand chef-d'œuvre. Entre les statues qu'exécuta personnellement Colotès, la plus marquante fut une *Athéna* d'ivoire et or pour un temple à Élis; et M. Frickenhaus pense l'avoir retrouvée. Nous en aurions conservé maintes copies, grandes et petites: la plus belle des grandes, ayant la taille du modèle, serait le *torse Médicis*, aujourd'hui au Louvre<sup>2</sup>; et parmi les statuettes, il y en a une, au musée d'Athènes, qui fut trouvée justement à Élis. On sait que M. Amelung, étudiant naguère ces copies<sup>3</sup>, a démontré que l'original d'où elles dérivent était une statue chrysléphantine ou pseudo-chrysléphantine; et, selon lui, cet original devait être attribué à Phidias. Non pas à Phidias même, réplique maintenant M. Frickenhaus, mais à Colotès, élève de Phidias; on pouvait du reste s'y tromper, l'erreur n'a rien d'étonnant, et les anciens l'ont parfois commise: Pausanias ne nous dit-il pas que d'aucuns donnaient cette *Athéna* d'Élis à Phidias? L'attribution erronée des anciens n'est explicable que si Colotès avait su s'approprier la manière et le style de son maître, et si son *Athéna* rappelait de près certaines œuvres authentiques de Phidias. Or, le *torse Médicis*, copie la meilleure que nous possédions de cette statue<sup>4</sup>, offre une étroite parenté avec les

1. Collaboration au *Zeus* d'Olympie; table sculptée, en or et ivoire, à Olympie; statue d'*Athéna*, en or et ivoire, dans un temple d'Élis; statue d'*Asclépios*, en or et ivoire, à Kylléné, près d'Élis: ce sont là les seuls travaux connus de Colotès. — Pline (*N. H.*, XXXIV, 87) lui attribue aussi des statues en bronze de « philosophes »; mais celles-ci doivent plutôt être attribuées à un autre Colotès, plus récent, qui était de Paros, et fut élève de Pasisitès. Il y a eu quelquefois confusion entre ces deux artistes de même nom.

2. Il y a été transporté, de l'École des Beaux-Arts de Paris, dans le courant de 1913. — Sa hauteur, depuis les pieds (sans la plinthe) jusqu'au bord du cou (le cou et la tête manquent), est de 2<sup>m</sup> 45.

3. Cf. *Wien. Jahreshfte*, XI, 1908, p. 169-211, pl. 5-6; Helbig-Amelung, *Führer* 3, II, 1367.

4. Je me fais ici l'écho de la conviction de M. Frickenhaus; mais une raison grave, d'ordre matériel, me laisse irrésolu. Pausanias dit que l'*Athéna* d'Élis avait sur son casque un coq, tandis que ses prétendues copies portent un casque à cimier triple. M. Frickenhaus assure que cela n'a pas d'importance, que le coq servait simplement de support pour le panache du milieu. Je n'en crois rien; les mots de Pausanias paraissent impliquer que le coq était l'unique ou du moins la principale décoration du casque. Son beau plumage fauve et mordoré avait dû fournir la matière d'une

figures du fronton Est du Parthénon, à tel point que Furtwängler, jadis, voulait reconnaître dans ce marbre, non pas une copie, mais un original qui aurait été... la figure centrale et principale de ce fronton même<sup>1</sup>.

Récapitulons maintenant. L'*Anadoumène* d'Olympie (« *Dia-doumène Farnèse* » à Londres) et l'*Ourania* d'Élis (*Aphrodite* à Berlin), deux œuvres de Phidias exécutées probablement durant le séjour à Olympie, sont apparentées d'aussi près que possible, la seconde surtout, aux sculptures des frontons du Parthénon; l'*Athéna* d'Élis (*torse Médicis*), œuvre de Colotès qui était un élève de Phidias, mais ne l'avait connu et n'avait reçu ses leçons que pendant leur étroite collaboration à Olympie, est également très proche parente des mêmes sculptures. Qu'est-ce à dire, sinon que ces statues d'Élide ont dû être faites à une époque très voisine de celle où avaient été taillés les derniers marbres (frontons) du temple d'Athènes, et que, par conséquent, la période élidienne de la carrière de Phidias n'a pu venir qu'après sa période athénienne? Ainsi se trouveraient confirmés, par une étude de style, les résultats des plus récents calculs sur la chronologie de cette carrière. M. Frickenhaus, en effet, a repris et soumis à une nouvelle critique les textes bien connus relatifs au procès, au bannissement et à la mort de Phidias; et il est arrivé à cette conclusion, que Phidias dut quitter Athènes en 432, condamné au bannissement par suite de son procès, que son séjour à Olympie commença seulement alors, et que le *Zeus* ne fut terminé, au plus tôt, que pour les Grands Jeux de 428. D'après quoi, Phidias est resté présent à Athènes pendant tout le temps que durèrent les grands travaux de Périclès, et notamment la construction, puis la décoration du Parthénon. Celui-ci était terminé pour le principal l'année 438, où la

curieuse polychromie, dans une statue chryséléphantine. (Ce coq pouvait, d'ailleurs, très bien former un cimier triple, s'il était représenté lançant son cocorico, les ailes s'éployant: les deux ailes faisaient alors figure de cimiers latéraux, et le corps, prolongé d'un côté par la queue abaissée, de l'autre par le col levé, faisait le cimier du milieu.) Cela n'était point difficile à copier en marbre, et on s'explique malaisément qu'un détail aussi curieux ait disparu des copies. Faut-il donc croire que les dites copies ne reproduisent pas l'*Athéna au coq*?...

1. Furtwängler, *Intermezzi*, p. 17 sqq.

statue d'ivoire et or était mise en place; dès l'année précédente, ses frontons, qui furent exécutés en dernier, étaient activement poussés, et ils étaient terminés en 434<sup>1</sup>. Phidias était là, chargé de tout par Périclès, nous dit Plutarque, et c'est à lui qu'il faut attribuer tout.

On ne le lui attribuait donc pas jusqu'ici? Non; depuis quelque temps du moins, on avait cessé de lui attribuer frise et frontons du Parthénon. La science allemande en avait ainsi décidé. Puchstein avait « magistralement » démontré, en 1890, que ces sculptures, les frontons surtout, n'étaient phidiennes ni par l'invention, ni par l'exécution. Kekulé faisait honneur de telle partie des frontons à Alcamène et de telle autre à Agoracritos. Pour la frise, on nommait le peintre Parrhasios comme ayant pu en fournir le carton. Bref, on désignait tout le monde, sauf Phidias. Vainement Furtwängler<sup>2</sup>, en quelques mots énergiques, avait essayé de réagir contre cet égarement; lui-même finit par ne plus résister et s'abandonna au courant général. Aujourd'hui, l'article de M. Frickenhaus fait entendre un son de cloche tout différent; par rapport à l'opinion régnante depuis un quart de siècle, c'est une grande nouveauté, en Allemagne, de dire que Phidias est décidément l'auteur, le seul auteur des sculptures du Parthénon; qu'en conséquence celui qu'on se plaisait à présenter comme mystérieux, nébuleux, insaisissable, est en somme « le mieux connu des maîtres de l'antiquité »; enfin, que l'on doit croire le témoignage de Plutarque, si clair, si net, répété avec insistance<sup>3</sup>, sur le rôle qu'assuma Phidias de tout surveiller et tout diriger, dans les embellissements d'Athènes ordonnés par Périclès, et que de ce témoignage, « il n'y a pas la moindre raison de douter ». C'est à cette orientation nouvelle de la science que j'attache, dans l'article en question, le plus de prix; elle me paraît compter bien davantage que les raisons mêmes qui l'ont déterminée. Car, si complaisant qu'on soit

1. Résumé de la grande inscription, très mutilée, donnant les comptes des travaux du Parthénon: *American Journ. arch.*, XVII, 1913, p. 77-80 (Dinsmoor).

2. *Meisterwerke gr. Plastik*, p. 73-74; *Intermezzi*, p. 20, note 1.

3. Plutarque ici (*Périclès*, 13) n'a fait, naturellement, que puiser à une source plus ancienne; nous ne savons pas laquelle.

pour ses propres hypothèses, M. Frickenhaus ne saurait se dissimuler que l'identification de l'*Aphrodite* de Berlin avec l'*Ourania* d'Élis et celle du *torse Médicis* avec une œuvre de Colotès demeurent un peu fragiles et seront discutées. D'autre part, les supputations chronologiques, en vertu desquelles il laisse Phidias à Athènes jusqu'en 432, lui donne le *Zeus* à exécuter seulement après cette date, et incline à placer son second procès et sa mort vers 420, sont encore beaucoup plus incertaines et sujettes aux doutes les plus graves. Mais j'estime que c'est là seulement un détail : que Phidias ait inauguré son *Zeus* en 432 ou en 428, qu'il soit parti d'Athènes en 437 ou au début de 432, cela n'a pas très grande importance relativement aux sculptures du Parthénon, puisque dès 437 ces sculptures, pour la plus grande partie, étaient faites<sup>1</sup>. Certes, j'aimerais mieux être sûr qu'il y a donné ou vu donner le dernier coup de ciseau ; mais à cela près !... Et, revenant à l'article de M. Frickenhaus, je dirai que ce que j'en apprécie le plus, c'est le retour à un jugement sain et droit, qui trouve naturel de

1. Dès 439, la statue d'*Athéna* était terminée, et elle fut inaugurée aux Grandes Panathénées de 438 : cf. *American Journ. arch.*, XVII, 1913, p. 70-71 (Dinsmoor). Dès 439, la construction entière du temple était finie, au point que les riches portes du naos pouvaient être placées en 438 (cf. *Ibid.*, p. 79) : les métopes sont comprises dans la construction. Dès 440 (peut-être même déjà auparavant, les lacunes de l'inscription ne permettent pas d'en rien savoir), on amenait aux ateliers de l'Acropole plusieurs blocs de marbre destinés aux frontons (cf. *Ibid.*, p. 71 et 78) : ce qui implique nécessairement que les maquettes de ceux-ci étaient prêtes\*. En 439/438, on travaillait exclusivement aux frontons (cela me paraît indiquer que la frise était alors finie), et il est très probable que, pour la fête où fut inaugurée la *Parthénos*, le fronton de l'Est se trouvait terminé. Puis le travail, tout en continuant, se ralentit, parce que les trésoriers d'Athéna, entre 437 et 435, disposent de leurs ressources pour les Propylées, que l'on construit alors ; mais en 434 se marque une vive reprise, puisqu'une somme de plus de 16,000 drachmes est payée aux ἀγαματοποιοί (cf. *Ibid.*, p. 75 et 79) : il y a lieu de croire que le fronton ouest fut achevé pour les Grandes Panathénées de 434. — En résumé, on doit considérer comme quasi certain, si Phidias partit d'Athènes au début de 437, six ou huit mois après l'inauguration de la *Parthénos*, qu'il laissait derrière lui le temple entièrement fini et presque entièrement décoré, sauf en ce qui concerne le fronton Ouest ; mais de celui-là il laissait la maquette, et, pour l'exécuter, des élèves bien formés et une équipe d'ἀγαματοποιοί disciplinés.

\* Cela corrobore une excellente remarque faite par Michaelis (*Parthenon*, p. 17) : lorsqu'on construisit, avant 438 nécessairement, la large corniche sur laquelle posent les sculptures, les statues des frontons « devaient être déjà prêtes, ou du moins la composition desdits frontons devait être arrêtée ne varietur dans le détail de toutes les figures, puisque c'est alors qu'on fixa les barres de fer destinées à porter le poids des plus lourdes », lesquelles barres furent posées expressément en vue de telle ou telle figure, à ce point que leur disposition et leur direction sont invoquées aujourd'hui pour restituer de telle façon plutôt que de telle autre les figures disparues et inconnues (cf. les études de M. Sauer, dans *Ant. Denkmäler*, I, pl. 58 a, b, p. 48-51).

mettre un lien entre le plus grand des sculpteurs et les plus beaux des marbres antiques, dès lors que ce sculpteur était là tandis qu'on taillait ou préparait ces marbres, et que l'on sait qu'il avait la haute main sur tous les travaux d'art; c'est l'abandon de cette hypercritique étroite et déraisonnable, qui a encore aujourd'hui des répercussions surprenantes<sup>1</sup>; c'est, pour m'exprimer d'un seul mot, le retour au bon sens. Et quel soulagement on en éprouve! — Goethe, ai-je lu quelque part, assurait qu'au dernier jour le Juge suprême, après avoir placé les boucs à sa gauche et les brebis à sa droite, dirait aux hommes de *bon sens*: « Vous autres, mettez-vous tout droit devant moi, afin que j'aie le plaisir de vous regarder. » J'espère que le petit dieu de l'archéologie, en haut de son petit ciel à lui, fera la même chose pour les archéologues; le jour qu'il pensera à Phidias, ayant placé les Puchstein à sa gauche et les Kekulé à sa droite (ou inversement), il mettra devant sa face souriante les hommes qui auront eu tout simplement du bon sens, le bon sens de ne jamais perdre de vue l'explicite et formel témoignage de Plutarque relativement au rôle de Phidias durant les grands travaux d'Athènes, le bon sens de considérer que le Parthénon fut de tous ces travaux le plus important et le plus significatif et comme la plus belle fleur du bouquet, le bon sens enfin d'admettre que Phidias, qui devait s'occuper de tout, a dû s'occuper du Parthénon d'abord et surtout, qu'étant sculpteur il a dû porter à la sculpture un intérêt particulier, notamment à la décoration sculptée de ce noble temple qui devait contenir sa *Parthénos*, qui devait être l'écrin de sa plus précieuse et plus majestueuse *Athéna*, de son chef-d'œuvre athénien.

*La Vénus d'Arles.* — C'en est fini maintenant, nous pouvons l'espérer, du grand bruit que l'on mena, lorsque fut naguère

1. Récemment, M. Schrader (*Auswahl arch. Marmor-Sculpt. im Akropolis-Mus.*, p. 25) a institué un parallèle entre l'art athénien du VI<sup>e</sup> siècle et celui du temps de Périclès; il reconnaît, à l'une et l'autre époque, une influence de Paros sur l'Attique. Pourquoi? C'est que certaine statue archaïque de l'Acropole le fait penser aux « *Parques* » du fronton Est du Parthénon, et que « Kekulé a vu juste, sans nul doute, en attribuant ces figures-là à Agoracritos de Paros »; d'après quoi la statue archaïque doit être aussi d'un Parien!

retrouvé en Arles un ancien moulage de la *Vénus d'Arles*. Jamais on n'avait tant parlé d'elle, ni quand elle fut découverte en 1651, ni quand elle fut donnée au Roi en 1684, ni quand, restaurée par Girardon, elle fut placée en 1685 dans la Grande Galerie du palais de Versailles<sup>1</sup>. Le moulage arlésien avait été fait en 1683, avant que le marbre fût expédié à Paris; il reproduisait donc la statue, non pas telle absolument qu'elle était sortie du sol (il y avait eu déjà des raccords et même de petits compléments), mais du moins telle qu'elle était avant sa restauration complète par Girardon. Et alors, une fois ce moulage retrouvé, ce fut contre le malheureux Girardon un beau concert d'imprécations, où se mêlèrent toutes les nuances de la colère, du dédain, de l'indignation, de la pitié sourdement irritée...<sup>2</sup>. Cependant quelques personnes, un peu méfiantes, déclarèrent réserver leur jugement<sup>3</sup>. Elles n'avaient point tort. On s'aperçut bientôt, en effet, que les premiers commentateurs, emportés par leur ardeur à dénoncer et redresser les torts de Girardon, les avaient exagérés de la façon la plus injuste, rabaisant le marbre et exaltant le plâtre à tout propos, même, nous allons le voir, hors de propos. Les photographies jointes à leurs articles, pour montrer face à face la statue du Louvre et le moulage d'Arles<sup>4</sup>, avaient été prises sous un éclairage différent, en sorte que l'une (moulage) apparaissait avec des accents vigoureux, des ombres fortes, tandis que l'autre était pâle, presque blanche, sans relief, comme frottée et usée: involontaire, je n'en doute pas, un tel truquage restait toujours fâcheux. Le plus étonnant fut la méprise relativement aux seins. C'est là que le pauvre Girardon fut le plus malmené. Comme on lui reprocha

1. Il y avait dans la Galerie huit statues antiques de marbre; la *Vénus* était l'une de ces huit. Ces statues furent transportées de Versailles au Louvre en 1798.

2. Cf. surtout J. Formigé, *Note sur la Vénus d'Arles* (*C. R. Acad. Inscr.*, 1911, p. 658-664; cf. aussi p. 656-657); A. Héron de Villefosse, *Un moulage ancien de la Vénus d'Arles* (*Rev. de l'art ancien et mod.*, 1912, I, p. 81-96); J. Formigé, *Note sur un moulage ancien de la Vénus d'Arles* (*Les musées de France*, 1912, p. 91-92). — Aux deux premiers de ces articles sont empruntés tous les mots et phrases, qu'on trouvera ici mis entre guillemets.

3. Par exemple, M. André Hallays, dans un article du *Journal des Débats*, 10 novembre 1911.

4. Cf. surtout celles du premier article de M. Formigé: *C. R. Acad. Inscr.*, 1911, p. 660-661; ou bien celles de *l'Illustration*, n° du 4 novembre 1911, p. 339.

aigrement de n'avoir pas épargné « l'ampleur magnifique de la poitrine », d'avoir porté atteinte à sa « majestueuse plénitude » ! Quel désastre ! « La poitrine qui, sur le marbre du Louvre, n'existe pour ainsi dire plus, est ici [sur le moulage] d'une opulence *aimable et juste* ; les seins s'en détachent avec fermeté. » Or, cette poitrine date simplement de l'année 1796. A cette époque, quelques soldats excités mutilèrent à coups de sabre le moulage ; on alla chercher, pour réparer le mal, un plâtrier, peut-être un maçon ; et celui-ci refit les seins en maçon qu'il était : de toutes les restaurations qu'a subies la statue (marbre ou plâtre), celle-là est vraiment la plus « déplorable », la plus « déshonorante », la plus « sauvage », ou mieux disons que c'est la seule à laquelle ces fortes épithètes sont à juste titre applicables ; et l'on « reste confondu » que des observateurs cultivés aient pu prendre pour chef-d'œuvre un si grossier gâchage de plâtre, attribuer à un sculpteur antique l'ignoble rapiéçage d'un maçon moderne<sup>1</sup>. Dès lors, il n'y a plus à tenir compte des premiers articles qu'a suscités le moulage d'Arles ; cette grosse méprise les domine et les fausse entièrement ; des qualificatifs vigoureux qui s'y suivent en abondance, les uns sont erronés, les autres excessifs : tous sont à écarter. L'étude devait être refaite. M. Étienne Michon s'est chargé de la tâche et l'a accomplie avec une exactitude irréprochable, une belle sûreté d'information, — avec aussi une discrétion généreuse qui mérite la reconnaissance de ceux qui en bénéficient<sup>2</sup>.

Les restaurations faites à Versailles ont porté sur les bras : avant-bras gauche, la main tenant un miroir ; bras droit tout entier, la main tenant une pomme. De l'avant-bras gauche il n'y a rien à dire, la restauration est généralement tenue pour exacte. Il n'en va pas ainsi du bras droit ; outre que l'attribut de la pomme ne se justifie pas, il paraît certain que la position du bras et son ploiement au coude devraient être modifiés. Il est, d'ailleurs, difficile de préciser quel en fut l'état primitif.

1. Qu'on en juge par l'image publiée à la p. 91 de la *Rev. de l'art ancien et mod.*, 1912, I, et par celles publiées à la p. 16 et à la p. 34 des *Mon. Piot*, XXI, 1913.

2. Ét. Michon, *La Vénus d'Arles et sa restauration par Girardon* (*Mon. Piot*, XXI, p. 13-45, pl. 2).

M. Michon laisse la question en suspens, tout en déclarant que le bras ne pouvait pas être porté vers la chevelure, à cause de la présence d'un tenon sur la hanche droite, tenon destiné à soutenir le bras et donc impliquant (d'après M. Michon) que celui-ci n'était pas très éloigné du flanc. La raison n'est pas bonne<sup>1</sup>. Rien ne nous renseigne, en réalité, sur le mouvement du bras, si ce n'est le relèvement léger de l'épaule, par quoi on est sûr que le coude se trouvait passablement écarté du corps; et il n'y a nul obstacle à se figurer l'avant-bras replié, la main près des cheveux ou près de la bandelette sur l'épaule<sup>2</sup>. On objecte: la toilette de la chevelure est entièrement terminée. Eh bien

1. Voici comment M. Michon présente les choses. Le tenon sur la hanche droite servait évidemment à soutenir le bras. Si l'avant-bras était relevé, le tenon ne pouvait rejoindre le bras qu'au coude, ce qui obligeait à lui donner une longueur d'environ 25 centimètres. Longueur excessive. Comme l'écrit le Père Dumont (*Description des anciens monuments d'Arles*, p. 27), « l'ancien sculpteur avoit sûrement évité, dans le soutien, une longueur inusitée, désagréable et peu solide. » — Mais souvenons-nous que la statue est une copie; dans leurs copies, souvent destinées à des transports lointains, les anciens ont usé sans scrupule des tenons, dont le public, à son tour, paraît s'être fort bien accommodé. Le tenon de 25 centimètres, que nous supposons à la *Vénus d'Arles*, n'avait rien d'extraordinaire. Si j'apporte un autre exemple de statue antique, munie d'un tenon trois fois plus long et encore plus en vue, tiendra-t-on la preuve pour décisive? Il s'agit d'une des statues les plus connues du monde. L'*Apoxyomène*, au Vatican, a le poignet gauche relié au thorax par un tenon de plus de 15 centimètres, et, son bras droit étant jeté devant lui horizontalement, le poignet de ce bras était soutenu par un second tenon qui descendait quasi jusqu'au genou droit; ce tenon-là mesurait au maximum (c'est-à-dire en comptant la partie taillée en biseau qui s'enfonce peu à peu dans la jambe) 92 centimètres, et au minimum (en ne comptant que depuis l'endroit où il se trouve entièrement dégagé) 75 centimètres. Il était encore intact quand la statue fut exhumée; c'est au Vatican même qu'on l'a cassé aux deux extrémités, en raison du mauvais effet qu'il produisait (cf. Amelung, *Vatikan-Katalog.*, p. 86: *Braccio nuovo*, 67). On notera, enfin, que cet énorme tenon était bien plus offensant et, si l'on veut, plus agressif que celui de la *Vénus d'Arles*, qui, partant de la hanche droite, allait en s'écartant et s'éloignant du corps, tandis que celui de l'*Apoxyomène*, partant du bas de la cuisse par devant et remontant jusqu'au niveau de la poitrine, s'offrait au premier plan et coupait en deux les lignes du corps. La preuve annoncée est complète, je crois. Le Père Dumont, qui écrivait avant la Révolution, ne pouvait point connaître l'*Apoxyomène*, lequel fut découvert seulement en 1849; et M. Michon l'a oublié. — Ajoutons en dernier lieu qu'il n'est pas impossible d'employer à deux fins l'exemple que nous venons de citer: la *Vénus* serait arrivée à Arles, munie de son tenon, pour plus de sûreté durant le voyage; puis, une fois mise en place, on l'en aurait débarrassée, sommairement, en le cassant aux deux bouts, comme on fit au Vatican pour l'*Apoxyomène*. Mais cela reste, bien entendu, une pure hypothèse.

2. M. Michon a mis hors de doute, d'après d'anciennes gravures et d'anciens témoignages, l'existence de cette bandelette: cf., par exemple, la gravure en face de la p. 34 de l'ouvrage de Seguin, *Les Antiquitez d'Arles* (1687), gravure faite à Arles et non suspecte, puisqu'elle montre le tenon sur la hanche droite; et elle a aussi sur l'épaule droite les fragments de la bandelette. Or le moulage, le fameux moulage, où on nous disait qu'il fallait voir maintenant « le véritable original », n'offre point trace de la bandelette; il a donc été retouché, et M. Michon dénonce avec raison cette infidélité.

oui, la déesse vient d'arranger ses cheveux, d'arranger la bandelette dont elle les a entourés; elle vient d'y mettre (c'est le cas de le dire) la dernière main; elle a encore la main près d'eux, mais ne les touchant plus, mollement suspendue au-dessus de l'épaule, cependant que, d'un regard dans son miroir, elle s'assure que tout est bien. — Après les restaurations, il y a les réparations. On a accusé Girardon d'avoir refait et « aplati » les pieds. Erreur: les blessures qu'on voit aux pieds dans le moulage proviennent d'accidents survenus au plâtre même. On l'a accusé encore d'avoir « surchargé de détails » les cheveux, « amaigri » les joues, saccagé les yeux, le nez, la bouche. Autant d'erreurs que de mots: l'unique différence entre la tête de marbre et la tête de plâtre vient de ce que le moulage a été recouvert d'un enduit de chaux et de couleur, qui a pour effet d'empâter les lignes. Et si l'inclinaison vers la gauche n'est point la même ici et là, c'est que la tête (avec le cou), détachée du corps et trouvée à part, ne s'ajustait pas bien sur le haut du torse: il se peut que l'inclinaison que Girardon a préférée soit meilleure que celle qu'on voit au moulage d'Arles; il se peut aussi que ni l'une ni l'autre ne soit exactement la bonne. Pour le reste du corps, au contraire, pour le nu comme pour les draperies, il est certain que Girardon a retouché le marbre, l'a en quelque sorte remis à neuf. Il y avait sans doute, sur les seins, les flancs ou le ventre, quelques écorchures, éraflures, traces de coups: il a donc fait reprendre la surface entière, d'où est résulté un certain amaigrissement de la poitrine, un amincissement des hanches, un aplatissement général du torse. Mais tout cela est bien moins grave qu'on ne l'avait dit. Ce n'est pas la « platitude extraordinaire » qu'on a dénoncée avec horreur; et, bien mieux que par le moulage d'Arles, on en jugera par le torse en marbre d'Athènes<sup>1</sup>, autre copie du même original, laquelle présente, en effet, des seins un peu plus développés et des hanches un peu plus amples<sup>2</sup>.

1. Cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmæler*, 300.

2. On a affecté de comparer la *Vénus d'Arles* à la *Vénus de Milo*. Je ne sais pas beaucoup de statues antiques capables de résister à un tel rapprochement, la *Vénus de Milo* étant particulièrement remarquable par l'ampleur et la rondeur des formes de son corps. Mais la *Vénus de Milo* n'avait ici rien à voir. Puisqu'on admet que l'ori-

C'est à la draperie, enfin, que Girardon a le plus travaillé, justement parce que c'est la draperie qui avait souffert le plus de dommages; ses plis en saillie étant plus ou moins ébréchés, il fallut les retailler, et, en conséquence les dessécher et les appauvrir : là-dessus le moulage d'Arles nous renseigne utilement, et le moulage seul, puisque le torse d'Athènes ne se continue pas plus bas que le ventre.

Résumons. Le moulage d'Arles fut une découverte heureuse, mais dont l'importance a été accrue démesurément. Il ne devient pas pour nous « le véritable original »; ce n'est qu'un des documents propres à le rétablir. Ce document est d'une valeur limitée et fort inégale. Pour la tête et le haut du corps, il n'apprend rien; les seins neufs que lui a collés le maçon d'Arles déshonorent sa poitrine; on lui a supprimé la banderlette sur l'épaule droite, et on a retouché cette épaule. Le tenon au bas du flanc droit était connu par des gravures; et le marbre d'Athènes nous avait déjà renseignés sur l'ampleur relative du torse et des hanches. Seule, la partie inférieure du corps est précieuse, en ce qu'elle nous a gardé l'état exact de la draperie. — Faut-il maintenant montrer le poing à Girardon? Cela est bien inutile, et même un peu ridicule. Il n'y avait pas de musées au xvii<sup>e</sup> siècle, surtout des musées d'antiques tels que nous les comprenons aujourd'hui. La statue étant destinée à la Grande Galerie de Versailles, où elle devait ajouter un rayon de beauté antique aux splendeurs toutes récentes de la décoration moderne, nécessité s'imposait de la restaurer, de la présenter entière de tout point: le goût universel du temps ne permettait pas à ce sujet la moindre hésitation ni le moindre doute<sup>2</sup>. Le mieux est donc de laisser Girardon tranquille. Il

ginal de la *Vénus d'Arles* est de Praxitèle, il fallait comparer celle-ci à des œuvres praxitéliennes, par exemple à la *Cnidienn*e du Vatican, laquelle est beaucoup plus près de « l'aplatissement » de la statue d'Arles que de l'ampleur de la statue de Milo. Bien entendu, je ne nie pas du tout que Girardon n'ait « aplati » sa *Vénus*; je me borne à dire que les termes dont on s'est servi à cette occasion dépassent de beaucoup la mesure juste, et qu'on n'a pas même cité les seules statues qu'il convenait d'appeler en comparaison.

1. Avec sept autres : cf. ci-dessus, p. 17, note 1.

2. M. André Hallays, dans un article du *Journal des Débats* (21 février 1913), a dit fort bien : « ... Au temps de Louis XIV, personne, ni parmi les amateurs, ni parmi les artistes, ni même parmi les archéologues, ne trouvait scandaleux qu'on refit des statues antiques pour en orner la maison des princes et des rois. Cette pratique avait

a fait ce qu'unaniment on lui demandait de faire, et il l'a fait sans fantaisie, sans arbitraire, avec une mesure irréprochable, un tact exquis. Paix à son ciseau ! Regardons en soi ce moulage, ce document qui ajoute un peu (touchant la draperie) à notre connaissance de l'original d'où dérive la *Vénus d'Arles*. Nous ne sommes pas ingrats pour ce qu'il nous apporte de neuf. Mais fallait-il l'accueillir avec des chants de triomphe, lui réserver une place d'honneur ? Ah non ! n'oublions pas le reste, la collaboration fâcheuse du maçon arlésien ! Au terme de la *Note* où il exposait à l'Académie des Inscriptions sa découverte, M. Formigé disait qu'il serait « nécessaire de placer une reproduction du moulage au Musée du Louvre, à côté de la statue restaurée ». Cela a été fait, on a vu et jugé. Il apparaît qu'il n'y a pas « nécessité », voire utilité à prolonger cette épreuve. L'administration du Louvre, elle-même, finira quelque jour par le reconnaître.

*Portraits grecs.* — Le Musée Ny Carlsberg, à Copenhague, est particulièrement riche en portraits grecs et romains, et il ne se lasse point d'augmenter ses richesses. Quelques-unes des plus récentes acquisitions qu'il a faites en ce genre viennent de nous être présentées par M. Frederik Poulsen<sup>1</sup>, et je ne cacherai pas le vif plaisir que j'ai eu à lire ces commentaires sans banalité, pleins de suc et de nerf, où l'impression directe et franche, reçue par des yeux clairs bien ouverts, pénétrants et fouilleurs, — des yeux qui savent voir, — s'énonce toujours en un langage animé et coloré. Cela fait rêver d'un beau choix

été mise à la mode par les plus grands sculpteurs italiens de la Renaissance. On n'avait pas encore imaginé que les chefs-d'œuvre de la Grèce fussent des œuvres mortes, bonnes à distraire les historiens et les antiquaires. En les restaurant, lorsqu'elles étaient endommagées, en pansant leurs plaies, en effaçant leurs souillures, on ne croyait pas manquer de respect aux anciens : on ressuscitait et on vengeait les dieux ensevelis par les Barbares. Puis, quel effet auraient produit des sculptures mutilées et cassées au milieu des ors et des peintures du Versailles de Louis XIV ?... »

1. M. Poulsen a publié presque en même temps les trois articles suivants : *Tête de prêtre d'Isis trouvée à Athènes* (*Mélanges Holleaux*, p. 217-223, pl. 6-7); *Têtes et bustes grecs récemment acquis par la Glyptothèque Ny Carlsberg* (*Bulletin de l'Acad. des Sciences et Lettres de Danemark*, 1913, n° 5, p. 395-429); *Un portrait de l'orateur Hypéride* (*Mon. Piot*, XXI, 1913, p. 47-58, pl. 3). Ces articles concernent uniquement les portraits grecs ; les romains viennent d'être l'objet, tout récemment, d'une autre publication : F. Poulsen, *Römische Portraits in der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen* (*Röm. Mitteil.*, XXIX, 1914, p. 32-70, pl. 2-4).

de portraits pris à Ny Carlsberg, qu'accompagneraient des notices écrites de ce style qui ne sent pas le renfermé, avec ce souci d'une érudition irréprochable, mais surtout avec cette aptitude à rendre la science vivante et à faire circuler en elle une sève active : cet ouvrage-là, sans nul doute, recevrait du public cultivé le plus favorable accueil. — Voici en quels termes M. Poulsen parle d'un portrait provenant de Grèce et qu'il date du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C. : « . . . Ce n'est pas une tête intelligente ou distinguée ; le front est bas et fuyant, et la capacité de la boîte crânienne n'est pas grande. Les yeux sont peu profonds, longs, et ont un regard vide. Les narines fortement ouvertes produisent l'impression d'un animal qui flaire une piste, et la bouche close, avec ses lèvres larges, sans beaucoup de finesse, contribue, ainsi que les fossettes des joues, curieusement rentrées et comme aspirées, à évoquer l'idée d'un individu de condition inférieure et mécanique, de quelque βέλουςος. Pour peu qu'on ait observé de jeunes « sportsmen » de type populaire, on sera frappé de la ressemblance qui existe, dans l'expression et dans les détails, entre leur physionomie et celle de notre buste. Il y a là de la virilité jeune, fraîche et hardie, et un souffle robuste, mais une intellectualité médiocre<sup>1</sup>. » Comme c'est cela ! Comme ce garçon vigoureux, avantageux et vulgaire correspond bien, pour son temps, à nos gloires actuelles du *ring* et du vélodrome ! Quelle bonne odeur de sueur, de poussière, même de crottin (puisqu'il s'agit d'un cocher), on sent flotter autour de lui ! Et que sa chevelure plantamment ramenée en avant sur son front bas va donc bien avec son grand air de contentement ! Ses pareils aujourd'hui présentent à l'objectif photographique une raie pommadée ; mais pour tout le reste il y a identité complète. — A un autre endroit, parlant d'une tête de l'époque hellénistique, dont les cheveux sont ceints d'une bandelette royale, M. Poulsen dit : « C'est une puissante figure de tyran, au regard sombre et dur, aux joues rondes, pleines et tendues, aux lèvres épaisses ; . . . une barbe coupée court recouvre le bas du visage fortement prognathe.

1. Bull. Acad. Danemark (ci-dessus cité), p. 416-417.

Faisant contraste avec les joues encore fermes, le front est déjà très plissé et se termine par des lignes de sourcils fortement accentuées qui s'abaissent en deux pointes vers la racine du nez. Les yeux sont allongés et plats. La chevelure au-dessus du front est courte, épaisse, remontante, tandis que deux larges masses de boucles qui couvrent les oreilles tombent en avant, lourdes comme deux chutes d'eau. La moustache est en forme de croissant et se recourbe dans les coins mêmes de la bouche. A la face large surmontée d'un front bas correspond un cou formidablement épais, court, sur lequel se redresse la face du dominateur. . . 1. » N'y a-t-il pas, dans les lignes de ces rapides croquis, un trait net et serré, et comme une morsure du burin qui les grave profondément, en ajoutant à la justesse de la description, scrupuleuse jusqu'au moindre détail, une fermeté d'accent, une netteté de prise, qui semble ajouter encore à la vie du modèle?

Entre les nouveaux portraits qui nous sont offerts, deux surtout retiennent l'attention: dans l'un M. Poulsen reconnaît *Lycurgue* et dans l'autre *Hypéride*. Le premier est des plus curieux. Une tête qui a le nez écrasé, dont le front est marqué d'une grande meurtrissure, dont l'œil droit est gonflé et informe . . . : résultat, dira-t-on, des mille accidents que peut avoir subis au cours des siècles un marbre antique. Non, il ne s'agit pas d'accident; à côté de certaines mutilations qui sont accidentelles vraiment, celles que nous venons de dire ont été voulues par l'auteur du portrait et faisaient partie de son œuvre. Alors, reprendra-t-on, nous avons donc affaire à un boxeur, que l'artiste tenait à nous montrer endommagé par quelques coups de poing? Non plus, car le visage n'a rien d'un athlète, il est grave et triste, avec une longue barbe, et la tête est couronnée de cheveux comme on n'en voit guère qu'aux vieux savants; cette tête est celle d'un philosophe, d'un penseur, d'un sage. Mais reste que ce sage a reçu un coup terrible sur le front, qu'il a eu le nez écrasé et un œil crevé: c'est « un sage maltraité, un martyr antique ». Le nom de *Lycurgue*

1. *Bull. Acad. Danemark*, p. 404-405. (J'ai, dans cette citation, pour ne pas l'allonger, supprimé quelques mots.)

vient naturellement à l'esprit. La légende du grand réformateur et législateur spartiate, se développant au cours des siècles, a fini par s'épanouir en véritables fleurs d'hagiographie : ainsi, on racontait qu'il avait amenté contre lui, par ses réformes sévères, les riches, et que ceux-ci un jour l'avaient entouré avec menaces, l'avaient frappé et poursuivi, tant qu'à la fin le jeune Alcandros lui avait crevé un œil d'un coup de bâton; Lycurgue, cependant, était resté debout, tourné vers les fanatiques, leur montrant sa face sanglante et son œil arraché; alors, revirement des esprits, conversion, peut-on dire; et le saint homme pardonne à tous, à Alcandros tout le premier<sup>1</sup>. Voilà le souvenir qu'évoquait pour les anciens la tête meurtrie de Ny Carlsberg. La statue originale d'où elle dérive doit dater de la première moitié du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.; pourtant, un tel réalisme n'est point du tout dans les habitudes de l'art de cette époque. Aussi n'avons-nous point là une copie tout à fait fidèle. Il y en a une seconde, au Vatican, qui, étant identique à la première pour les traits et pour l'aspect de la physionomie, n'offre point, comme elle, trace de blessures récentes; il semble qu'un long temps a passé; et la journée de sang est rappelée seulement par l'œil droit, qui est mort, entre deux paupières un peu gonflées et tendant à se fermer. Cette façon discrète et voilée de marquer les laideurs physiques convient à un portrait du IV<sup>e</sup> siècle, et c'est d'après la tête du Vatican que nous devons nous représenter l'original. Mais, sous l'Empire romain, alors que prévalait un goût de brutal réalisme, quelqu'un a pu désirer que la copie lui montrât Lycurgue, au moment même de l'émeute, ensanglanté, avec des coups sur le front, sur le nez, avec l'œil tuméfié et fermé: et de ce désir serait née la tête Ny Carlsberg.

Le second portrait dérive d'un original qui doit être rapporté au IV<sup>e</sup> siècle également, soit au milieu ou au troisième quart de ce siècle. Il représente un homme déjà âgé, le crâne chauve, le front ridé, la barbe pleine et bien soignée, homme d'aspect intelligent et distingué, mais à qui son regard dur et ses lèvres

1. Plutarque, *Lycurgue*, 11.

fortement serrées donnent un air peu commode. Au premier instant, il rappelle les portraits connus de l'avocat Lysias, ou du rhéteur Isocrate; pourtant ce n'est pas Isocrate, ni Lysias : il offre en commun avec eux seulement ces traits généraux, constituant le pli professionnel, d'où naît, entre individus différents d'une même classe, ce qu'on peut appeler la ressemblance de classe. Et nous savons que les artistes grecs avaient tendance, en général, dans les effigies qu'ils sculptaient, à renforcer plutôt qu'à effacer ce pli professionnel, qui faisait un portrait de philosophe, par exemple, différent dès l'abord d'un portrait d'orateur. La ressemblance superficielle constatée avec les têtes de Lysias et d'Isocrate nous fournit donc une première indication, à savoir que la tête Ny Carlsberg doit être rangée dans la même classe sociale à laquelle appartenaient Isocrate et Lysias. Cet orateur ou avocat était célèbre. Son buste est connu déjà à quatre exemplaires, dont le meilleur et le plus intéressant, à tout point de vue, se trouve au Musée de Compiègne<sup>1</sup>. L'exemplaire Ny Carlsberg provient d'un hermès double, et celui de Compiègne est également un double hermès, où la seconde tête est en partie conservée : tête de femme, dont tout le devant du visage a aujourd'hui disparu, et dont il ne reste plus guère que la chevelure, caractérisée par un gros nœud de cheveux au-dessus du front. Un tel genre de coiffure se rencontre d'une façon sporadique dès la première moitié du iv<sup>e</sup> siècle, il se généralise vers le milieu du siècle; il appartient surtout, dans l'histoire de la sculpture, à Praxitèle et à son école. Jointe à une tête d'homme qui est de toute évidence un portrait, cette tête de femme en était un aussi, nécessairement; nous devons écarter l'idée d'une invention de fantaisie, d'une représentation de divinité ou de Nymphé, d'une image conventionnelle comme eût été celle de Sapphô ou de Corinne. Il s'agit d'une femme qui vivait au temps de Praxitèle, d'une femme réelle tout autant que l'homme avec qui elle nous est présentée ici, d'une femme qui avait eu assez de célébrité pour mériter son portrait, et dont la célébrité fut durable assez pour qu'au

1. Cf. Espérandieu, *Recueil sculpt. Gaule romaine*, V, p. 144, n° 3892.

1<sup>er</sup> siècle de notre ère on songeât encore à copier ce portrait. Notre pensée n'a pas à chercher longtemps avant de s'arrêter à Phryné, de qui Praxitèle avait fait deux fois la statue<sup>1</sup>, et à qui son fameux procès, enjolivé par de piquantes légendes, assura un renom prolongé durant l'antiquité entière. Or, l'avocat de Phryné dans ce procès, l'auteur du plaidoyer qu'on admirait tant à Rome, le vieux routier du barreau à qui on prêtait des moyens si imprévus pour tourner l'esprit des juges, Hypéride, enfin, était l'homme dont le souvenir s'imposait immédiatement à l'esprit d'un Romain évoquant le souvenir de Phryné; car, pour ce Romain cultivé, la principale raison qu'il pouvait y avoir à l'existence d'une Phryné, c'était d'avoir un jour fourni à Hypéride l'occasion de déployer toutes ses ressources d'éloquence et d'habileté. Rien donc de plus naturel, à l'époque romaine, que d'avoir voulu réunir, dans un double hermès, l'avocat et sa cliente, d'avoir joint ensemble la copie d'une des *Phryné* de Praxitèle et celle de l'*Hypéride* qu'avait fait Zeuxiadès, élève de Silanion. Quel dommage (quoi qu'en dise M. Poulsen) que, en raison de la ruine partielle du marbre de Compiègne, le visage de Phryné soit aujourd'hui détruit et méconnaissable! Du moins Hypéride nous reste, et c'est chose instructive d'avoir l'effigie de cet habile homme, intelligent et souple, dont le talent valait mieux que le caractère, de ce viveur dur et sceptique, de ce charmeur fertile en ruses, qui, bien moins noble que le grand Lycurgue de Sparte, eut l'honneur, comme lui, de connaître le martyr; car il mourut en martyr, mais il avait derrière lui (le pli de sa lèvre et le fin sourire de sa moustache ne nous permettent pas de l'oublier) d'aimables et voluptueux souvenirs et nombre de jolies roueries.

*Portraits byzantins.* — Descendons plusieurs siècles, et, sans même nous arrêter devant le bronze colossal, haut de plus de 5 mètres, qui est aujourd'hui à Barletta, dans la Pouille (Apulie des Anciens), et qui représente un empereur du

1. Pausanias, IX, 27, 5, et X, 14, 7.

iv<sup>e</sup> siècle, *Valentinien I<sup>er</sup>* (né en 321, empereur avec capitale à Milan de 364 à 375)<sup>1</sup>, descendons plus bas encore, jusqu'au v<sup>e</sup>, jusqu'au vi<sup>e</sup> siècle de notre ère: nous y rencontrons des têtes en marbre, portraits d'impératrices byzantines, que M. Delbrück vient d'étudier avec un soin particulier<sup>2</sup>. Ce sont d'abord trois têtes qui représentent la même personne; toutes les trois furent trouvées à Rome: l'une est au Musée de Latran, la seconde au Palais des Conservateurs<sup>3</sup>, et la troisième au Louvre (collection Camondo)<sup>4</sup>. Elles sont de grandeur naturelle, et proviennent sans doute de statues. Il n'y a entre elles que de légères différences concernant surtout la coiffure, laquelle semble une sorte de gros turban rond et lisse (c'est, en réalité, quelque chose de plus compliqué, nous l'analyserons plus loin), que ceint le diadème et que décore une profusion de perles. La personne représentée est une femme accusant environ cinquante ans, avec les joues pleines et grasses, un double menton, et de larges yeux dont la placidité bovine serait rassurante, si les lèvres minces et durement serrées n'engageaient au contraire à se méfier. M. Delbrück propose d'y reconnaître *Ariadné*, fille de l'empereur Léon I<sup>er</sup> le Grand, femme d'abord de Zénon I<sup>er</sup> l'Isaurien (empereur de 474 à 491), puis en 491, quand un meurtre l'eut déliivrée de celui-ci, femme du successeur qu'elle-même lui donna sur le trône: Anastase le Siléntiaire. Ses trois portraits dateraient de la fin du v<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Un autre portrait, dont on ne connaît encore qu'un seul exemplaire, a été trouvé à Milan et il est conservé au Musée

1. Cette statue intéressante et jusqu'ici mal connue a été publiée excellemment par M. Koch, qui en a donné des planches superbes et un long commentaire, témoignant avec quelle minutieuse attention le bronze a été examiné sur place: cf. H. Koch, *Bronzestatue in Barletta* (*Ant. Denkmäler*, III, 2, 1912-1913, p. 20-27, pl. 20-21). — Un peu avant M. Koch, M. Mayer avait aussi publié et commenté cette statue, en laquelle il croyait reconnaître Théodose I<sup>er</sup> le Grand (né en 346, empereur de 379 à 395): cf. Arndt-Bruckmann's *Griech. und röm. Porträts*, 895-898 (texte de Mayer).

2. R. Delbrück, *Porträts byzantinischer Kaiserinnen* (*Röm. Mitteil.*, XXVIII, 1913, p. 310-352, pl. 9-18).

3. Cf. Helbig-Amelung, *Führer*<sup>2</sup>, I, 902.

4. Grandes photographies de cette tête dans Arndt-Bruckmann's *Porträts*, 899-900.

5. Ariadné fut la femme de Zénon de 459 à 491; elle avait environ cinquante ans en 491; elle mourut en 515.

archéologique du château Sforza. C'est une tête de grandeur naturelle, qui doit provenir d'une statue; elle appartient à une époque un peu plus récente que les trois précédentes. Sa coiffure et sa parure, essentiellement les mêmes, sont cependant un peu plus compliquées et raffinées: on sent que la mode a fait des progrès. En voici le détail, autant qu'il est possible de le faire comprendre. Les cheveux sont revêtus *entièrement* d'un fin tissu de soie, et, en outre, *partiellement* d'une coiffe raide; mais on voit ou l'on devine quelle est, là-dessous, la disposition qu'ils ont reçue. Sur le devant, ils sont arrangés de manière à former des languettes plates et longues, qui descendent droit parallèlement sur le front, d'une oreille à l'autre, et vont même au delà des oreilles, lesquelles en sont recouvertes et cachées. Le reste des cheveux, en haut du crâne et par derrière, est divisé en deux grosses nattes, qui descendent d'abord jusqu'à la nuque, puis, arrivées à la nuque, se replient sur elles-mêmes et remontent parallèlement; leurs extrémités font sur le haut du crâne deux protubérances qui, vues de face, semblent le gonflement de grosses cornes naissantes, pointées droit vers le ciel. Vu d'ensemble par derrière, le crâne offre sur les côtés, de bas en haut, grâce à ces nattes repliées et remontantes, deux crêtes d'une forte saillie, entre lesquelles s'ouvre comme une profonde vallée: cette forme est celle même de la coiffe qui, raide et verticale sur les côtés, se creuse mollement au milieu. Par là-dessus vient le diadème; il se compose d'un premier bandeau qui ceint la tête circulairement, et d'un deuxième qui est comme le diamètre du premier, car il recoupe le crâne suivant son grand axe, d'un bout à l'autre de la « vallée ». Chacun de ces bandeaux est décoré de deux cordons de grosses perles rondes. L'arête des deux crêtes saillantes de la coiffe par derrière est aussi ornée d'un cordon de perles; un autre cordon descend obliquement de chaque côté à la hauteur des oreilles, depuis le diadème jusqu'à la nuque. Le milieu du diadème par devant s'orne d'une grande gemme<sup>1</sup> oblongue,

1. Quelque chose d'analogue à ce que les Italiens appelaient autrefois la *brocchetta da testa*.

un peu convexe, enchâssée dans une monture d'où pendent trois énormes perles; et des perles encore terminaient les cordons flottants qui nouaient le diadème par derrière. A l'état de neuf, cette parure brillait d'une vive polychromie: le tissu de soie était violet, et la coiffe rouge écarlate; les bandeaux du diadème étaient rouge pourpre ou dorés, les perles blanches, la grande gemme rouge ou bleue ou verte, et sa monture dorée. Mais, en l'absence même des couleurs, ne reste-t-il pas, dans cette parure de tête, quelque chose de trop voyant encore? Et il va de soi que le costume (que nous n'avons pas ici) était à l'avenant. Cet excès de luxe ne nous cause-t-il pas une gêne, à nous qui arrivons de la Grèce? Que nous voilà loin des nobles figures féminines de l'art grec classique, pour qui (je parle cependant des plus graves, des plus chastes, des plus matronales) les accessoires de la toilette pouvaient se réduire en somme à trois épingles<sup>1</sup>! Au vrai, cette tête byzantine nous détourne de la Grèce d'autrefois et nous oblige à regarder plutôt dans la direction opposée, vers les siècles voisins de nous, en Occident. N'est-ce pas au moyen âge et jusque dans le xv<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve le plus ces cheveux entièrement cachés sous un voile étroit et faisant là-dessous quelquefois d'étranges protubérances, comme, par exemple, les deux cornes du portrait de la femme de Jean van Eyck (1439, Musée de Bruges)? Faudrait-il chercher longtemps parmi les religieuses d'aujourd'hui, avant de retrouver quelque coiffe raide et empesée, analogue à la coiffe byzantine? et nous savons que ces coiffes des religieuses n'ont fait souvent (les anciennes miniatures l'attestent) que prolonger jusqu'à nous telle ou telle coiffe paysanne du moyen âge. Enfin, où retrouvons-nous pareil ruissellement de perles sur la tête, sinon dans certains portraits italiens de la Renaissance, comme la *Simonetta* de Chantilly et la *Femme à l'aigrette*, attribuée à Botticelli<sup>2</sup>? Revenons à notre Byzantine. Sous le haut édifice impeccable de sa chevelure, la tête, petite, semble

1. Deux fibules sur les épaules pour retenir le péplos, et une longue épingle pour fixer les cheveux.

2. Francfort, Musée de l'Institut Stædel.

plus petite encore; son ovale allongé est porté sur un cou mince; la bouche est menue et d'un ferme dessin; les yeux, larges, sont immobiles sous l'arc très relevé des sourcils; le visage est beau et donne l'impression à la fois de l'intelligence et d'une volonté froide et tenace. Mais cette beauté est sur son déclin; en dépit de tous les soins, et malgré la tension imposée aux traits, des signes révélateurs s'aperçoivent: une ride marquée de chaque côté du nez, les joues qui se creusent, de petites poches sous les yeux font comprendre que la quarantaine est venue, ou du moins qu'elle est proche... Eh bien, quelle est donc cette impératrice diadémée, coiffée de perles et d'escarboucles, cette impératrice volontaire sous les plus aimables dehors, aux longs traits impassibles, qui nous regarde de ses grands yeux fixes, lesquels semblent lire en nous, mais ne laissent pas lire en eux? C'est *Théodora*, la fameuse *Théodora*, femme de l'empereur Justinien; son portrait date de 538 environ<sup>1</sup>.

#### PETITS BRONZES.

*Fileuse*. — Je ne dirai pas que c'est un bijou; le mot comporte une idée de mièvrerie, tout au moins de figuolage. Je ne dirai pas non plus qu'elle est charmante, bien qu'elle le soit; mais je craindrais qu'on ne pensât qu'à un charme banal. Or, c'est une petite fleur, modeste et naïve, une sorte de fraîche violette, d'où s'exhale le plus pénétrant parfum d'art grec. Il s'agit d'une statuette de bronze, en fonte pleine, qui aurait été trouvée, dit-on, à Olympie; elle est entrée au Musée de Berlin en 1911, et M. Wiegand vient de l'offrir cérémonieusement à l'ombre vénérable de Winckelmann, pour sa fête annuelle<sup>2</sup>. Haute de 16 à 17 centimètres, elle est debout sur une base en forme de clochette, qui elle-même ne mesure guère plus de 5 centimètres de hauteur: cela fait peu de matière. Pieds nus, bras nus, tête nue, vêtue d'un péplos simple et grave dont les

1. *Théodora* était née vers 500; elle épousa en 525 Justinien qui devint empereur deux ans plus tard; elle mourut en 548.

2. Th. Wiegand, *Bronzefigur einer Spinnerin im Antiquarium der K. Museen (73<sup>e</sup> Berlin. Winckelmannprogr., 1913, 20 p., 4 pl.)*.

grands plis droits s'arrêtent au niveau des chevilles, les boucles de sa courte chevelure ramenées en avant et entourant son visage d'un cadre carré, elle tenait dans sa main gauche fermée une quenouille ( $\gamma\lambda\alpha\lambda\acute{\alpha}\tau\eta$ ), d'où partait le fil de laine qui passait entre le pouce et l'index de la main droite, pour de là, ayant reçu sa façon, venir s'enrouler autour du fuseau ( $\acute{\alpha}\tau\rho\alpha\alpha\tau\omicron\varsigma$ ), lequel pendait verticalement le long de la jambe. Qu'elle est jolie, la petite fileuse, et comme elle travaille gentiment ! Ses deux bras levés sont d'une frêle rondeur toute neuve ; sa tête, un peu tournée de côté et imperceptiblement penchée en avant, semble porter attention, une attention joyeuse à l'activité des mains : on dirait qu'il n'y a pas très longtemps qu'on l'a jugée capable de manier quenouille et fuseau, et que cette tâche n'a point perdu pour elle, qui l'accomplit en souriant, l'attrait de la nouveauté. Elle est à l'âge où la femme s'annonce déjà, et l'on voit poindre un peu, sous l'étoffe qui couvre sa poitrine, le premier printemps des seins ; mais en tout le reste elle est une petite fille, à qui même ses courts cheveux taillés en carré donneraient, pour nos yeux, un air de garçonnet. Seulement elle a le corps vêtu du péplos, cette noble draperie dont la simplicité n'a d'égale que la grandeur, et qui peut aussi bien, sans qu'un de ses plis soit changé, habiller la plus modeste femme d'ici-bas ou la plus fière des Olympiennes. Aussi est-il légitime, après avoir comparé notre fileuse à ses voisines immédiates, les statuettes de même taille et vêtues de même façon, qui servent de pied à des miroirs, de la comparer ensuite aux œuvres les plus importantes de la sculpture contemporaine, vers 460-450 avant J.-C., à des figures comme l'héroïne *Stéropé*, sur le fronton Est du temple de Zeus à Olympie, ou comme la déesse *Athéna*, sur certaines métopes dudit temple : le petit bronze supporte sans fléchir ces rapprochements redoutables, tant il y a de grandeur innée sous sa gentillesse, tant les doigts de l'artiste ont su mettre, sans la chercher, de naturelle noblesse dans ce corps menu, dans le geste de ces jeunes bras, dans le visage souriant de cette fillette, sagement attentive au fil qui sort de sa quenouille. — Si la Grèce antique avait eu en quelque

Spartiate sa Jeanne d'Arc, c'est sous ces traits justement, avec ce vêtement simple et ces cheveux courts, avec ce franc regard heureux et ce jeune sourire si frais, que l'art eût pu représenter la sublime enfant<sup>1</sup>, avant le temps que « ses voix » commencent à lui parler, lorsqu'elle était encore une enfant et ne faisait que suivre ses trois moutons, d'un pas distrait, en filant la laine, aux bords de l'Eurotas.

HENRI LECHAT.

Lyon, juillet 1914.

---

*Additions aux Notes antérieures.*

J'ai résumé (cf. *Rev. Ét. anc.*, XVI, 1914, p. 166) le raisonnement de M. Schrader, selon quoi le fronton principal du temple des Alcéméonides à Delphes pourrait être attribué au sculpteur athénien Anténor. J'ai fait l'éloge de cette hypothèse, mais j'eus le tort de dire qu'elle était « peu attendue ». Elle n'est pas du tout nouvelle, en effet : elle a été déjà suggérée, voilà huit ans, par M. Studniczka, au cours d'un de ces articles des *Neue Jahrbücher*, moins connus qu'ils ne devraient l'être, où le savant professeur de Leipzig sème tant d'idées neuves et de vues pénétrantes. Dans les *Neue Jahrbücher* de 1906, p. 549, M. Studniczka écrivait ceci à propos de l'auteur des *Tyrannoctones* : « Geradezu die Hand des für Kleisthenes tätigen Meisters wiederzuerkennen meine ich an den Frauenstatuen vom (delphischen) Alkmeonidentempel... So genau stimmen sie mit seiner breitschulterigen Kore von der Akropolis... ». C'est, en trois lignes, toute la thèse de M. Schrader.

— Il paraît que la tête de *Néron*, dont j'ai parlé ici (*Rev. Ét. anc.*, XV, 1913, p. 393-395), est un faux moderne qui a trompé l'administration du Musée des Thermes.

H. L.

---

1. Voir surtout les pl. 2 et 3 du mémoire de M. Wiegand.