

TP 2000/28

COURRIER
DE
L'ART ANTIQUE

(DEUXIÈME ARTICLE)



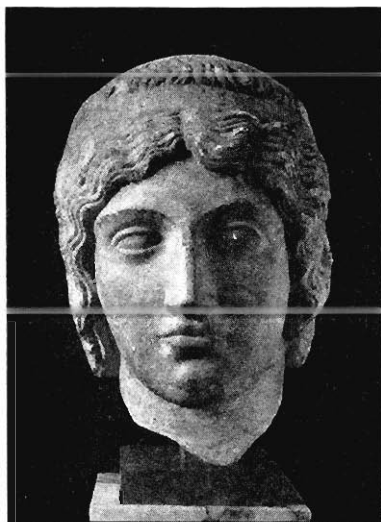
M. Homolle a bien voulu présenter lui-même aux lecteurs de la *Gazette* quelques-unes des découvertes les plus remarquables faites à Delphes par l'École Française d'Athènes¹. Les fouilles sont loin d'être terminées et nous réservent sans doute de nouvelles surprises. Mais, parmi les sculptures retrouvées jusqu'à présent, il en est bien peu dont le public soit encore en état d'apprécier toute l'importance. Il faudra du temps avant que les étonnants bas-reliefs du trésor des Siphniens viennent occuper, dans l'opinion des amateurs, la place qu'ils ont déjà prise dans l'histoire de l'art. Cela tient à la

rareté insigne des sculpteurs de cette époque et de ce style, qui ne laissent pas d'étonner, de dérouter même ceux qu'une longue familiarité avec les peintures de vases de style sévère n'a pas initiés aux conventions de l'archaïsme. Que cette frise soit parienne, comme le veut M. Furtwängler, ou argienne, comme le soutient M. Homolle, on y sent partout l'influence de cet art ionien qui nous est surtout connu aujourd'hui par les sarcophages peints de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3^e période, t. I, p. 57; t. III, p. 331; t. IV, p. 427; t. VI, p. 427; t. IX, p. 248; t. XI, p. 219; t. XII, p. 213.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. XII, p. 441; t. XIII, p. 207, 324.

Glazomènes et une nombreuse série de vases découverts à Caere (Corneto). Cet art présente des contrastes singuliers, du moins au goût des modernes, entre la finesse exquise de l'exécution et la brutalité voulue de certaines formes. L'esprit qui l'anime n'est ni réaliste, ni idéaliste : il conviendrait plutôt, je crois, de l'appeler *épique*, en y voyant comme un reflet de ces vieilles épopées qui ont pénétré si profondément la civilisation ionienne. C'est peut-être pour cela que l'on s'égare, à coup sûr, lorsqu'on prononce, à l'aspect de ces bas-reliefs, le nom de quelque artiste de la première Renaissance italienne. Tentation forte et à laquelle ne résistaient guère, j'en ai fait l'épreuve, les



TÊTE ATTIQUE DE VI^e SIÈCLE AV. J.-C.

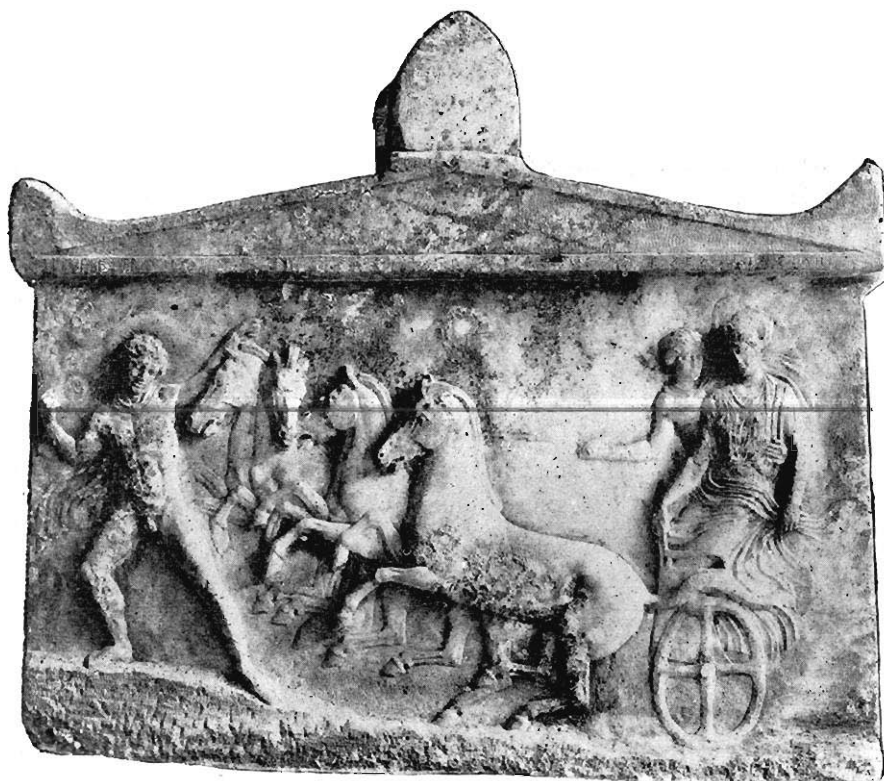
(Collection Humphry Ward.)

visiteurs de l'exposition des fouilles de Delphes à l'École des Beaux-Arts. Mais, après avoir lancé un nom presque au hasard, on ne tardait pas à reconnaître, autour de moi, que toutes les analogies invoquées étaient superficielles, que l'esprit et le caractère de l'œuvre grecque sont quelque chose de tout à fait particulier. Entre elle et les produits du xv^e siècle italien, il y a la différence énorme qui sépare l'*Odyssée* et l'*Illiade* des *Évangiles* et des *Vies des Saints*. Même quand un artiste de la première Renaissance traite un sujet profane, on sent qu'il a été formé par l'art religieux. Une certaine gravité d'exécution, un peu de raideur hiératique s'allient toujours, dans nos souvenirs d'Italie, à cette suavité mystique dont l'art du xv^e siècle est comme impré-

gné. Il n'y a rien de tel dans la Grèce du vi^e siècle. Peints ou sculptés, les personnages agissent, ils ne rêvent pas. La sentimentalité qu'on a cru découvrir dans quelques-unes de ces œuvres n'est due qu'à la fantaisie complaisante des exégètes : ce qui domine en elles, c'est un idéal de grâce robuste, qui est celui des héros d'Homère, aussi éloigné que possible du christianisme médiéval auquel se rattache le sentiment religieux du xv^e siècle. Ainsi, qu'on ne vienne plus nous parler, à propos des bas-reliefs découverts à Delphes, de Ghiberti, de Donatello, encore moins de Lucca della Robbia ou — pis encore — de Botticelli. Si l'art est vraiment l'expression d'une civilisation, ce que confirment tous les jours l'érudition et l'observation personnelle, il faut étudier chaque monument en relation avec le temps qui l'a produit et se garder de chercher des ressemblances là où la mise en lumière des divergences est seule instructive. J'insiste sur ce point, parce que tous ceux qui s'occupent d'art antique sont un peu séduits par des comparaisons

de ce genre; c'est pour en avoir institué plus d'une fois moi-même et en avoir reconnu tardivement la vanité que j'ai qualité pour mettre en garde à leur endroit.

On commence à soupçonner que l'art ionien représente, dans l'histoire de la sculpture grecque, une tradition singulièrement longue et puissante, en opposition plus ou moins marquée, suivant les époques, avec celle de



ENLÈVEMENT DE BASILÈ.

Bas-relief attique du ve siècle. (Musée d'Athènes.)

l'art dorien, qui, plus lent à se développer, finit par prendre le dessus après Alexandre. Rayet fut le premier, je crois, à montrer la place de Praxitèle dans cette filière, qui relie ses œuvres à celles de l'archaïsme attique, produit épuré de l'archaïsme ionien. Depuis les travaux de MM. Furtwängler et Hauser, pour ne citer que ces deux archéologues, on se rend mieux compte de la persistance de l'*ionisme* dans les générations qui ont précédé Praxitèle. Le nom de Calamis, qui ne fut longtemps qu'un nom, est devenu l'étiquette de toute une école, caractérisée, dans la première moitié du ve siècle, par une survivance des traditions ioniennes. A cette école se rattache une ques-

tion très difficile et très débattue, celle des œuvres que l'on appelle *archaïsantes*, parce que l'on croit y découvrir un contraste voulu entre la conception et l'exécution. Autrefois, on était d'accord pour les attribuer à un groupe de *préraphaélites*, qui auraient fleuri entre l'époque de César et celle d'Hadrien. Aujourd'hui, plusieurs archéologues inclinent à en chercher les prototypes dans des œuvres parfaitement authentiques et sincères des environs de l'an 460 avant Jésus-Christ. Parmi les bas-reliefs dits archaïsants de nos musées, les uns sont des originaux du début du ve siècle, dont on a méconnu le caractère, les autres — bien plus nombreux, il est vrai — sont des copies d'originaux disparus de ce temps-là. Un coup décisif à l'ancienne théorie a été porté, il y a quelques années, par la découverte, faite à Rome, d'un trône orné de bas-reliefs qui appartient aujourd'hui aux héritiers de la famille Ludovisi. Le premier éditeur, dont je suivis l'exemple¹, y vit une sorte de contrefaçon d'époque romaine. Mais bientôt M. Petersen démontra, par une analyse plus serrée, qu'on était en présence d'un original attique, transféré de Grèce à Rome par quelque amateur d'art archaïque, comme il en existait tant, même avant l'Empire. Il prononça, au sujet de ces bas-reliefs, le nom de Calamis, et beaucoup d'autres l'ont répété après lui. Cette désignation est parfaitement acceptable, pourvu qu'on ne perde pas de vue l'élasticité qu'elle comporte. L'état de nos connaissances ne nous permet pas, en effet, de distinguer toujours entre un grand artiste et son école, de sorte qu'un nom indique une tendance, un groupe, plutôt qu'il ne précise une personnalité et un style individuel.

Le centre de la décoration du trône Ludovisi est une belle figure de Vénus sortant à mi-corps de l'onde et soutenue par deux Nymphes. La coiffure de la Vénus présente une particularité singulière, dont on ne connaissait pas encore d'exemple : la partie supérieure de l'oreille émerge d'une touffe de cheveux ramenés du front sur la nuque. Or, la savante traductrice des *Meisterwerke* de M. Furtwängler, miss Eugénie Sellers, a trouvé chez un amateur anglais, M. Humphry Ward, une tête magnifique, cette fois en ronde-bosse, qui offre exactement le même détail². Cette tête, défigurée par un nez trop grand qui a été remplacé depuis, faisait partie de la collection Borghèse, dont elle fut distraite avant la vente. Le style en est un peu moins archaïque que celui du bas-relief Ludovisi ; mais on peut dire qu'elle appartient à la même période, à la même école, dont la prétendue Vesta de l'ancienne collection Giustiniani (aujourd'hui chez le prince Torlonia, mais invisible) et les différentes répliques de l'Apollon à l'*omphalos*, sont les monuments les plus connus. Il faut espérer que la belle Aphrodite de M. Ward, popularisée par des moulages, deviendra le point de départ de recherches nouvelles sur les prédécesseurs et les contemporains de Phidias.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XXXVII, p. 76.

2. *Journal of Hellenic Studies*, t. XIV, pl. 5.

L'art du Parthénon, où le génie ionien et le génie dorien paraissent comme réconciliés, a exercé une influence durable sur les bas-reliefs funéraires et votifs; c'est là même, et non dans la grande sculpture, que nous en recueillons le plus souvent des échos. A la série d'œuvres qui se rattachent ainsi à Phidias on peut ajouter maintenant une stèle votive à fronton, sculptée



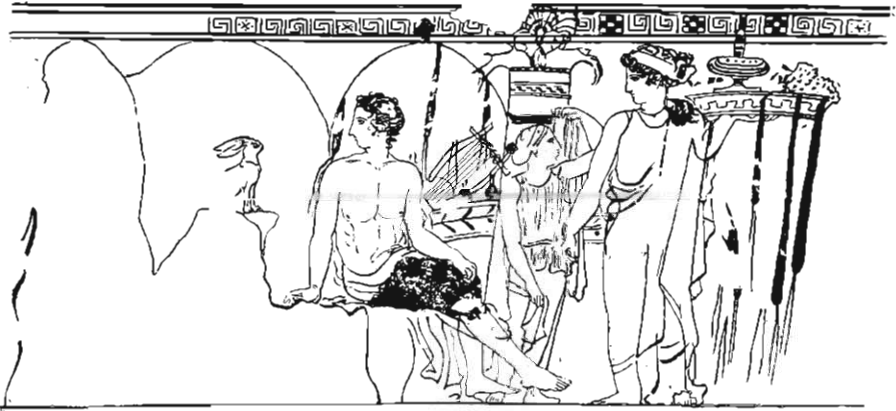
APHRODITE ÉQUESTRE.

Couvercle de miroir. (Musée d'Athènes.)

des deux côtés, qui a été découverte, en 1893, près de Phalère ¹. L'une des faces, que nous ne reproduisons pas, offre une scène d'une interprétation assez obscure, où figurent six personnages debout; elle est surmontée d'une dédicace à Hermès et aux Nymphes. L'autre face présente un intérêt exceptionnel, non seulement par les qualités du style, mais par le sujet, qui est

1. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1893, pl. 9; *American Journal of archæology*, t. IX, pl. 12.

unique et dont l'exégèse est facilitée par une inscription. On lit, en effet, au-dessus des trois personnages, les noms d'Hermès, d'Échélos et de Basilé. Hermès était aisé à reconnaître; la même figure, précédant un quadrigé au galop, se trouve sur un bas-relief de la collection du duc de Loulé, à Lisbonne, que nous avons donné autrefois dans la *Gazette* ¹. Mais Échélos, héros éponyme du dème attique des Échélaïdes, et Basilé, dont on montrait le sanctuaire entre le théâtre de Dionysos et l'Ilissus, sont des personnages bien peu illustres de la mythologie attique. Au premier abord, on reconnaît qu'il s'agit d'une scène d'enlèvement, comme celui de Proserpine par Pluton; il faut donc qu'un épisode analogue ait fait partie de la légende locale de Basilé. Mais Diodore de Sicile ², notre unique informateur, qui raconte l'histoire de cette héroïne presque oubliée, nous parle seulement de sa disparition



PEINTURE D'UN LÉCYTHE BLANC D'ARRTRIE.

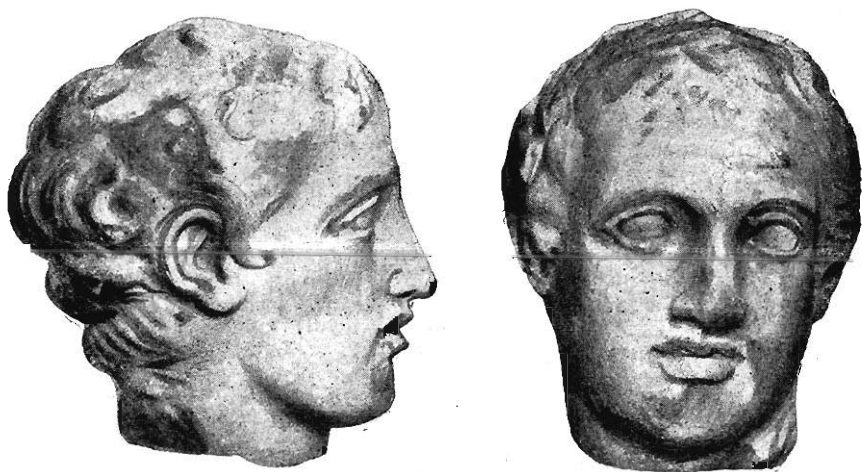
(Musée d'Athènes.)

subite, « au milieu d'une grande pluie, accompagnée de coups de tonnerre continuels ». Il est permis de supposer qu'il existait une variante de la tradition, suivant laquelle Basilé ne disparaissait pas sans cause, mais était enlevée par un héros. Ce héros Échélos nous est encore moins connu que Basilé; son nom seul est parvenu jusqu'à nous, sans aucune légende. Le bas-relief de Phalère prouve qu'il était associé à Basilé dans un culte local, comme Pluton à Proserpine dans la religion d'Éléusis. Il semble que cet exemple doive nous rendre très prudents quand nous essayons d'expliquer les œuvres antiques. Sans les inscriptions du bas-relief de Phalère, aucun savant n'aurait jamais songé à y reconnaître Basilé et Échélos. C'est qu'à côté de la mythologie des textes littéraires, plus on moins commune à toute

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. IX, p. 263.

2. Diodore de Sicile, III, 57 (trad. Hœfer, t. I, p. 243).

la Grèce, il existait quantité de légendes locales, analogues à nos *Vies des Saints*, desquelles nous ne savons presque rien, mais qui étaient aussi familières aux habitants de chaque bourg que celle de saint Martial aux Limousins d'aujourd'hui. Nos musées, formés en grande partie d'objets sans provenance attestée, sont remplis de bas-reliefs et de statues que nous nous ingéions à expliquer ou à dénommer en faisant appel aux textes littéraires qui nous restent; très souvent, nos explications sont si forcées que nous y croyons à peine en les débitant; ne serait-il pas plus simple de confesser en ce cas notre ignorance, d'autant plus excusable qu'une faible partie seulement du *folk-lore* antique nous a été conservée par les auteurs? Il en est de même, et à plus forte raison, lorsqu'il s'agit des peintures de vases, œuvres plus



TÊTE D'UNE MÉTOPE DU TEMPLE DE HÉRA A ARGOS.

(Musée d'Athènes.)

populaires encore que les bas-reliefs. Loin d'appliquer de force nos textes aux monuments, il faudrait souvent chercher dans les monuments ce que nous n'apprenons pas dans les textes. On reconstituerait ainsi des histoires dont les héros garderaient l'anonyme jusqu'à la découverte heureuse d'une inscription.

Le type des chevaux, dans le bas-relief de Phalère, est encore celui du Parthénon; personnages et animaux rappellent aussi ceux du sarcophage dit *lycien* de Sidon, que nos lecteurs n'ont pas oublié¹. Il y a là, je crois, une intéressante confirmation de la théorie qui attribue ce sarcophage à l'école attique. L'analogie est de celles qu'on ne peut mettre au compte du hasard.

C'est encore le même cheval un peu ramassé, à la crinière droite et courte, que nous montre un bas-relief admirable, ornement d'une boîte de miroir découverte en 1891 à Érétrie et conservée au Musée national

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. VII, p. 89.

d'Athènes¹. Cette boîte en bronze, munie de charnières, est décorée à l'extérieur de deux reliefs. L'un représente Aphrodite sur un cygne, auquel la déesse donne à boire dans une coupe qu'elle tient de la main droite, tandis que de la main gauche elle soulève le peplos passé sur sa tête. L'autre, que nous reproduisons, figure également Aphrodite, mais une Aphrodite équestre et marine, portée par un cheval au galop sur la mer, qui est indiquée par des flots et un dauphin. Aphrodite équestre est une divinité dont nous savons peu de chose, sinon qu'une statue la représentant aurait été vouée par Énée et qu'on en possédait une autre à Constantinople, tenant un peigne à la main. L'éditeur grec du miroir d'Érétrie, M. Mylonas, a pensé qu'il s'agissait plutôt de Séléné, figurée à cheval au moment où elle émerge de la mer. Mais comme l'image correspondante, sur la face opposée de la boîte, se rapporte certainement à Aphrodite et que, d'autre part, l'existence d'un type d'Aphrodite équestre est suffisamment attestée par les textes, je ne vois pas pourquoi l'on se refuserait à le reconnaître ici. Quoi qu'il en soit, parmi le grand nombre de boîtes à miroir que nous possédons, il en est peu qui puissent se comparer à celle-ci par la noblesse et la vigueur du style : c'est une œuvre importante que l'on doit placer à la fin du v^e ou tout au début du iv^e siècle avant Jésus-Christ.

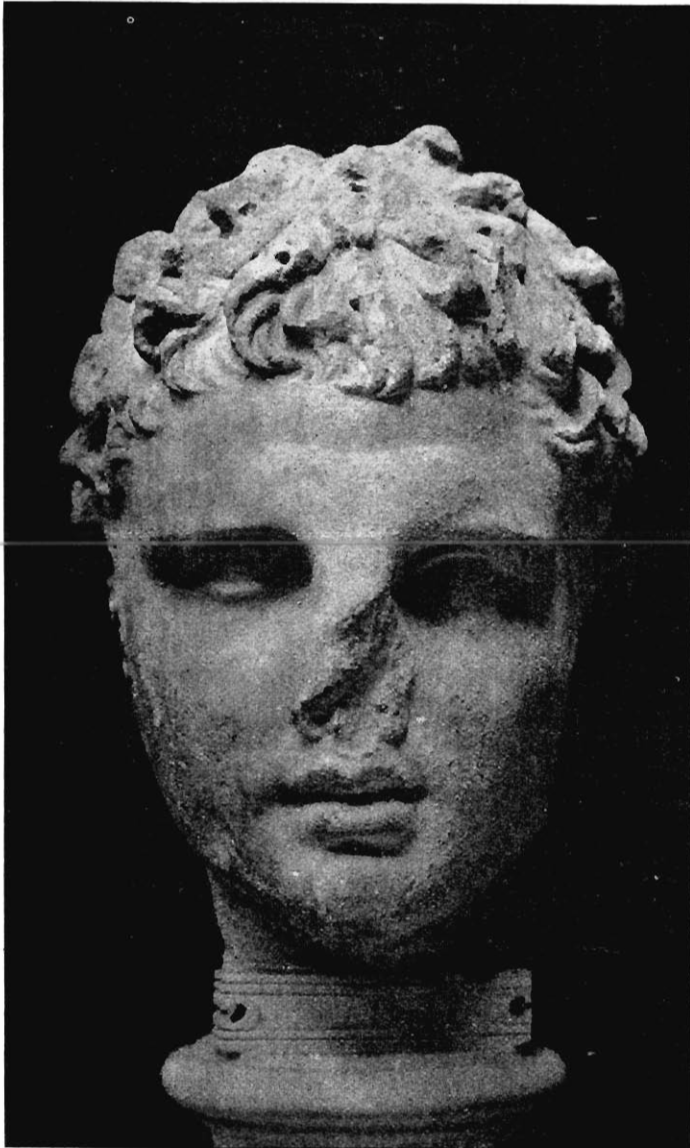
Nous ne quittons pas la sphère des influences de Phidias en signalant une belle tête d'Éphèbe découverte en 1894 près d'Argos, dans les ruines du temple de Héro, par l'École américaine d'Athènes². Déjà, en 1893³, nous avons publié quelques têtes de cette provenance, en les rapprochant de celles qui ont été exhumées à Rhamnus et qu'on est en droit d'attribuer à Agoracrite, un des élèves de Phidias. Depuis, ces sculptures ont fourni matière à une controverse qui dure encore. Comme la statue principale du temple d'Argos était l'œuvre de Polyclète, l'archéologue américain qui conduit les fouilles de l'Héræum a prétendu que les fragments de métopes découverts par lui appartenaient à l'école de cet artiste. M. Furtwängler, de son côté, les a attribués sans hésitation à l'école attique. Peut-être, à l'époque dont il s'agit, c'est-à-dire vers 420 avant Jésus-Christ, l'unité réalisée dans l'art grec par le génie de Phidias n'était-elle pas encore rompue, de sorte que la discussion, dont nous indiquons seulement les grandes lignes, semble sans objet. Je ne suis pas frappé de la ressemblance de la nouvelle tête de l'Héræum d'Argos avec celles des statues connues de Polyclète, le *Diadumène* et le *Doryphore*; en revanche, elle fait songer à certaines têtes des métopes du Parthénon, entre autres à celle qui est conservée au Louvre. Mais les métopes du Parthénon ne sont pas du même style que les frises, et qui nous dit que l'on n'ait employé, pour la décoration du grand temple d'Athènes,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. IX, p. 253.

2. *Εφημερίς αρχαιολογική*, 1893, pl. 15.

3. *American Journal of archæology*, t. IX, pl. 14, p. 331.

que des artistes nés et formés en Attique? Phidias lui-même, il ne faut pas l'oublier, était l'élève d'un sculpteur argien.



TÊTE ATTRIBUÉE A PRAXITÈLE.

(Musée britannique.)

La guerre du Péloponèse, en exaltant jusqu'à la haine l'antagonisme du génie dorien et du génie attique, eut son contre-coup dans le développement

de l'art. La synthèse opérée par Phidias ne survécut pas à la fin du ve siècle. Dans la première moitié du iv^e, Praxitèle représente de nouveau une tendance purement attique, tandis que le parien Scopas, dont nous ne savons malheureusement pas grand'chose, paraît se rattacher davantage à la tradition dorienne. Depuis la découverte de l'Hermès d'Olympie, en 1877, Praxitèle est redevenu ce qu'il était à l'époque gréco-romaine, le plus populaire des grands artistes de l'antiquité. Le hasard a voulu qu'à côté d'un de ses chefs-d'œuvre, dont l'authenticité est incontestable, on retrouvât toute une série de sculptures qui peuvent bien lui être attribuées, ou qui, du moins, sont sorties de son école : telles sont le Satyre du Palatin au Louvre, la base sculptée de Mantinée, la tête d'Eubouleus découverte à Éleusis, celle d'Aphrodite dans la collection Leaconfield à Petworth. A ces œuvres, miss Sellers croit pouvoir en ajouter une autre, qu'elle considère comme un travail du maître lui-même : c'est une charmante tête d'Hercule jeune, découverte en Grèce, qui a passé au Musée britannique, en 1862, avec la collection de lord Aberdeen¹. Il est certain que la disposition des cheveux sur le front et sur les tempes, le dessin des yeux et des coins de la bouche rappellent fort exactement l'Hermès et que le style de ce morceau n'est pas indigne d'un artiste de premier ordre ; il semble cependant prudent de ne pas invoquer le nom de Praxitèle lorsqu'il s'agit de types dont il n'existe pas des répliques nombreuses. Or, jusqu'à présent, la tête d'Aberdeen est fort isolée. Un autre type d'Hercule juvénile, que l'on rapporte à Scopas depuis un travail de M. Graef (1889), se rencontre, au contraire, très souvent dans les musées. Comparé à celui qu'a mis en lumière miss Sellers, et dont les affinités avec l'art de Praxitèle sont évidentes, il s'en distingue surtout par la direction du regard qui, loin d'être noyé dans la rêverie, semble se porter sur un objet élevé, placé à distance. Nos lecteurs peuvent s'en convaincre en rapprochant l'image que nous publions ici de celle d'une tête d'Hercule découverte à Rome, conforme au type que l'on attribue à Scopas, que nous leur avons autrefois présentée².

M. Max. Mayer a donné de bonnes raisons pour faire admettre que le type gréco-romain des femmes drapées, si populaire depuis les découvertes de Tanagra, remonte à un groupe de Muses sculpté par Praxitèle à Thespies. Les Muses de la base de Mantinée, qui sont certainement de l'école, sinon de la main de Praxitèle, offrent des motifs très analogues à ceux des terres-cuites tanagréennes. Le Musée de Vienne a acquis, en 1806, du prince Poniatowski une statue découverte à Rome, dont les bras sont l'œuvre d'un restaurateur ; celui-ci, pensant que la statue était celle d'une Muse, lui a mis une flûte dans la main droite levée. Les archéologues qui, depuis le commencement du siècle, ont étudié cette statue, ne se sont pas mis d'accord sur le nom

1. Eugénie Sellers, dans la traduction anglaise des *Meisterwerke* de M. Furtwängler, pl. à la p. 347.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. III, p. 337.

de la Muse, mais aucun d'eux n'avait encore contesté qu'il s'agit d'une fille de Mnémosyne. M. R. von Schneider s'est inscrit en faux contre cette opinion¹. Il



STATUE DE L'ÉCOLE DE PRAXITÈLE
Restaurée en Muse. (Musée de Vienne.)

pense que la figure de Vienne est une Koré et qu'elle doit être restaurée avec une torche dans la main droite, attitude souvent prêtée à cette déesse sur des

1. *Jahrbuch der österreichischen Kunstsammlungen*, 1893, pl. 40. Il existe au Louvre une réplique de la tête.

bas-reliefs et des vases. L'original remonterait à l'école de Praxitèle, qui a souvent cherché des motifs parmi les divinités du cycle éleusinien. L'ingénieux travail de M. von Schneider n'entraîne pas nécessairement la conviction : en présence de cette jeune fille un peu frêle, à l'attitude discrète et modeste, il me semble qu'on peut toujours continuer à songer à l'une des neuf Sœurs. Mais l'intérêt du mémoire dont nous parlons est surtout dans la fine analyse que l'auteur a donnée de la chevelure. Grâce aux trois vues que nous reproduisons, il est facile d'en comprendre l'arrangement. Séparés par le milieu au-dessus de la nuque, les cheveux, écartés des tempes, sont ramenés sur le



TÊTE DE LA STATUE DU MUSÉE DE VIENNE.

(Face et profil.)

devant en flots ondulés qui entourent la tête comme d'une couronne et s'enroulent en deux grosses boucles au-dessus du front. Cette disposition, très rare sur les vases peints, paraît seulement dans l'art grec au IV^e siècle; en peu de temps elle devint fort à la mode et donna lieu à des exagérations dont on peut se faire une idée, à Londres, par la tête d'Apollon de l'ancienne collection Pourtalès. Les terres cuites de Myrina prêtent souvent une coiffure analogue aux enfants, dont elle dégage complètement le front. N'étant pas expert dans la matière, j'ignore si les jeunes filles de nos jours ont imité, ou retrouvé d'instinct, la coiffure de la statue de Vienne; il me semble que si elles ne l'ont point fait, on pourrait leur en recommander l'expérience. Cela s'appellerait, en l'honneur de l'hypothèse de M. von Schneider, une *coiffure à la Koré*.

Souvent déjà, nous avons appelé l'attention sur les compositions charmantes, véritables chefs-d'œuvre du dessin grec, qui décorent les lécythes blanes funéraires. On croyait encore, il y a peu d'années, que tous ces lécythes étaient de fabrique athénienne; il est aujourd'hui certain, grâce aux fouilles considérables qui ont été exécutées dans l'île d'Eubée; qu'on en faisait aussi de fort beaux à Érétrie. Celui dont nous reproduisons la peinture a été trouvé à Érétrie en 1892 et a passé au Musée d'Athènes¹. Il présente quelques détails insolites qui, non moins que l'excellence du style, méritent de nous retenir un instant. C'est d'abord l'indication d'un paysage accidenté, indication bien discrète,

mais qui est presque une nouveauté dans l'art attique. Sur un rocher est dessiné un lièvre, vers lequel se retourne un jeune homme assis. A sa gauche, on aperçoit la stèle funéraire, devant laquelle est une petite fille; à droite, une femme apporte des présents pour parer la stèle. L'éditeur grec, M. Stais, suppose qu'on a ici la représentation de deux morts, le jeune homme et la petite fille; l'éphèbe est un chasseur, et le regard qu'il jette sur le lièvre témoigne encore de son goût favori. Peut-être la petite fille est-elle sa sœur venue avec la mère pour orner la tombe; mais M. Stais a certainement raison en considérant le jeune homme assis comme un défunt. Toute la composition est d'une grâce exquise, d'où se



TÊTE DE LA STATUE DU MUSÉE DE VIENNE.

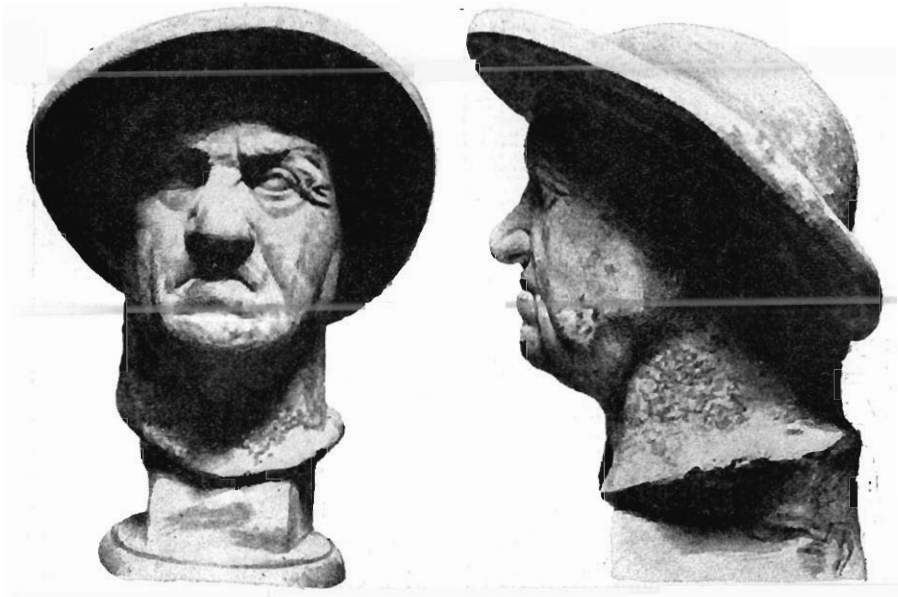
(Arrangement des cheveux par derrière.)

dégage un vague parfum de tristesse. Bien d'autres, non moins belles, attendent encore un éditeur. Maintenant qu'Athènes et l'Eubée ont fourni une si abondante moisson de lécythes, on pourrait songer à en publier une collection complète; on restituerait ainsi le trésor des motifs, d'une simplicité et d'une élégance vraiment attiques, dont disposaient les *céramistes pour tombes* au IV^e siècle. Entre ces œuvres, les statuettes de Tanagra et ce qui nous reste de Praxitèle, il y a un air de famille qui s'impose et comme l'empreinte diversement marquée d'un génie commun.

Trop exclusivement attentif aux œuvres de ce genre, le public oublie

1. *Εργασίαι ἀρχαιολογικαί*, 1894, pl. 2, p. 63.

souvent que le réalisme, entendu au sens le plus élevé du mot, s'est fait une grande part dans la période de déclin de l'art antique. Encore ne faudrait-il pas parler de déclin, mais plutôt de maturité glorieuse, quand il s'agit des écoles auxquelles nous devons les bas-reliefs de l'autel de Pergame, les Gaulois, les Amazones, les Géants et les Perses des ex-voto d'Attale. C'est surtout dans le portrait, encore un peu conventionnel au siècle de Périclès, que la Grèce hellénistique ou alexandrine a laissé des modèles difficiles à surpasser. J'en citerai pour preuve, entre mille, la tête admirable que M. Six a récemment exhumée de la vaste collection du prince Torlonia ¹. Elle appartenait autrefois

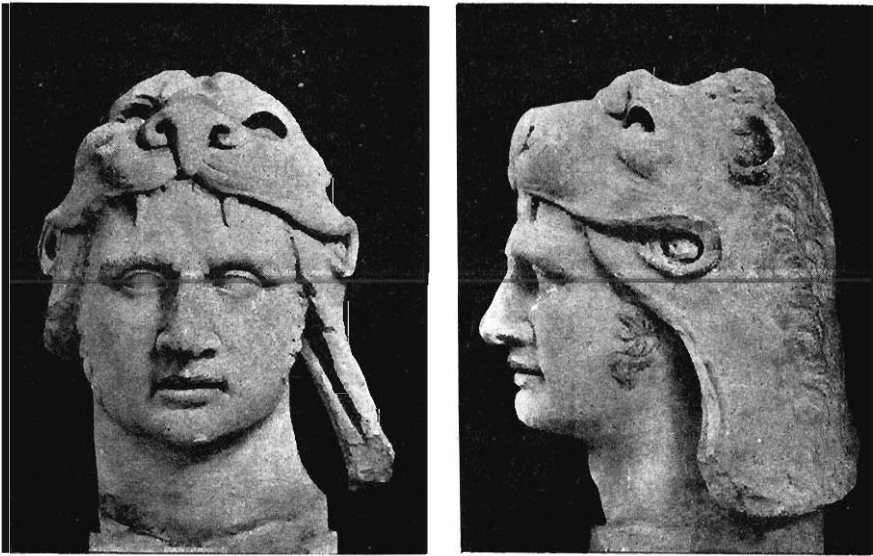


PORTRAIT DU ROI EUTHYDÈME
(Collection Torlonia, à Rome.)

à ces princes Giustiniani qui furent maîtres de Chios jusqu'en 1566, et dont la galerie, aujourd'hui dispersée, comprenait nombre de sculptures de provenance grecque. Celle-ci, d'une allure moderne qui étonne au premier abord, est certainement originaire de l'Asie-Mineure, car le marbre en est exactement le même que dans le *Gaulois mourant* du Capitole. Qui représente cette tête énergique et fine, cette tête de vieux paysan madré, à la bouche édentée, aux rides profondes, couverte d'un énorme chapeau inconnu des Grecs ? M. Six, qui est numismate et fils de numismate, a pu répondre à cette question. Les mêmes traits paraissent sur un tétradrachme d'Euthydemus I^{er}, roi de Bactriane, vers 210 avant Jésus-Christ. Ce que l'histoire nous

1. *Römische Mittheilungen*, t. IX, pl. 5.

apprend de lui est étonnamment conforme aux indications que l'on aurait pu tirer de son portrait. Euthydème était un parveau, qui usurpa le trône de Bactriane, recula les limites de son empire par des guerres heureuses et finit par se trouver aux prises avec le plus puissant monarque grec de l'Asie, Antiochus le Grand. Vaincu, il se tira d'affaire à force de finesse, obtint du vainqueur qu'il reconnût l'indépendance de la Bactriane et fit épouser à son fils la fille d'Antiochus. Puis il devint l'auxiliaire du roi syrien dans une guerre contre l'Inde, dont son royaume commandait les approches. Euthydème n'était pas bactrien de naissance ; c'était un enfant de Magnésie. Après sa réconciliation avec Antiochus, il est probable que les Magnètes lui



LE PORTRAIT DE MITHRIDATE LE GRAND.

(Musée du Louvre.)

élevèrent des statues. De Magnésie à Chios, il n'y a pas loin ; et c'est ainsi que M. Six a pu supposer avec vraisemblance qu'un portrait d'Euthydème, sculpté à Magnésie, était devenu la propriété des Giustiniani au xvi^e siècle pour aller rejoindre de nos jours, au musée Torlonia, tant de chefs-d'œuvre que les visiteurs de Rome ne voient pas.

Le buste de Mithridate le Grand, portant la dépouille du lion de Némée, que M. Winter a découvert au Musée du Louvre, n'a pas la valeur artistique du buste d'Euthydème ; il est d'ailleurs très fortement restauré¹. Mais la bouche, restée heureusement intacte, suffit à justifier la désignation proposée par le jeune savant allemand, lorsque l'on compare la tête du Louvre au

1. *Jahrbuch des Instituts*, 1894, pl. 8.

profil qui figure sur les magnifiques monnaies d'argent de Mithridate ¹. J'ai exposé ailleurs ² une hypothèse plausible due à l'historien du roi de Pont : le buste du Louvre proviendrait d'Odessos, aujourd'hui Varna, la seule ville grecque qui ait frappé des monnaies à l'effigie de Mithridate en Hercule, tandis qu'il paraît ailleurs sous les attributs de Bacchus. Le frère du célèbre Lucullus, en 73 avant Jésus-Christ, s'empara d'Odessos et d'autres villes grecques situées sur les bords de la mer Noire ; nous savons qu'il en rapporta des statues, entre autres des images de Mithridate, qui furent les ornements de son triomphe à Rome. Comme la tête du Louvre y est venue de Rome, on peut penser qu'elle a fait jadis partie d'une statue enlevée à Odessos par Marcus Lucullus et dressée par lui dans quelque parc, peut-être dans les *Horti Luculliani* sur le Pincio ³.

Rome ne s'est pas contentée d'acquérir ainsi les œuvres de la Grèce, ou de faire travailler pour son compte des artistes grecs. Ce qu'on appelle l'art romain n'est, il est vrai, en majeure partie, que l'art hellénique à l'époque romaine, mais c'est aussi, surtout dans les grands monuments d'architecture, une interprétation par l'art hellénique du génie romain. L'instinct de grandeur qui est l'essence de ce génie s'y révèle parfois avec une majesté qui impose le respect. A la longue liste des ruines imposantes que les Romains ont laissées dans toutes les provinces de leur empire, vient aujourd'hui s'en ajouter une qui, pour n'être connue que de fraîche date, — tant il reste, même dans la vieille Europe, de découvertes à faire! — n'en est pas moins une des plus grandioses et de celles qui parlent le plus fortement à notre esprit.

C'est dans la Dobroudja, non loin du triste lieu d'exil d'Ovide, que s'élève, sur une colline dominant une plaine sans fin, le monument dont il nous reste à parler. Les Turcs l'ont appelé *Adam-Klissi*, c'est-à-dire « l'église de l'homme ». Il a été signalé pour la première fois en 1837, par des officiers prussiens que le roi Frédéric-Guillaume III avait mis à la disposition de Mahmoud II pour réformer l'armée turque. Ils l'aperçurent au cours d'une tournée qu'ils faisaient en Bulgarie, à l'effet d'inspecter les lignes de défense du Danube. Parmi ces officiers s'en trouvait un destiné à devenir célèbre, le Danois Helmuth von Moltke. Il parle d'Adam-Klissi dans ses *Lettres sur la Turquie*, ouvrage remarquable qui n'est pas assez connu chez nous ⁴ : « Au milieu de ce présent désolé s'élèvent les débris d'un passé vieux de près de deux mille ans. Ici encore, ce sont les Romains qui ont imprimé au sol, en caractères indélébiles, le souvenir de leur nom... Du côté du Danube, à une

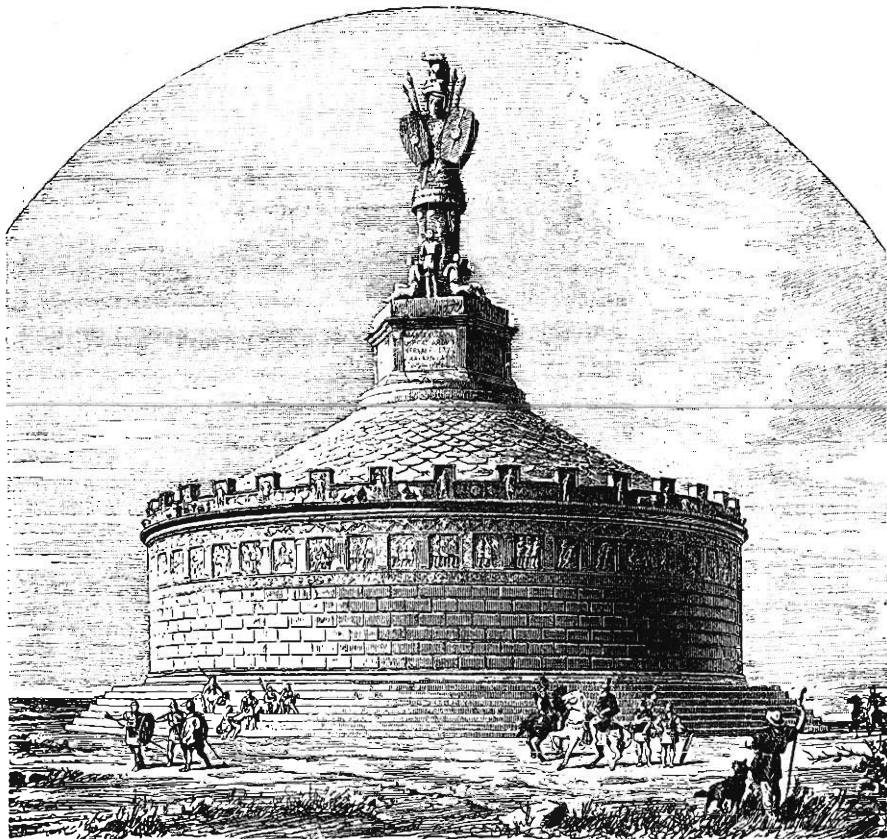
1. Voir un exemplaire reproduit par l'héliogravure, au double de la grandeur naturelle, dans le *Mithridate Eupator* de M. Th. Reinach, pl. 1.

2. *Chronique des Arts*, 1893, p. 61.

3. Ces jardins appartinrent plus tard à la famille impériale ; cf. Plutarque, *Lucullus*, chap. XXXIX.

4. Je le cite d'après la 6^e édition qu'a publiée, en 1893, feu Gustave Hirschfeld (p. 172).

heure et demie de Rassoava, nous trouvâmes une ruine extraordinaire, que les Turcs appellent Adam-Klissi. C'est une masse solide de pierres, voûtée en coupole, autrefois revêtue de reliefs et de colonnes dont les restes sont maintenant dispersés à l'entour. Deux tentatives ont été faites pour pénétrer dans la coque de cette dure noix, mais en vain ; une espèce de tranchée a été poussée, au prix de peines indicibles, jusque sous les fondations, sans que



MONUMENT D'ADAM-KLISSI, EN ROUMANIE.

(Restitution de M. Niemann.)

l'on rencontrât de chambre intérieure. La ruine, vue du dehors, ne montre plus que le mélange connu de pierres brutes avec au moins autant de chaux devenue aussi dure que la pierre ; mais au milieu de cette masse est une sorte de noyau, en pierres taillées de grande dimension. L'ensemble est probablement le tombeau d'un général romain. »

Moltke se trompait sur la destination de l'édifice, qui rappelle en effet, au premier abord, le tombeau d'Hadrien à Rome, devenu le Château Saint-

Ange. Du moins, il avait reconnu qu'il fallait l'attribuer à l'époque romaine ; mais, pendant longtemps, son opinion ne trouva pas d'écho. Un préfet de Kustendjé, M. Opran, soutint que le monument était perse ; M. Soutzo, en 1881, en faisait l'œuvre des Thraces, vers le v^e siècle avant Jésus-Christ ¹. Dès 1857, il est vrai, le conservateur du Musée de Vienne, E. von Sacken, étudiant le dessin d'un bas-relief d'Adam-Klissi, exécuté par le géologue K. F. Peters, y avait signalé la représentation d'un guerrier dace ; mais il ne fut pas plus écouté que Moltke. Du reste, jusqu'en 1878, date de la cession de la Dobroudja à la Roumanie, bien peu d'Européens avaient pu approcher de ces ruines, perdues dans un pays à moitié désert, toujours mal fréquenté et souvent malsain. C'est le mérite d'un sénateur roumain, qui est en même temps directeur du Musée de Bucharest, M. Tocilescu, d'avoir compris l'importance d'Adam-Klissi pour l'histoire de sa patrie et d'avoir appelé sur cette tour l'attention des archéologues européens. On se convainquit bientôt qu'il s'agissait, non d'un mausolée, mais d'un monument triomphal érigé par Trajan, en souvenir de ses victoires sur les Daces. Le prétendu temple thrace ou persan venait ainsi prendre place, dans l'histoire de l'architecture impériale, à côté de la Colonne Trajane, dont il est presque exactement contemporain. M. Tocilescu exécuta des fouilles à l'entour d'Adam-Klissi, dans les ruines d'une station romaine ; il y découvrit une inscription qui lui donna le nom antique du lieu, *Tropæum Trajani*. Dès lors, il ne s'agissait plus que de recueillir, tant à la surface du sol que dans les cimetières du voisinage et les musées des pays balkaniques, les bas-reliefs et les fragments d'architecture qui pouvaient servir à une reconstitution de l'ensemble. M. Tocilescu a été secondé dans cette tâche par un éminent architecte autrichien, M. Niemann, auteur du croquis restauré que nous reproduisons, et par le célèbre professeur d'archéologie à l'Université de Vienne, M. Otto Benndorf, qui doit prochainement publier, en roumain et en allemand, une grande monographie illustrée de *Tropæum Trajani*, ouvrage dont un Mécène roumain, M. Nicolas Dumba, a fait les frais ².

Les bas-reliefs qui décoraient le monument d'Adam-Klissi représentent des guerriers daces enchaînés et des combats entre Daces et Romains. Ce sont des épisodes de la grande guerre qui, commencée par Trajan en 102, terminée seulement en 107, eut pour conséquence la destruction partielle de la population indigène et son remplacement par des colons romains, auxquels la Dacie dut la langue que parlent les Roumains actuels. De toutes les conquêtes de l'Empire, c'est la seule qui ait produit des effets durables ; le monde latin peut s'enorgueillir encore de l'extension que lui a donnée Trajan.

Les bas-reliefs sont d'une extrême barbarie ; seuls, les détails de l'orne-

1. *Revue archéologique*, 1881, II, p. 287.

2. M. Benndorf a publié un premier travail sur Adam-Klissi dans l'*Archæologischer Anzeiger*, 1895, p. 28.

ment et du costume y sont rendus avec fidélité et précision. Il est évident qu'ils ont été sculptés très vite et par des artistes improvisés. Sculpteurs et maçons n'étaient autres que les soldats de Trajan. Déposant le glaive, ils ont pris le ciseau et la truelle pour ériger, dans la province qu'ils avaient soumise, un monument commémoratif de leur victoire. Quant au dessin général du trophée, on peut l'attribuer à Apollodore de Damas, l'architecte favori de Trajan, qui l'accompagna dans ses longues guerres. C'est donc ici surtout qu'on est en droit de parler de l'habileté grecque prêtant son concours à une conception toute romaine, sorte de prise de possession du sol par un travail gigantesque qui devait frapper l'imagination des barbares. Le motif n'est que la transformation imposante de celui du trophée primitif, consistant en un monticule de terre ou de pierre surmonté d'une hampe où sont attachées les armes des vaincus. Nous possédons en France, à la Turbie, près de Nice, les restes du seul monument de ce genre qui fût connu avant la découverte d'Adam-Klissi. Mais il en existait bien d'autres, comme ceux de Pompée sur les Pyrénées, de Drusus sur l'Elbe, de Germanicus sur la Weser. De ceux-là, nous n'avons conservé que le souvenir. Le trophée de la Turbie, érigé par Auguste après la soumission des populations des Alpes, était de dimensions assez modestes. Celui de Trajan est colossal : 27 mètres de diamètre et 32 mètres ou davantage de hauteur !

Le patriotisme roumain, écho de légendes populaires encore vivaces, a voué un culte légitime au nom de Trajan. Décébale, le chef héroïque des Daces, qui, vaincu, se tua pour échapper à la servitude, n'est à ses yeux qu'un barbare, dont la défaite, à la vérité glorieuse, fut un bonheur pour la civilisation. Il en est autrement chez nous où, depuis le xix^e siècle du moins, Vercingétorix est plus populaire que César. Cela tient à ce que le sentiment de la latinité n'est pas exalté en France, pays limitrophe de deux grands royaumes latins, l'Italie et l'Espagne. L'individualisme national se réclame plutôt de nos origines gauloises. La situation morale de la Roumanie est bien différente. C'est un flot latin perdu au milieu de contrées slaves, magyares, germaniques et turques. Sa latinité, et sa latinité seule, constitue sa personnalité historique. Trajan a donc été le vrai fondateur de la nationalité roumaine ; sa mémoire reste pour elle comme un palladium. Elle en a maintenant retrouvé le symbole tangible dans le monument d'Adam-Klissi. Et l'on comprend assez que le sénateur Tocilescu, en s'attachant avec passion à cette illustre ruine, ne fait pas seulement œuvre d'archéologue, mais de citoyen.

