

11200/20

Bibliothèque Maison de l'Orient



139470

DE QUELQUES TÊTES ANTIQUES

ATTRIBUABLES A L'ÉCOLE DE PHIDIAS



Le nom de Phidias revient si souvent dans les études et les discussions relatives à l'art antique, que l'on oublie trop volontiers combien nous sommes mal informés à son sujet. De tous les autres grands sculpteurs de l'antiquité, nous possédons aujourd'hui soit des œuvres originales mentionnées par les textes classiques, comme l'Hermès de Praxitèle¹ ou les fragments des frontons de Scopas à Tégée², soit des copies, suivant toute apparence fidèles, de leurs créations les plus célèbres, comme le Doryphore de Polyclète³, le Marsyas de Myron⁴, l'Apoxyomène de Lysippe⁵. De Phidias, non seulement nous n'avons pas d'originaux dont l'authenticité soit attestée par des témoignages classiques, mais, parmi les sculptures que l'on considère comme des copies des siennes, les unes, qui paraissent fidèles, sont trop mauvaises pour donner une idée

de son style, et les autres, qui présentent quelque mérite d'art, n'offrent pas de garanties de fidélité.

1. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, pl. 5.

2. *Ibid.*, p. 239.

3. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, 29.

4. *Ibid.*, I, 33.

5. *Ibid.*, I, 55.

En superposant une tête conservée à Bologne au torse d'une Athéna conservée à Dresde, M. Furtwaengler a restitué une très belle figure, qu'il identifie à l'Athéna Lemnia de Phidias¹; mais s'il est désormais certain que l'original de la tête et celui du torse ont fait partie d'une même statue en bronze, l'attribution de cette statue à Phidias a soulevé et soulève encore de graves objections. Du Zeus d'Olympie, statue colossale en or et en ivoire, nous ne connaissons guère que les éloges enthousiastes des anciens. Cette ignorance s'explique facilement; car comment les gardiens du temple de Zeus à Olympie auraient-ils permis de mouler un colosse aussi fragile²? Comment aurait-il été même possible de le copier sur place en petites dimensions, dans un temple nécessairement obscur et qui, d'ailleurs, n'était nullement destiné à servir d'atelier à des artistes? Il en est de même, bien que dans une moindre mesure, pour l'Athéna Parthénos. Le Parthénon n'était probablement pas mieux éclairé que le temple de Zeus à Olympie, ni ses gardiens plus disposés à donner des facilités aux copistes; mais Athènes était un centre si actif de l'industrie des marbriers, analogues à ces copistes italiens qui travaillent aujourd'hui à Carrare, que l'Athéna Parthénos ne pouvait être soustraite complètement à leurs entreprises. Aussi en possédons-nous deux petites copies, l'une et l'autre découvertes à Athènes, qui, malgré leur médiocrité, sont très précieuses³; toutefois, une seule, celle dite du Varvakeion, est à échelle assez grande et de travail assez poussé pour que la connaissance du style de Phidias s'en puisse éclairer. Il semble, d'autre part, qu'il a dû exister, sous l'empire romain, une copie à grande échelle et assez exacte de la tête de la Parthénos, car on en a trouvé plusieurs répliques, dont une surtout, découverte à Santa Marinella et acquise, en 1898, par le Louvre, est d'un bon style romain et conserve quelques traits archaïques de l'original⁴. Mais ce sont là, à vrai dire, des documents archéologiques plutôt qu'artistiques, comme ces gravures italiennes du xvi^e siècle d'après des statues antiques, qui nous renseignent, faute de mieux, sur les motifs créés par les maîtres, mais non pas sur leur personnalité ni sur leur style.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XII, p. 217, 219.

2. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér. t. XXVII, I, p. 143, 152.

3. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 540, 541.

4. Michon, *Monuments Piot*, t. VII, p. 153, pl. 15. La tête de la collection Kaufmann à Berlin (*Beschreibung*, n^o 76 A) et celle de Cologne (*Festschrift... des Vereins von Alterthumsfreunden*, 1891, pl. 1) ont été comparées par M. Michon à celle du Louvre.

Restent les sculptures du Parthénon. On a si bien coutume de parler, à ce propos, de Phidias, qu'on perd de vue un fait surprenant, qui est le *silence absolu des textes*. Non seulement aucun des auteurs qui ont parlé de Phidias ne lui attribue les frontons, les frises ou les métopes du Parthénon, mais, alors que Pausanias connaît ou croit connaître les auteurs des frontons des grands temples grecs, ceux de Delphes, d'Olympie, de Tégée, il ne prononce aucun nom d'artiste en décrivant ceux du Parthénon. Comme il n'est pas probable que le silence du Périégète à cet égard soit le résultat d'une lacune du texte, il ne peut s'expliquer, à mon avis, que d'une manière. Les frontons du Parthénon étaient une œuvre collective, à laquelle n'était pas attaché le nom de tel ou tel artiste; c'était le produit d'une école, d'une nombreuse équipe de sculpteurs, dont tout le monde savait, sans qu'il fût besoin de le dire, que Phidias avait été le chef. Cette manière de voir, déduite du silence même de Pausanias, est confirmée par le texte de Plutarque dans la *Vie de Périclès* (ch. XIII), lorsqu'il parle de l'amitié de l'homme d'État athénien pour Phidias, et des grands travaux qui furent exécutés à son époque avec une merveilleuse rapidité (*μαάλιστα θουμάσιον ἦν τὸ τάρχος*): « Phidias dirigeait et surveillait tout à côté de Périclès, bien qu'il eût sous ses ordres de grands architectes et de grands artistes. » C'est là une situation analogue à celle qu'occupait Raphaël auprès de Léon X lors de la peinture des *Stanze* et des *Loggie* du Vatican. Comme nous connaissons de Raphaël des œuvres conçues et exécutées par lui seul, il est possible, bien que cela soit souvent difficile, de démêler ce qui est de lui et ce qui est de ses collaborateurs et élèves dans les vastes décorations dont il s'agit; mais le grand public n'a pas tort d'en attribuer l'ensemble à Raphaël, qui en fut l'inspirateur et en accepta la responsabilité. C'est dans cette mesure qu'il est permis de parler de Phidias à propos des sculptures du Parthénon. Elles nous font connaître, sinon sa main, du moins sa manière, et nous serions d'autant moins justifiés à nous créer des scrupules de ce chef, que nous avons coutume de juger les artistes de l'antiquité d'après des documents beaucoup moins autorisés. Par exemple, le point de départ de toute étude sur Polyclète est la copie du Doryphore au musée de Naples, sculptée vers l'époque de l'ère chrétienne et, naturellement, plusieurs siècles après l'artiste. Que vaut, sur la manière de Polyclète, un pareil témoignage, en comparaison de statues et de reliefs exécutés, sous la surveillance de Phidias lui-même, par des artistes qui appartenaient à son école immédiate, au même titre que Penni

ou Jules Romain à celle de Raphaël? Si donc la technique de Phidias nous échappe, — le seul grand sculpteur de l'antiquité dont nous connaissions la technique est Praxitèle, — nous avons le droit de parler de son style, et de chercher à le reconnaître par l'étude des sculptures du Parthénon.

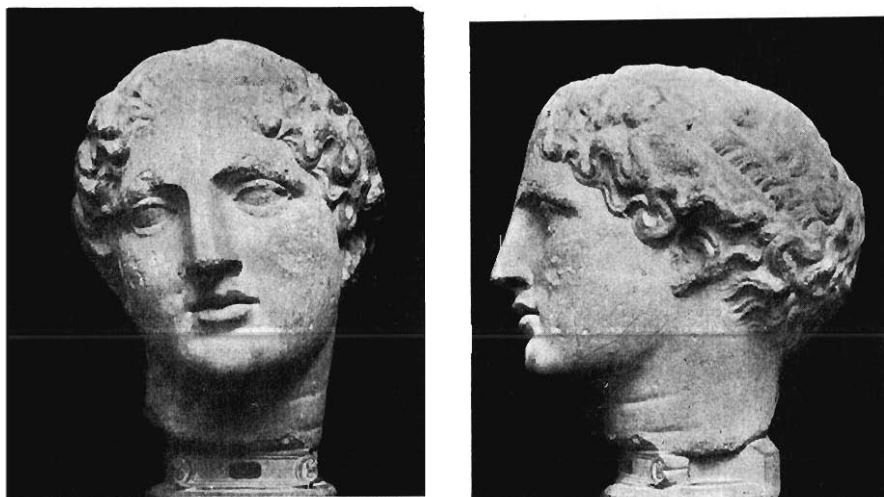
Le style d'un artiste s'affirme surtout dans sa manière de figurer les traits du visage; on peut faire une histoire de la peinture italienne rien qu'en classant par écoles et par époques les têtes de Vierges peintes par les divers artistes. Assurément, le rendu des muscles et des extrémités, mains et pieds, sans compter d'autres particularités, telles que les poils, fournit aussi des principes de classification et d'identification dont Morelli et Furtwaengler ont montré l'importance; mais l'étude des têtes, outre qu'elle est plus attrayante, offre encore cet avantage qu'on y trouve réunis, sur un espace restreint, nombre de détails variables que l'on peut énumérer et définir.

Malheureusement, comme on ne le sait que trop, les statues des frontons du Parthénon sont acéphales, à l'exception du prétendu Thésée, et la tête du Thésée nous est parvenue dans un état pitoyable. Mais il existe, à Paris même, dans la collection de Laborde, une tête de Niké, provenant du fronton occidental, qui, rapportée d'Athènes à Venise par le secrétaire de Morosini, achetée à Venise par le comte de Laborde, offre toutes les garanties d'authenticité désirables et qui est, en partie du moins, bien conservée. Cette tête, dont il n'a pas encore été publié de reproduction tout à fait satisfaisante¹, est, à mon avis, le point de départ obligé de toute recherche sur la manière de Phidias.

Le nez et la lèvre supérieure sont restaurés; il convient donc d'en faire abstraction. Mais les yeux sont presque intacts et présentent des caractères particuliers. D'abord, sans être à fleur de tête comme dans l'art du vi^e siècle, ils ne sont pas enfoncés et la cavité oculaire est peu profonde; en second lieu, l'espace compris entre la paupière supérieure et l'arcade sourcilière est très petit, à peine plus large que l'épaisseur même de la paupière; en troisième lieu, les paupières sont fortes et forment comme des bourrelets sensiblement égaux autour des yeux; la paupière supérieure déborde légèrement la glande lacrymale, tandis que la saillie de la paupière inférieure, du même côté, ne se prononce qu'en deçà de cette glande. A l'autre extrémité de l'œil, il semble que les paupières se rejoignent; toutefois, le pli de

1. Une simili-gravure de profil dans Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, p. 41; voir aussi E. Gardner, *Handbook*, t. II, fig. 60.

la paupière supérieure se prolonge légèrement au delà du coin. L'ouverture de l'œil est normale, c'est-à-dire qu'il n'y a trace d'aucun effort pour l'ouvrir, ni d'aucune lassitude agissant en sens contraire. Au premier abord, ces caractères peuvent sembler peu distinctifs; mais si l'on passe en revue une grande collection de photographies d'après des têtes grecques non archaïques, on reconnaît bientôt qu'ils sont, au contraire, très significatifs, qu'ils constituent des survivances de l'archaïsme dans le grand style et s'allient presque toujours à un autre caractère dominant de la tête de Laborde, qui



TÊTE DE LA NIKE DU PARTHÉNON

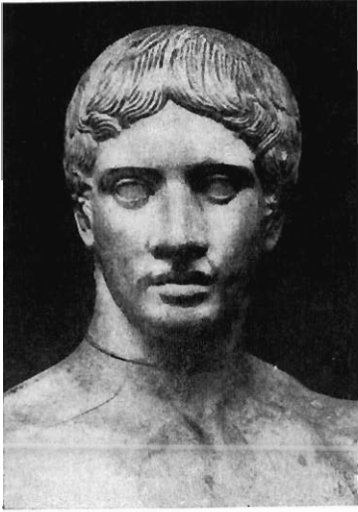
(Collection de Laborde, Paris.)

est la plénitude de l'ovale, l'amplitude du maxillaire inférieur¹.

Bien que le nez soit moderne, il m'a semblé, en présence de l'original, que les parties antiques étaient suffisantes pour que la restauration fût à peu près certaine. On pourrait donc aussi se fonder sur les caractères du profil de la tête de Laborde pour lui chercher des congénères dans nos musées. Mais il semble plus prudent, jusqu'au jour où cette admirable tête aura été moulée sans les parties restaurées, d'insister surtout sur ce qui est assurément antique et n'a même pas subi de grattage, à savoir les yeux et le front.

Pour se convaincre que la forme et le modelé de ces yeux n'ont rien de banal, il suffit de regarder quelques têtes antiques appar-

1. Sur la forme du visage dans l'art de Phidias, voir Jamot, *Monuments grecs*, nos XXI-XXII, p. 34.



TÊTE DE DORYPHORE D'APRÈS POLYCLÈTE
(Musée de Naples.)

tenant à d'autres écoles de l'art grec.

Dans la copie du Doryphore de Polyclète, qui est au musée de Naples, les yeux sont plus ouverts, l'intervalle entre la paupière supérieure et le sourcil beaucoup plus grand, la paupière inférieure moins prononcée et plus petite que la paupière supérieure.

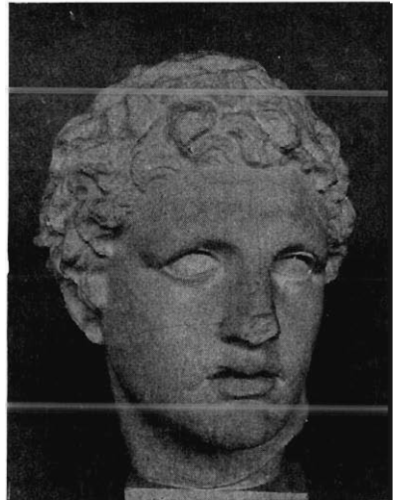
La tête de Méléagre d'après Scopas, placée à la villa Medici sur une statue d'Apollon, a des yeux d'un caractère tout différent. Les sourcils sont très rapprochés des paupières supérieures et les surplombent; les paupières sont extrêmement minces; la paupière

supérieure déborde et se prolonge au delà du coin de l'œil.

Les yeux de la copie de l'Aphrodite de Cnide, au Vatican, sont très allongés et à demi clos; les paupières inférieures sont atténuées, les paupières supérieures fines et prolongées au delà du coin de l'œil; la distance entre la paupière supérieure et le sourcil est considérable.

Les mêmes particularités s'observent dans une tête d'Athéna qui a passé de la collection Polignac au musée de Berlin (n° 78). Les yeux, très peu ouverts, expriment la rêverie ou la fatigue; les paupières inférieures à peine saillantes, et se confondant avec la joue par des gradations presque insensibles, sont l'indice le plus sûr auquel on reconnaît les types de Praxitèle. Aussi l'Athéna de Berlin, qui n'a pas encore été classée dans l'œuvre de ce maître, doit-elle, à mon avis, y occuper une place distinguée.

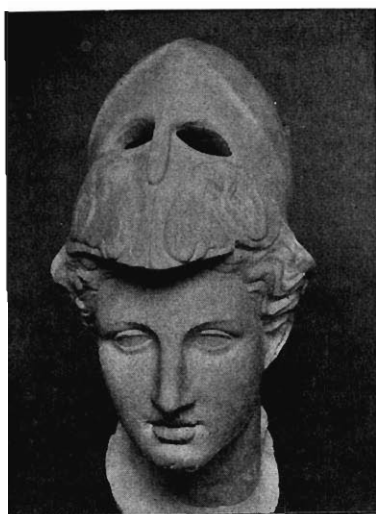
Il est inutile de poursuivre cet examen, qui pourrait, d'ailleurs, se prolonger presque indéfiniment.



TÊTE DE MÉLÉAGRE D'APRÈS SCOPAS
(Villa Médicis, Rome.)

Mais il est nécessaire de montrer que les yeux de la Niké de Laborde se retrouvent dans d'autres figures du Parthénon.

Une des têtes les mieux conservées est celle du Lapithe provenant de la sixième métope, qui a été acquise en 1880 par le musée du Louvre¹. Les yeux sont un peu plus ouverts que dans la tête de Laborde, mais les caractères généraux du modelé sont identiques. Les paupières forment autour des yeux un bourrelet presque continu et sensiblement uniforme; la ligne de la paupière supérieure ne se prolonge pas au delà du coin de l'œil.



TÊTE D'ATHÈNA D'APRÈS PRAXITÈLE
(Musée de Berlin.)

La bouche du Lapithe étant très bien conservée, nous pouvons constater que, dans l'école de Phidias, la lèvre inférieure est plus forte que la lèvre supérieure et que les coins de la bouche ne sont pas relevés.

La tête du Dionysos de la frise orientale² ressemble exactement à celle du Lapithe par la forme de l'œil et de la bouche. Ainsi les frontons, les métopes et la frise sont bien l'œuvre d'une même école, qui n'était pas un groupement fortuit d'artistes de diverses provenances, mais l'ensemble des élèves de Phidias.



TÊTE DE DIONYSOS
(Frise du Parthénon)

Pour que le maître athénien, vers 435, — époque où s'exécutèrent les sculptures du Parthénon, — ait pu disposer d'un atelier aussi imprégné d'un même esprit, qui était le sien, aussi docile à suivre

1. Héron de Villefosse. *Monuments grecs*, n^{os} XI-XIII, pl. 1, II; — Collignon, *op. laud.*, p. 17.

2. Michaelis, *Der Parthenon*, pl. XIV, 30.

jusque dans les détails les exemples du maître, il faut admettre qu'il était depuis longtemps chef d'école et que ses premières œuvres sont antérieures à l'administration de Périclès. Par suite, la théorie de M. Furtwaengler, qui conteste que Phidias ait travaillé du temps de Cimon et tend à le rajeunir, ne semble pas d'accord avec ce que nous révèle l'étude directe des sculptures du Parthénon.

Il existe encore une tête de Lapithe très bien conservée, provenant d'une des métopes méridionales. Les caractères des yeux et de la bouche y sont identiques à ceux que nous avons déjà signalés.

Si maintenant nous cherchons, parmi les œuvres anonymes des musées, des têtes comparables aux précédentes, une de celles qui nous frapperont d'abord par la concordance des caractères indiqués est celle du buste de femme conservé à Oxford, et qui a été rapporté de Grèce par lord Arundel¹. Il en existe un moulage dans la salle du Manège au musée du Louvre.



TÊTE DE LAPITHE
(Métope du Parthénon.)

Feu Wieseler avait eu l'idée, qui paraît aujourd'hui bizarre, d'attribuer l'original de ce buste à Praxitèle; il s'imaginait y voir le portrait idéalisé d'une des célèbres courtisanes du IV^e siècle. M. Michaelis se contenta de dire qu'il était « antérieur à Lysippe ».

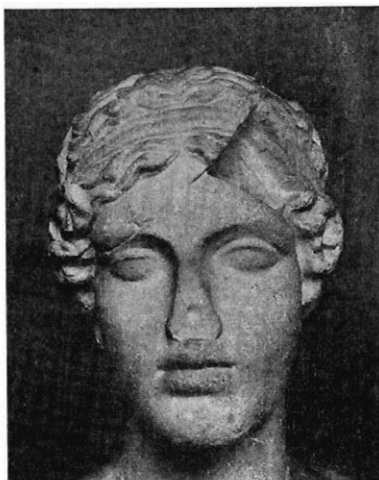
Le premier qui en ait reconnu le caractère phidiesque est M. Furtwaengler; mais il n'a fait que le mentionner en passant et ce beau marbre est resté inédit jusqu'à ce jour.

Dans le groupe des Dieux de la frise orientale du Parthénon, il y a une tête de déesse, vue de profil, qui ressemble beaucoup au profil de la tête d'Oxford, avec cette différence que les cheveux de la déesse sont enveloppés du cécryphale, alors que ceux de la tête d'Oxford le sont seulement d'un large bandeau qui en fait plusieurs fois le tour². Mais c'est sur la vue de face que nous devons particu-

1. Michaelis, *Ancient Marbles, Oxford*, n° 59.

2. Voir le très intéressant article de M. Pottier dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XXI, p. 497. M. Pottier a montré que cette tête est le développement d'un type attique antérieur à Phidias, représenté, au Louvre même, par une belle tête archaïque de marbre.

lièrement insister. Dans l'état de mutilation de l'original, il semble que les yeux soient à demi clos, comme dans les têtes de Praxitèle,



TÊTE D'APHRODITE

(Musée d'Oxford.)

et que le développement des paupières soit inégal. Mais il n'y a là qu'une apparence due aux dégradations qu'a subies le marbre. Les



TÊTE D'APHRODITE

(Musée de Corneto.)

yeux sont cerclés de paupières en bourrelet qui ne débordent pas ou ne débordent que très peu du côté des coins. L'espace entre la

paupière supérieure et le sourcil est à peine plus grand que la largeur de la paupière, caractère qui nous a déjà frappé dans la tête de Laborde. L'ovale du visage, qui ne s'amincit pas vers le bas, est conforme à celui de la même tête. Assurément, le buste d'Oxford ne peut prétendre à être un original de Phidias; mais c'est certainement une sculpture de son époque et exécutée, comme celles du Parthénon, sous son influence.

On connaît une série assez considérable de têtes du même caractère, généralement désignées, dans les musées, sous le nom de Sappho. MM. Helbig et Furtwaengler ont reconnu que ce sont simplement des répliques ou des variantes d'un ou plusieurs types d'Aphrodite créés par Phidias. Un des exemplaires les plus remarquables, qui est encore inédit, appartient au musée de Corneto. C'est une copie, suivant toute apparence, d'après un original en bronze; l'auteur de la copie n'était pas un grand artiste, témoin le déplorable dessin de l'oreille. Mais les caractères du style de Phidias sont aisément reconnaissables dans la forme des yeux et de l'ovale du visage; à cet égard, on trouverait difficilement une tête plus voisine de celle de la collection de Laborde. Le principal intérêt qu'elle présente pour nous est de nous faire connaître la manière dont Phidias, dans ses sculptures de bronze, représentait les cheveux. Au-dessous du bandeau, ce sont de fortes mèches entremêlées affectant généralement la forme d'un S et sans aucune tendance à la symétrie. Au-dessus du bandeau, les cheveux sont ondulés comme dans la tête de Laborde, présentant l'aspect de masses serpentiformes successivement resserrées et évasées. Ce caractère est très particulier et très rare; là où il se rencontre, on peut être certain que l'influence d'un modèle de Phidias s'est exercée.

Une grande tête de bronze conservée au Cabinet des médailles et découverte à Paris même, près de Saint-Eustache, vers 1675, réunit tous les caractères dont il a été question jusqu'à présent¹. Les yeux sont ouverts normalement, cernés de paupières épaisses et égales, très rapprochées des sourcils; l'ovale du visage n'est nullement aminci; les cheveux ondulés, de part et d'autre d'une raie médiane, affectent l'aspect serpentiforme dont nous avons parlé à l'instant. M. Furtwaengler a émis l'opinion que cette tête était la copie, exécutée pour la municipalité romaine de Lutèce, d'une Tyché

1. Nous avons eu tort, M. Babelon et moi, d'en suspecter l'authenticité, qui a été revendiquée, avec des arguments sans réplique, par M. Furtwaengler (*Neuere Fälschungen*, p. 26).

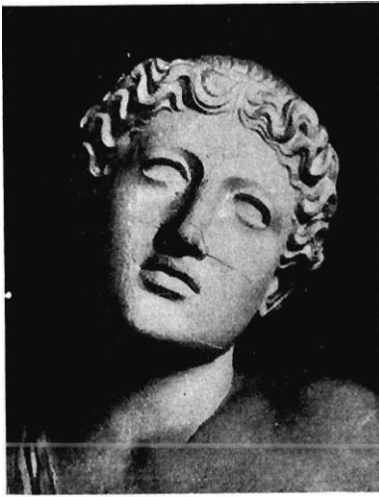
ou Fortune d'Alcamène, élève de Phidias. Mais nous ne sommes pas en état de distinguer la manière d'Alcamène de celle de son maître, et il est à présumer que les gens de Lutèce, s'ils ont « commandé » au dehors une tête de bronze pour personnifier leur ville, ont préféré un type de Phidias à une création de son disciple plus obscur. D'autre part, la comparaison de cette tête avec celle de la collection Laborde révèle une singulière concordance dans la manière dont sont marqués les plis du cou, ce qu'on appelle vulgairement le collier de Vénus. Ils figurent exactement à la même place et sont indiqués, dans les deux têtes, comme de simples rainures longitudinales, alors que, dans celles de Praxitèle et de son école, ils constituent des replis ondulés de part et d'autre d'un renflement de la chair. Évidemment, le copiste gréco-romain auquel on doit le buste de Lutèce n'était pas habitué à figurer le collier de Vénus à la façon des sculpteurs du v^e siècle; s'il l'a indiqué de la sorte, c'est qu'il se tenait fort près de son modèle et, dès lors, la concordance de ces détails dans la tête du Cabinet des médailles et dans celle de la collection Laborde est très intéressante à constater. Quant à la transformation de cette tête de déesse en Tyché, c'est probablement l'œuvre du copiste; rien n'autorise à croire que l'art du v^e siècle ait eu recours, pour personnifier des villes, à la disgracieuse addition d'une tour crénelée.



TÊTE DE VILLE PERSONNIFIÉE
(Cabinet des médailles, Paris.)

Une autre tête, dont l'analogie avec la tête de Laborde semble tout à fait frappante, est celle de la statue, probablement funéraire, du palais Barberini à Rome, qui est connue sous le nom de la Suppliante¹. Le travail des cheveux est conforme à celui que nous avons déjà signalé à plusieurs reprises; les yeux sont très rapprochés des sourcils et nettement délimités, sans que la ligne de la paupière supérieure se prolonge au delà du coin de l'œil. M. Furtwacngler a déjà

1. *Monumenti dell' Istituto*, t. IX, 34.



TÊTE DE SUPPLIANTE
(Palais Barberini, Rome.)

de la tête et le dessin de la grande bouche paraissent assez correctement reproduits; mais les cheveux émergeant du casque n'ont aucun caractère et laissent à peine deviner l'enchevêtrement de grosses boucles qui sont indiquées, bien que grossièrement, sur la copie de la même tête au musée du Louvre. Le casque d'Athéna est surmonté d'une sphinge entre deux Pégases, dont la tête présente, elle aussi, les caractères de l'art de Phidias. Malgré la maladresse du copiste, on en distingue, en effet, les traces, notamment dans la conformation des yeux. Or, on a découvert à Athènes même, dans la nécropole du Dipylon, une sirène dont le type ressemble à la fois à celui du sphinx du casque d'Athéna et à la Suppliante du palais Barberini². Après ce que nous avons dit, il ne sera pas trop difficile de

reconnu que cette belle figure devait être attribuée à un artiste « très voisin de Phidias »¹; je crois qu'on peut aller plus loin et la classer dans son école même, au même titre que les marbres du Parthénon.

Dans la médiocre petite copie de l'Athéna Parthénos découverte au Varvakéion, les lignes d'ensemble de l'original ont seules été respectées. Les yeux sont ouverts normalement et cerclés de grosses paupières; mais l'inexactitude de la copie se trahit par le prolongement de la paupière supérieure au delà du coin de l'œil. La forme



TÊTE D'ATHÉNA PARTHÉNOS
(Musée d'Athènes.)

1. *Nearly connected with Phidias* (*Masterpieces*, p. 395).

2. Baumeister, *Denkmäler*, t. III, p. 1644, fig. 1701; Arndt-Bruckmann, *Denkmäler*, nouv. série, n° 519.

M. Furtwaengler est disposé à en faire honneur à Kallimachos, élève de Phidias, qui était plutôt toreuticien et ciseleur que sculpteur¹. En tous les cas, le type reproduit est bien conforme à ceux de Phidias, jusque dans des détails comme le dessin des paupières, et doit s'inspirer d'un modèle créé par lui.

En décrivant la tête du musée de Corneto, qui dérive d'une Aphrodite en bronze de Phidias, nous avons noté la forme particulière des grosses boucles enchevêtrées qui émergent du bandeau et nous avons fait observer que l'Athéna Parthénos était, suivant toute apparence, pourvue de boucles analogues. La démonstration pourrait en être faite par l'étude de nombreux bustes d'Athéna et de Rome personnifiée, datant de l'époque impériale, qui sont des échos plus ou moins lointains de l'Athéna Parthénos, mais offrent presque tous les grosses boucles en question. On peut donc considérer ces boucles comme caractéristiques de l'art de Phidias, sans admettre pour cela qu'elles n'aient pas été figurées de même par d'autres artistes. Ainsi je les trouve très bien représentées dans la tête du Diadumène acquise il y a quelques années par le Musée Britannique, qui paraît être une modification du type de Polyclète par un artiste formé dans l'école de Phidias². On peut, je crois, en dire autant de la belle tête d'Arès appartenant au musée du Louvre, revendiquée pour Phidias par M. Furtwaengler, pour Polyclète par M. Treu³. Les cheveux émergeant du casque sont absolument phidiesques, mais les yeux, avec leurs paupières inégales, leur peu d'ouverture, le débordement des lignes supérieures sur le contour inférieur, ne sont ni phidiesques, ni polyclétiens. Ils ressemblent bien plus à ceux du maître auquel nous devons l'original de l'Athéna de Velletri, que M. Furtwaengler a proposé d'identifier à Crésilas, auteur d'un buste de Périclès dont nous avons des copies. Ainsi cette tête d'Arès est une œuvre déjà composite, dont l'original, appartenant au dernier quart du v^e siècle, trahit une convergence d'influences diverses.

Peut-être objectera-t-on que Phidias n'était pas toujours tenu de donner la même forme aux yeux et aux paupières de ses statues. Mais c'est là une erreur que l'étude de l'art de la Renaissance, où les œuvres signées et datées sont nombreuses, permet de réfuter. Un artiste peut varier les sujets qu'il traite, peut s'inspirer d'aspects différents de la nature, se dégager de certaines conventions, par exemple

1. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 450.

2. Murray, *Revue archéol.*, 1893, II, pl. XII.

3. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 92.

dans le rendu des cheveux et des draperies; mais son *écriture* d'artiste reste invariable, parce qu'elle est le résultat rigoureusement défini de l'éducation qu'il a reçue, modifiée par son tempérament individuel. Raphaël, auquel Timoteo Viti avait appris à dessiner des nez droits, a eu beau passer très jeune par l'atelier du Pérugin, qui les faisait retroussés : il a toujours prêté à ses personnages des nez droits. Alors même que toutes les grandes œuvres de la sculpture et de la peinture que nous a laissées la Renaissance seraient anonymes, on pourrait reconstituer des personnalités ou, du moins, des groupes et des écoles par l'observation de ces menus détails de dessin. C'est la méthode suivie avec un succès si éclatant par Morelli dans l'étude de la peinture italienne, et c'est la lecture de Morelli qui a conduit M. Furtwaengler à appliquer les mêmes critères aux œuvres anonymes de l'art antique. Au lieu de se borner à recevoir et à décrire l'impression d'ensemble d'une œuvre, il en a analysé avec minutie les éléments graphiques, et si parfois il a été dupe de mirages ou d'idées préconçues, le seul moyen dont dispose la critique pour le réfuter est de procéder, à son exemple, par l'analyse des détails. C'est donc bien à tort que des écrivains superficiels, qui n'ont pas lu ou n'ont pas compris l'ouvrage capital de M. Furtwaengler, voient surtout en lui le *grand anabaptiste*, celui qui écarte les attributions reçues et soi-disant traditionnelles pour leur en substituer de nouvelles et d'inattendues. Cette tendance à rattacher les œuvres à des noms n'est, en somme, que l'application d'une idée très juste, à savoir que les copistes gréco-romains, auxquels nous devons la plus grande partie des sculptures antiques qui nous restent, ont mieux aimé offrir à leurs clients des répliques d'œuvres illustres que d'œuvres obscures; mais, quoi qu'on pense des témérités d'attributions où se complait M. Furtwaengler, elles laissent intact le principe même de sa méthode, qui est seule scientifique et peut s'appliquer à toutes les périodes de l'art.

Voici un cas où M. Furtwaengler paraît s'être trompé pour n'avoir pas été conséquent avec lui-même. On a découvert à Herculaneum, dans la villa des Papyrus, deux bronzes se faisant pendant, dont l'un représente, sans conteste, le Doryphore de Polyclète et l'autre une Amazone. Ce buste d'Amazone a tous les caractères de l'art de Polyclète, notamment les yeux très ouverts, les paupières étroites et inégales (celles du haut sont plus fortes que celles du bas), la distance assez grande entre les paupières et les sourcils. En revanche, et par ces caractères mêmes, il est incompatible avec ce que nous savons

de l'art de Phidias. Cependant M. Furtwaengler, induit en erreur par les textes qui mentionnent l'Amazone de Phidias à côté de celle de Polyclète, et soucieux, d'autre part, de reconnaître l'Amazone de Polyclète dans les têtes appartenant au type dit Capitolin, s'est laissé aller à présenter l'Amazone d'Herculanum comme une réplique de celle de Phidias¹. En réalité, il s'agit sans doute d'une Amazone de Polyclète autre que celle que l'on admirait dans le temple d'Éphèse; il n'est pas probable que ce grand artiste n'ait traité qu'une fois un motif qui convenait si particulièrement à son génie. Mais



TÊTE D'AMAZONE
(Musée de Naples.)

alors même que cette hypothèse si simple ne serait pas recevable, on devrait renoncer à attribuer l'Amazone d'Herculanum à Phidias, par cela même qu'elle témoigne d'une conception toute différente de la forme, d'un idéal qui n'est pas le sien. Contre un pareil argument, une signature même ne prévaudrait pas; car il est plus facile d'inscrire un nom sur une œuvre d'art que de faire prendre le change sur la personnalité intime d'un artiste.

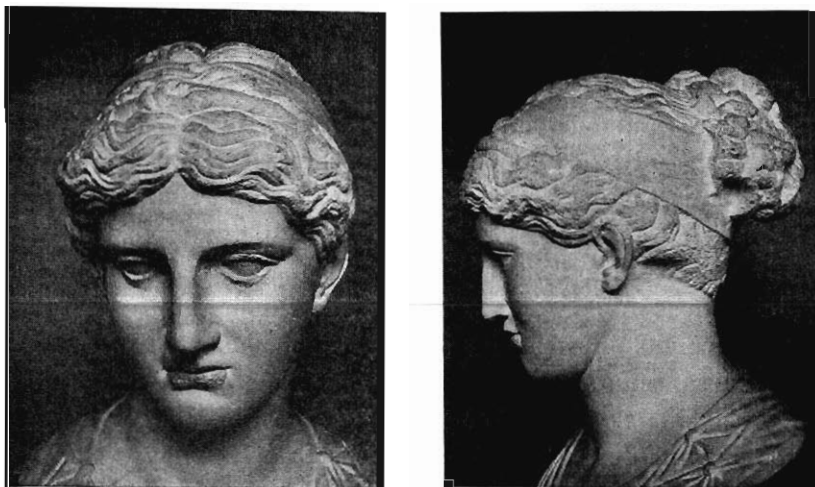
Cette personnalité des grands sculpteurs grecs se laisse encore entrevoir sous la froideur et le poli des copies romaines. J'ai déjà parlé de ces bustes romains d'Athéna ou de la déesse Rome, où survit quelque chose de l'Athéna

Parthénos; M. Furtwaengler a montré que l'Antinoüs de la villa Mondragone, au Louvre, devait le meilleur de son charme incontestable à l'imitation d'une œuvre du v^e siècle très apparentée à l'Athéna de Bologne, qu'il identifie à la Lemnienne de Phidias. Il me semble que l'on distingue encore un reflet du style de Phidias dans une tête inédite, découverte par Gavin Hamilton dans les ruines de la villa d'Hadrien, près de Tivoli, et appartenant à la collection de lord Lansdowne². Les yeux sont entourés de paupières formant bourrelet; la paupière supérieure est très voisine du sourcil; la bouche est assez grande, avec forte lèvre inférieure, le menton énergique et arrondi. Les cheveux ondulés, de part et d'autre de la

1. Furtwaengler, *Masterpieces*, p. 438.

2. Michaelis, *Ancient marbles, London, Lansdowne*, n° 90.

raie, ainsi que la forme surbaissée de l'arcade frontale, témoignent également de l'imitation d'un modèle voisin de Phidias. Enfin, il me semble que la physionomie, non moins que la coiffure, présente une ressemblance générale avec les têtes dites de Sappho qui sont, comme on sait, des variantes d'une ou plusieurs Aphrodites de Phidias. Si l'on n'admet pas mon hypothèse au sujet de la tête de la collection Lansdowne, je ne sais à quelle école d'art antique on pourra l'attribuer, car la saillie de la paupière inférieure, qu'on ne trouve ni chez Scopas, ni chez Praxitèle, ni chez Lysippe, ne se ren-



TÊTE DE JEUNE DÉESSE
(Collection de lord Lansdowne.)

contre, en dehors de l'art archaïque, que dans l'école de Phidias.

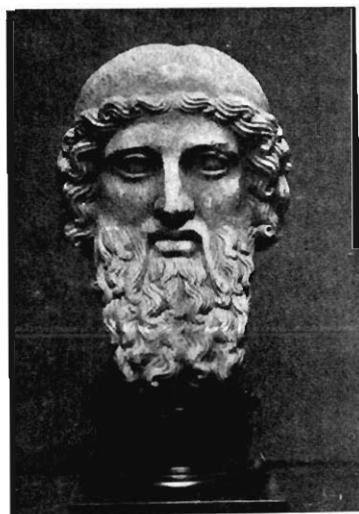
Le même critère, celui du modelé des yeux, nous permettra de reconnaître, parmi les images de Zeus, celles qui peuvent être mises en relation avec le chef-d'œuvre chrysiléphantin d'Olympie. Il y a une vingtaine d'années encore, les études de détail sur la sculpture antique étaient si peu avancées que l'on attribuait l'original du Zeus d'Otricoli tantôt à Phidias, tantôt à Lysippe. Le seul examen des yeux suffit à prouver que ces hypothèses sont irrecevables, puisque les paupières inférieures du beau masque d'Otricoli sont très atténuées et que ses yeux sont relativement peu ouverts. Le seul nom qui convienne est celui de Praxitèle; encore ne doit-on jamais oublier que cet artiste eut, tant en Grèce et en Asie Mineure qu'en Égypte, des légions d'élèves et d'imitateurs. Autrefois, on se servait

volontiers des monnaies pour identifier les motifs de la statuaire, comme si le profil d'une tête à toute petite échelle était suffisant pour en faire discerner les caractères d'art. Les analogies qu'on a signalées entre la tête de Zeus sur les monnaies d'Élis et tel autre profil de Zeus en marbre, en bronze ou en terre cuite, n'ont donc qu'une faible valeur. Il n'en est plus de même lorsqu'on se trouve en présence d'une tête comme celle qui, de la collection Tyskiewicz, a passé à la Glyptothèque de Ny-Carlsberg, et qu'on y reconnaît le signe phidiesque par excellence, le bourrelet égal qui cerne les yeux. Assurément, cet admirable morceau est digne de Phidias, et ni la forme du visage, ni le dessin des sourcils et de la bouche ne démentiraient cette attribution. Ce qui est embarrassant, c'est la régularité de la chevelure et celle de la barbe, qui paraissent plutôt convenir à des œuvres immédiatement postérieures à l'Harmodios de Naples, c'est-à-dire de l'an 460 environ. Mais, comme nous avons eu occasion de le dire, le seul fait que Phidias disposait d'une nombreuse équipe d'élèves dociles, lors de l'exécution des grands travaux de l'Acropole, oblige à admettre qu'il s'était signalé de bonne heure comme un sculpteur d'une valeur exceptionnelle. En dehors du Zeus d'Olympie, que les uns placent vers le début, les autres vers la fin de sa carrière, il devait avoir sculpté d'autres images du maître des dieux. La tête de la Glyptothèque de Ny-Carlsberg peut reproduire une des œuvres de sa jeunesse; pour le type auquel il s'arrêta dans son âge mûr, et qui fut sans doute bien des fois reproduit dans son école, nous avons un document excellent, récemment mis en lumière par M. Treu, la tête du prétendu Asklépios de Dresde¹. M. Treu a prouvé que cette tête s'adaptait à un torse de Zeus découvert à Olympie même, et il est arrivé ainsi à reconstituer une figure entière qui appartient, sans contestation possible, à l'école de Phidias. Dans la tête de Dresde, les cheveux et la barbe sont traités avec une liberté qui rappelle les répliques des Aphrodites de Phidias et avec le même goût pour les mèches serpentiformes s'évasant et se rétrécissant tour à tour. Toutefois les yeux, cernés de paupières saillantes qui se rapprochent des sourcils, sont un peu moins ouverts que dans la tête de Laborde et celles des métopes du Parthénon. Ce caractère peut être le fait du copiste; mais il semble plus naturel de l'attribuer à un élève et imitateur de Phidias ayant subi à ses débuts l'évolution qui devait aboutir à Praxitèle

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XXVII, p. 147, 148. M. Furtwaengler persiste à y reconnaître un Asklépios.

et dont une des particularités morphologiques a été la réduction en hauteur des yeux. On peut donc supposer avec vraisemblance que l'idéal de Zeus créé par Phidias à Olympie, dont nous ne possédons pas encore de copie exacte, était, pour ainsi dire, compris entre ces deux types, le premier un peu plus ancien, le second un peu plus récent, que nous font connaître les têtes de Ny-Carlsberg et de Dresde.

Si les grandes statues chrysiléphantines ne se prêtaient guère aux copies et ne se prêtaient pas du tout au moulage, les colosses de bronze, juchés sur des piédestaux très élevés, n'étaient pas davantage accessibles aux marbriers et aux bronziers de l'époque romaine. Aussi ne possédons-nous guère de statues ni de statuettes que l'on puisse considérer comme des copies des colosses en bronze dont parlent les auteurs. Pour l'Athéna Promachos de Phidias, qui veillait à l'entrée de l'Acropole et dont la hauteur paraît avoir atteint neuf mètres, nous sommes particulièrement mal informés. Du moins est-il établi, par les monnaies, que la déesse n'était pas figurée dans l'attitude du combat, mais dans celle d'une sentinelle, tenant de la main droite abaissée une haute lance et de la main gauche un bouclier¹. Bien que l'on ait fait plusieurs tentatives pour retrouver des répliques de la tête ou du corps de la déesse, la restauration de l'Athéna Parthénos est encore tout à fait conjecturale, et M. Furtwaengler a même proposé, sur la foi d'une scholie altérée ou erronée, de la retirer à Phidias pour l'attribuer à Praxitèle l'ancien. Cette hypothèse a été généralement condamnée et l'on s'en tient, avec raison, au témoignage formel de Pausanias. En 1894, dans mon catalogue des bronzes figurés du musée de Saint-Germain, j'ai publié une charmante statuette de bronze découverte à Eltringen, près de Coblenz, et acquise par le musée de Boston. Heydemann, qui l'avait fait connaître le premier, en avait signalé l'analogie avec le torse



TÊTE DE ZEUS

(Glyptothèque de Ny-Carlsberg, Copenhague.)

1. *Archæologische Zeitung*, 1881, p. 179.

Medici, à l'École des Beaux-Arts de Paris. Or, ce torse est considéré aujourd'hui, par de bonnes raisons, sinon comme une réplique, du moins comme la copie d'une imitation de la Promachos. Dans la



STATUETTE D'ATHÉNA PROMACHOS (PROFIL)

(Musée de Boston.)

notice que je consacrai alors à cette statuette¹, j'allai plus loin et je proposai de reconnaître dans la statuette d'Ettringen une réduction de la Promachos. Depuis, mon opinion a reçu une confirmation indirecte, mais qui me semble importante, par la découverte, à Cologne, d'une copie assez estimable de la tête de la Parthénos. M. Loeschke a supposé ingénieusement que cette copie avait été exécutée pour la légion I^a Minervia, qui campait à Bonn et sur le Rhin au commencement du II^e siècle². Il est assez naturel que les artistes romains aient également entrepris de fournir à cette légion, c'est-à-dire à ses chefs, à leurs lieux de réunion ou à leurs lairies, des images de l'Athéna Promachos de Phidias. Quoi qu'il en soit, la statuette dont il s'agit est bien de travail romain, puisque les pupilles des yeux sont indiquées; mais elle est incontestablement de style grec,

et la forme de la tête, presque ronde, ainsi que le développement de la partie inférieure du visage, démontrent que l'original doit avoir

1. S. Reinach, *Bronzes figurés*, p. 41.

2. Cagnat, *ap. Saglio, Dictionnaire*, art. *Legio*, p. 1077.

été exécuté au ^v^e siècle. La main droite, abaissée et entr'ouverte, était certainement destinée à tenir une lance; la main gauche tient le reste d'un objet qui ne peut être que l'attache d'un bouclier. Ainsi, le style et le motif sont d'accord pour confirmer mon hypothèse sur l'identité de l'original de cette statuette avec la Promachos.

Je m'arrête ici, non que la matière soit épuisée, mais parce que je n'ai pas voulu écrire une monographie de Phidias; il m'a seulement semblé intéressant de mettre en lumière un critère morphologique à l'aide duquel on peut reconnaître sûrement l'influence de ce maître, même sur des sculpteurs de la génération qui l'a suivi et sur des copistes inférieurs. Il est assurément très intéressant de constater que deux artistes contemporains, comme Phidias et Polyclète, ont adopté, pour représenter l'œil humain, cette partie essentielle de tout visage, des formules absolument différentes. Mais ces formules, ni Phidias ni Polyclète ne les ont inventées; ils les ont reçues de leurs maîtres qui, eux-mêmes, les devaient à leurs

prédécesseurs. A chaque étape, la formule a évolué dans les limites d'une variabilité comparable à celle de l'espèce en histoire naturelle; il n'en existe pas moins dans ce domaine, comme dans celui du monde animal, ce que M. Gaudry, l'illustre paléontologiste, a si



STATUETTE D'ATHÈNA PROMACHOS (FACE)

(Musée de Boston.)

bien appelé des « enchaînements ». Ces faits suggèrent des considérations qui présentent une importance considérable pour toutes les études sur l'histoire de l'art. Le rôle des génies individuels se trouve peut-être restreint, alors que celui des écoles, des traditions, des ateliers s'accroît d'autant. Sans doute, il y a quelque inconvénient à imposer aux écoles de la sculpture grecque des épithètes géographiques, à parler d'art ionien, chiote, argien, attique, etc., comme s'il s'agissait d'entités bien déterminées; mais, quoi qu'en ait pu dire un critique récent, M. Joubin, on n'insistera jamais assez sur l'importance des écoles qui se sont formées autour de certains grands artistes, tels que Bathyclès à Magnésie, Phidias à Athènes, Polyclète à Argos. Ces artistes ont recueilli et mis en œuvre, avec l'autorité du génie, l'héritage de leurs prédécesseurs, comprenant non seulement des idées et des motifs, mais des procédés d'expression et des parti pris graphiques; tout cela, fondu et concentré, en même temps qu'épuré et embelli, a donné naissance aux grands styles individuels, sources des fleuves majestueux qui descendent le cours des siècles jusqu'à la fin des civilisations antiques. Dès le début, il y a eu des éclectiques qui sont, dans le domaine de l'art, l'équivalent des croisés et des mélis de l'histoire naturelle; mais l'analyse permet ou permettra de reconnaître dans toute œuvre métissée les particularités des traditions, j'allais dire des races pures, auxquelles le sculpteur éclectique a fait des emprunts ou dont il a subi inconsciemment l'influence. L'histoire de l'art a été surtout, autrefois, celle des individualités brillantes; elle tend à devenir de plus en plus l'histoire des styles, où les individualités ne sont plus que des manifestations — plus caractéristiques, plus concentrées et plus complètes — des éléments multiples qui constituent le style d'une école et y poursuivent, à l'insu même des individus, leur évolution.

