

19.

LE THÉÂTRE
DE
POLYCLÈTE

NOUVELLE CONSTRUCTION

D'APRÈS UN MODULE

PAR

K. DUMON

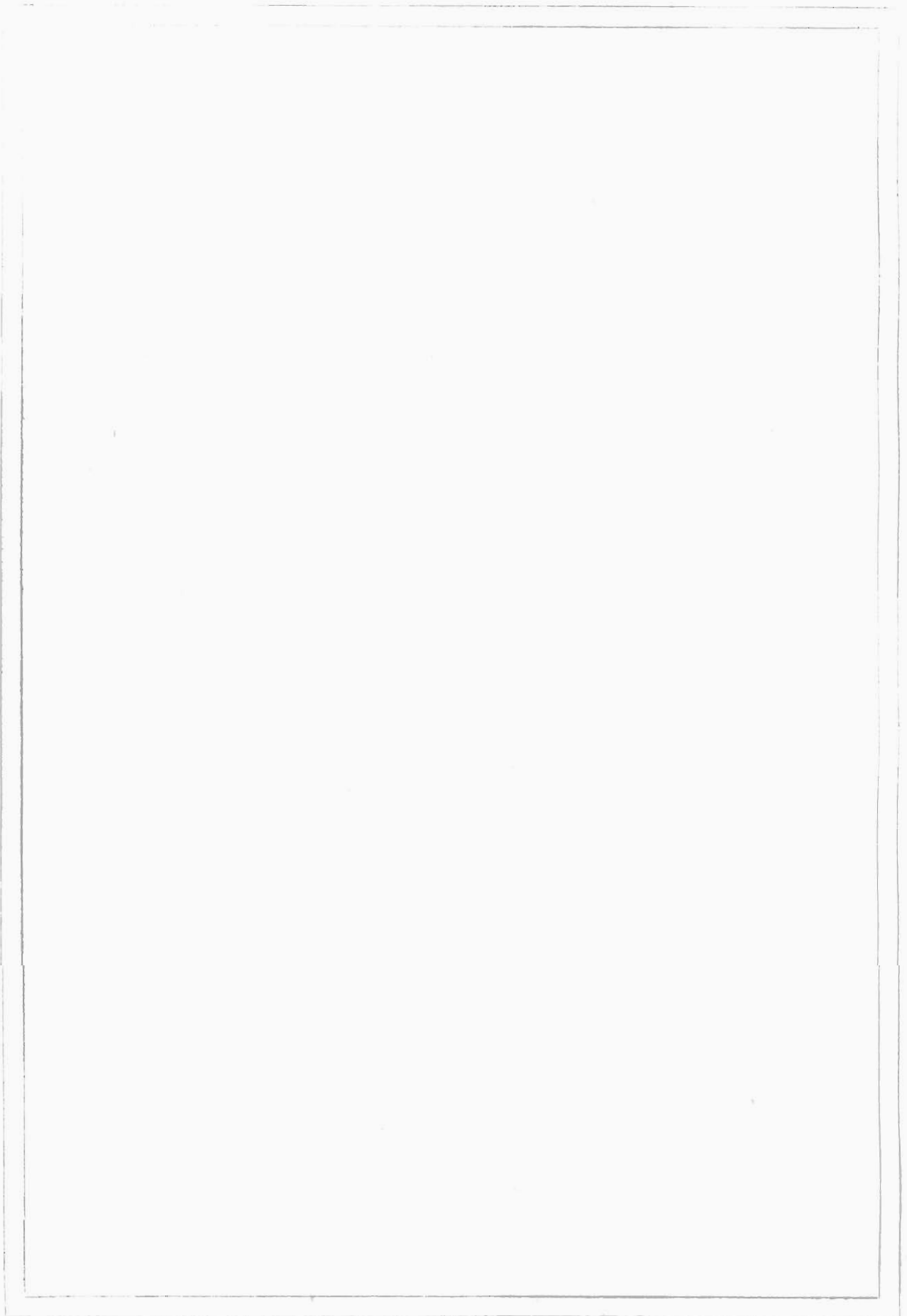
LIT. CL. DOCTS.

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE DEUX PLANCHES

—
DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS
—

1889

LE THEATRE DE POLYCLÈTE



1

LE THÉÂTRE
DE
POLYCLÈTE

NOUVELLE CONSTRUCTION

D'APRÈS UN MODULE

PAR

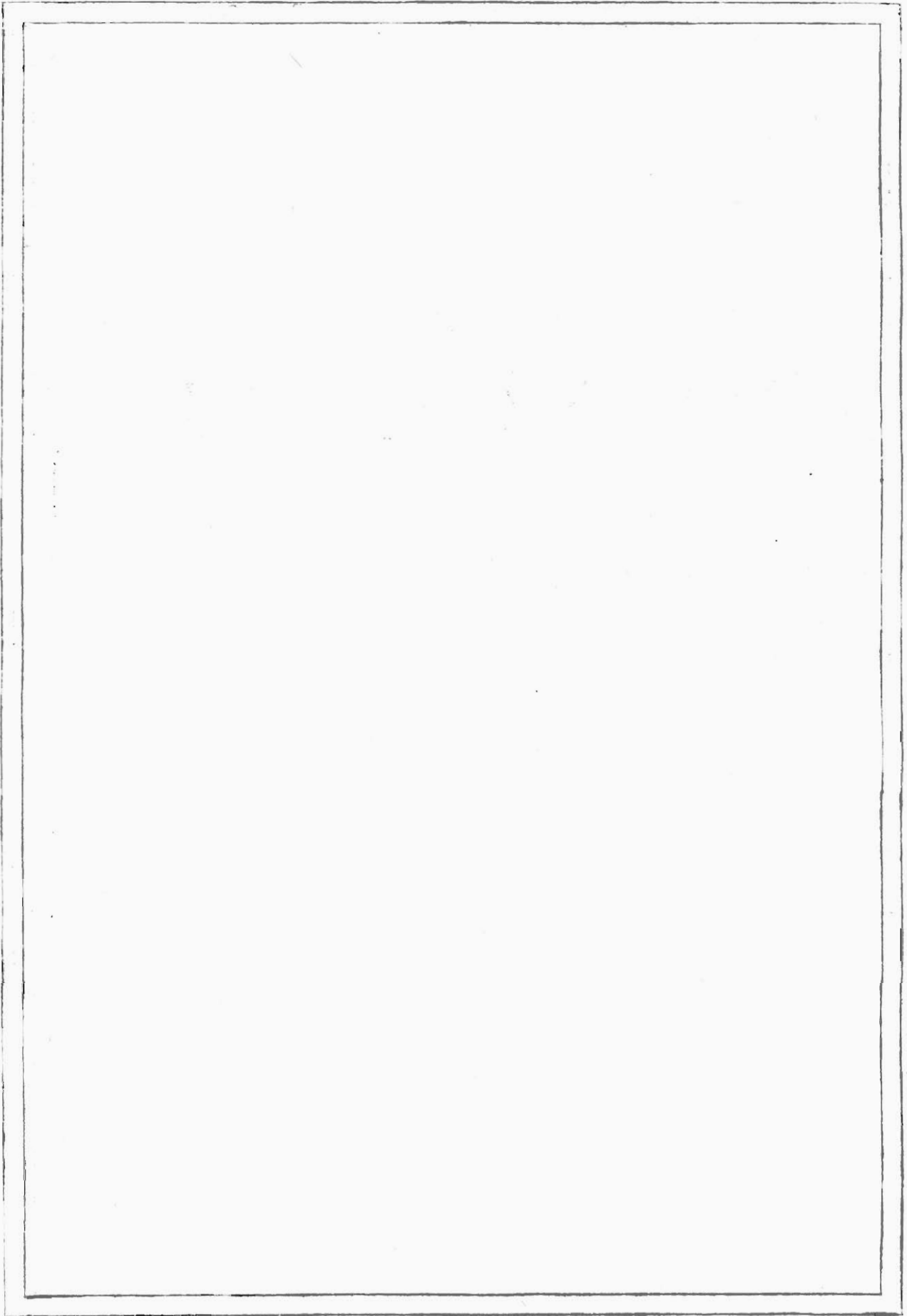
K. DUMON

LIT. CL. DOCTS.

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE DEUX PLANCHES

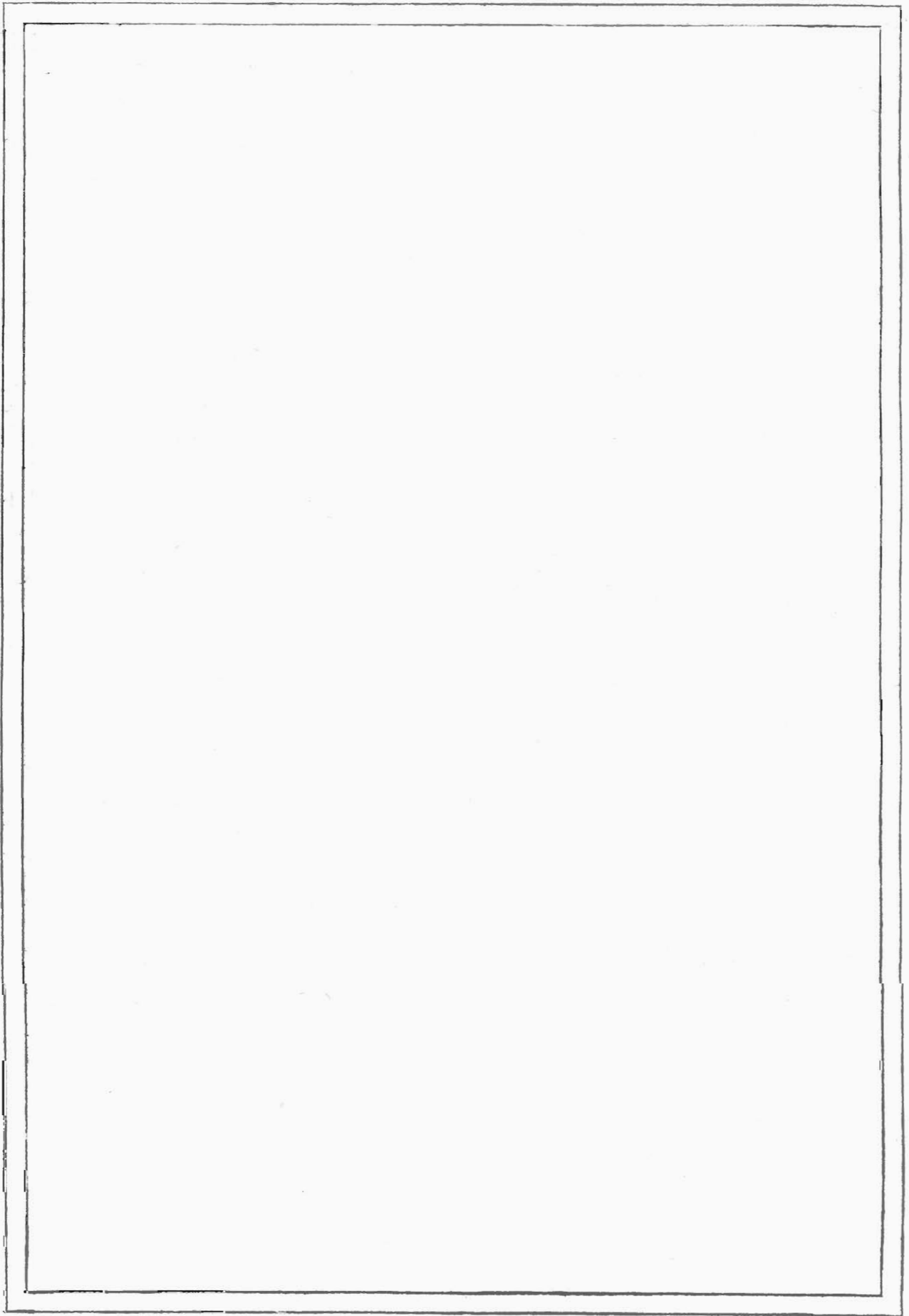
—————
DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS
—————

1887



AUX SOEURS DE MA MÈRE







INTRODUCTION.

Ceux qui peuvent apprécier l'utilité de la géométrie, ceux qui savent juger de la beauté des édifices, ceux qui s'appliquent à l'étude de l'antiquité classique, en un mot, tous ceux qui s'intéressent à la culture des sciences et des arts, seront étonnés de voir combien les anciens ont tiré parti de la géométrie pour la construction de leurs édifices.

Si presque tous les édifices de l'antiquité sont détruits ou gravement mutilés, les écrits des anciens sur la construction de leurs édifices n'ont pas été mieux conservés; au contraire. Ceux qui traitaient du théâtre sont perdus. On peut comprendre par les citations suivantes combien ces pertes sont regrettables. «Mais le livre dont la perte sera éternellement à déplorer, c'est celui qu'Ictinus lui-même avait publié sur le Parthénon, de concert avec Carpion. L'architecte jugeant son oeuvre et livrant le secret de son art, ce serait la plus inespérée des révélations» ¹⁾. «De tous les monuments antiques dont la conservation eût été si utile pour l'intelligence des auteurs anciens, nous devons surtout regretter la perte des théâtres» ²⁾. Malgré

¹⁾ M. Beulé, L'acropole d'Athènes, p. 24, Paris 1862.

²⁾ De Bioul, L'architecture de Vitruve, p. 228, Bruxelles 1816.

les efforts de plusieurs architectes et archéologues, on n'a guère fait de progrès dans la connaissance des principes d'après lesquels les anciens ont construit leurs édifices, bien qu'il existe encore assez de restes pour les retrouver, comme cela a été possible pour l'édifice dont il s'agit ici. Comme ce théâtre, dont l'architecte fut un des plus célèbres artistes de l'antiquité, mérite notre attention avant tous les autres, nous commencerons par celui-là pour révéler les secrets de cette branche de l'art grec, et cela, dans une des langues modernes plutôt qu'en latin. Or, le résultat de ces recherches est de nature à intéresser bien des personnes qui n'ont pas étudié les langues classiques.

Malheureusement la scène a été détruite, comme cela est arrivé pour les autres théâtres, à ce qu'on dit, à la suite de tremblements de terre, d'affaissements, etc. Cela est possible, mais il est évident que l'époque pendant et après les luttes du christianisme contre le paganisme, n'a pas été favorable à la conservation d'édifices auxquels l'imagination des Grecs rattachait le patronat du dieu païen Dionysus.

La reconstruction de la scène par M. Dörpfeld ne s'étend que jusqu'à la hauteur du mur de l'hyposkènon, qui mesure 3,35 mètres, parce que tout ce qui se trouvait là-dessus a été détruit. Cependant, les dimensions des portes et la hauteur des murs dépendent de certaines règles.

Nous communiquerons plus tard nos vues sur l'emplacement de ces portes, ainsi que sur la place des escaliers dans le théâtre et sur d'autres points encore.

Pausanias a parlé de ce théâtre de la manière suivante :

« Les Epidauriens ont dans le terrain sacré un théâtre qui me semble bien digne d'être vu. Tous les théâtres des Romains le surpassent de beaucoup en splendeur; le théâtre des Arcadiens à Mégalopolis en grandeur, mais, quant à l'harmonie et à la beauté, quel architecte

pourrait dignement rivaliser avec Polyclète. Car Polyclète a été l'architecte du théâtre et de la rotonde.»

Sachant que Pausanias donne rarement des louanges pareilles, il faut conclure que ce théâtre jouissait d'une grande renommée et que l'harmonie en était si parfaite qu'un génie seul a pu la produire.

La symétrie est rigoureusement observée, tant dans le sens moderne que dans le sens antique du mot. Chez les modernes, symétrie est le rapport d'égalité ou de ressemblance que la moitié d'un corps ou d'une figure a avec l'autre moitié inversement disposée. Chez les anciens, le mot symétrie a une tout autre acception, comme nous l'apprend Aristote, qui dit ¹⁾: «On qualifie de symétriques les quantités qui sont mesurées avec une même mesure, ou qui ont entre elles une raison telle qu'un nombre l'a par rapport à un autre, comme 16 est symétrique avec 24, ayant 4 comme commune mesure. Les quantités qui n'ont pas de commune mesure sont asymétriques. Les géomètres qualifient de rationnelle (*ρήτή*) la droite avec laquelle d'autres droites sont comparées; de rationnelles (*ρηταί*), les droites qui lui sont symétriques; d'irrationnelles (*ἄλογοί*), celles qui ne le sont pas.»

Ces citations nous montrent clairement ce que les Grecs entendaient par symétrique (*σύμμετρος*) et, conséquemment, par symétrie (*συμμετρία*). Ainsi, «symétrique» est la propriété qu'ont entre elles les lignes droites dans lesquelles une droite, prise pour unité, est contenue un nombre exact de fois; et «symétrie» signifie le rapport qu'ont entre elles les lignes droites qui contiennent un nombre exact de fois une droite, prise pour unité. Par conséquent symétrique équivaut à commensurable et symétrie, à commensurabilité.

Symétrie, dans l'acception moderne, est la consé-

¹⁾ Aristoteles, *Περὶ ἀτόμων γραμμῶν παράφρασις*, II.

quence nécessaire de constructions géométriques faites au moyen de lignes commensurables. Dans les théâtres, par exemple, toute la construction partant de la croix régulière, formée par le diamètre et l'axe, on traçait, à d'égales distances de l'axe, des cercles et des arcs de cercles avec des rayons commensurables, multiples d'une mesure prise pour unité, qui s'appelle module (*ἐμβάρης*), et, en opérant de la même manière du côté gauche que du côté droit de l'axe, on devait arriver à l'égalité et à la parité qui se rencontrent entre les parties opposées. Le terme antique qui exprime ce que les modernes entendent par symétrie, est eurhythmie. Vitruve en donne la définition suivante: ¹⁾ «Eurhythmie, c'est la belle forme d'un ouvrage et l'aspect agréable que produit l'accord qui règne dans la composition de ses parties. Elle se présente, lorsque les parties d'un ouvrage ont une hauteur qui convient à la largeur, une largeur qui convient à la hauteur et, en général, lorsque tout répond à sa symétrie.» Bien que Vitruve ne nomme pas formellement le rapport et la ressemblance que la moitié d'un bâtiment doit avoir avec l'autre moitié, on ne saurait disconvenir qu'un édifice qui répond à eurhythmie ne soit pas symétrique dans l'acception moderne. Il est bon de remarquer que Vitruve a employé ici le mot «*symmetria*» dans le sens de mesures de modules, comme l'a fait aussi l'auteur inconnu qui a donné un abrégé de son ouvrage: *Les Grecs*, dit-il ²⁾, ont appelé les mesures de modules, symétrie. Or, mesures de modules prises pour mesures rationnelles, il a voulu dire que tout répond à ces mesures.

Qu'est-ce que harmonie? Aristote en a donné la défini-

¹⁾ Vitruvius I, 2, 3.

²⁾ De diversis fabricis architectonicae I. Graeci modulorum mensuras *συμμετριαν* appellaverunt.

tion que voici ¹⁾. «Harmonie, c'est un certain rapport entre des choses mixtes ou une composition de choses mixtes.» Cette définition s'applique parfaitement à quantité de dimensions qui se trouvent dans le plan du théâtre d'Epidaure; et, sans doute, Pausanias, en en louant l'harmonie et la beauté, se représentait le rapport entre ces différentes mesures rationnelles et leur composition, formant une belle construction, d'après laquelle toutes les dimensions tant en hauteur qu'en longueur et profondeur avaient été déterminées, et qui influençait tellement sur l'extérieur de l'édifice que l'effet de ces proportions produisait une beauté sans pareille.

Le plan du théâtre fait voir quantité de mesures commensurables, et non seulement les grandes dimensions sont des multiples du module déjà grand en soi, mais ce même module est, à son tour, le multiple de bien des petites dimensions. Parmi les petites dimensions, il y en a quantité dont le module n'est pas le multiple, mais qui déduites de la construction, sont par là en rapport avec le module, en sorte que le tout ainsi que les différentes parties du plan sont, sans contredit, fondées sur un seul module. Ce module mesure onze pieds. Le pied évalué à 0.310606 mètre, l'on obtient pour le module une longueur de 3.416666 mètres.

Quant aux petites dimensions dont le module est le multiple, on rencontre la moitié, le quart, la huitième partie, etc. du module; on trouve aussi trois quarts, cinq quarts. Les mesures déduites de la construction, qui ne sont pas rationnelles avec le module, mesurent soit 3,57011, soit 2.8098, soit 0.76031 pieds. Ces mesures, qui forment, à vrai dire, trois modules en soi, ont aussi leurs multiples et leurs subdivisions.

¹⁾ Aristoteles, *Περὶ ψυχῆς*, 1, 4, 2. *Καὶ τοι γὰρ ἡ μὲν ἀρμονία λόγος τίς ἐστι τῶν μιχθέντων ἢ σύνθεσις.*

Le pied grec n'a certainement pas eu partout ou toujours la même valeur. Le Parthénon a été construit d'après un pied mesurant 0.308992 mètre ¹⁾. Toutes les mesures du théâtre d'Épidaure prouvent que cette valeur n'a pas été prise pour base de sa construction, encore moins le pied de 0.3083 mètre, mesure fixée par M. Hultsch ²⁾. Si, parmi les dimensions données par M. Dörpfeld, on réduit en pieds celles qui sont rationnelles, on arrive, sans aucune exception, à des grandeurs qui dépassent celle du pied employé pour le Parthénon. La distance du centre de l'orchestre au mur du fond, distance de 20.50 mètres, contient 6 modules de onze pieds. Il en résulte un pied qui mesure 0.310606 mètre. La distance entre les deux plaques auxquelles aboutit le bord devant les trônes, mesure sept modules de onze pieds. Ce pied aurait une longueur de 0.310909 mètre. La longueur des parties saillantes du proskènon est de 2.57 mètres, qui font trois quarts d'un module de onze pieds, d'où il s'ensuivrait un pied de 0.3124 mètre de long. Dans l'embarras du choix, nous avons admis la grandeur de 0.3106 mètre comme base de notre plan, grandeur presque égale à celle du pied employé à la construction du temple de Sélinonte et qui mesure 0.310 mètre ³⁾.

Parmi les difficultés associées à ces études, il faut ranger la dénomination de quelques parties du théâtre, sur laquelle les auteurs de l'antiquité ne sont pas d'accord, en partie peut-être à cause des modifications que le théâtre a subies dans le cours des siècles, en sorte que les interprètes modernes diffèrent aussi d'opinion. Nous n'entrerons pas ici dans ces points en litige, parce que cela nous mè-

¹⁾ Michaelis, *Der Parthenon*, p. 123.

²⁾ Hultsch, *Metrologie*, p. 33.

³⁾ Hultsch, *Metrologie*, p. 264.

nerait trop loin; mais nous ne voulons pas nous dispenser de rendre compte de quelques noms qui se trouvent dans notre plan.

Scène, *σκηνή*, signifie proprement tente. Les Grecs employaient ce mot pour indiquer l'édifice entier par opposition à l'orchestre, *ὀρχήστρα*, et les rangs de gradins placés en amphithéâtre, *Θέατρον*. Orchestra, tiré de *ὀρχεῖσθαι*, danser, c'était le lieu où le choeur faisait ses évolutions; théâtre tiré de *θεᾶσθαι*, voir, c'était le lieu d'où l'on voyait ce qui se passait dans l'orchestre et sur la scène.

Le mot «scène» pris dans ce sens étendu contenait :

1° La scène, *σκηνή*, salles des mimes.

2° Les *paraskènia*, lieux latéraux de la scène.

3° Le *proskènon*, endroit situé devant la scène et nommé aussi plus tard scène, comme les modernes emploient ce mot; c'était le plancher où les acteurs jouaient leurs rôles, ce qui menait au nom *λογεῖον*, tiré de *λόγος*, mot. L'espace au-dessous du *proskènon* s'appelait *hyposkènon*.

La scène avait différents étages. Quels en sont, en grec, les termes techniques? On a supposé que l'intérieur s'appelait *hyposkènon* ou *hyposkènia*, parce qu'Athénée l'a employé dans ce sens et que l'on rencontre en latin le mot «*postscaenium*». Ce serait ainsi que «*hyposkènon*» désignerait tout ce qui se trouvait au-dessous du *proskènon* et derrière.

Cependant, on rencontre aussi dans Hésyche le mot «*épiskènon*», qu'il interprète par «endroit au-dessus de la scène», et Vitruve parle de *tertia episcaenos*, ce qu'on a interprété par «troisième étage de la scène». *Episkènon* et *episcaenus* se rattachaient donc à des lieux élevés.

Où commence le premier étage? On croirait que c'était au niveau du *proskènon*, car d'après les monuments d'Aspendos et de Pompéï, par exemple, le plancher du *proskènon* se continuait dans l'intérieur de la scène. Ainsi, l'on arrive à penser que *épiskènon* ou *episcaeni* a été le

terme servant à dénommer ce qui se trouvait, dans l'intérieur de l'édifice, au-dessus du niveau du proskènon, par opposition à hyposkènon, endroit situé au-dessous de ce niveau, tant dans la scène que sous le proskènon. Le mur de l'hyposkènon et celui du proskènon empruntent leurs noms aux endroits qu'ils terminent. Mais comment dénommer en grec ce que les Français ont nommé mur du fond? En raisonnant par analogie, on pourrait dire *τοιχος τῆς σκηνῆς*, parce qu'il termine la scène.

Nous avons gardé l'expression «mur du fond», c'est-à-dire du fond de la scène, et nous dirons en grec simplement *τοιχος τῆς σκηνῆς*, sans prétendre que ce soit le terme propre. Quelques noms grecs, par exemple, *ὕδραγωγός* employé par M. Philios, sont empruntés à la langue des Hellènes.

Avant de passer à l'explication de la figure, nous dirons pourquoi on n'a pas réussi à trouver ces constructions; nous donnerons quelques indications sur le lieu où se trouvait le théâtre et sur le temps où il a été construit.

Marini, éditeur de Vitruve¹⁾ a rendu, il y a une cinquantaine d'années, un mauvais service à l'étude de l'archéologie scénique, en changeant le texte qui contient les règles pour la construction du théâtre grec²⁾. Cette erreur était facile à commettre, puisque Gagliani a fait déjà au XVIII^e siècle la même conjecture et que Stieglitz et Rode, au commencement de ce siècle, puis Schneider, Geppert et d'autres ont différé dans leurs interprétations. Tout cela prouvait assez que le texte manquait de précision, mais non pas que Vitruve ne l'eût pas donné tel qu'il est arrivé jusqu'à nous. Après Marini, la plupart des archéologues approuvèrent un changement, tout en y ajoutant des interprétations qui témoignaient d'études et de

¹⁾ Vitruvius, Marini, Rome 1836.

²⁾ Vitruvius, V, 8.

méditations profondes, mais qui mériteraient d'être intitulées «comment il ne faut pas expliquer le texte», de sorte que ce chapitre de Vitruve fut édité, non comme cet architecte l'a voulu, mais comme l'on supposait qu'il aurait dû l'écrire. On a transposé les mots «dextro» et «sinistro.» Le texte, n'étant pas clair, en fut encore plus obscurci; il n'est donc pas étonnant que les archéologues, comparant les monuments mutilés avec ce texte mutilé, s'épuisassent en efforts inutiles pour résoudre les points en litige. C'est ainsi que les opinions de MM. Müller ¹⁾, Brunn ²⁾ et Oemichen ³⁾ sur la construction de Vitruve se sont succédé sans que la solution ait été trouvée. Outre le changement du texte, il y avait bien des raisons qui ont empêché d'arriver à la solution de ce problème épineux.

I. Cette incertitude et cette controverse inutile n'ont duré si longtemps, que parce qu'en général les mesures entre les murs et celles des murs eux-mêmes n'ont été prises ni avec assez d'exactitude ni en nombre suffisant. C'est pourquoi la recherche du module est presque impossible.

Même les mesures prises par MM. Kabbadias et Dörpfeld ⁴⁾ dans le théâtre de Polyclète, celles dans le théâtre de Dionysus à Athènes par MM. P. Ziller et Koldewey, architectes, et le révérend prédicateur de la cour du roi George I, Petersen ⁵⁾, ne sont pas tout à fait suffisantes pour en dresser un plan parfait, quoiqu'elles soient nombreuses et exactes, et, en ce qui concerne le théâtre de Dionysus,

¹⁾ Lehrbuch der Griech. Bühnenalterthümer, Freiburg i. B. 1886.

²⁾ Brunn, Geschichte der Griech. Künstler, II.

³⁾ Oemichen, Griech. Theaterbau, Berlin 1886.

⁴⁾ Praktika, 1883, 1884. Athenaion, 1882, 1883.

⁵⁾ Editées par Fr. Chr. Kirchhoff, Neue Messungen der Ueberreste vom Theater des Dionysus, Altona 1883.

elles sont de beaucoup supérieures à celles données par leurs devanciers MM. Vischer ¹⁾ et Julius ²⁾.

II. L'étude du théâtre antique n'est pas rendue facile par les figures, parce que ces monuments colossaux, dont le mur du fond de l'édifice, par exemple, à Athènes a 48.95 mètres de long, à Aspendos 62.57 mètres, à Epidaure 47.10 mètres, ont été représentés sur une échelle trop petite. Quelle valeur des dessins de tels édifices ont-ils si, comme dans l'ouvrage de M. Wieseler ³⁾, les figures sont réunies au nombre de vingt-huit sur une planche in-folio! Ces dessins n'offrent guère autre chose que les parties principales; les subdivisions échappent à la vue, et malheureusement le texte ne supplée pas à ce qui manque aux figures.

III. On a commis la faute d'appliquer à toute force les règles de Vitruve à ces petits dessins, entre autres: MM. Schönborn et Oemichen. M. Schönborn ⁴⁾ prit même pour centre de l'orchestre, non le point d'où la circonférence se décrit, mais le point sur l'axe du théâtre, situé à égale distance de la scène et du point opposé, où commencent les sièges. Ainsi, il faudrait nommer centre d'un orchestre, ne dépassant pas l'hémicycle, le point qui divise le rayon en deux parties égales. Le résultat, a-t-on dit, a été favorable aux règles de Vitruve, mais M. A. Müller ⁵⁾, en examinant cette méthode, a excepté plus d'un théâtre auquel les règles étaient appliquées un peu arbitrairement par M. Schönborn.

¹⁾ Philologus XXIII, p. 484, sqq.

²⁾ Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, 1878, p. 197.

³⁾ Wieseler, Theatergebäude, Göttingen 1851, tab. II.

⁴⁾ Schönborn, Die Scene der Hellenen, Leipzig 1858.

⁵⁾ Philologus, XXIII, p. 485.

Il est à propos de mentionner ici une conjecture faite par M. Oemichen sur le texte de Vitruve concernant la construction du théâtre grec. Les règles données par Vitruve reviennent à ce qui suit: L'orchestre est déterminé par un cercle; les escaliers du théâtre, par cinq des douze angles de trois carrés inscrits disposés par intervalles égaux; la profondeur du proskènon, par la tangente menée à la circonférence du cercle et par le côté du carré inscrit. Les cinq autres angles des carrés inscrits indiquent autant de portes qui conduisent au proskènon. Tout cela ne manque pas de précision, mais on n'a pas encore trouvé un seul théâtre qui réponde, à la fois, à toutes ces données. Vitruve continue: «Là, où le diamètre coupe la circonférence, à droite et à gauche, on marque des centres; on place le compas dans le point à droite et l'on trace un arc de cercle de l'intervalle gauche vers la partie droite du proskènon, on place également le compas dans le point à gauche pour tracer un arc de l'intervalle droit vers la partie gauche du proskènon».

On s'est demandé, à quoi ces arcs servent-ils, et que veut dire le mot «intervalle». Les savants ont différencié et diffèrent d'opinion. Les uns supposent que ces arcs doivent être tirés dans le but de déterminer la longueur du proskènon, les autres, de déterminer celle de la scène entière, notamment, la scène y compris les paraskènia. Par «intervalle» on a entendu le rayon du cercle ou le diamètre et aussi les parodoi. Les uns croyaient que, par rapport au côté droit et au côté gauche de la scène, les notions de droite et de gauche dépendaient de ce qu'on prenait la scène au point de vue des spectateurs ou des acteurs, les autres rejetaient cette opinion.

Or, la conjecture ingénieuse faite par M. Oemichen permet de dresser bien des plans en introduisant aussi des pentagones, des hexagones, etc. Quant au théâtre

d'Épidaure il admet ¹⁾ une circonférence dite primitive qui embrasse le rang des trônes. Il détermine le mur de l'hypokènon par le côté d'un pentagone régulier inscrit, et le mur du proskènon par la tangente menée à la circonférence. La scène, y compris les paraskènia, a la longueur du diamètre, plus le côté d'un carré inscrit. Le proskènon a la longueur du diamètre.

En comparant notre plan avec ce que dit M. Oemichen, on est disposé à mettre à ces phrases des points d'interrogation, bien qu'il n'en ait pas un seul dans l'énumération des proportions de ce théâtre. Si M. Oemichen avait appliqué sa méthode à des plans plus grands que ceux qu'offre l'ouvrage de M. Wieseler, il aurait placé dans sa liste de 76 théâtres trois fois plus de points d'interrogation, dont il n'a pourtant pas été parcimonieux.

Les plans de quelques autres théâtres que nous avons l'intention de publier, prouveront aussi que Vitruve ne mérite pas de confiance et que M. Oemichen a appliqué sa méthode à de trop petites figures. Vitruve ne traite ni des cirques ni des amphithéâtres qui, de tout temps, offraient aux Romains des divertissements beaucoup plus attrayants que les théâtres. C'est ce qu'il aurait dû faire dans le cinquième livre, puisqu'il commence, au chap. III, à parler des jeux donnés aux jours de fête, dont les principaux étaient les jeux du cirque et de l'amphithéâtre. Il n'en dit pas un mot cependant, bien que les cirques soient des bâtiments purement romains datant de l'époque des rois, et ne parle que des théâtres. Mais il donne si peu de règles, qu'on dirait que leur construction dépendait d'une circonférence, de deux arcs de cercle et d'autant de lignes droites, comme si tout ce qui reste avait été déterminé arbitrairement. Ce qu'il en dit ne

¹⁾ Griech. Theaterbau, p. 51, sqq.

suffit pas, est conçu dans des termes vagues et, de plus, n'est pas conforme à la vérité.

Il y a cependant dans notre plan deux arcs tirés de l'intervalle droit vers le côté gauche, et de l'intervalle gauche vers le côté droit du proskènon, mais leurs centres ne sont pas les extrémités du diamètre. La paire qui a pour centres ces extrémités déterminent deux points dans la scène. Ce qu'il y a de bon dans ces dernières lignes a disparu par la transposition de «gauche» et «droit» du proskènon.

Si un architecte romain, auteur même d'un traité d'architecture assez détaillé, parle ailleurs de questions difficiles au sujet des symétries ¹⁾, et parle ici des symétries en général, sans indiquer en peu de mots la manière d'y parvenir, ne dirait-on pas qu'il n'a pas connu les constructions basées sur des modules, alors que le théâtre de Pompée édifié entre les années 55 et 52 avant notre ère existait déjà? Et, si lui ne les a pas connues, que faut-il penser du talent des architectes romains en général. N'en inférerait-on pas que ce n'est pas aux Romains, mais aux Grecs qu'a été confié, au moins à l'époque de Vitruve, le plan des théâtres à Rome et partout en Italie?

Ce même théâtre de Pompée, auquel on attribuera sans doute le caractère d'un théâtre romain, n'était qu'une imitation du plan du théâtre de Mitylène, ville grecque en Asie-Mineure. Plutarque ²⁾ s'exprime comme suit: «Pompée ravi du théâtre de Mitylène, en esquissa la forme et le caractère, dans l'intention de faire bâtir le même théâtre à Rome, mais plus grand et plus magnifique». Cet exemple, qui n'est pas le seul, prouve que les Grecs connaissaient déjà le type qui passe pour romain et dont les

¹⁾ Vitruvius, I, 1, 4, difficilesque symmetriarum quaestiones geometricis rationibus et methodis inveniuntur.

²⁾ Plutarchus, Pomp. 42.

particularités principales consistaient en un proskènon plus profond et un orchestre ayant, d'après Vitruve, moins d'étendue et la forme d'un demi-cercle, de sorte qu'à cet égard il semble ridicule de croire qu'un théâtre d'une forme particulière se soit développé chez les Romains. Il sera plus conforme à la vérité d'admettre que le théâtre de Mitylène appartient à une époque postérieure où les Grecs, pour leurs représentations, n'avaient plus besoin d'un orchestre dépassant considérablement l'hémicycle, grâce peut-être à l'omission des chœurs.

IV. La découverte des modules a été retardée, parce qu'on a fait usage de mesures modernes pour exprimer les dimensions des théâtres de l'antiquité, dans la construction desquels les architectes se sont servis de mesures antiques. On a mesuré au moyen du mètre, du pied allemand, sicilien, anglais, au lieu du pied antique. Il est évident que, si le module qui a servi pour la construction de quelque théâtre est de onze pieds antiques = 3.4166 m., trois fois le module, par exemple, ou trente-trois pieds = 10.2498 m., font ressortir plus clairement le multiple que la même mesure exprimée en mètres, puisque les fractions l'obscurcissent.

Au premier abord il paraît étrange que la ville d'Épidaure, inférieure à plusieurs villes de la Grèce par son influence politique et conséquemment par sa population, eût cependant un théâtre dont la réputation surpassait celui de mainte ville plus puissante, de Corinthe, par exemple. A l'égard du théâtre de Corinthe, Pausanias dit seulement qu'il était digne d'être vu¹⁾. Nous pouvons déduire l'importance d'Épidaure de son contingent en navires de guerre, en le comparant avec celui des Corinthiens. Ils eurent

¹⁾ Pausanias, II, 1, 7.

8 vaisseaux dans la flotte à la bataille navale du cap d'Ar-témisium; les Corinthiens en donnèrent 40¹⁾. A la bataille navale de Salamine, les Epidauriens fournirent 10 vaisseaux; les Corinthiens 40²⁾. Lors de la guerre du Péloponèse ils secoururent les Corinthiens de 5 vaisseaux, les Corinthiens en armèrent 30³⁾. Le rôle qu'elle joua plus tard ne fut jamais plus important. Par comparaison la ville n'aurait pas exigé un théâtre d'une telle grandeur, en sorte qu'on est porté à croire que l'affluence des personnes que le terrain sacré, situé à deux lieues et demie de la ville, attirait de tous les points de la Grèce a influencé sur la grandeur du théâtre.

Le théâtre se trouvait sur le terrain sacré, nommé alors to Hieron, à présent encore sto Hieron. Là s'élevaient plusieurs édifices, dont la plupart se trouvaient dans le péribole, jardin du temple; le théâtre et le stade cependant étaient en dehors de ces limites. Dans le péribole couvert d'arbres se trouvait le temple avec la statue d'Asclèpios, dieu de la médecine, faite d'or et d'ivoire par le sculpteur Thrasymède⁴⁾. Le temple était toujours rempli de malades et plein de tables votives mentionnant, comme à Cos et à Tricca, la manière dont les malades avaient été guéris⁵⁾. Le dieu était placé sur un trône orné de sculptures, représentant des faits héroïques des Argiens: la Chimère tuée par Bellérophon, et Persée coupant la tête à Méduse. Il tenait d'une main un bâton; l'autre reposait sur la tête d'un serpent, symbole principal d'Asclèpios, indiquant la ruse et le rajeunissement. A ses pieds était accroupi le chien, symbole de la vigi-

¹⁾ Herodotus, VIII, 1.

²⁾ Idem, VIII, 43.

³⁾ Thucydides, I, 27.

⁴⁾ Pauly, Encyclopädie der Alterthumswissenschaft, art. Aesculapius. Pausanias, II, 27.

⁵⁾ Strabo, VIII, Argolis.

lance. Dans la Grèce, comme dans toute l'antiquité sacrée et profane, chez les Hébreux, les Egyptiens, les Phéniciens et les Romains, le serpent a été un objet d'adoration. On en nourrissait dans les temples d'Asclépios pour guérir les malades. «Après un grand nombre de pratiques, dit M. Decharme¹⁾, dont les unes étaient hygiéniques, tandis que les autres avaient un caractère religieux, les malades passaient la nuit dans le temple, soit sur la peau de l'animal qu'ils avaient sacrifié, soit sur des lits placés auprès de la statue d'Asclépios». Une terreur salutaire les saisissait à l'apparition des serpents familiers et au moment où ils croyaient entendre la voix du dieu-même qui leur indiquait les remèdes. Le lendemain, les prêtres appliquaient le traitement que le dieu avait ordonné. C'est ce que les Grecs appelaient *ἐγκοίμησις*. D'après Pline²⁾, le culte d'Asclépios fut apporté d'Épidaure à Rome en 463, lors de la peste. Plus tard, les empereurs romains tenaient beaucoup à ce culte, et parmi eux surtout Marc Aurèle Antonin qui orna magnifiquement les temples d'Asclépios, ainsi que ceux d'Isis et de Sérapis, les dieux salutaires des Egyptiens. Les personnes guéries témoignaient leur reconnaissance par des dons, ainsi que par des fêtes, dont les plus célèbres étaient les jeux quinquennaux, nommés Asclépieia. Alors des rhapsodes et des musiciens entraient en lice et on tenait des processions.

Dans cette enceinte de l'Hieron se trouvaient plusieurs édifices religieux et thérapeutiques qui nous donnent une idée de l'importance de cet endroit.

Comme à Athènes et à Olympie, on y trouvait une rotonde, nommée tholos, et Pausanias nous raconte que Polyclète en est l'architecte. A Athènes, 50 sénateurs et ceux qui étaient entretenus dans le Prytanée aux frais de l'état

¹⁾ Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, p. 280, Paris 1879.

²⁾ Plinius, *N. H.*, X, 47.

y prenaient leur repas ; à Epidaure elle servait peut-être dans le même but aux prêtres d'Asclèpios¹⁾. D'après les figures données par M. Dörpfeld et le texte de M. Kabbadias, dans les *Praktika* de 1884, le cercle des 26 colonnes extérieures, faites de tuf, avait un diamètre de 20 mètres. Ces colonnes, d'ordre dorique, entouraient le mur de tuf dont le diamètre était de 14.50 mètres. A son tour le mur entourait un cercle de 14 colonnes d'ordre corinthien. Le diamètre de ce cercle était de 10.50 mètres. Sauf les colonnes doriques et le mur, tout l'édifice était de marbre blanc, y compris le toit.

Le souterrain compris entre les colonnes corinthiennes, contenait d'après M. Kabbadias²⁾ un labyrinthe formé par trois murs circulaires concentriques. On y descendait par un escalier qui était percé dans le soubassement des colonnes corinthiennes. La porte dans le premier mur se trouvait tout près de cet escalier, mais en était séparée par un mur transversal, de sorte que, pour y arriver, il fallait faire le tour entier du passage. La même chose avait lieu pour entrer dans les deux autres enceintes.

L'entablement placé sur les colonnes corinthiennes étant de la même forme que celui des portes aux entrées du théâtre, M. Kabbadias est d'avis que cela confirme l'opinion que le théâtre et la rotonde ont été construits par le même architecte. L'intérieur était orné de peintures de Pausias, ce qui est d'importance pour fixer la date de la construction de cet édifice et du théâtre.

Pausanias a mentionné deux tableaux. L'un représentait le dieu de l'amour qui, ayant jeté son arc et ses flèches, tient la lyre ; l'autre, Méthè, déesse de l'ivresse, buvant dans une coupe de pierre transparente, à travers laquelle son visage était visible.

¹⁾ Ersch und Gruber, Encyclopädie.

²⁾ *Praktika* 1883, p. 78.

Les inscriptions qui se trouvent sur les stèles sont trop curieuses pour ne pas s'y arrêter un instant. Elles seront, a-t-on dit, d'une haute importance pour la connaissance du développement de la science médicale chez les Grecs, quand les fouilles instituées par la Société archéologique d'Athènes auront été exécutées.

Asclèpios guérissait toutes sortes de maladies, l'hydropisie, la paralysie, la cécité, le mutisme, la calvitie, même de loin, si l'on envoyait un messager pour le consulter, et que ce messager couchât dans le temple. Le dieu ne s'occupait pas seulement des maladies, mais aussi des petits désagréments de la vie journalière.

Un malade souffrant de l'estomac fit inscrire sur une stèle le récit suivant :

A Egine, où je passai, en me rendant au Hieron, le dieu m'avertit de ne pas entrer en colère. Lorsque j'arrivai, il fallut, pendant deux jours pluvieux, me couvrir la tête, manger du pain, du fromage, du céleri, de la laitue, me baigner sans l'aide d'esclaves, faire de la gymnastique, courir, me promener, marcher nu-pieds, prendre du jus de citron et du lait avec du miel. Lorsque je priai le dieu de me guérir rapidement, je rêvai que tout mon corps était couvert de moutarde et de sel, et que le prêtre disait «Maintenant tu es guéri; paye les frais du traitement». J'agis conformément au songe, et, bien que la moutarde et le sel me causassent de la douleur, cette douleur disparut après avoir pris un bain. Cela se passa neuf jours après mon arrivée. On graissa aussi ma main droite et ma poitrine. Lorsque je sacrifiai le lendemain, la flamme de l'autel s'éleva et je me brûlai la main, de sorte que j'en eus des ampoules. Bientôt la main guérit. Le prêtre me donna aussi de l'anis avec de l'huile pour le mal de tête. Il m'avait pris des congestions à la suite d'études, mais l'huile m'en délivra. Pour l'inflammation de la luette, il me conseilla de me gargariser avec de l'eau froide. Il m'ordonna

de mettre tout cela par écrit. Je partis bien portant et reconnaissant.

Un esclave avait cassé la coupe favorite de son maître. Un passant le voyant pleurer et joindre les débris lui dit: Insensé! Pourquoi ajustes-tu ces débris? Même le dieu d'Epidaure ne pourrait réparer cette coupe. L'autre ayant entendu cela, mit les débris dans son bissac et se rendit au temple. Arrivé là, il ouvrit le bissac et la coupe était réparée.

Un curieux grimpa un jour sur un arbre pour voir ce qu'on faisait aux malades dans le péribole. Il tomba et se blessa aux yeux qui l'avaient fait pécher. Mais, lorsqu'il pria le dieu de lui pardonner sa faute, le dieu le guérit.

Un jeune Epidaurien, nommé Euphane, étant malade de la pierre, se coucha dans le temple pour en être délivré. Il songea que le dieu était près de lui et disait: «Qu'est-ce que tu me donneras, si je t'en délivre?» «Dix osselets;» répondit-il. Le dieu dit en souriant qu'il ferait cesser son mal. A l'aube du jour, le garçon quitta le temple tout à fait rétabli. Parmi les nombreux récits, il s'en trouve plusieurs, dit-on, qui ressemblent beaucoup aux guérisons miraculeuses de Lourdes, décrites dans l'ouvrage de Lasserre, édité par van der Schelden, Gand.

Dans la forêt se trouvait un temple de Diane, une statue d'Epione, déesse salutaire, un temple de Vénus, un temple de Thémis, un stade, ainsi qu'une source couverte d'un toit et pourvue d'ornements, qui, d'après Pausanias, méritent d'être vus.

L'empereur romain Antonin y fit bâtir plus tard des bains, un temple aux dieux salutaires nommés Epidotai et un temple à la Santé. Il y apporta d'Egypte le culte des dieux salutaires, Asclèpios et Apollon, surnommés les Egyptiens, à qui il dédia un temple. Le même empereur fit restaurer un portique nommé Cotyos.

Jusqu'à l'époque d'Antonin, il était interdit à tous

ceux qui se trouvaient dans cette enceinte sacrée du temple d'y rendre le dernier soupir et il fallait que les enfants vissent le jour en plein air. Pour parer à ce grave inconvénient, Antonin éleva un édifice sur les confins. En outre, sur l'une des deux montagnes qui entouraient ce terrain se trouvait un temple dédié à Apollon Maléates. Auprès de ce temple, Antonin fit bâtir des bains où l'on recueillait les eaux pluviales.

Dans la forêt d'oliviers qui s'étendait entre les bains et la ville se trouvait une chapelle sépulcrale dédiée à Hérnétho, femme de Déiphonte, roi d'Epidaure.

Il ressort des fouilles et de ce que nous racontent, Pausanias, chez les anciens, et M. Curtius, chez les modernes, que l'art et la nature se réunissaient ici pour produire un effet enchanteur qui n'était pas inférieur à ce qu'aux bains contemporains on trouve de plus agréable. Le vaste théâtre indique suffisamment que les anciens fréquentaient cet endroit en grand nombre. Le port d'Epidaure doit avoir offert, pendant des siècles, un aspect bien joyeux, lors du débarquement et de l'embarquement des nombreux visiteurs, car la réputation des prêtres d'Asclèpios était déjà grande à une époque bien reculée, si l'on prend en considération que des personnages mythiques, comme Hippolyte, sont mentionnés sur les stèles. Ressuscité, il aurait fait au dieu une offrande de vingt chevaux. La faveur qu'Antonin témoigna à l'égard de ce lieu montre que la renommée de l'Hieron n'avait pas diminué dans le cours des siècles, du moins jusqu'à l'époque de cet empereur, et probablement bien longtemps après lui. Quand le paganisme eut succombé, le culte d'Asclèpios et des dieux salutaires ainsi que tout ce qui se rapportait à ces dieux du paganisme disparut. Eusèbe (Vita Constant. III, 56) nous raconte qu'en Cilicie l'empereur Constantin fit démolir un temple fréquenté même des plus civilisés pour y invoquer un dieu qui leur apparaissant dans leur sommeil les délivrait de leurs maladies.

Peut-être lui, le premier empereur chrétien, fut-il aussi le premier qui, entre les années 323 et 337 de notre ère, essaya de supprimer partout le culte d'Asklèpios. Car, ce culte qu'il interdit en Cilicie l'aurait-il permis ailleurs?

Qui a été ce Polyclète? car il y a eu plus d'un artiste de ce nom. M. Kabbadias, s'appuyant principalement sur la forme des lettres qui se trouvent sur les pierres de la rotonde, suppose que c'est Polyclète le Jeune, élève de Naukydes, qui fut l'architecte du théâtre et de la rotonde¹⁾.

Pausanias a distingué deux Polyclète²⁾. Il n'a pas mentionné l'origine de celui qui sculpta pour les Argiens la statue d'Hèra en or et en ivoire³⁾, ni de celui qui construisit le théâtre et la rotonde. Le temple d'Hèra, à Argos, fut incendié en 423⁴⁾, et, selon l'opinion de Thiersch, la statue destinée au temple reconstruit aurait été faite entre les années 416 et 412⁵⁾.

Pline ne connaît qu'un Polyclète, Sicyonien d'origine, qui fleurit dans la 90^{me} olympiade⁶⁾, c'est-à-dire entre les années 420 et 416. Le statuaire d'Hèra et l'architecte ont certainement été contemporains et sont vraisemblablement identiques. Thiersch cependant doute de cette identité, puisqu'Agéladas dont le premier chef-d'oeuvre date de la 66^{me} olympiade⁷⁾, de 516 jusqu'à 512, appartient à une époque trop reculée pour qu'il puisse avoir enseigné l'art à Polyclète qui fleurit dans la 90^{me} olympiade. Dans la liste des artistes que Pline a donnée, Agéladas est rangé parmi ceux qui fleurissent dans la 87^{me} olympiade, entre les

1) Praktika, 1884, p. 50.

2) Pausanias, VI, 6, 1.

3) Idem. II, 17, 4.

4) Thucydides, IV, 133.

5) Thiersch, Ueber die Epochen der bildenden Kunst, München 1816, p. 63.

6) Plinius, H. N. XXX, 8, 19.

7) Pausanias, VI, 10, 2.

années 432 et 428. Pausanias raconte aussi qu'Agéladas sculpta la statue de Zeus pour les Messéniens de Naupaktos dans la 81^{me} olympiade, entre les années 456 et 452 ¹⁾. Ainsi, la question se pose d'elle-même: y a-t-il eu un ou deux Agéladas et, au cinquième siècle: un ou deux Polyclète?

Thiersch admet deux Agéladas, l'un originaire d'Argos, l'autre de Sicyone, et également deux Polyclète, l'un originaire de Sicyone, l'autre d'Argos. Les dates mentionnées ne permettent pas d'embrasser l'opinion de M. Brunn, qui cherche à prouver qu'il n'y a eu qu'un seul Agéladas. Elles nous obligent à en admettre deux, et à attribuer la statue de Zeus au plus jeune puisque l'autre en 451 était plus qu'octogénaire ²⁾.

L'autre des Polyclète dont parle Pausanias était originaire d'Argos et élève de Naukydes. Or, Naukydes ayant fleuri d'après Pline dans la 95^{me} olympiade, entre les années 400 et 396, son élève n'a pu fleurir qu'au quatrième siècle.

M. O. Müller ³⁾ suppose que Polyclète le Sicyonien, acquit le droit de cité à Argos. Donc il n'en admet que deux. Que nous en admettions deux ou trois, il est vraisemblable que l'architecte du théâtre et de la rotonde est le même qui composa l'écrit intitulée Canon. Dans cet écrit, Polyclète exposa les règles qu'il avait appliquées à une de ses statues, nommée aussi Canon. Les proportions que l'artiste fixa pour le corps humain bien conformé sont inconnues. L'écrit s'est perdu. Plusieurs personnes se sont occupées de ces proportions; quelques-unes étaient d'avis qu'on ne retrouverait pas le Canon. En Hollande, M. Fock ⁴⁾, a examiné les statues antiques les plus renom-

¹⁾ Pausanias, IV, 33, 3.

²⁾ Thiersch, Epochen, p. 48. Brunn, Griech. Künstler, I, p. 63.

³⁾ Pauly, Encyclopädie, art. Polyclète.

⁴⁾ Anatomie canonique ou le Canon de Polyclète retrouvé par H. C. A. L. Fock, Utrecht, Kemink et Fils, 1867.

mées qui sont parvenues jusqu'à nous, l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Milo et d'autres. Il trouva pour les dimensions, comme module principal, la onzième partie de la hauteur des statues; comme subdivision du module, la sixième partie du module principal ou la soixante-sixième partie de la hauteur. La hauteur des statues de femmes est divisée en onze parties principales, subdivisées, chacune, en huit parties.

Pour la figure d'un homme, par exemple, les dimensions sont comme suit: la première division se trouve à l'articulation de la tête sur la première vertèbre du cou; la deuxième à la fossette du cou, c'est-à-dire à la partie supérieure du sternum; la troisième au creux de l'estomac ou partie inférieure du sternum; la cinquième à l'articulation du fémur; la huitième à l'articulation du genou; la onzième à la plante des pieds. Quant à la longueur des divers os, la largeur entre les extrémités des clavicules est de deux onzièmes, l'humerus a $2/11$ ou $12/66$, le cubitus et le radius, chacun, $10/66$, et la main $8/66$, etc.

Il était nécessaire de citer quelques-unes de ces proportions pour montrer le rapport qu'il y a entre celles du théâtre et celles du corps humain, d'après ce que M. Fock appelle Canon de Polyclète. Cette similitude est en tout cas merveilleuse.

Ce qu'il y a là-dedans d'important pour nos recherches, c'est qu'il est très vraisemblable que Polyclète, l'auteur du Canon, n'est personne d'autre que l'architecte du théâtre et de la rotonde, et qu'il s'agit ici du grand Polyclète.

Mais s'il s'agit ici du grand Polyclète, contemporain de Phidias, de Myron, de Périclès, de Sophocle, au cinquième siècle, il se présente une difficulté, involontairement soulevée par M. Dörpfeld. Car ce qui rend incertaine et discutable l'époque à laquelle appartient l'architecte du théâtre, c'est que M. Dörpfeld a prétendu ¹⁾ qu'au cinquième siècle avant

¹⁾ A. Müller, Lehrbuch der Griech. Bühnenalterthümer, p. 416.

J.-C. le théâtre d'Athènes avait une forme très-primitive; que le public, ou du moins la plupart des spectateurs assistaient aux représentations assis, non sur des sièges en pierre, mais sur le sol nu de l'Acropole, ou tout au plus sur des sièges de bois. Or, si le grand Polyclète a construit ce théâtre, et que le théâtre tout entier montre une unité de construction, l'opinion de M. Dörpfeld est sujette à caution. Si cette unité est prouvée pour le théâtre d'Epidaure, il est très vraisemblable qu'au cinquième siècle déjà, à Athènes aussi, on assistait aux représentations plus commodément assis que M. Dörpfeld ne pense. D'un autre côté, en admettant que, dans la capitale de l'Attique, les spectateurs étaient placés d'une manière si primitive, il serait impossible de croire que dans l'Hieron on assistât aux représentations placés plus conformément aux exigences de la civilisation, à moins qu'on ne veuille admettre que la civilisation avait fait, au cinquième siècle, moins de progrès à Athènes que dans cet endroit du Péloponèse.

Si, en s'appuyant sur la construction géométrique appliquée au plan du théâtre d'Epidaure, on doutait de la possibilité que le théâtre datât d'une époque si reculée, il ne nous manque pas de preuves pour constater que la géométrie occupait, au cinquième siècle, une place honorable.

On peut voir combien, dans ce siècle, la géométrie fut mise en pratique, en consultant Pline¹⁾, qui raconte ce qui suit de Pamphile, élève d'Eupompe, fondateur de l'école de peinture de Sicyone: «Il fut le premier en peinture, érudit en toute sorte de lettres, principalement versé en arithmétique et en géométrie, sans lesquelles l'art ne pourrait se développer. Grâce à son autorité, il a passé en coutume, à Sicyone d'abord, puis dans la Grèce entière, que les fils nés libres fussent instruits avant toute

¹⁾ Plinius, H. N. XXXV, 10, 36.

chose en graphique, c'est-à-dire à peindre sur du buis, et que cet art fut reçu comme le premier acheminement aux arts libéraux.»

Alcamenès et Phidias ayant été chargés de faire deux statues d'Athènes, le premier la fit de formes délicates et féminines, et vue de près la statue était belle; Phidias la représenta les lèvres ouvertes, les narines relevées. Il faillit être lapidé. Lorsque les statues occupèrent leur place au-dessus de colonnes très élevées, celle de Phidias était un chef-d'oeuvre, et depuis, tout le monde eut à la bouche le nom de Phidias; celle d'Alcamenès ainsi que lui-même ne furent qu'un sujet de risée. Alcamenès n'avait pas étudié la perspective et la géométrie; Phidias, au contraire, appliquait à l'art l'une et l'autre et calculait l'effet pour la hauteur ¹⁾).

Pamphile vivait au cinquième et au quatrième siècle avant J.-C., car avant 388 il peignit un tableau qui représentait les Héraclides à Athènes appelant au secours auprès de l'autel. Ce tableau est mentionné dans la comédie d'Aristophane, intitulée *Plutus* ²⁾), dont la reprise eut lieu en 388. Donc le tableau a été fait avant cette reprise, peut-être même quelques années auparavant, et Pamphile est né au cinquième siècle. Il faut bien remarquer que Pamphile appliqua l'arithmétique et la géométrie à la peinture. Et combien d'années auparavant ces sciences ne peuvent-elles avoir été appliquées à l'architecture, art antérieur à la peinture!

On pourrait même remonter au sixième siècle, au temps de Pythagore, pour admettre que des théâtres ont été construits d'après des plans géométriques; ou du moins au cinquième siècle où vivaient Agatharque,

¹⁾ Tzetzes, *Chilias VIII*, 340.

²⁾ Aristophanes, *Plutus*, 385.

Démocrite et Anaxagore qui, d'après Vitruve, traitèrent des règles des plans perspectifs. La géométrie avait fait alors tant de progrès, que Pythagore exposa son système de l'harmonie des nombres, et, en philosophant, réduisit même tout ce qui existait à des proportions de nombres.

L'époque de la construction de ce théâtre peut être approximativement fixée de la manière suivante :

Pausias, le peintre qui a orné de deux tableaux la rotonde de l'Hieron¹⁾ dont Polyclète fut l'architecte, a été élève de Pamphile, qui lui enseigna l'encaustique²⁾, probablement un peu avant 388, année où Pamphile avait déjà peint le tableau représentant les Héraclides. Pline nous a donné le renseignement suivant sur l'époque où fleurit Pausias : «Après Pausias, Euphranor Isthmius surpassa de beaucoup tous les peintres dans la 104^{me} olympiade»³⁾, c'est-à-dire entre les années 364 et 360. Admettons que l'époque où fleurit Pamphile est antérieur de 3 olympiades à celle où fleurit Euphranor, donc, entre les années 376 et 372, et que Pline, indépendamment de la durée de la vie, regarde comme l'époque où un homme illustre florissait, cette olympiade dans laquelle tombe la 35^{me} année de sa vie. Cela admis, nous obtiendrons pour la date rapprochée de la naissance de Pausias l'an 410, pour celle où il fut élève de Pamphile l'an 390, à l'âge de 20 ans, pour celle où il fleurit l'an 375, à l'âge de 35 ans. Les tableaux de la rotonde peuvent donc dater dès l'an 385, lorsqu'il avait 25 ans.

Pour la construction de la rotonde, il ne faut pas trop descendre au-dessous de l'an 393 afin que cet édifice puisse avoir été bâti par Polyclète, celui qui, contemporain de Phidias, bien que plus jeune, fleurit dans la

¹⁾ Pausanias, II, 27, 3.

²⁾ Plutarchus, XXXV, 11, 40.

³⁾ Plinius, N. H. XXXV, 12, 40.

90^{me} olympiade, entre les années 420 et 416. Car, en nous basant sur ce que nous venons d'exposer, Polyclète, étant né en 443 (35 + 418), avait déjà en 387 près de 70 ans.

Bien que la rotonde et le théâtre soient nommés ensemble par Pausanias, il n'est pas nécessaire d'admettre que ces deux édifices aient été construits en même temps ; au contraire. Prenant en considération la grandeur de ces ouvrages on est incliné à croire que l'un a été commencé après que l'autre fut terminé. Si ces deux édifices datent de diverses époques, il y a deux raisons pour que la rotonde appartienne au quatrième siècle, et soit par conséquent postérieure au théâtre : les marques qui se trouvent sur les pierres de la rotonde doivent, d'après M. Kabbadias, appartenir au quatrième siècle, et il semble naturel que la rotonde, aussitôt achevée, fût ornée des peintures de Pausias, ce qui, après tout ce que nous venons de dire sur son âge, n'a pas eu lieu avant l'an 385.

L'âge de Polyclète qui, né en 453 environ, fleurit en 418, permet de fixer l'époque de la construction du théâtre dans la seconde moitié du cinquième siècle, par exemple, entre les années 430 et 400. La guerre du Péloponèse ayant éclaté en 431 et duré 27 années, à l'exception de l'armistice de 422—415, ce vaste ouvrage aura vraisemblablement été fait à différentes reprises, et aurait pu par conséquent occuper la majeure partie de la seconde moitié du cinquième siècle et encore quelques années du quatrième siècle.

Agéla^{das} florissant en 430, d'après Pline, serait né en 465 et aurait eu 32 ans en 433, lorsqu'il enseigna l'art à Polyclète âgé de 20 ans. N'ayant atteint que la 16^{me} année en 451 quand il fit la statue de Zeus, cette date semble embarrassante ; mais, comme il se trouve placé à la tête du groupe qui fleurit dans la 87^{me} olympiade, on pourrait, à bon droit, reculer un peu la date de sa naissance.

Il n'est pas hors de propos d'entrer dans la question

de la possibilité d'unité de mesure dans la Grèce antique. Cette unité est défendue par les uns et combattue par les autres ¹⁾. On obtiendrait un tout autre résultat que celui auquel nous sommes arrivés, si, dans le cours du temps, la grandeur du pied grec, selon l'opinion de M. Hultsch, a peu à peu diminué ²⁾; de manière que le pied archaïque d'une valeur de 0.315 mètre employé à la construction des temples de Paestum, de 0.314 mètre employé à celle de l'Hèreion de Samos, de 0.310 mètre employé à celle des temples de Sélinonte, serait réduit à un pied de 0.308992 mètre, quand le Parthénon fut commencé entre les années 448 et 444, années qui font la 87^{me} olympiade que Pline a désignée comme l'époque où fleurit Phidias ³⁾. Ainsi, la date où le théâtre aurait été commencé, dépendrait de l'espace intermédiaire plus ou moins grand qui s'est écoulé pour passer d'un pied de 0.310606 mètre à un de 0.308992 mètre. Supposons que cet espace intermédiaire ne s'étende que sur 30 années et que, par conséquent, le théâtre fût commencé entre les années 478 et 474, il serait impossible que l'architecte du théâtre né au déclin du sixième siècle et l'architecte de la rotonde édifiée au quatrième siècle fussent identiques, à moins qu'on ne veuille croire que Polyclète centenaire se fût chargé de la construction de la rotonde. Dans ce cas, Pausanias et Pline auraient tort de dire, l'un, que Polyclète a bâti et le théâtre et la rotonde, l'autre, que Polyclète fleurit dans la 90^{me} olympiade. L'unique ressource serait d'admettre deux Polyclète, dont l'un, le Sicyonien, aurait commencé le théâtre et l'autre, l'Argien, l'aurait achevé. L'élève de Naukydes serait le troisième Polyclète.

Amsterdam, le décembre 1888.

¹⁾ Voir Hultsch, *Metrologie*, p. 39.

²⁾ Voir Hultsch, *Metrologie*, p. 264.

³⁾ Plinius, N. H. XXXIV, 3, 19.

CONSTRUCTION.

35 — 55

