

Bibliothèque Maison de l'Orient
173864

LES
GAULOIS DANS L'ART ANTIQUE
ET LE
SARCOPHAGE DE LA VIGNE AMMENDOLA

Le musée de Saint-Germain s'applique depuis quelque temps à réunir les moulages des œuvres d'art grecques et gréco-romaines qui représentent des Gaulois ou des Galates d'Asie. L'intérêt de cette série, qui occupe les salles du rez-de-chaussée, est très considérable, non seulement pour l'histoire de notre race, dont elle constitue l'iconographie la plus ancienne, mais pour celle de l'art en général et, en particulier, de la sculpture hellénistique. La ma-

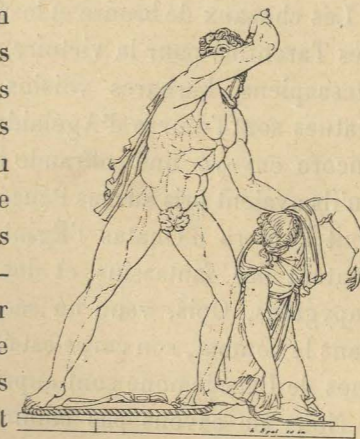


Fig. 1. — Groupe de la Villa Ludovisi, d'après le Musée de Clarac¹.

nière dont les artistes grecs ont représenté les barbares est, en effet, singulièrement instructive et mériterait d'être l'objet d'une étude d'ensemble qui reste à écrire². On verrait comment les types de convention ont fait

1. Cette vignette, comme les suivantes, est la réduction d'une ancienne gravure; elle ne prétend pas à une rigoureuse exactitude et ne figure ici qu'à titre de renseignement.
2. Voir Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, t. I, p. 448; l'article *Barbari* dans le *Dictionnaire des antiquités* de M. Saglio (t. I, p. 673) et l'article *Barbarenbildungen* dans les *Antike Denkmäler* de Baumeister. Cf. Trendelenburg, *ibid.*, p. 1239.

place graduellement à des représentations plus réalistes; comment ce réalisme, limité d'abord à l'indication de quelques accessoires de costume, est devenu peu à peu plus exigeant envers lui-même et s'est astreint à mettre en relief, non seulement les détails de l'accoutrement, mais les particularités physiques qui distinguaient des Hellènes et des Romains les races moins civilisées avec lesquelles ils se trouvaient en contact.

Dans sa description des ex-voto de Delphes, Pausanias mentionne ainsi deux groupes de statues dus à des sculpteurs du v^e siècle, Agélaidas d'Argos, le maître de Phidias, et Onatas d'Égine, l'auteur présumé d'un des frontons du temple d'Athéna : « Les chevaux de bronze et les femmes captives sont une offrande des Tarentins pour la victoire qu'ils avaient remportée sur les Messapiens, barbares voisins du territoire de Tarente; ces statues sont l'œuvre d'Agélaidas l'Argien..... Les Tarentins ont encore envoyé une offrande à Delphes pour la dîme du butin qu'ils avaient pris sur les Peucétiens, peuple barbare. Ces ex-voto sont l'œuvre d'Onatas l'Éginète et de Kalynthos; ils représentent des fantassins et des cavaliers; on y voit le roi des Japygiens, Opis, venu au secours des Peucétiens; il a été tué dans le combat, son corps est étendu; les héros Taras et Phalanthos de Lacédémone sont auprès, etc.¹. »

Nous ne savons pas comment Agélaidas et Onatas avaient figuré les indigènes de la Grande-Grèce²; mais nous pouvons peut-être nous en faire une idée par la plus ancienne représentation sculpturale de barbares que nous ait laissée l'art grec, à savoir le fronton occidental du temple d'Égine. Les Asiatiques ne s'y distinguent de leurs adversaires que par le bonnet phrygien; encore cette coiffure n'apparaît-elle que sur une seule tête, celle de l'archer, et elle suffit, comme une sorte de symbole, à caractériser

1. Pausanias, X, 10, 6 et X, 13, 10; cf. Brunn, *Gesch. der Künstler*, t. I, p. 448.

2. Des Messapiens sont représentés sur un vase italo-grec (Gerhard, *Apulische Vasenbilder*, I, 2 = Saglio, *Dictionnaire*, fig. 793 et la note 101 à la p. 674); mais on ne peut évidemment pas conclure d'une peinture de vase à une œuvre de la grande sculpture.

les guerriers de tout un groupe¹. A l'époque classique, dans la frise du temple d'Athéna-Niké, tous les Perses portent le costume asiatique, mais ce costume, attribué aux Orientaux en général, et même aux Amazones, est une sorte d'insigne conventionnel où la préoccupation du détail précis ne se fait pas jour². C'est seulement au III^e siècle³, lorsque les artistes de Pergame représentèrent les Galates, que paraît — à notre connaissance, du moins — le souci de l'exactitude ethnographique⁴; on le reconnaît au profil énergique et dur des visages, aux cheveux et aux barbes incultes, au modelé rude des nus et à la lourdeur des musculatures puissantes que l'éducation hellénique n'a pas assouplies⁵. De tous les peuples que les Grecs ont eu à combattre sur leur propre sol, aucun n'était aussi étranger que les Galates à leur civilisation et à leurs mœurs. Toutefois, l'art du III^e siècle s'est gardé d'exagérer ce contraste et de figurer les envahisseurs celtiques sous un aspect hideux et repoussant; tout au contraire, il s'est dégagé de l'étude des individus pour créer des types, il leur a imprimé une beauté fière et sauvage et, par une sorte de compromis entre le réel et l'idéal, il a fait entrer ces barbares contemporains dans le cycle des vieilles traditions helléniques. Les adversaires des Grecs sont assimilés par l'art aux ennemis des dieux dont parle la fable; les Galates vaincus par Eumène deviennent comme les fils et les successeurs des Titans fou-

1. De même, dans les peintures de Polygnote à la Lesché de Delphes, l'artiste plaça auprès de Memnon un enfant éthiopien tout nu (Paus., X, 31), sans doute, comme l'a remarqué M. Brunn, pour se dispenser de donner à Memnon lui-même les traits de la race éthiopienne.

2. Le Bas, *Architecture, Athènes*, pl. 2, 3, 6, 9-10.

3. La tête si caractéristique du roi carien Mausole est antérieure au III^e siècle, mais il ne faut pas oublier que c'est un portrait (Newton, *Travels and discoveries*, t. II, p. 114, pl. VIII, IX; cf. *Archäol. Zeit.*, 1868, p. 49.) Piine, XXXV, 34, signale les portraits de Datis et d'Artapherne par Panaenus, le frère de Phidias.

4. On remarque la même préoccupation dans la mosaïque de la bataille d'Issus, œuvre alexandrine découverte à Pompéi (*Museo Borbonico*, t. VIII, pl. 36).

5. Cf. Brunn, *Geschichte der Künstler*, t. I, p. 45; Schreiber, *Die Antiken in der Villa Ludovisi*, p. 114 (à propos du groupe dit *Arria et Pactus*): Trendelenburg, dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1236.

droyés par Jupiter. Ainsi, dans l'ex-voto d'Attale sur l'Acropole d'Athènes, la bataille contre les Gaulois faisait pendant à la Gigantomachie, comme la bataille contre les Perses à la victoire des Athéniens sur les Amazones¹. Par ces ingénieux rapprochements, la gloire des vainqueurs s'accroissait de l'illustration qu'ils ajoutaient aux vaincus.

L'art romain, bien que s'inspirant toujours des modèles hellénistiques, a été plus avant dans la voie du réalisme². Les vastes compositions qui se déroulent sur les fûts de la colonne Trajane et de la colonne Antonine n'ont plus rien de commun avec la mythologie ; l'homme y est partout au premier plan, romain ou barbare : c'est de l'histoire sculptée. Le type physique des Daces ou des Marcomans, leur costume, leur armement, leurs demeures, tout est reproduit avec une fidélité minutieuse. C'est comme un retour, par une évolution dont on citerait de nombreux exemples, aux vieilles traditions de l'Égypte et de l'Assyrie ; peut-être même faut-il y voir le résultat d'une imitation indirecte, car il y a lieu de penser que le prototype de l'art réaliste romain doit être cherché dans les bas-reliefs historiques de l'Égypte alexandrine, inspirés eux-mêmes par les chroniques peintes des Pharaons.

Dans les œuvres qui n'appartiennent pas à la grande sculpture, l'art grec a traité les types barbares avec plus de familiarité, parfois même avec une tendance discrète à la caricature ; ce sont surtout les nègres qui ont provoqué la verve des céramistes et des sculpteurs de genre alexandrins³. Il faut observer que les nègres étaient des esclaves ou des bateleurs ; les Grecs n'ont pas trouvé en eux d'ennemis à combattre : c'est pour cela peut-être qu'ils se sont égayés à leurs dépens. Les anciens avaient

1. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, nos 1403-1411.

2. Les types des Galates vaincus ont été sans cesse imités par les artistes gréco-romains quand ils ont eu à représenter des Germains, des Daces, des Marcomans ou même des Parthes ; cf. Burkhardt, *Der Cicerone*, 4^e éd., t. I, p. 130. On remarque quelque chose d'analogue dans la littérature, où le *type gaulois* devint une espèce de lieu commun appliqué à tous les barbares du nord sans distinction de race ; cf. R. de Belloguet, *Ethnogenie gauloise*, t. II, p. 66.

3. Cf. Schreiber, *Mittheil. des d. Inst. in Athen*, 1885, p. 380 et suiv. ; Pottier, *La Nécropole de Myrina*, p. 484.

trop de goût pour représenter leurs ennemis sous des traits grotesques. Ils n'ont pas fait de *caricatures politiques*. Les seules exceptions que l'on puisse alléguer sont quelques bas-reliefs funéraires sculptés sur les bords du Rhin, où un cavalier romain foule aux pieds un Germain dont l'attitude et la physionomie prêtent à rire¹; mais ce caractère n'est pas intentionnel, il est dû à la maladresse du sculpteur. En général, les anciens, loin de mépriser les barbares, ont eu la tendance de leur attribuer des vertus qu'ils s'accusaient de ne plus avoir. Ils en faisaient quelquefois des sages, mieux inspirés qu'eux, parce qu'ils étaient plus voisins de la nature. L'histoire du Scythe Anacharsis en est un exemple. Homère déjà appelle les Scythes Abiens « les plus justes des hommes » et l'on trouve encore un reflet de ce préjugé dans plusieurs passages de la *Germanie* de Tacite³.

Les œuvres d'art gréco-romaines où sont figurés des Gaulois sont assez nombreuses; comme elles n'ont jamais été étudiées dans leur ensemble, ni même énumérées⁴, nous croyons utile d'en donner ici la liste, ou du moins de signaler celles que nous connaissons. Il ne s'agit pas, bien entendu, de toutes les représentations des Gaulois dans l'art ancien; nous laissons de côté les bas-reliefs funéraires où l'on voit des ouvriers gallo-romains dans l'exercice de leurs professions⁵, la plupart des statuettes et des bustes trouvés en Gaule et dans la Haute-Italie⁶, enfin la

1. Par exemple la stèle d'Andes, gravée dans les *Alterthümer* de Lindenschmit t. I, xi, 6 (moulage au musée de Saint-Germain, salle XX, p. 41 de mon *Catalogue sommaire*.) Rien ne prouve qu'il faille voir une intention de caricature dans le Gaulois du tableau mentionné par Pline (XXXV, 8): *in tabula pictum inficetissime Gallum exserentem linguam*. Le mot *inficetissime* se rapporte à *pictum*.

2. Homère, *Iliade*, XIII, v. 6.

3. Cf. Horace, *Carm.*, III, 24, 9; Quinte-Curce, VII, 6, 11; Justin, II, 2, etc.

4. Le chapitre de l'*Ethnogenie gauloise* de R. de Belloguet, intitulé *Du type gaulois d'après les médailles et les figures sculptées* (t. II, p. 95 et suiv.), témoigne d'une connaissance très imparfaite des monuments; on y trouve pourtant quelques remarques dont nous avons fait notre profit.

5. Voir la salle XXII du Musée de Saint-Germain (*Catalogue*, p. 44-47).

6. *Catalogue du Musée de Saint-Germain*, p. 123, 125. Comme spécimens des statuettes de la Haute-Italie représentant des Celtes, on peut citer les figurines de bronze, en ronde bosse et en relief, découvertes récemment à Este

longue série des monnaies gauloises où les types grecs servant de modèles ont été plus ou moins *celtisés*. Nous nous occupons surtout des œuvres qui relèvent de l'art hellénistique, de celles qui se rattachent, par un lien plus ou moins direct, aux écoles de sculpture de la Grèce alexandrine, aux monuments commémoratifs des victoires des Grecs sur les Galates d'Asie Mineure et sur les bandes de Brennus devant Delphes. Nous faisons entrer en ligne de compte les bas-reliefs décoratifs inspirés par les guerres des Romains en Gaule, parce que ces bas-reliefs sont certainement de source hellénique et qu'ils ont même très probablement été sculptés par des Gallo-Grecs de la Gaule méridionale¹.

Les textes classiques ne nous apprennent pas grand chose sur les représentations qui nous occupent : ils nous disent que plusieurs artistes avaient représenté les victoires d'Attale et d'Eumène sur les Galates² et que, pour rappeler le souvenir des mêmes événements, des groupes composés de figures hautes de deux coudées (un mètre) furent dédiés par Attale I^{er} sur l'Acropole d'Athènes. Ces groupes étaient au nombre de quatre : une Gigantomachie, la bataille des Athéniens contre les Amazones, la bataille de Marathon et la défaite des Gaulois par Attale³.

(*Notizie degli scavi*, 1888, pl. VII-XII.) Cf. *ibid.* p. 77 et suiv.; *Arch. Epigr. Mitth. aus Oesterreich*, t. III, p. 135. — Portraits de chefs celtiques, *Rev. Archéol.*, 1880, II, pl. XIII, p. 65 = *Gazette Archéol.*, 1880, pl. XX (collection Danicourt); *Gazette Archéol.*, 1885, pl. XV (Bologne); *Bull. de la Soc. Hist. de Compiègne*, t. V, fig. IV (Compiègne). — M. Gozzadini a cru reconnaître un fantassin gaulois combattant un cavalier sur une stèle de Bologne, *Rev. Archéol.*, 1886, II, pl. XXI, p. 135; c'est une hypothèse très vraisemblable. Voir aussi une autre stèle de Felsina publiée avec le même mémoire, *ibid.*, pl. XVIII.

1. En revanche, nous omettons les bas-reliefs barbares d'Entremonts près d'Aix (Desjardins, *Géogr. de la Gaule romaine*, t. II, pl. I).

2. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 84; Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1994 : « *Phures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos prælia, Isigonus, Phylomachus Stratonicus, Antigonus.* » On reconnaît aujourd'hui qu'il s'agit d'Attale I^{er} (241-197) et d'Eumène II (197-159), mais l'histoire des guerres conduites par ces princes est encore extrêmement obscure. Cf. Trendelenburg, dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1230. En tous les cas, il ne s'agit pas d'une victoire unique, mais d'une assez longue série de succès partiels et chèrement disputés. (Urlichs, *Pergam. Inschr.*, p. 15.)

3. Pausanias, I, 25, 2; Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1995 : Πρὸς δὲ τῷ ταίχῃ τῷ νοτίῳ (de l'Acropole) Γιγάντων οἱ περὶ Θράκην ποτὲ καὶ τὸν Ἴσθμὸν τῆς Παλ-

Nous ne savons même pas au juste si les statues ainsi brièvement signalées étaient en marbre ou en bronze, en ronde bosse ou en haut relief¹. Pausanias mentionne encore à Pergame un tableau, probablement une peinture murale, représentant la défaite des Galates². On a conjecturé que cette peinture, dédiée par Attale II, décorait un des portiques à l'entour du temple d'Athèna-Niképhore sur l'Acropole de Pergame. Peut-être faut-il rapporter à la même série de compositions un éléphant peint à Pergame par Pythéas de Bura; on sait, en effet, que les éléphants avaient joué un grand rôle dans la victoire d'Antiochus Sôter sur les Tectosages³. Un passage de Properce décrit encore⁴

λήνης ἤκησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον, καὶ μάχην πρὸς Ἀμάζονας Ἀθηναίων, καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον, καὶ Γαλατῶν τὴν ἐν τῇ Μουσῆα φθορὰν ἀνέθηκεν Ἀττάλος, ὅσον γε δύο πηχῶν ἕκαστον. Il s'agit d'Attale I^{er}, qui visita Athènes en 200 et y fut reçu avec enthousiasme (Polybe, XVI, 26; Tit. Liv. XXXI, 14, 15).

1. L'hypothèse que les sculptures d'Athènes étaient en ronde bosse s'autorise d'un texte de Plutarque (*Anton.*, 60), d'après lequel la statue de Dionysos, qui faisait partie de la Gigantomachie, fut emportée par un ouragan et précipitée dans le théâtre (le théâtre de Dionysos). Raoul-Rochette, qui a appelé l'attention sur ce passage (*Représentations figurées d'Atlas*, p. 40), n'en conclut pas moins que l'ex-voto d'Attale était une suite de reliefs, sentiment de Visconti (*Mus. Pio. Clem.*, t. IV, p. 15, note f) et de plusieurs autres critiques. O. Müller admit qu'il s'agissait de statues (*Handbuch*, § 158, 2), opinion qui a généralement été adoptée depuis; Plutarque ne dit point, il est vrai, que la Gigantomachie dont faisait partie la statue de Dionysos fût l'un des groupes dédiés par Attale; mais, dans la phrase suivante, il mentionne « les colosses d'Eumène et d'Attale à Athènes », τοὺς Εὐμένους καὶ Ἀττάλου κολόσσους. L'argument tiré de ce texte n'en reste pas moins assez faible; il y a encore moins de fonds à faire sur une phrase corrompue de l'*Expositio totius mundi* (Jahn, *Paus. descr. arcis*, 1880, p. 20, note.) M. Mayer (*Jahrbuch des Instit.*, 1887, p. 83) a insisté sur les mots du texte de Pausanias, πρὸς τῷ τείχει; comme M. Brunn, il pense que les statues étaient en ronde bosse, mais disposées, à la façon d'un relief décoratif, le long d'une terrasse. Cette terrasse est peut-être le mur où l'on a cru à tort reconnaître le soubassement commun aux quatre groupes (Boetticher, *Unters. auf der Akropolis*, p. 68).

2. Paus., I, 4, 6: Περγαμηνοὶ δὲ ἔστι μὲν σκῦλα ἀπὸ Γαλατῶν, ἔστι δὲ γραφή τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα. M. Ulrichs a supposé que cette peinture était l'œuvre de Milon, élève de Phryomachos, qui devint peintre après avoir été sculpteur (*Perg. Inschr.*, p. 30). Il devait y avoir à Pergame d'autres œuvres d'art relatives aux victoires d'Attale sur les Celtes; de ce nombre étaient peut-être les bas-reliefs de la ville basse que Philippe de Macédoine détruisit, τῶν γλυφῶν ἔχοντα θαυμαζομένας (Diodore, XXVIII, fragm. 5.)

3. Cf. Steph. Byz., s. v. Βούρα et *Nécrop. de Myrina*, p. 322.

4. Properce, II, 31, 3.

la défaite des Gaulois devant Delphes, représentée sur les portes d'ivoire du temple d'Apollon Palatin; M. Brunn a pensé que ces reliefs étaient l'œuvre d'un artiste de Pergame, Stratonicos, qui était célèbre comme ciseleur, et dont les œuvres ont pu arriver à Rome en même temps que les trésors d'Attale Philométor, devenus en 133 av. J. C. la propriété de l'Etat romain¹. Voilà presque tout², et pourtant c'est grâce à des indications aussi concises, éclairées par l'étude des monuments conservés dans nos musées, qu'on est parvenu à restituer, avec une vraisemblance qui approche de la certitude, tout un chapitre de la sculpture grecque au III^e siècle.

Ce travail de restitution ne s'est pas fait en un jour; il a été l'œuvre de plusieurs archéologues et il est même assez difficile, aujourd'hui, de mettre équitablement en lumière l'apport et le mérite de chacun. La première statue de Gaulois où l'on ait reconnu un barbare est le prétendu *Gladiateur Mourant* du Capitole³ (fig. 2); bientôt, en rapprochant de cette statue le groupe de la

1. Brunn, *Geschichte der Künstler*, t. I, p. 444. Il est cependant plus vraisemblable que cette composition était l'œuvre d'un artiste grec de la Grèce propre, puisqu'elle se rapportait à la défaite des Gaulois en Phocide.

2. Plin^e parle d'une peinture exposée dans le Forum où l'on voyait un Gaulois tirant la langue (*Hist. Nat.*, XXXV, 8) et Suétone d'un bas-relief funéraire dans lequel un cavalier romain traînait un Gaulois par les cheveux (*Néron*, XLI). Nous reviendrons plus loin sur ce dernier texte.

3. Le premier éditeur de ce marbre, Perrier (*Statuae*, 1638, n^o 91), l'appelait un *Mirmillon mourant*. Pour Winckelmann, c'était un héraut (*Hist. de l'art*, trad. franç., t. III, p. 41). Mongez (*Mémoires de l'Institut*, t. II, p. 453) y voyait un barbare ou un esclave; de même Heyne (*Antiq. Aufs.*, t. II, p. 230). Visconti (*Op. Var.*, t. IV, p. 235) dit que ce guerrier barbare est peut-être un Gaulois ou un Germain. Nibby, le premier, y reconnut nettement un Gaulois (*Effemeridi litterarie di Roma*, 1821, p. 49; *Osserv. sopra la statua volg. appell. il Gladiatore moribondo*, Rome, 1822); de même Raoul-Rochette (*Bull. des sc. histor.* de Champollion et Férussac, t. XV, 1830, p. 365) et O. Müller (*Handbuch*, § 159, 2). Cette interprétation n'a pas été acceptée sans peine; Clarac écrit encore en 1856, parlant de ce guerrier (*Mus. de sculpture*, t. V, p. 135, n^o 2214): « Il porte autour du cou une corde, qui le fait reconnaître pour un Gladiateur. » L'ancienne dénomination, popularisée par les vers de Lord Byron (*Childe Harold*, IV, stance 140), se rencontre encore dans quelques ouvrages de pacotille (par exemple dans *L'Art*, par MM. Pécaut et Baude, 1888, p. 70). La découverte de Nibby a été précisée et commentée par A. de Longpérier (*Bull. Arch. de l'Athenaeum français*, 1856, p. 41 = *Œuvres*, t. II, p. 374; cf. *Rev. Arch.*, 1844, p. 124, article anonyme, mais qui est probablement de Longpérier). Cet archéo-

Du 1826, dans le f. III de la vente du Cabinet de Bⁿ Denon, Dubois publie la statue ébène Casarini à Rome, qui est connue sous la fautive dénomination de Gladiateur Mourant. (p. 101). Il qualifie le soldat de torques.))

Villa Ludovisi, autrefois dénommé *Arria et Paetus*¹ (fig. 1), on arrivait à l'idée que la statue et le groupe représentaient l'un et l'autre des Gaulois et l'on rappelait, pour expliquer ces attributions, les textes antiques sur les ex-voto d'Attale². Un pas nouveau fut fait en 1870 lorsqu'on reconnut définitivement que plusieurs statues, dispersées dans les musées d'Italie et de France, devaient provenir de la grande composition dédiée par Attale où figuraient, parmi les vaincus, des Galates, des Perses, des Amazones et des Géants³. Enfin, les fouilles récentes de

logue eut encore le mérite de rapprocher la statue du Capitole d'un des Gaulois de Venise et d'une figure du sarcophage Ammendola (notre pl. I), mais on s'étonne qu'il n'ait pas songé aux ex-voto d'Attale. Il est donc inexact de dire, comme on l'a fait récemment, que Longpérier ait été le premier à considérer le guerrier du Capitole comme un Gaulois (*Bull. monumental*, 1886, p. 183). — Un moulage de cette statue est au musée de Saint-Germain; on en trouvera de bonnes gravures dans les *Denkmäler* de Baumeister (t. II, p. 1234-1235). Il règne encore quelque incertitude sur le cor (*ceinture métallique* suivant Longpérier) et sur l'origine de la plaie béante au-dessous du sein droit; M. Belger a soutenu, contrairement à l'opinion admise, que le guerrier avait été blessé et ne s'était pas frappé de sa propre main (*Arch. Zeit.*, 1882, p. 163; 1883, p. 90; *Jahrb. des d. Inst.*, 1888, p. 150). Cf. en général Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1412; Möhnike, *Bonn. Jahrb.*, t. LXII, p. 164, qui insiste particulièrement (p. 158-162) sur le *torques*. Ce dernier article est du reste rempli d'idées fausses et même d'erreurs matérielles.

1. Clarac, *Musée*, t. V, pl. 825, n° 2072; Overbeck, *Gesch. der Plastik*, 3^e éd., t. II, p. 219; Schreiber, *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi*, 1880, p. 112, n° 92 (avec bibliographie); Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1413. Seules reproductions à peu près convenables dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1237, et dans Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 342, fig. 272. Le musée de Berlin possède un moulage de ce groupe depuis 1884 (*Arch. Zeit.*, 1885, p. 155), celui de Saint-Germain depuis 1887.

2. Raoul-Rochette, *Nouvelles observations sur la statue du prétendu Gladiateur mourant du Capitole et sur le groupe dit d'Arria et Paetus*, dans le *Bull. des sciences historiques* (de Champollion et Férussac), t. XV (1830), p. 365 et suiv. La priorité de ce rapprochement, d'une justesse si frappante, est reconnue à Raoul-Rochette par O. Müller (*Handbuch*, § 158, 2); il avait été indiqué déjà, mais d'une manière peu précise, par Visconti (*Op. Var.*, t. IV, p. 326). M. Brunn a pensé que ce groupe est de la même main que le Guerrier du Capitole et que ce sont l'un et l'autre des originaux (*Gesch. der Künstler*, t. I, p. 446); cette dernière opinion paraît devoir être modifiée aujourd'hui, comme on le verra plus loin.

3. Brunn, *I doni di Attalo*, dans les *Annali dell' Instituto di corr. arch.*, 1870, p. 292 et suiv., avec les planches XIX-XXI du IX^e volume des *Monumenti*. M. Brunn reconnaît, parmi ceux qui lui ont frayé la voie, E. Wolff (*Bull. dell' Inst.*, 1835, p. 159), Burkhardt (*Der Cicerone*, 2^e éd., p. 448) et Longpérier

Pergame ont fait découvrir une série de bases qui, d'après l'aspect de leur surface horizontale, ont dû supporter des statues en bronze de grande dimension¹. Les inscriptions mutilées qu'on a déchiffrées sur ces piédestaux ne permettent pas de douter que les œuvres signalées par Pline ne fussent autrefois exposées en cet endroit, c'est-à-dire dans le péribole du grand temple d'Athéna-Niképhore². Parmi les inscriptions gravées sur les bases, on trouve à deux reprises un nom qui se termine en ΓΟΝΟΣ; ce peut être l'*Isigonos* ou l'*Antigonos* dont a parlé Pline. Mais on peut aussi songer à *Epigonos* et rappeler, comme on l'a fait ingénieusement³, le passage suivant de Pline : *Epigonus omnia fere prædicta (il s'agit de statues iconiques) imitatus præcessit in tubicine et matri infectæ infante miserabiliter blandiente*⁴. » Il est bien tentant de reconnaître le *tubicen* d'Epigonos dans le guerrier du Capitole et de se figurer le groupe de la mère avec l'enfant comme appartenant à la même composition que cette statue et le groupe de la Villa Ludovisi⁵. O. Müller

(*Bull. arch. de l'Ath. français*, 1856, p. 42). Il a aussi rendu hommage à la perspicacité de Raoul-Rochette (*loc. laud.*, p. 293).

1. Voir Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, p. 113 et suiv., qui renvoie aux travaux antérieurs, et Trendelenburg dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1231. M. Ulrichs avait pressenti depuis longtemps que les ouvrages de sculpture mentionnés par Pline étaient de bronze et non pas de marbre (*Neue Jahrbücher für Philol.*, t. LXIX, p. 382 et suiv.) Cf. son beau travail *Pergamenische Inschriften*, Würzburg, 1883.

2. D'après la forme des lettres, on distingue avec certitude deux groupes d'inscriptions, l'un plus ancien appartenant à l'époque d'Attale I^{er}, l'autre plus récent, contemporain d'Eumène II et d'Attale II. Voici les textes où il est question des Galates : 1^o (Loewy, n^o 154, b, p. 115) : 'Α[πὸ] τῆς περὶ πηγ[ί]ας Καΐκου ποταμοῦ πρὸς Τ[ολι]στοαγίου Γαλάτας μάχης; 2^o (Loewy, n^o 154, d) : [Ἀπὸ τῆς παρὰ τὸ] Ἄφροβίσιον πρὸς Τολιστοαγίου [καὶ] Τεκτοσάγας Γαλάτας καὶ Ἀντίοχον μάχης; 3^o (Loewy, n^{os} 154, i', i'', i''') : Βασιλέα Ἀττάλον Ἐπιγένης καὶ οἱ ἡγεμόνες καὶ στρατιῶται οἱ συναγωνισάμενοι τὰς πρὸς τοὺς Γαλάτας καὶ Ἀντίοχον μάχας χάρισ[τ]ήρια ἔστησαν] Δὲ Ἀθηνᾶ... γόνου ἔργα. L'Antiochus mentionné dans le dernier texte est Antiochus Hiérax, qui, allié peut-être aux Galates, fut vaincu par Attale I^{er}. Les deux premières inscriptions, à en juger par la forme des caractères, se rapportent également au premier Attale (241-197).

3. Ulrichs, *Pergamenische Inschriften*, p. 23; Trendelenburg, *loc. laud.*, p. 1233.

4. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 8 (88). Cf. *ibid.*, XXXV, 10 (98), la description d'un tableau d'Aristide de Thèbes où se trouve le même motif, sans doute imité par Epigonos.

5. On a découvert à Pergame la signature d'un sculpteur nommé Epigonos

s'était déjà demandé si le prétendu *Gladiateur* n'était pas la figure d'angle de quelque grande composition disposée à la manière d'un fronton¹; ce serait comme le pendant du groupe des Niobides, avec cette différence que les vaincus n'appartiennent plus à la mythologie, mais à l'histoire². On pourrait aussi alléguer, à titre de rapprochement, les groupes en bronze sculptés par Lysippe et représentant l'un Alexandre chassant le lion, l'autre Alexandre à la bataille du Granique³. Ce ne sont encore là que des hypothèses, mais elles acquièrent un certain degré de vraisemblance par le fait, à notre avis certain, que le groupe de la Villa Ludovisi est une copie d'un original en bronze. Les trois supports que l'on observe dans ce beau marbre, le style des draperies, le bras gauche de la femme gauloise suspendu dans le vide, tout concourt à prouver que le modèle a dû être exécuté en métal⁴. Ce qui est vrai du groupe Ludovisi doit l'être également du prétendu *Gladiateur*, puisque les analogies de style et de facture sont frappantes entre ces deux œuvres; elles se poursuivent même jusque dans des détails secondaires, par exemple la décoration du bouclier ovale placé sur le socle de l'une et l'autre statue. Comme les bases retrouvées à Pergame ont porté des statues de bronze, comme Pline mentionne, parmi les fondeurs, non seulement les artistes des groupes d'Attale et d'Eumène, mais Épigone, qui doit vraisemblablement être rattaché à la même école, on voit qu'il existe, à défaut de preuves, plusieurs indices concordants en faveur de la théorie que nous indiquons⁵.

Loewy, *Inchriften griechischer Bildhauer*, n° 157). D'après le fac-similé, l'inscription serait contemporaine de la Gigantomachie et par suite postérieure à Attale I^{er}. S'il n'y a pas eu deux artistes du même nom, on peut croire qu'Épigonos a répété des motifs partiels appartenant aux grandes compositions des sculpteurs de la génération précédente.

1. O. Müller, *Handbuch*, § 158, 2.
2. La défaite des Gaulois devant Delphes et la mort des Niobides étaient rapprochées sur les portes d'ivoire du temple d'Apollon Palatin (Properce, II, 31.)
3. Chasse au lion à Delphes, Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 64; Plut., *Alex. Magn.*, XL. Bataille du Granique à Dion, Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 64; Plut., *Alex. Magn.*, XVI; Arrien, *Anab.*, I, 16, 7; Vell. Paterc., I, 11, 3.
4. Trendelenburg, *loc. laud.*, p. 1241.
5. On n'a pas encore déterminé avec certitude la provenance du marbre où

Le Gaulois du Capitole et le groupe Ludovisi forment donc une série à part : ce sont deux œuvres connexes, identiques d'inspiration et de style, où l'on reconnaît sinon la main, du moins l'influence immédiate du même artiste. Un rapport analogue existe, comme l'a reconnu M. Brunn, entre les sculptures que nous allons maintenant énumérer ; celles-ci, à leur tour, forment dans l'histoire de l'art une série homogène, apparentée à la précédente¹, mais la nature de la relation qui existe entre elles est une question qui reste à élucider.

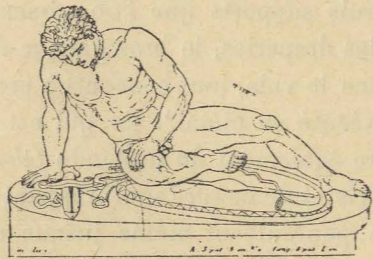


Fig. 2. — Gaulois mourant du Capitole, d'après le Musée de Clarac.

sont sculptés le Gaulois du Capitole et le groupe Ludovisi, mais il paraît prouvé qu'il n'est pas italien (marbre du Sipyle ? de l'île Fourni près de Samos ? cf. Overbeck, *Gesch. der gr. Plastik*, 3^e éd., t. II, p. 217, 345 ; Trendelenburg, *loc. laud.* p. 1233). Ce sont donc, suivant toute vraisemblance, des copies, exécutées en Asie Mineure, à Pergame ou à Éphèse, et transportées à Rome (où elles sont mentionnées ensemble au xvi^e siècle), soit avec les trésors des rois de Pergame dont elles auront fait partie, soit lors de la spoliation de Pergame par Néron (Pline, XXXIV, 84 ; Tacite, *Ann.*, XV, 23 ; Dio Chrys., XXXI, 148). Nous savons qu'en 156 Prusias assiégea Pergame, la prit et la dévasta (Polybe, XXXII, 25). Comme il enleva beaucoup de statues précieuses, entre autres l'Asklépios de Phrymakhos, il est probable que les Pergaméniens essayèrent de remplacer ce dont ils avaient été spoliés par le vainqueur ; ainsi pourrait s'expliquer, suivant Urlichs (*Pergam. Inschr.*, p. 30), l'existence du Gaulois du Capitole et du groupe Ludovisi, répliques en marbre, sculptés à Pergame même, d'originaux en bronze pergaméniens. Nous croyons plutôt ces copies éphésiennes, à cause de l'analogie de leur style avec celui du prétendu *Gladiateur* d'Agasias au musée du Louvre.

1. Le travail et le marbre sont analogues à ceux des deux sculptures que nous venons d'étudier. Leur hauteur moyenne (1 mètre) concorde exactement avec le renseignement donné par Pausanias (cf. plus haut, p. 6, note 3).

Parmi les statues que l'on peut rapporter avec vraisemblance à l'ex-voto dédié par Attale I^{er} sur le flanc méridional de l'Acropole d'Athènes, six représentent incontestablement des Galates¹:

1° Un guerrier barbu, aujourd'hui à Venise, le genou gauche appuyé en terre²; la restauration du bras droit, qui date de la Renaissance, le montre au moment d'enfoncer son glaive dans le ventre du cheval qui le terrasse³, motif commun à plusieurs figures de la même série. Mais comme l'attitude et le costume de cette statue rappellent d'une manière frappante le chef gaulois du sarcophage Ammendola⁴, nous serions tenté d'admettre une restauration différente qu'autorise, d'ailleurs, l'expression sombre et presque désespérée du visage : le guerrier terrassé dirige son glaive non contre un assaillant, mais contre lui-même;



Fig. 3.
Gaulois barbu de Venise,
d'après Overbeck.

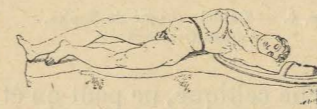


Fig. 4. — Jeune Gaulois mort de Venise
d'après Overbeck.

2° Jeune Gaulois étendu mort, à Venise⁵; son bras gauche est passé dans la courroie d'un long bouclier ovale; il porte une ceinture métallique autour du corps⁶, d'ailleurs entièrement nu;

1. Publications d'ensemble dans les *Monumenti dell' Instit.*, t. IX, pl. XIX-XXI; Overbeck, *Geschichte der Plastik*, 3^e éd., fig. 124; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 1411 et suiv.

2. *Denkmäler* de Baumeister, fig. 1414.

3. M. Mayer, *Jahrbuch des Instit.*, 1887, p. 83.

4. Voir aussi *Décébale se tuant*, dans un bas-relief de la colonne Trajane (Bartoli, pl. 108).

5. *Denkmäler* de Baumeister, fig. 1411.

6. C'est une ceinture métallique analogue que Longpérier reconnaissait dans la trompe du Gaulois du Capitole (*Œuvres*, t. II, p. 377). On la retrouve dans une statuette de Myrina dont il sera question plus loin.

3° Jeune Gaulois nu tombant à la renverse, sans doute terrassé par un cavalier; à Venise¹. Cette statue a été fortement et maladroitement restaurée; l'aspect en est aujourd'hui assez bizarre;

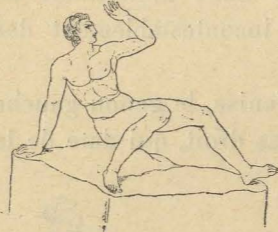


Fig. 5. — Jeune Gaulois de Venise, d'après Overbeck.

4° Guerrier nu, la tête coiffée d'un casque, blessé au flanc gauche, dans une attitude assez semblable à celle du prétendu *Gladiateur* capitolin; au musée Bourbon à Naples². Cette statue soulève une difficulté, car l'appartenance de la tête au torse n'est pas établie³. Aldrovandi, qui la vit en 1550, dit que la tête manque, mais nous pensons que ce témoignage ne suffit point à autoriser l'hypothèse d'une restauration. En effet, la tête

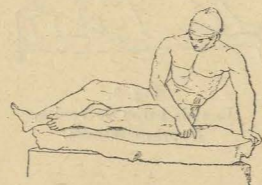


Fig. 6. — Gaulois casqué de Naples, d'après Overbeck.

actuelle, caractérisée par la moustache celtique, ne peut qu'être celle d'un chef gaulois, et il serait plus que singulier qu'on eût complété ce torse avec une autre tête antique de barbare⁴, à une époque où les statues de cette série passaient pour représenter les Horaces et les Curiaces. Nous préférons donc admettre que la tête se trouvait détachée du tronc au moment où Aldrovandi vit la statue. Il n'en est pas moins assez étrange que cette figure soit la seule à porter un casque, et l'on a fait observer aussi que la tête casquée est un peu grande pour le corps;

5° Guerrier nu, blessé au flanc droit et à la cuisse gauche, le

1. *Denkmäler* de Baumeister, fig. 1413.

2. *Denkmäler*, fig. 1412.

3. Cf. Klugmann, *Archäol. Zeitung*, 1876, p. 35; Wolters, *Jahrbuch des Instituts*, 1886, p. 85. Ces deux auteurs concluent dans le sens négatif, sans alléguer toutefois de preuves décisives.

4. M. Brunn a émis cette hypothèse, mais sans s'y arrêter (*Archäologische Zeitung*, 1869, p. 18.)

genou gauche en terre, paraissant se défendre contre un cavalier; sur la base, un bouclier ovale et une épée, l'un et l'autre antiques¹. Cette statue, qui appartient au Musée du Louvre², a été beaucoup trop négligée; c'est un des plus beaux morceaux de la série des Galates, bien que les restaurations qu'elle a subies soient importantes;

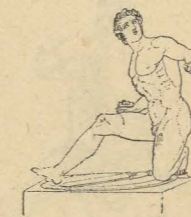


Fig. 7. — Gaulois blessé du Louvre, d'après Overbeck.

6° Dans le jardin Torrigiani, à Florence, on voit une statue encore inédite, dont la hauteur (0^m,42) correspond à peu près à celle des statues que nous venons d'énumérer³. Elle représente un guerrier nu, avec une ceinture autour du corps, grièvement blessé au côté gauche et assis sur un grand bouclier ovale. La posture ressemble à celle du Gaulois de Naples. La tête est moderne, mais la forme du bouclier, la ceinture et le modelé du corps prouvent bien qu'il s'agit d'un Gaulois. M. Dütschke dit que le travail en est assez bon, mais refuse d'y voir une œuvre originale. Le marbre est blanc et d'un grain très fin comme celui des autres statues de cette série.

M. Brunn a encore signalé cinq statues qui ont dû faire partie de l'ex-voto d'Attale et qui appartiennent aux trois autres groupes du même ensemble : un Géant mort, à Naples⁴; deux Perses combattant, l'un à Aix⁵ et l'autre au Vatican⁶; un Perse étendu

1. Sauf la poignée du glaive et un morceau sans importance du bouclier.
2. Autrefois dans la collection Borghèse (villa Pinciana), elle a été imparfaitement gravée dans le recueil des statues de cette villa (1796, t. II, *Stanza VII*, n° 11), Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 280, n° 2151, et dans Overbeck, *Geschichte der Plastik*, 3^e éd., t. II, fig. 124, IV, 8. Le *Bulletin de Correspondance Hellénique* vient d'en publier une héliogravure, accompagnée d'un article où je suis entré dans les développements nécessaires (1889, pl. I, p. 123); est inutile d'y insister de nouveau ici.
3. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. II, p. 213, n° 456.
4. *Denkmäler* de Baumeister, fig. 1417 a.
5. Overbeck, *Geschichte der gr. Plastik*, 3^e éd. fig. 124, III, 4.
6. *Denkmäler* de Baumeister, fig. 1416. Cette figure n'est pas d'une attribution certaine, car si le guerrier est coiffé d'un bonnet phrygien, il est, d'autre part, en-

mort, à Naples¹, et une Amazone morte dans la même collection².



Fig. 8. — Gaulois (?) combattant de la collection Torlonia, d'après Clarac.

Peut-être les marbres suivants doivent-ils encore être rattachés à la même série, bien que leurs dimensions et leur style ne permettent d'y voir que des imitations assez libres.

7°, 8° Deux guerriers, offrant dans la pose une certaine analogie avec le Gaulois du Louvre, mais drapés comme celui de Venise (fig. 3), actuellement dans la collection Torlonia à Rome³. Ce sont des œuvres d'un travail médiocre et très fortement restaurées ;

9° La belle statue d'un guerrier blessé, œuvre de l'Éphésien Agasias, fils de Ménophilos⁴, que j'ai découverte en 1882 à Délos et qui a été transportée depuis au Musée central d'Athènes⁵. Le guerrier, à qui manquent la tête et le

tièrement nu, ce qui est très surprenant dans la statue d'un Asiatique, pour ne

pas dire tout à fait inadmissible (voir le croquis ci-joint). On a songé à y reconnaître un des guerriers alliés des Amazones, hypothèse qui mérite peut-être la préférence (Overbeck, *Gesch. der Plastik*, 3^e éd., t. II, p. 211). Une statue très restaurée de l'ancienne collection Giustiniani (*Gall. Giustin.*, I, pl. 118; Clarac, *Musée*, pl. 857, n° 2178) présente une analogie de pose très frappante avec celle du Perse du Vatican; elle est également nue et la tête est coiffée du bonnet phrygien (supprimé par le graveur, cf. Clarac, *texte*, t. V, p. 117). E. Curtius y avait reconnu à tort un Ganymède (*Arch. Zeitung*, 1868, pl. 6; cf. Brunn, *ibid.*, 1869, p. 17; *Annali dell' Instit.*, 1870, p. 313; Overbeck, *Gesch. der Plastik*, 3^e éd., t. II, p. 345.)



Fig. 9. — Phrygien ou Perse du Vatican,

1. *Denkmäler*, fig. 1415.

2. *Ibid.*, fig. 1417.

3. Une de ces figures est gravée dans le *Musée* de Clarac, t. V, pl. 854 C, n° 2211 c. Cf. Schreiber, *Archäol. Zeitung*, 1879, p. 64; Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer*, n° 381. L'une d'elles portait la signature d'un sculpteur nommé Philoumenos, mais cette inscription a disparu depuis le commencement du siècle.

4. Cet Agasias est probablement le cousin de l'auteur du Gladiateur Borghèse, Agasias, fils de Dosithéos; cf. Loewy, *Inscr. griech. Bildh.*, n° 292.

5. S. Reinach, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, t. VIII (1884), p. 183, avec de méchants croquis. Une héliogravure a paru dans le *Bulletin* de 1889

haut du torse avec les bras, est tombé sur le genou droit, où il porte une profonde blessure; à terre, auprès de lui, est un casque avec paragnathides, qui ressemble à celui du Gaulois de Naples. Mais, bien que l'influence des statues de l'ex-voto d'Attale sur celle-ci soit tout à fait évidente, on ne peut affirmer, en l'absence de la tête, qu'elle représente un Galate; l'interprétation de ce monument est encore obscure et l'inscription gravée sur la base, qui a été trouvée près de la statue, soulève de graves difficultés qui restent à résoudre¹.

On a récemment émis l'opinion qu'un groupe du Casino de la villa Borghèse, représentant une Amazone à cheval qui foule aux pieds deux guerriers barbares, devait être rapporté à la série que nous étudions; mais l'argumentation de M. Max. Mayer, qui a publié ce groupe², est très loin de nous avoir convaincu. Comment, en effet, peut-on se figurer une Amazone écrasant des barbares dans une composition relative à la défaite des Amazones par les Athéniens? M. Mayer n'a même pas discuté cette difficulté, qui est insoluble, et qui doit suffire, croyons-nous, à faire rejeter son hypothèse.

Ce n'est pas qu'il ne soit parfaitement légitime de chercher dans nos musées d'autres figures de l'ex-voto d'Attale, qui comprenait sans doute un très grand nombre de personnages; nous savons, en effet, par Claude Belleure et par Aldrovandi, qu'il existait à Rome, dans la première moitié du xvi^e siècle, plusieurs statues de cette intéressante série dont on a depuis perdu la

(pl. II, p. 113), avec un article où j'ai exposé la question, mais sans la résoudre. La même statue a été publiée dans les *Denkmäler* de Bruckmann, recueil de planches en cours de publication, et dont le texte (à paraître) doit être rédigé par M. Brunn.

1. L'hypothèse la plus vraisemblable est que le guerrier blessé se défendait contre un adversaire à cheval; la pose rappelle celle du combattant que terrasse Dexiléos dans le beau bas-relief funéraire du Céramique (photogravure dans Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 245). Le motif est d'ailleurs plus ancien que le monument de Dexiléos, comme le prouve un fragment analogue, mais de meilleur travail, conservé au Musée de Berlin (Conze, *Verzeichniss*, n^o 742; *Arch. Zeit.*, 1863, pl. 169.)

2. *Jahrbuch des d. Instit.*, 1887, pl. VII, p. 77-85, cf. Trendelenburg, dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1246.

trace. Il n'est pas inutile d'entrer dans quelques détails à ce sujet et d'appeler ainsi l'attention sur les services que peut rendre à l'archéologie l'étude des anciens récits de voyages, alors même que leurs auteurs n'ont pas été des antiquaires de profession.

Le Lyonnais Claude Bellieure était à Rome en 1514, au commencement du pontificat de Léon X¹. Ses notes existent en manuscrit à la Bibliothèque nationale²; elles traitent de divers sujets, droit canon, inscriptions anciennes et modernes, archéologie. MM. Bormann et Klugmann ont signalé, en 1876, le texte du fol. 187 qui se rapporte aux statues que nous étudions³:

« *Vidimus apud aedem divi Eustachii in una domo mulieris cujusdam de Ursinorum familia has sequentes statuas, quam si rem intelligere voles et historiam de pugna... trigeminorum trium Horatorum romanorum virorum et trium Curiatorum albanorum vide Livium decade⁴. Horum unus barbatus et comatus est nudus et prostratus humi mortuus, suum tamen ense adhuc manu retinens; hic vulnus habet in sinistra mamilla.* »

Cette statue est évidemment celle du géant actuellement au Musée de Naples, que nous avons décrite plus haut.

« *Est etiam Horatorum soror forma decora confossa paullo super mamillam dextram quam prostratam infantulus suus arida sugens ubera amplectitur.* »

Klugmann avait pensé⁵ que c'était l'Amazone de Naples, auprès de laquelle un restaurateur de la Renaissance aurait placé un enfant. Cette hypothèse, évidemment inadmissible, a été repoussée avec raison par M. Mayer; d'après lui, il s'agirait d'un

1. Cf. Mommsen, dans l'introduction au *Corpus inscr. lat.*, t. VI, 1, p. XLV.

2. Fonds latin, n° 13123, fol. 186-254. Le titre est *Noctes romanae mei Claudii Bellieure Lugdunensis*.

3. *Archäologische Zeitung*, 1876, p. 35.

4. On sait combien la Renaissance aimait à expliquer les œuvres d'art antiques par des épisodes de l'histoire romaine : de là des désignations qui sont presque consacrées par l'usage, quoique reconnues fausses depuis longtemps, comme *Arria et Paetus*, *Cléopâtre* (l'Ariane du Vatican), *l'esclave Vindex* (l'esclave scythe, bourreau de Marsyas), *Cincinnatus* (Hermès), *le Gladiateur mourant*, etc.

5. *Arch. Zeit.*, 1876, p. 36.

groupe analogue à celui qui est figuré sur le registre supérieur du sarcophage Ammendola¹. Nous avons déjà rappelé le passage de Pline qui signale un groupe semblable dû au sculpteur Épigonos²; ailleurs encore, le même écrivain parle d'un tableau d'Aristide de Thèbes, représentant la prise d'une ville, où l'on voit une mère blessée et mourante et un enfant qui se traîne en rampant vers le sein maternel³. De pareils motifs ne se prêtaient pas moins à la statuaire qu'à la peinture; les artistes de l'ex-voto d'Attale devaient naturellement être amenés à les reproduire. Malheureusement, le groupe vu par Bellieure a disparu, mais il n'est pas déraisonnable d'espérer qu'on puisse le retrouver quelque jour.

« Est et alius modica coma imberbis cujus facies ostendit impetum virilitatis; hic vulnus habet in femore sinistro et alterum in latere dextro; hic etiam uno genu terram attingit videturque velle levare lapsum ensem. »

Cette description s'applique trait pour trait au Gaulois du Louvre, qui a fait autrefois partie de la collection Borghèse. Elle prouve qu'au moment où Bellieure vit la statue, le restaurateur italien ne lui avait pas encore mis un glaive dans la main droite, addition absurde qu'on a fait récemment disparaître de l'original.

« Alius qui in actu cadendi est, confossum habet corpus a mamma sinistra trans humeros. »

C'est probablement le Gaulois de Naples, bien que l'expression *qui in actu cadendi est* s'applique mieux au Gaulois imberbe de Venise; mais ce dernier ne porte pas de blessure.

« Inter istos est etiam unus qui fingitur animam exalasse. Hic solus calceos habet et hujus ensis curvus et clipeus in terra sunt. »

Incontestablement le jeune Perse aujourd'hui à Naples.

1. Voir aussi le registre inférieur du grand camée de Tibère (Babelon, *Le Cabinet des Antiques*, pl. I.)

2. *Revue archéol.*, 1888, t. II, p. 282.

3. Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 98.

« *Postremus est qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram ac si alium sub se jugularet.* »

Statue disparue et d'autant plus intéressante qu'elle pourrait avoir représenté un des vainqueurs. Je me demande toutefois si Bellieure n'a pas voulu décrire le prétendu Perse aujourd'hui au Vatican, figuré sous les traits d'un guerrier nu coiffé d'un bonnet phrygien. Il aura écrit *vittam* pour *mitram*, confusion qui n'a rien d'inadmissible.

En marge de ce passage se trouvent encore les mots : *Horum omnium unus superstes et victor fuit Marcus Horatius cujus statua ad papam vecta erat.* Aldrovandi¹, à la fin de la description des statues du Vatican, écrit : *Nella guardia di Sua Santità è la statua di un Curiatio bellissima.* J'avoue ne pas comprendre pourquoi Klugmann² considère comme certaine l'identité de ces deux statues (qui n'en feraient qu'une) avec le Perse du Vatican. Cela est, au contraire, tout à fait invraisemblable; il s'agit bien de deux statues, et nous ignorons ce qu'elles ont pu devenir.

Aldrovandi a décrit en 1550 les statues vues par Claude Bellieure; il les signale dans la *Casa di Madama presso Agona*³ nel giardinetto giù del palagio. Nous trouvons d'abord le groupe, aujourd'hui perdu, de la mère avec l'enfant : *Vi è una donna con veste fino a ginocchi di mezo rilievo : ha seco un putto, che è senza testa e braccia.* L'expression *di mezo rilievo* est à noter : c'est assurément une erreur, mais qui se comprend lorsqu'il s'agit de statues faites pour être adossées à un mur. — *Vi è un Curiatio ignudo, e steso in terra, e con la ferita nel lato manco, ma non ha la testa.* C'est le Gaulois de Naples, dont la tête manquait en 1550; nous avons déjà insisté plus haut sur ce détail. — *Dentro*

1. Sur Ulysse Aldrovandi, l'un des polygraphes les plus féconds de la Renaissance, cf. Clarac, *Musée*, t. III, p. clxix (*texte*); Michaelis, *Arch. Zeit.*, 1876, p. 151, avec les références, et l'article de la *Grande Encyclopédie* en cours de publication. M. Michaelis a prouvé que l'auteur des *Statue antiche* est identique au naturaliste du même nom (Clarac le considérait comme son père) et qu'il écrivit son livre en 1550.

2. *Arch. Zeit.*, 1876, p. 36.

3. C'est-à-dire près de la place Navone; cf. Clarac, t. III, p. cccxiv.

un' altro giardinetto poi si veggono attaccati al marmo gli altri due Curiatii morti, posti di mezo rilievo; e sono nel luogo, dove già furono le Terme d'Alessandro, come vi si veggono i vestigi.

Ces deux statues peuvent être le Gaulois et le Perse de Naples, mais la description d'Aldrovandi est trop vague pour qu'il soit permis de l'affirmer.

Aldrovandi mentionne encore, dans le jardin de la Casa Madama, deux statues qui ont disparu, mais qui, comme l'a reconnu Klugmann, doivent appartenir à la même série que les précédentes: *Vi è una bellissima statua sopra la base del marmo istesso, con un' atto di gambe sforzato; ma le mancano le braccia e la testa.* Il s'agit probablement d'un Gaulois combattant. — *Vi è una donna che sta inginocchiata: ha i capelli lunghi e il capo appoggiato su la man manca, mostrando mestitia.* Clarac pensait que la seconde statue pouvait être une Niobé, analogue à celle de Dresde¹; M. Trendelenburg y voit plutôt une Amazone². Je n'hésite pas, pour ma part, à y reconnaître une Gauloise captive, dans une attitude analogue à celle d'une figurine de bronze actuellement au Musée Britannique et dont il sera question plus loin. Les « longs cheveux » signalés par Aldrovandi rappellent ceux de la Gauloise dans le groupe de la Villa Ludovisi.

Klugmann a prouvé³ que Bellieure et Aldrovandi ont vu les statues en question au même endroit. A l'époque où Bellieure était à Rome, le Palazzo Madama était habité par Alfonsina Orsini, veuve de Piero Medici, d'où la désignation *in una domo mulieris cujusdam de Ursinorum familia*, employée par le voyageur lyonnais. Ce palais appartint plus tard à Marguerite, fille naturelle de Charles-Quint, qui épousa en 1538 Ottavio Farnèse. Les statues décrites par Bellieure et Aldrovandi devinrent la propriété des Farnèse, mais paraissent être restées dans les jardins du Palazzo Madama, ce qui explique l'absence d'anciennes gravures et peut-être aussi la destruction de quelques originaux.

1. Clarac, *Musée*, t. III, p. CLXXXVIII.
2. *Denkmäler* de Baumeister, p. 1247.
3. *Arch. Zeit.*, 1876, p. 36.

La réunion d'une aussi nombreuse série de marbres sur un même point donne à supposer qu'ils y avaient été découverts ensemble. Klugmann admet qu'ils proviennent en effet des thermes d'Agrippa, embellis et agrandis par Alexandre Sévère ; dans l'hypothèse où Pausanias les aurait encore vus sur l'Acropole d'Athènes, c'est donc à l'empereur Alexandre qu'il faudrait en attribuer le transfert à Rome.

Cette explication paraîtrait fort vraisemblable, s'il fallait accepter l'identité des statues découvertes à Rome avec celles de l'ex-voto d'Attale sur l'Acropole. On peut alléguer, il est vrai, en faveur de cette identité, la dimension des figures, qui concorde assez exactement avec celle que Pausanias indique, alors cependant que des statues *un peu plus petites que nature* sont relativement rares dans nos collections. On peut ajouter que le marbre de ces sculptures n'est pas romain, mais qu'il paraît d'origine insulaire ou asiatique, comme celui du *Gaulois* du Capitole ou du groupe Ludovisi. Mais, quelque poids que l'on veuille attribuer à ces arguments, ils sont loin de nous sembler décisifs et nous nous refusons à admettre, par d'autres raisons, que nos statues, découvertes à Rome, proviennent en effet de l'Acropole d'Athènes. L'ex-voto d'Attale, à notre avis, devait se composer de figures en bronze, non pas, comme on l'a dit, parce que des groupes en marbre étaient un cadeau trop modeste pour un grand prince¹, mais parce que l'anecdote contée par Plutarque², sur la statue de la Gigantomachie enlevée par un coup de vent et tombant dans le théâtre, n'est admissible que s'il s'agit d'une statue en bronze : un marbre aurait pu être jeté à bas de son piédestal, mais non entraîné par l'ouragan. Si l'on récuse cette anecdote, nous n'avons plus aucune raison de croire que l'ex-voto d'Attale se composât de statues en ronde bosse, et non de bas-reliefs, comme Raoul-Rochette l'a soutenu : alors, *a fortiori*, nos statues ne peuvent être celles de l'Acropole. Mais il n'y a pas de raison pour mettre en doute le témoignage de Plutarque,

1. Milchhoefer, *Die Befreiung des Prometheus*, p. 26.

2. Plutarque, *Anton.*, c. LX.

écrivait pour des gens qui connaissaient Athènes et à qui les groupes de la Gigantomachie étaient familiers. On peut faire valoir encore d'autres considérations. Le travail de quelques-unes des sculptures énumérées plus haut, en particulier de l'Amazone à Naples, n'est pas exempt d'une certaine sécheresse qui trahit un original métallique¹. La forme irrégulière des bases serait inexplicable, s'il s'agissait des œuvres originales qui avaient été juxtaposées pour former des groupes. Enfin, comme nous l'avons déjà indiqué, on ne connaît encore que les statues des vaincus, alors que le texte de Plutarque, rapporté plus haut, prouve que les vainqueurs, en particulier les dieux olympiens, devaient être également représentés dans les compositions de l'Acropole. Comment supposer qu'Alexandre Sévère n'ait fait transporter à Rome que les images des Galates, des Perses, des Amazones et des Géants? Ce serait tout au moins étrange et, pour le croire, il faudrait de bonnes raisons que nous n'avons point.

Maintenant, il y a trois faits dont il est nécessaire de tenir grand compte : 1° la dimension de nos statues correspond à celle qu'indique Pausanias ; 2° ce ne sont certainement pas des copies romaines ; 3° elles présentent d'incontestables analogies de style avec le Gaulois du Capitole et le groupe Ludovisi, à tel point qu'on ne peut se figurer l'auteur du Gaulois de Naples ignorant la première de ces statues. D'autre part, nous avons vu qu'un artiste d'Éphèse, Agasias, avait sculpté à Délos, vers 100 avant J.-C., un guerrier de même allure et de même style. Lorsque nous vîmes sortir de terre à Délos, M. Cavvadias et moi, cette statue qui est actuellement au Musée d'Athènes, notre premier mouvement — avant même la découverte de la base qui porte le nom d'Agasias — fut d'en constater la ressemblance avec le prétendu *Gladiateur* qui a passé, de la collection Borghèse, au Musée du Louvre². Je suis tenté de considérer ce chef-d'œuvre, signé du nom d'un autre Agasias d'Éphèse, comme

1. Trendelenburg, dans les *Denkmæler* de Baumeister, p. 1247.

2. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1425; Rayet, *Monuments*, pl. 64, 65.

M. Brunn a excellemment parlé de cette statue, *Gesch. der Künstler*, t. 1, p. 577.

une imitation libre d'un des *vainqueurs* de l'ex-voto d'Attale, peut-être d'un Athénien se défendant contre une Amazone¹. O. Müller a déjà émis l'hypothèse que cette figure est une réplique partielle d'une grande scène de bataille sculptée à Éphèse vers l'époque où des sujets analogues exerçaient le talent des artistes pergaméniens². Pourquoi n'aurait-il pas existé à Pergame même, ou dans quelque autre ville asiatique, des répliques ou des copies des statues de bronze dédiées sur l'Acropole d'Athènes par Attale? Ces répliques seraient arrivées à Rome soit en même temps que les trésors d'Attale, soit par l'effet de quelque autre événement que nous ignorons.

L'ex-voto de l'Acropole d'Athènes, qui comprenait peut-être plus de cent figures, n'a sans doute jamais été copié dans son ensemble; mais cette considération même rend fort vraisemblable l'hypothèse de copies partielles, reproduisant soit les figures d'un groupe, soit quelques figures choisies dans des groupes divers. Les choses ne se sont pas passées autrement pour le groupe des Niobides, car les anciens ne se faisaient pas scrupule d'isoler des figures lorsque le souvenir de la composition originale suffisait à en expliquer les motifs³.

Après être entré dans ces développements, qui nous ont paru indispensables, sur l'ex-voto d'Attale et les questions difficiles qui s'y rattachent, nous continuons à énumérer les statues grecques ou gréco-romaines représentant des Galates ou des Gaulois.

Le Musée de Dresde possède une statue, mal gravée dans les recueils de Leplat et de Clarac⁴, qui, n'ayant d'antique que le torse, a été restaurée en *Gladiateur mourant*. L'auteur de cette restauration s'est évidemment inspiré du *Gaulois* du Capitole et

1. L'hypothèse de Quatremère, reprise dans le texte des *Monuments* de Rayet, ne supporte pas la discussion; il voyait dans cette statue un hoplitodrome.

2. Otfried Müller, *Handbuch*, § 158, 3.

3. Cf. les judicieuses observations de M. Martha sur le prétendu *Narcisse* de Naples, dans les *Monuments* de Rayet, t. II, pl. XLVIII.

4. Leplat, *Recueil des monuments antiques qui se trouvent dans la Galerie du roi de Pologne à Dresde*, 1733, pl. LXXIX (*Gladiateur mourant*); Clarac, *Musée*, pl. 872, n° 2213. Cette statue provient de la collection Chigi; elle a donc probablement été découverte à Rome.

de celui de Naples; il a reconnu l'analogie qui existe entre le style de ces œuvres et en a conclu, avec raison, à la similitude des motifs. Les gravures publiées étant tout à fait insuffisantes, je me suis adressé à M. Treu, directeur du musée des Antiques



Fig. 10. — Torse de Gaulois du Musée de Dresde.

de Dresde, qui a bien voulu m'envoyer la photographie d'après laquelle a été exécutée la vignette ci-jointe. « Je ne doute pas, m'écrivit-il, que ce guerrier blessé ne s'appuyât sur son bras droit, exactement comme le Gaulois du Capitole; au premier abord, on serait même tenté de croire que le fragment de Dresde n'est qu'une

réplique de cette statue, tellement leurs dimensions concordent, si ce n'est la distance du sein gauche au creux de l'aisselle, qui est beaucoup plus forte dans la nôtre. L'examen des muscles de l'épaule dans les deux statues prouve, du reste, comme l'avait reconnu le restaurateur, que, dans celle de Dresde, le bras gauche était levé, alors qu'il est abaissé dans celle du Capitole. La tête de notre marbre paraît aussi avoir été tournée vers la gauche, comme vers un ennemi arrivant de ce côté. Tout autour du cou, on remarque les traces d'un bourrelet qui a été enlevé par le restaurateur : c'est le *torques*, et ce détail prouve bien qu'il s'agit bien d'un Gaulois; le dessin et le modelé du torse conduisent à la même conclusion. » Nous sommes donc en présence d'une statue de Gaulois blessé appartenant, semble-t-il, à la même série que le groupe dit *Arria et Pactus* et le prétendu *Gladiateur* du Capitole; si cette hypothèse se vérifiait, elle viendrait encore à l'appui de celle qui considère ces deux œuvres comme les restes d'une composition considérable disposée à la manière d'un fronton.

Le Musée de Boulaq possède une tête en marbre blanc très remarquable, découverte, dit-on, dans le Fayoum; c'est celle d'un guerrier portant une moustache, aux cheveux hérissés et courts, au maxillaire inférieur très fortement accusé¹, dont on reconnaît du premier coup d'œil l'analogie avec le Gaulois du Capitole. Faut-il avoir pu nous en procurer une photographie convenable, nous l'avons reproduite ici, à petite échelle, d'après l'*Album du Musée de Boulaq*, où elle a été très imparfaitement publiée².



Fig. 11.
Tête de Gaulois
du
Musée de Boulaq.

1. Ce caractère est particulièrement sensible dans les statues de la Villa Ludovisi, du Capitole et du Louvre. MM. de Quatrefages et Hamy ont promis, mais non publié, un travail sur la conformation céphalique des Gaulois d'après les monuments anciens (*Crania Ethnica*, p. 149.) Le bas-relief qu'ils ont fait graver au même endroit sous le titre de « Gaulois défendant sa maison », ne représente pas un Gaulois, mais un Dace.

2. Mariette, *Album du Musée de Boulaq* (recueil de photographies à peu près introuvable, publié au Caire en 1872), pl. 39. Mariette n'a pas reconnu que cette tête fût celtique, mais il a eu raison de dire qu'il fallait en faire remonter l'exé-

Winckelmann a déjà reconnu des soldats gaulois dans deux grandes statues de la villa Albani, assises sur des *enroulements*, qui, dit Clarac, « ont dû servir de décorations à l'entrée de quelque villa, sur les pilons des portes¹. » La première se présente par le côté droit et la seconde par le côté gauche. L'une et l'autre portent de longs cheveux ; un des guerriers est imberbe, l'autre a une moustache. Tous les deux sont revêtus d'une cuirasse avec de longues subarmes. Les chaussures sont formées de larges courroies, s'enroulant autour des jambes : ce sont les *gallicae*, dont nous trouvons un autre exemple sur le sarcophage de la Vigne Ammendola. Les gravures que nous avons sous les yeux ne permettent pas de porter un jugement sur le style de ces statues, qui mériteraient d'être connues plus exactement.

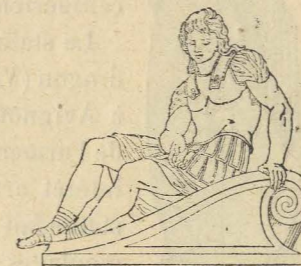


Fig. 12.
Gaulois(?) de la villa Albani.

Burckhardt, dans son *Cicerone*², signale au Musée de Naples « deux guerriers gaulois agenouillés. » Il ne faut pas se laisser induire en erreur par cette indication : les figures en question sont celles de Barbares, mais ce sont des Perses ou des Daces, non des Galates³.

On a pensé reconnaître un Celte dans un buste en marbre grec du Musée de Madrid, dont le Musée de Saint-Germain a récemment acquis le moulage. Il porte un *torques* auquel est suspendue une pendeloque en forme de demi-lune. L'arrangement de la

cution à l'époque des Ptolémées. M. Maspero la décrit ainsi (*Guide du visiteur au Musée de Boulaq*, 1883, p. 380) : « Tête de prisonnier germain ou gaulois, n° 5523 ; marbre blanc ; H. 0^m,34. »

1. Winckelmann, *Opere*, éd. Fea, t. I, p. 46 (trad. franç., t. I, p. 59), pl. II et III; Clarac, *Musée*, pl. 854 A, n° 2155 A, 2155 B (texte, t. V, p. 106); Duruy, *Histoire des Romains*, t. III, p. 220; R. de Belloguet, *Ethnogenie gauloise*, t. II, p. 129.

2. Burckhardt, *Cicerone*, 4^e éd., p. 133.

3. Clarac, *Musée*, pl. 853, 854 C (texte, t. V, p. 111); Gerhard, *Neapels antike Bildwerke*, p. 72, nos 218, 225; cf. Benndorf et Schöne, *Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums*, n° 527. Une statue du même type se trouve au Musée Pie-Clémentin (Clarac, pl. 853, n° 2164).

barbe n'est cependant pas conforme au type celtique que les artistes de l'école de Pergame ont représenté. M. Hübner s'est demandé si ce n'est pas le portrait d'un des chefs gaulois vaincus par César¹; on serait plutôt disposé à y reconnaître un chef celtibérien.



Fig. 13.
Guerrier gaulois
d'Avignon.

La statue de guerrier gaulois trouvée à Montdragon (Vaucluse) et conservée au Musée Calvet à Avignon, est précieuse pour la connaissance de l'armement celtique, mais ne présente qu'un intérêt artistique médiocre. La tête de cette statue fait d'ailleurs défaut. On peut en voir des moulages aux musées de Saint-Germain et de Mayence².

La célèbre statue de femme placée dans la Loggia de' Lanzi à Florence, et qui a été suc-

1. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlin, 1862, p. 134, n° 258; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1568.

2. *Dictionnaire archéologique de la Gaule*, époque celtique; Desjardins, *Géographie de la Gaule*, t. II, pl. IX, fig. 12; Lindenschmit, *Alterthümer*, t. III, n, pl. I; *Société de Semur*, 1866, pl. I; *Revue archéologique*, 1867, t. II, p. 70 et pl. XIII. — Je dois signaler ici une petite figure



Fig. 14.
Statue de la collection Saveuse
près d'Amiens.

en marbre blanc, d'un assez bon travail, qui représente un guerrier nu étendu à terre et retirant un fer de sa poitrine (?) avec une expression douloureuse. L'ensemble présente de l'analogie avec le Gaulois du Capitole, bien que le personnage ne porte ni moustache ni *torques*. Ce marbre appartient à M. le marquis de Saveuse-Rennepont, au château de Saveuse près d'Amiens; une photographie en a été publiée dans l'*Album archéologique de la Société des Antiquaires de Picardie*

(2^e fascicule, 1887). D'après la tradition locale, il aurait été trouvé dans les marais d'Ailly-sur-Somme vers la fin du XVIII^e siècle, en même temps qu'un buste de Faune en marbre blanc (actuellement à Paris dans une collection particulière) et plusieurs poteries « du genre samien ». J'ai examiné longuement cette statuette en 1886 et mon impression a été qu'il fallait y voir une œuvre moderne (XVII^e siècle?); mais, au cas où la tradition sur les circonstances de la découverte viendrait à se confirmer, il y aurait lieu de revenir sur ce jugement. La statuette d'Ailly se rattacherait alors par un lien étroit au cycle des œuvres pergaméniennes et le fait qu'elle a été découverte en Gaule lui donnerait un intérêt considérable.

cessivement dénommée *Vénus du Liban* et *Thusnelda*¹, doit-elle être considérée, suivant l'hypothèse de Ch. Lenormant², comme une captive gauloise? L'archéologue français autorisait son opinion de la ressemblance que présente cette statue



Fig. 15. — Buste de Barbare au Musée Britannique.

avec l'une des femmes enchaînées au pied d'un des trophées de l'arc d'Orange³. Dans la *Thusnelda* et dans la tête colossale aujourd'hui à Londres, où Götting s'imaginait voir Thumelicus⁴,

1. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1563; *Monumenti dell' Instituto*, t. III, pl. XXVIII; Götting, *Thusnelda, Arminius' Gemahlin und ihr Sohn Thumelicus*, dans ses *Gesammelte Abhandlungen*, t. I, pl. III, p. 380; Duruy, *Histoire des Romains*, t. IV, p. 130; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 235 (photogravure). Une représentation incontestable de la Germanie, personnifiée sous les traits d'une Germaine, se trouve sur un bas-relief de Koula en Méonie récemment publié par M. Mommsen (*Mittheil. des d. Inst. in Athen*, 1888, p. 18). Au-dessous de la figure, on lit le mot ΓΕΡΜΑΝΙΑ.

2. Ch. Lenormant, *Mém. sur l'arc de triomphe d'Orange*, 1857, p. 36.

3. Caristie, *Monuments d'Orange*, pl. XX.

4. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1567 (avec bibliographie); Bau-

le fils d'Arminius et de Thusnelda, Ch. Lenormant reconnaissait « des ouvrages provenant, d'une manière directe ou indirecte, des sculptures faites pour les rois de Pergame en mémoire de la défaite des Gaulois. » En cela, Lenormant avait certainement raison¹, mais comme les statues du cycle de Pergame ont été imitées par l'art antique toutes les fois qu'il a voulu représenter des Barbares, la nationalité des personnages appelés Thusnelda et Thumelicus doit, à notre avis, rester douteuse. On préfère généralement, mais sans argument sérieux, voir dans la belle *Thusnelda* une captive Germaine; le buste du Musée Britannique, qui n'est pas moins beau (fig. 15), serait plutôt celui d'un chef dace, ayant été découvert sur le forum de Trajan. D'autres l'ont qualifié de chef germain, mais c'est là une hypothèse toute gratuite; la figure imberbe et la moustache conviennent davantage à un Celte, Gaulois ou Breton. Il n'est pas moins téméraire de prétendre reconnaître une Germaine dans la tête de femme barbare conservée à l'Ermitage de Saint-Petersbourg²; ce qui est certain, c'est qu'elle présente un type fort analogue à celui de la femme gauloise du groupe Ludovisi. Si donc on ne peut affirmer que les sculpteurs des œuvres que nous signalons aient voulu figurer des Gaulois,

meister, *Denkmäler*, fig. 233 (photogravure d'après un moulage); Duruy, *Histoire des Romains*, t. IV, p. 755. Nous avons fait reproduire ici cette admirable tête d'après une photographie faite au Musée Britannique.

1. Il ne faut cependant pas perdre de vue qu'il a pu exister des statues analogues à Delphes; cf. plus bas, p. 41.

2. Photogravure dans les *Denkmäler* de Baumeister, fig. 234; cf. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1565. Une autre tête de femme barbare, analogue à celle de *Thusnelda*, se trouve en Angleterre dans la collection de M. Ponsonby (Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 484; *Archäol. Zeit.*, 1880, pl. VIII, p. 75; Friederichs-Wolters, *op. laud.*, n° 1564). Une troisième, que M. Hübner prend pour celle d'une jeune Germaine, faisait partie du Musée Campana (*Arch. Zeit.*, 1866, p. 287; 1868, p. 50). Cf. encore une tête féminine du Musée Britannique, *Ancient marbles*, t. XI, pl. XXVIII. Deux têtes en marbre du Musée de Berlin (Conze, *Verzeichniss*, nos 462, 463; Hübner, *Arch. Zeit.*, 1868, pl. VII et VIII, p. 46) ont été considérées aussi comme représentant des Germains; mais leurs caractères ethniques paraissent trop incertains pour autoriser cette désignation. Braun s'est imaginé, avec sa témérité ordinaire, reconnaître Arminius dans un buste assez médiocre du Capitole (Righetti, *Campidoglio*, t. II, pl. 233; Braun, *Ruinen und Museen Roms*, n° 44).

il n'en reste pas moins que ces beaux marbres, d'une expression si noble et si pathétique, sont aptes à nous donner une idée des statues représentant des Celtes, œuvres des artistes grecs du III^e siècle dont les sculpteurs de l'époque romaine se sont inspirés.

Nous avons déjà fait allusion au petit bronze de l'ancienne collection Blacas, aujourd'hui au Musée Britannique, qui représente un Gaulois blessé dans l'attitude du Gaulois de Naples. C'est une des œuvres où paraît avec le plus d'évidence l'influence des modèles pergaméniens¹. Le même musée possède la statuette en bronze d'un Gaulois vêtu d'anaxyrides, tenant un bouclier ovale, qui est étendu à terre mourant ou mort, ainsi qu'une petite Amazone en bronze, morte également, dont le type est peut-être emprunté à la grande sculpture².

Nous rappellerons ici un autre bronze du Musée Britannique que nous avons publié récemment dans la *Revue archéologique*, la Gauloise captive portant le *torques*, découverte, à ce qu'il paraît, dans le lit de la Seine³. Il n'est pas interdit d'y voir comme un écho du type auquel appartenait la figure en marbre autrefois signalée à Rome par Aldrovandi⁴.

Plusieurs autres petits bronzes paraissent encore représenter des Gaulois captifs. L'un d'eux, en bronze doré, a été trouvé à Vienne dans l'Isère et appartient au Musée de Saint-Germain⁵. Le captif est représenté debout, les jambes croisées, les bras ramenés derrière le dos. Une autre figurine, de type analogue, a été

1. Wolters, *Jahrbuch des Instituts*, 1886, vignette à la p. 85.

2. *Ibid.*, vignettes à la p. 86.

3. *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 19 (grav.) M. Hübner écrivait dans l'*Archäologische Zeitung* de 1868 (p. 49) : « On a trouvé dans le lit de la Seine de petites figures de bronze et de plomb représentant des femmes gauloises captives; l'une est entrée au Musée Britannique avec la collection Blacas; v. *Newton's guide to the Blacas collection* (1867), p. 30; une autre, toute petite et en plomb, m'a été montrée dans la collection Franks à Londres. » Dans la notice des bronzes publiée en 1871 (*A guide to the bronze room*, 1871, p. 56), M. Newton a décrit ainsi la figurine que nous avons publiée : « A gaulish female figure wearing a torc. Height 2 1/4 in. Blacas. » A l'époque de notre dernier passage au Musée Britannique, l'étiquette de cette figure avait disparu et l'on en ignorait la provenance, qu'il nous est possible maintenant de rétablir.

4. Cf. plus haut, p. 21.

5. S. Reinach, *Catalogue sommaire*, p. 126

acquise par le même musée comme provenant de Naples¹. O. Müller a déjà appelé l'attention sur « un Gaulois enchaîné devant un trophée, beau bronze publié par Grivaud, *Antiquités gauloises*, pl. XXIII². » Le bronze en question provient de Saint-Germain-du-Plain, près de Chalon-sur-Saône, et a passé dans le Cabinet Denon; je ne sais où il se trouve aujourd'hui. Grivaud s'est demandé³ s'il fallait y voir un Gaulois ou un Germain; la seconde hypothèse n'est pas improbable. Le même archéologue possédait une figurine de Gaulois agenouillé, les mains liées derrière le dos⁴ (fig. 16). Caylus a publié⁵, sous la désignation de *mime*, la statuette d'un



Fig. 16.
Statuette de Barbare.

homme chaussé de braies dont l'attitude n'est pas sans analogie avec celle du Gaulois mourant du Capitole (fig. 17). Longpérier a signalé une figurine de bronze trouvée à Bavay et entrée au Cabinet des Médailles⁶, qui ressemble à celle du Gaulois agenouillé publié par Grivaud; sur son épaule subsiste le pied d'une statue brisée, d'où Longpérier a conclu avec vraisemblance

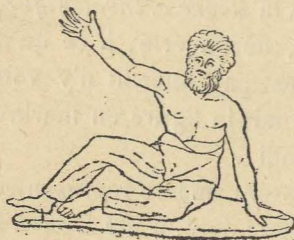


Fig. 17. — Statuette de Barbare.

que ces images de prisonniers servaient de supports à des images de la Victoire.

Deux Gaulois barbus, chaussés de braies, portant au cou le *torques* et sur le bras gauche un long bouclier hexagonal,

1. *Catalogue*, p. 96.
2. O. Müller, *Handbuch*, § 426, 3.
3. Grivaud, *Antiquités gauloises*, p. 212.
4. Grivaud, *op. laud.*, pl. V, n° 2; Longpérier, *Œuvres*, t. II, pl. VII, n° 5. La provenance indiquée est Reims. Le bouclier auquel est adossé ce personnage est un grand bouclier hexagonal avec arête médiane très prononcée.
5. Caylus, *Recueil*, t. I, pl. LXX, n° 1; Longpérier, *Bull. archéol. de l'Attnæum Français*, 1856, pl. III, n° 2; *Œuvres*, t. II, pl. VII, n° 2. C'est toujours la même gravure de Caylus qui a été reproduite.
6. Longpérier, *Œuvres*, t. II, p. 378, note 2.

Il y a une notice sur le Gaulois du Cabinet Denon (auj. au Mus. de N. A. S. P.) dans le t. III du *Catal. de Vente du Cabinet Denon par Dubois* (1826, n° 484), la par. indiquée est Putigny près Louhans. Bonne lithographie dans *Denon Monum. d'art de dessin* t. I p. 17 (avec l'inscription gmt.).

décorent un vase de bronze provenant de Pompéi; entre ces personnages règne une sorte de balustrade où sont figurés des boucliers ovales; au-dessous l'on voit deux boucliers hexagonaux avec deux javelots formant un trophée¹. Longpérier a remarqué avec raison que, dans cette œuvre d'art comme dans d'autres, les boucliers ovales sont mêlés aux boucliers hexagonaux.

Les coroplastes de l'Asie Mineure ont également figuré des Galates; nous leur devons même une des représentations les plus intéressantes de cette série, le groupe représentant un éléphant tourrelé qui écrase un Galate, découvert à Myrina et conservé au Musée du Louvre².

Peut-être faut-il y voir une allusion à un événement historique raconté par Lucien³: dans une bataille qu'Antiochus livra aux Tectosages, ses seize éléphants décidèrent de la victoire. « Ces animaux, dit Lucien,

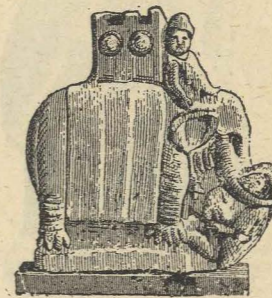


Fig. 18.
Eléphant foulant aux pieds un Galate
(Musée du Louvre).

foulent aux pieds les Galates renversés, les lancent en l'air avec leurs trompes ou les font prisonniers, les percent de leurs défenses.» Le roi ordonna que sur le trophée, élevé en souvenir de cette victoire, on ne sculptât que la figure d'un éléphant. C'est cette journée qui valut à Antiochus le surnom de *Sóter*.

La nécropole de Myrina nous a fourni une seconde statuette de Galate⁴, bien reconnaissable à ses longs cheveux touffus, à

1. *Museo Borbonico*, vol. VIII, pl. XV, n° 1; Longpérier, *Oeuvres*, t. II, vignette à la p. 379; Quicherat, *Histoire du costume en France*, vignette à la p. 8.

2. Pottier et Reinach, *La nécropole de Myrina*, pl. XI et p. 318. Cette héliogravure a déjà été reproduite plusieurs fois, entre autres dans *l'Histoire des Grecs* de M. Duruy, t. III, p. 409. La vignette que nous publions est la réduction d'une gravure insérée dans le *Handbuch der klassischen Alterthumskunde* d'Iwan Müller (t. IV, pl. XII, fig. 49), mais nous avons dû la retoucher sur quelques points avant de la faire réduire.

3. Lucien, *Zeuxis*, éd. Teubner, t. I, p. 398. Cf. Armandi, *Histoire militaire des éléphants*, p. 69 et suiv.

4. *Nécropole de Myrina*, p. 321, fig. 43; *Catalogue du Louvre*, n° 283.

sa nudité, à son bouclier long et ovale. Comme elle a été dessinée inexactement dans notre ouvrage *La nécropole de Myrina* et dans l'*Histoire des Grecs* de M. Duruy¹, nous en donnons ici une



Fig. 19. — Galate combattant
(Musée du Louvre).

reproduction nouvelle : on remarquera la ceinture que porte ce guerrier, détail signalé plus haut dans une des statues vénitiennes. Le Musée de Berlin possède deux petites terres cuites découvertes à Pergame qui représentent l'une un guerrier à casque pointu (?) étendu mort sur un long bouclier, l'autre, deux enfants armés de boucliers ovales : c'est probablement un sujet de *genre historique* faisant allusion à une lutte de Galates². Il faut peut-être en rapprocher un cavalier en terre cuite provenant de Tarse, qui est armé d'un bouclier oblong³. Le doute n'est pas permis pour une magnifique tête

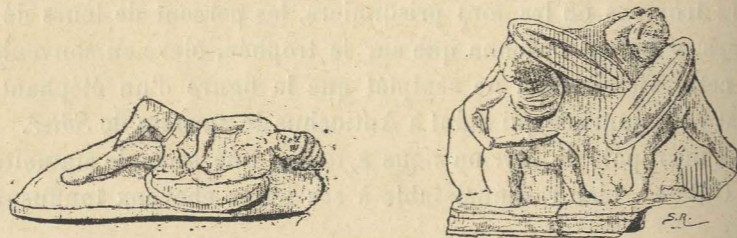


Fig. 20 et 21. — Terres cuites du Musée de Berlin.

en terre cuite découverte à Smyrne, que j'ai acquise autrefois

1. L'auteur de ces dessins a pris pour un repli de la peau la ceinture métallique qui est parfaitement distincte sur l'original.

2. S. Reinach, *Revue archéologique*, 1887, t. I, p. 105 (nos 7695 et 7696 de l'inventaire manuscrit du Musée). Je dois à l'obligeance de M. Furtwaengler des épreuves photographiques de ces statuette, d'après lesquelles j'ai exécuté les dessins ci-joints.

3. Froehner, *Musées de France*, pl. XXXI, no 6; ce n'est qu'un fragment.

pour le Musée du Louvre¹; je serais tenté d'en dire autant pour une autre tête acquise dans les mêmes conditions, dont les cheveux ébouriffés, séparés en larges touffes, rappellent ceux du Gaulois Borghèse au Louvre².

François Lenormant a cru reconnaître, sur un médaillon en terre cuite trouvé à Capoue et provenant du fond d'un *poculum*, l'image d'un guerrier gaulois pénétrant dans le temple de Delphes³; cette opinion, acceptée par MM. de Longpérier et de Witte⁴, n'a rien d'in vraisemblable.



Fig. 22. — Médaillon découvert à Capoue.

Nous arrivons maintenant aux œuvres de la sculpture décorative, parmi lesquelles nous citerons d'abord celles qui subsistent sur le sol même de la Gaule.

Il est inutile d'insister ici sur les combats entre Romains et Gaulois et les trophées d'armes sculptés sur l'arc d'Orange, qui remontent peut-être au milieu du 1^{er} siècle avant J.-C.⁵. Bien que

1. S. Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 225.

2. Photographiée dans mes *Esquisses archéologiques*, pl. VIII, la première du deuxième rang. Dans le *Catalogue des terres cuites*, etc., où elle figure sous le n^o 741, nous l'avons décrite, M. Pottier et moi, comme une tête de Satyre; mais je me suis souvenu depuis du passage de Diodore (V, 28), qui signale précisément l'arrangement de la chevelure des Galates comme leur donnant quelque ressemblance avec les Satyres et les Pans (τιτάνου γὰρ ἀπολύματι σμῶντες τὰς τρίχας συνεχῶς καὶ ἀπὸ τῶν μετώπων ἐπὶ τὴν κορυφὴν καὶ τοὺς τένοντας ἀνασπῶσιν, ὥστε τὴν πρόσωπον αὐτῶν φαίνεσθαι Σατύροις καὶ Πανσίν ὁμοιωτῶν.)

3. Lenormant, *Revue archéologique*, 1872, t. I, p. 153, avec gravure.

4. *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 1870, p. 48.

5. Spon, *Voyage*, t. I, p. 8 et pl.; Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. IV, 1, pl. CX; Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, t. II, p. 143, pl. XXXIX; Caristie, *Monuments antiques d'Orange*, pl. XIX; Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. IV, 1, pl. CVIII; Laborde, *Monuments de la France*, t. I, pl. XLVIII-LII; Duruy, *Histoire des Romains*, t. IV, p. 324, 325; Ch. Lenormant, *Mémoire sur l'arc de triomphe d'Orange*, lu à la séance publique annuelle des cinq Académies, Paris, 1857; Courtet, *Rev. archéol.*, 1848, p. 209 (bibliographie à la p. 214); C. de Sauley, *Journal des Savants*, 1880, p. 74; Desjardins, *Géographie de la Gaule*, t. III, p. 272-274, pl. XII; de Witte, *Revue archéol.*, 1887, t. II, p. 129; Reinach,

le style de ces bas-reliefs soit provincial, on y reconnaît nombre de motifs empruntés à l'art grec et les trophées eux-mêmes présentent des analogies frappantes avec ceux qui décoraient, à Pergame, l'ordre supérieur du portique d'Athéna¹. Le moulage d'un de ces trophées, qui appartiennent au Musée de Berlin, vient d'être exposé au Musée de Saint-Germain (pl. II); il sera facile de le comparer avec les trophées de l'arc d'Orange, dont notre musée possède les moulages depuis longtemps². Dans les trophées de Pergame, on remarque des casques pointus, qui rappellent ceux qu'on a découverts dans la Marne, à Berru et à Somme-Bionne³, et de longs boucliers ovales qui sont bien gaulois; on peut attribuer la même origine à des épées pourvues de banderolles, à des brassards (probablement en cuir), aux roues de chars de guerre⁴ et surtout à une cotte de mailles, armure dont les anciens rapportaient l'invention aux Gaulois⁵. Peut-être faut-il aussi considérer comme celtique une cuirasse de forme particulière ornée de croix gammées et de signes en S. Toutefois, d'autres armes des mêmes trophées n'ont rien de spécialement galatique et peuvent appartenir soit à des Grecs d'Asie, soit à d'autres

Catalogue sommaire du Musée de Saint-Germain, p. 22. La grande analogie de style entre les bas-reliefs de l'arc d'Orange et ceux du tombeau de Saint-Rémy (en particulier dans le dessin des chevaux) oblige d'admettre que les sculptures de ces deux monuments sont à peu d'années près contemporaines. Or, le mausolée des Jules est assez exactement daté par l'inscription (entre l'an 50 av. J.-C. et la fin du règne d'Auguste).

1. Photographiés dans les *Denkmäler* de Baumeister, p. 1281-1284, 2037, 2038, 2041, 2042, excellente publication qui dispense de recourir au coûteux in-folio des *Alterthümer von Pergamon* (t. II, pl. XLIII-L, p. 95-138). Voir la vue d'ensemble dans les *Denkmäler*, p. 1221.

2. *Revue archéologique*, 1869, I, p. 73.

3. Un singulier objet, figuré sur un des trophées (fig. 1435 des *Denkmäler* de Baumeister), rappelle également une sorte de couvre-chef celtique gravé dans les *Horae Ferales* de Kemble, pl. XII, n° 8, p. 48.

4. Ce détail est important à noter; il prouve que les Galates possédaient encore des chars de guerre, alors que César n'en trouvera plus chez les Gaulois de la Gaule propre; les Bretons seuls les employaient encore de son temps. Les chars de guerre des Galates sont mentionnés dans un texte de Lucien (*Zeuxis*, c. 8 et 12). L'*essedum* breton est figuré sur un denier de Jules César (Babelon, *Monnaies de la République romaine*, t. II, p. 12.)

5. Diodore, V, 30 (θώρακας δ' ἔχουσιν σιδηροῦς ἀλυσίδωτους); cf. Varron, *De ling. lat.*, IV, 24.

peuples dont les Attales avaient triomphé. Les proues, étendards et ornements de navires qui se voient sur un des bas-reliefs de Pergame sont d'une explication difficile, car on ne sait pas à quelle victoire navale ils font allusion. Les mêmes détails reparaissant dans les trophées de l'arc d'Orange, il est permis de se demander s'ils ne doivent pas y être regardés simplement comme l'imitation d'un *type de trophée* fixé par la tradition hellénistique. C'est en vain qu'on a cherché à mettre la construction de l'arc d'Orange en rapport avec une bataille navale quelconque ; ici, comme dans de nombreux cas analogues, la solution de la difficulté n'est pas dans la connaissance de l'histoire, mais dans celle des conventions du style décoratif et de l'esprit d'imitation souvent servile qui caractérise l'art gréco-romain¹. On ne se figurait pas de trophée complet sans *aplustres* : c'était devenu, comme l'indique Juvénal, un des éléments nécessaires de ces panoplies :

*Bellorum exuviae, truncis affixa tropaeis
Lorica, et fracta de casside buccula pendens
Et curtum temone jugum, victaeque triremis
Aplustre, et summo tristis captivus in arcu*².

1. Ch. Lenormant a déjà exprimé une idée analogue dans son *Mémoire sur l'arc d'Orange*, 1857, p. 38 : « J'omets ce que j'aurais à dire sur les attributs de la navigation qu'on voit à l'arc d'Orange, au dessus des amas d'armes gauloises, et que je considère moins comme le souvenir d'un combat maritime ou fluvial... que comme le développement ingénieux de l'attribut de navire, envisagé comme un des emblèmes de la puissance des Romains. » Il va sans dire que je n'approuve pas l'explication indiquée dans ce dernier membre de phrase.

2. Juvénal, *Satires*, X, v. 134-136. On peut voir, à l'appui de ce qui précède, le bas-relief représentant des trophées qui figure au Musée des Offices à Florence, accumulation de casques, de boucliers, de cuirasses, de jambières, de roues de char, d'épées, d'aplustres, d'ornements de navires, d'enseignes surmontées de figures d'animaux. Quelques-unes de ces armes sont probablement gauloises (Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. III, n° 44.) Un bas-relief semblable, conservé au Musée de Berlin, est gravé dans l'*Archäol. Zeitung*, 1859, pl. CXXVIII; on y voit de grands boucliers hexagonaux, des *carnyx* et un captif nu, les mains liées derrière le dos. Cf. aussi Dütschke, *op. laud.*, t. II, p. 32, 33 (nos 67, 68); t. IV, p. 5 (nos 6, 9, 14, 15); t. V, p. 354 (n° 854), p. 357 (nos 859-862), etc. Un curieux trophée d'armes gauloises est figuré sur un fragment d'une plaque de verre bleu doublé de blanc — peut être de travail alexandrin comme le vase de Portland — qui a fait partie de la collection Cas-

Des combats entre Romains et Gaulois — ceux-ci caractérisés par le *casque à cornes* que décrit Diodore¹ — sont figurés sur le monument des Jules à Saint-Rémy, dont il y a des moulages au Musée de Saint-Germain²; on voit aussi deux paires de captifs gaulois sur l'arc de triomphe en ruines qui existe au même endroit, mais dont on ne possède encore que des images très insuffisantes³. La description des bas-reliefs de Saint-Rémy nous entraînerait trop loin : contentons-nous de dire qu'on y trouve des scènes mythologiques empruntées à l'art grec, associées à des scènes qui paraissent en rapport avec des événements historiques. C'est un singulier *pot-pourri* de motifs helléniques plus ou moins habillés à la romaine, que l'artiste lui-même n'aurait sans doute pu expliquer avec la précision que réclame à tort l'exégèse moderne. La biographie du personnage auquel ce mausolée a été élevé nous est complètement inconnue; la date du monument,

tellani (*Catalogue illustré de la vente faite en 1884*, p. 59, n° 405 et vignette à la p. 60); on distingue un bouclier ovale, un bouclier hexagonal, un casque, un carquois et deux sangliers-enseignes (fig. 23). Le sanglier-enseigne est très souvent représenté sur les monnaies (cf. L. de la Saussaye, *Revue numismatique*, 1840, p. 249; *Gaule Narbonnaise*, p. 173; Ch. Robert, *Monnaies du Languedoc*, p. 44; H. Schreiber, *Das Feldzeichen der Kelten*, dans les *Mittheil. d. hist. Vereins für Steiermark*, t. V, p. 49; *Bonner Jahrb.*, t. XXXV, p. 87; *Annali dell' Inst.*, 1863, p. 443); on le trouve douze fois parmi les trophées de l'arc d'Orange.

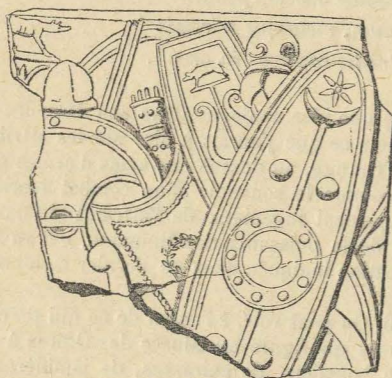


Fig. 23. — Trophée d'armes celtiques.

1. Diodore, V, 30.
2. *Catalogue du Musée de Saint-Germain*, p. 24; Millin, *Voyage*, pl. LXIII; Laborde, *Monuments de la France*, t. I, pl. LXXXIII-LXXXV; *Bonner Jahrbücher*, t. XLIII, pl. VIII; Desjardins, *Géographie de la Gaule*, t. III, p. 116; Senz et Hübner, *Jahrbuch des d. Instit.*, 1888, p. 1-36, et *Denkmäler*, fasc. II, pl. XIII-XVII; Duruy, *Histoire des Romains*, t. III, p. 186, 406.
3. Millin, *Voyage*, pl. LXIII, 2; Laborde, *op. laud.*, pl. XXXV, XXXVI; Caristie, *Monuments antiques à Orange*, pl. XXIX; Baumeister, *Denkmäler*, p. 1883, fig. 1987 (d'après Laborde).

établie par Ritschl d'après les caractères de l'inscription dédicatoire, est la fin du premier siècle avant notre ère¹.

L'arc d'Orange, comme le tombeau des Jules, atteste l'existence, dans la Gaule méridionale, d'une école de sculpteurs fortement imprégnés des traditions hellénistiques; sans pouvoir affirmer qu'ils ont imité directement les monuments de la cité mysienne, on peut du moins considérer l'hypothèse de cette imitation comme vraisemblable².

L'autel des *Nautae Parisiaci*, découvert à Paris et datant du règne de Tibère, présente cinq personnages marchant à la file, dont deux sont armés de lances et de boucliers ovales, les trois autres de lances et de boucliers hexagonaux³. Le mot **EVRISES**, inscrit au dessus des trois derniers, est encore inexpliqué; il est probable que ces bas-reliefs, très grossiers d'ailleurs, ont un caractère religieux et qu'il s'agit moins de soldats gaulois, comme le croyait Montfaucon, que de prêtres armés prenant part à quelque procession ou cérémonie.

On peut rapprocher des sculptures de l'arc d'Orange un bas-relief de l'arc de Carpentras, représentant deux captifs que surmonte un trophée où l'on distingue deux boucliers ovales et deux hexagonaux⁴. D'autres bas-reliefs analogues se voient à Narbonne, en particulier un trophée comprenant un sanglier-enseigne

1. M. Hübner a fait observer qu'il existe beaucoup d'analogie entre les bas-reliefs du Mausolée des Jules et une composition encore inédite, provenant d'un arc de triomphe, qui se trouve dans une maison à Tarragone : elle représente un combat de cavaliers, probablement romains, contre des Celtibériens reconnaissables à leurs cheveux courts et touffus (Hübner, *Antike Bildwerke in Madrid*, p. 287, n° 679; *Hermès*, t. I, p. 124; *Arch. Zeit.*, 1868, p. 49; *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1888, p. 30). Nous serions reconnaissant à un lecteur de cette brochure s'il pouvait procurer au Musée de Saint-Germain la photographie du bas-relief en question.

2. C'est ce qu'a déjà reconnu Ch. Lenormant, *Mémoire sur l'arc d'Orange*, 1857, p. 36.

3. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. IV, pl. XVIII; Desjardins, *Géographie de la Gaule*, t. III, p. 260; Longpérier, *Œuvres*, t. II, p. 377, pl. VII, nos 7 et 8.

4. Montfaucon, *Antiquité expliquée*, t. IV, 1, pl. CVIII, à la p. 170; Millin, *Voyage*, pl. LXXI, 15; Laborde, *Monuments de la France*, pl. CIV, CV; Caristie, *Monuments antiques à Orange*, pl. XIX; Courtet, *Revue archéol.*, 1848, p. 220.

et un bouclier ovale¹. Il ne reste malheureusement du trophée de la Turbie, contemporain du règne d'Auguste, qu'un fragment de la tunique d'un Gaulois, actuellement conservé, avec les débris de l'inscription du même monument, dans les fossés du château de Saint-Germain².

Ch. Lenormant écrivait en 1857, dans son beau *Mémoire sur l'arc d'Orange*³ : « On a retrouvé à Marseille, et récemment dans une muraille de la ville d'Arles, des bas-reliefs représentant des armes gauloises ou des Gaulois vaincus, du même genre et du même style que ceux d'Orange. La *meta* du cirque d'Avignon, comme le démontrent les fragments conservés dans le musée de cette dernière ville, était ornée de sujets analogues. On peut conclure de ces remarques que les principales villes de la province possédaient des monuments destinés à glorifier la victoire qui avait donné lieu à la construction des arcs d'Orange, de Carpentras et de Saint-Rémy. » Je ne sache pas que les sculptures signalées par Lenormant aient été publiées depuis et je ne possède pas d'autres renseignements à leur égard.

Passons maintenant à la description des bas-reliefs de travail grec ou italien, œuvres dont la plupart se rattachent à ce que l'on pourrait appeler le *cycle de Pergame* et rappellent les œuvres de la grande sculpture que nous avons étudiées plus haut.

Il est pourtant nécessaire de se mettre en garde contre une

1. Montfaucon, *op. laud.*, t. II, 1, pl. LXXIX; Laborde, *Monuments*, t. I, pl. LXIII, LXIV.

2. Desjardins, *Géographie de la Gaule*, t. II, p. 575. Je me contente de signaler ici les bas-reliefs du sarcophage dit de Jovinus à Reims, représentation d'une chasse impériale dont les détails sont encore obscurs. Il est certain que plusieurs chasseurs figurés sur ce monument ont le type celtique nettement accusé; le personnage vêtu à la mode barbare, tombé au premier plan, qui paraît se défendre contre le lion, rappelle le Gaulois barbu de Venise. Cf. la gravure donnée par Laborde, *Monuments de la France*, pl. cu; Belloguet, *Ethnogenie gauloise*, t. II, p. 115; Lorient, *Revue archéol.*, 1860, I, p. 141, 216, 275 et pl. VII. — Le prétendu prisonnier gaulois sculpté sur la colonne de Cussy (Belloguet, *Ethnogenie*, t. II, p. 115; Laborde, *Monuments de la France*, pl. LXVII; Millin, *Voyage dans le Midi*, atlas, pl. XVII, etc.), paraît être plutôt, comme l'a suggéré Bock, un Prométhée enchaîné (*Bonner Jahrbuecher*, 1846, t. VIII, p. 1 et suiv.).

3. Ch. Lenormant, *Mém. sur l'arc de triomphe d'Orange*, p. 38.

Cf. H. Sauter
Reims
Mém.

illusion, résultat assez naturel de l'imperfection de nos connaissances sur l'art antique. Avant les victoires des princes de Pergame sur les Galates, se place l'incursion des mêmes barbares dans la Grèce continentale, terminée par leur déroute devant Delphes; cet événement avait provoqué comme une nouvelle floraison de légendes pieuses, où le salut du grand sanctuaire de la Grèce du nord était attribué à l'intervention des dieux. Antérieurement au cycle pergaménien, il y a donc eu sans doute une nombreuse série d'œuvres d'art destinées à célébrer la première défaite des Galates, mis en fuite par une poignée de Grecs avec l'aide d'Apollon, d'Artémis et d'Athéna (279 av. J.-C.).

Malheureusement, nous ne savons que très peu de chose sur ces œuvres. Il a été question plus haut des bas-reliefs en ivoire décrits par Properce et d'un médaillon en terre cuite rapporté à un épisode de la même campagne par François Lenormant; nous aurons encore à mentionner un bas-relief en marbre découvert à Delphes même et qui ne nous est connu que par un croquis insuffisant¹. Pausanias signale, sur l'architrave du temple d'Apollon, des boucliers d'or offerts par les Étoliens et affectant la forme des boucliers galatiques, c'est-à-dire, comme le remarque le Périégète, des *gera* perses². Il mentionne aussi diverses statues offertes par les peuples de la Grèce après la retraite des Galates³: l'ex-voto des Étoliens, comprenant le groupe de leurs généraux avec les images d'Apollon, d'Athéna et d'Artémis⁴, une statue du stratège Eurydamos, un trophée et une représentation de l'Étolie en armes, également offerts par les Étoliens⁵; la statue d'Aleximachos, tombé dans la bataille contre les Gaulois, offrande des Phocidiens⁶; ailleurs

1. Bergk s'est évidemment trompé en croyant reconnaître la bataille de Delphes dans la fameuse mosaïque de la bataille d'Alexandre au Musée de Naples (*Jahrb. der Alterthumsfr. im Rheinlande*, t. LXII, p. 168; cf. *Museo Borbonico*, t. VIII, pl. XXXVI).

2. Pausanias, X, 19.

3. Cf. Overbeck, *Gesch. der griech. Plastik*, 3^e éd., t. II, p. 318.

4. Pausanias, X, 15; il parle de deux statues d'Apollon.

5. Paus., X, 16 et 18.

6. *Ibid.*, X, 23.

il nous apprend que ceux de Patras avaient dédié sur l'agora de leur ville une statue d'Apollon, produit du butin fait par eux sur les Gaulois¹. Ces renseignements sont maigres et laissent seulement pressentir que les événements de 279 avaient donné lieu à beaucoup d'œuvres de sculpture. On peut donc conjecturer que les artistes de Pergame s'inspirèrent du *cycle delphique*², mais c'est là une simple hypothèse qu'il nous est actuellement impossible de vérifier.

Il paraît cependant certain que nous possédons dans nos musées quelques copies des statues qui furent dédiées à Delphes en mémoire de la défaite des Gaulois; l'Apollon du Belvédère, l'Artémis de Versailles, dite *Diane à la Biche*, et une Athéna du musée Capitolin sont vraisemblablement de ce nombre. M. Overbeck a très ingénieusement supposé que ces trois statues étaient des répliques partielles de l'ex-voto des Étoliens décrit par Pausanias³. On ne peut guère admettre que les vaincus n'aient pas été représentés à Delphes à côté des vainqueurs, mais, par un hasard assez singulier, tandis que nous connaissons seulement les vaincus de l'ex-voto d'Attale, les textes relatifs à Delphes et les monuments ne nous laissent entrevoir que les vainqueurs. Il n'en sera peut-être plus de même après les fouilles du sanctuaire d'Apollon; c'est le secret d'un avenir que nous voulons espérer prochain.

Ulrichs, dans sa description des ruines de Delphes⁴, a signalé près des soubassements du grand temple un bas-relief qui représente un combat de cavaliers helléniques contre des Barbares; ceux-ci sont des Gaulois, reconnaissables à leurs boucliers « longs comme un corps d'homme⁵. » M. Curtius a donné des croquis très rapides du même fragment⁶: « Ce sont,

1. *Ibid.*, VII, 20.

2. C'était l'opinion du savant Amati, qui l'exposait dès 1830 dans une lettre adressée par lui à Raoul Rochette (*Bull. de Férussac*, 1830, p. 370).

3. *Gesch. der griechischen Plastik*, t. II, p. 318 et suiv.

4. Ulrichs, *Reisen und Forschungen in Griechenland*, Bremen, 1840, 1^{re} partie, p. 38.

5. Χρῶνται θυρεοῖς ἀνδρομήχεσι, dit Diodore, V, 30, 2.

6. Curtius, *Anecdota delphica*, p. 97, pl. III, 5, 6.

dit-il, deux bas-reliefs très mal conservés et sculptés de chaque côté d'un seul bloc. » Cette description prouve qu'il ne s'agit pas d'un débris de sarcophage, mais M. Curtius ne pense pas non plus que cette sculpture décorative ait appartenu au temple d'Apollon. MM. Conze et Michaelis l'ont signalée à leur tour en 1860¹; elle était alors près de la maison de Franco, bien connue des archéologues qui ont visité Delphes. J'ignore ce qu'elle est devenue depuis : en tous les cas, elle ne se trouve pas dans un musée athénien².

Le musée de Tchiny-Kiosk à Constantinople possède un bas-relief provenant de Cyzique où l'on voit le profil d'un homme barbu dans un cadre formant médaillon. Au-dessous du médaillon, on lit un fragment de décret, rendu par le sénat et par le peuple de Cyzique en l'honneur d'un personnage dont le nom manque. Le portrait, qui est d'un excellent style, rappelle assez exactement la tête du cavalier barbare figuré au milieu de la grande face du sarcophage Ammendola; il faut y voir très probablement un chef galate³.

La cuirasse historiée de la célèbre statue d'Auguste découverte en 1863 dans la villa de Livie à Prima Porta⁴ a pour motif prin-

1. Conze et Michaelis, *Annali dell' Istituto*, 1861, p. 65.

2. Je ne sais s'il faut reconnaître un Galate dans le guerrier nu tombé à la mer qui figure sur une stèle de Guemlik (Cius), où est représenté un combat naval (Le Bas, *Monuments figurés*, pl. 131). Le bouclier oblong sur le bateau de droite rappelle les boucliers galatiques. — Une scène intéressante est figurée sur un cippe en marbre d'Amastris dans le Pont, déjà vu par Cyriaque, revu au même endroit par M. G. Hirschfeld et qui se trouvait, en 1888, chez le kaïmakam d'Ineboli (*Ephem. epigr.*, t. V, n° 87; *Corp. inscr. lat.*, t. III, 3^e part., p. 1261, n° 6984, avec zincogravure). On y voit un chef à cheval, passant au-dessus d'un captif dont les mains sont liées derrière le dos. « *Infra eum scutum oblungum et hasta brevis adunca, inferius barbarus alius vulneratus, ut videtur, jacens in solo, sinistra genu imposita, dextra terrae innixa; pone eum pelta, ante pedes hasta superiori similis.* » Ces barbares sont peut-être des Galates.

3. Une héliogravure de ce bas-relief paraîtra dans le *Bulletin de Correspondance Hellénique*. Cf. S. Reinach, *Catalogue du Musée impérial de Constantinople*, p. 24, n° 163; Goold, *Catalogue* (1871), n° 17, avec gravure, et, pour les inscriptions, Mordtmann, *Mittheilungen des deutschen Instituts in Athen*, 1881, p. 121. Je crois que M. Mordtmann se trompe en attribuant à la même époque une inscription gravée sur le revers de cette stèle.

4. *Monumenti dell' Istituto*, t. VI, VII, pl. LXXXIV; *Annali*, 1863, p. 432

cipal la reddition des étendards romains, restitués en 734 de Rome par le roi des Parthes ; de part et d'autre de cette scène, on voit deux femmes barbares assises, dans l'attitude généralement prêtée aux provinces vaincues par les sculpteurs et par les graveurs de monnaies. L'une de ces femmes, à droite du spectateur, tient le *cornyx* gaulois d'une main et un fourreau vide de l'autre ; à ses pieds est le sanglier-enseigne. On pourrait y reconnaître la personnification de l'Espagne, domptée par Agrippa en 735 de Rome¹, mais M. Koehler² a pensé avec raison que c'est plutôt la Gaule, parce que la trompette à tête de dragon dite *cornyx*³ qu'elle tient à la main est souvent figurée sur les monnaies des familles romaines qui font allusion aux triomphes des Romains sur les Gaulois⁴, alors qu'elle n'apparaît jamais dans les trophées d'armes espagnoles que l'on voit, par exemple, sur les monnaies de la *gens* Carisia⁵. Cette figure de la Gaule vaincue sur la cuirasse d'Auguste se rapporterait soit aux victoires de Jules César, soit plutôt à l'intervention de l'empereur lui-même, qui, de 738 à 740 de Rome, termina la pacification de ce pays⁶. La figure de femme qui fait pendant à celle-ci personnifierait, suivant M. Koehler, les nations alpines domptées par Auguste à la même époque, bien que l'absence d'attributs caractéristiques ne permette pas d'insister sur cette hypothèse.

C'est peut-être ici le lieu de signaler une série de plaques en bronze ornées de figurines d'applique, qui représentent des cavaliers romains luttant contre des guerriers barbares ou les ter-

Baumeister, *Denkmäler*, p. 229, fig. 183 ; Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 378, fig. 297 ; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, n° 1640. Le Musée de Saint-Germain possède un moulage de cette statue.

1. Dion Cassius, *Hist. Rom.*, LIV, 11.
2. *Annali dell' Instit.*, 1863, p. 443.
3. Sur cette trompette, cf. Eustathe, *ad Iliad.*, p. 1139, 57 ; Diodore, V, 30.
4. Babelon, *Monnaies de la République Romaine*, t. I, p. 243, 436, 550 ; t. II, p. 11, 131, 360, 373, etc. (cf. t. II, p. 617, à l'index). La Gaule est personnifiée sous les traits d'une femme assise dans l'attitude du deuil sur plusieurs deniers de Jules César (Babelon, *op. laud.*, t. II, p. 11, 12).
5. Babelon, *op. laud.*, t. I, p. 314 et suiv.
6. Dion Cassius, *Hist. Rom.*, LIV, 19-25.

rassant. Dans un exemplaire trouvé en Transylvanie¹, le seul dont nous possédions une reproduction satisfaisante, on remarque deux barbares nus, avec la ceinture, le glaive court et le grand bouclier ovale. Ici encore, c'est le type celtique traditionnel qui a inspiré le modelleur. M. de Domaszewski pense que ces figures d'applique, et d'autres analogues qu'il a soigneusement énumérées², appartiennent à des pièces de harnachement imitées de celles qui décoraient les chevaux du quadrigé d'Auguste élevé par le Sénat romain sur le Forum Augustum.

Dans le registre inférieur du grand camée de Vienne (fig. 24)³, on voit un captif gaulois agenouillé, le *torques* au cou, les deux bras avancés avec le geste de la supplication; c'est une des plus belles images de guerrier celtique que l'on connaisse. Une femme

barbare assise, la tête entre les mains et dans l'attitude du deuil, fait partie de la même composition; à sa gauche est un barbare captif, les mains enchaînées derrière le dos, le torse découvert. Des figures analogues occupent le registre inférieur du grand camée de Tibère à la Bibliothèque nationale⁴;

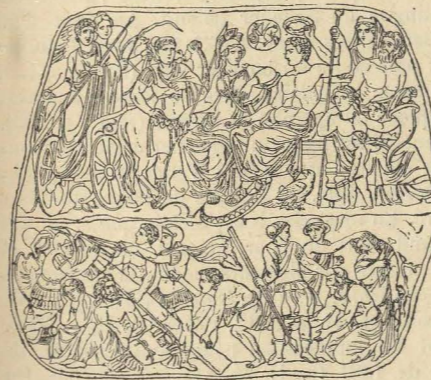


Fig. 24. — Grand camée de Vienne.

1. Domaszewski, *Archaeol. Epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, 1888, p. 138, pl. IV. L'objet est entré au Musée de Clausenbourg.

2. Entre autres les plaques de Brescia (Labus, *Museo Bresciano*, pl. LIII), de Starigrad en Dalmatie (*Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen*, I, pl. IV), d'Industria (*Atti della Soc. di archeol. di Torino*, III (1880), pl. XIX; cf. Longpérier, *Notice des bronzes*, n° 596), d'Herculanum (*Bronzi di Ercolano*, t. II, p. 9). Ces indications sont empruntées à l'article de M. de Domaszewski, où l'on en trouvera plusieurs autres.

3. Müller-Wieseler, *Denkmäler*, pl. LXIX, n° 377; *Gazette archéologique*, 1886, pl. XXXI.

4. Müller-Wieseler, *Denkmäler*, pl. LXIX, n° 378; Babelon, *Le Cabinet des*

une femme captive, tenant un enfant dans ses bras, est entourée de huit autres figures d'hommes et de femmes qui sont peut-être les prisonniers germains et parthes faits par Germanicus dans ses deux grandes expéditions¹.

Antiques, pl. I. Voir aussi les captifs et les captives germaines figurés sur le diptyque d'Halberstadt (Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Alterthums-kunde*, t. I, p. 382).

1. Babelon, *loc. laud.*, p. 6. On y a aussi reconnu des Arméniens et des habitants du Bosphore; cf. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, t. II, p. 279, 295. — Indiquons ici, à titre de complément, les principales monnaies où sont figurés des types gaulois ou des armes celtiques; on peut consulter, pour plus de détails, la brochure du marquis de Lagoy, *Recherches de Numismatique sur l'armement et les instruments de guerre des Gaulois*, Aix, 1849. — Sur des deniers des familles Claudia et Cornelia (Babelon, *Monnaies de la Rép. rom.*, t. I, p. 351, 352, 427; Longpérier, *Œuvres*, t. II, p. 380), on voit le consul M. Claudius Marcellus consacrant dans le temple de Jupiter Férétrien l'armure du roi gaulois Viridomar, où l'on distingue un bouclier oblong. Au droit d'un denier du monétaire L. Hostilius Saserna (vers 46 av. J.-C.), tête de chef gaulois à longs cheveux et à longue barbe; près de lui un bouclier long (Babelon, t. I, p. 550). Sur un autre denier du même monétaire, tête de femme barbare, avec de longs cheveux, derrière laquelle on aperçoit le *carnyx* (*ibid.*, p. 552). Au revers de la première de ces monnaies est figuré un guerrier combattant sur un char de guerre; M. Babelon a supposé que c'était Vercingétorix (*ibid.*, p. 550), mais cette hypothèse est inadmissible, les Gaulois du temps de César ne se servant plus de chars de guerre. En revanche, il est certain que le roi des Arvernes, Betultus (Bituitus), debout dans un char, lançant un javelot et tenant le *carnyx*, quelquefois casqué, figure sur plusieurs monnaies des familles Aurelia (Babelon, t. I, p. 243), Cosconia (*ibid.*, p. 436), Domitia (*ibid.*, p. 464), Licinia (*ibid.*, t. II, p. 131), Pomponia (t. II, p. 360), Porcia (t. II, p. 373). Quelques-unes de ces monnaies ont été publiées en héliogravure par M. de Witte dans la *Revue archéologique* de 1887 (t. II, pl. XIV, cf. p. 135). On sait que le roi Betultus parut, dans son char d'argent, au triomphe de Fabius Maximus, vainqueur, avec Domitius Ahenobarbus, des Arvernes et des Allobroges près de Vindalium (Val. Max., IX, 6, 3). — Au revers des monnaies de la famille Sergia (Babelon, t. II, p. 442), on voit un cavalier au galop portant la tête coupée d'un Gaulois. Un denier de César (Babelon, t. II, p. 41) porte un trophée orné de deux boucliers ovales et de deux *carnyx*; au-dessous, à gauche, la Gaule pleurant; à droite, un guerrier nu, les mains assises derrière le dos et détournant la tête, qu'on croit être Vercingétorix. Un autre denier de César présente un revers analogue (*ibid.*, p. 12), si ce n'est que le captif nu est à gauche et la Gaule à droite. — Sur des monnaies frappées par les Sénonais à Rimini, figure au droit une tête de chef celtique vue de profil, avec moustache et *torques*; le type rappelle, malgré la grossièreté de l'exécution, celui du Gaulois du Capitole et du prétendu Paetus (*Bullet. dell' Instit.*, 1839, p. 125; Marchi et Tessieri, *Aes grave del Museo Kircheriano*, 1839; Longpérier, *Œuvres*, t. II, pl. VII, n° 3.) Au revers, un grand bouclier ovale.

Avant de passer à la description des sarcophages, nous signalerons brièvement de curieuses peintures découvertes en 1885 dans un vaste hypogée à Alexandrie. Cet hypogée contenait des centaines de *columbaria*, fermés, pour la plupart, par une tablette ou par une stèle peinte avec inscription. Parmi ces stèles, quelques-unes sont restées à Alexandrie, d'autres ont passé au Louvre, au Musée de Saint-Germain et en Amérique¹. L'hypogée était affecté à la sépulture de mercenaires crétois, thraces et galates, qui tenaient garnison, sous les Ptolémées, à l'est d'Alexandrie, ainsi qu'à leurs femmes et à leurs enfants². Sur plusieurs de ces stèles, on voit des peintures malheureusement fort effacées, qui représentent des guerriers debout, armés du grand bouclier ovale; parmi les noms inscrits au-dessus et suivis de l'ethnique *Κελτός* ou *Γαλάτης*, on en a relevé plusieurs dont la forme celtique est incontestable³.

Les sarcophages représentant des batailles contre les Gaulois ne sont pas rares dans les musées; à ceux que nous énumérons

Sur une petite monnaie de bronze frappée au même endroit et plus récente, on voit, avec la légende ARIM, un guerrier gaulois ayant la tête nue, avec moustache, un *torques* au cou et le corps caché par son long bouclier (Longpérier, *Oeuvres*, t. II, p. 380). Les monnaies autonomes de la Gaule ne peuvent pas entrer ici en ligne de compte, parce que les têtes de profil qu'on y remarque ne sont pas des portraits, à l'exception peut-être de quelques-unes, entre autres celle du vergobret de Lisieux, Cissiambos (cf. Lelewel, *Type gaulois*, pl. VIII, 40, IX, 34, et R. de Belloguet, *Ethnogénie gauloise*, t. II, p. 96-99). Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que les graveurs des monnaies gauloises ont donné un type anguleux particulier et une chevelure d'apparence celtique aux têtes grecques qu'ils copiaient maladroitement (cf. Belloguet, *op. laud.*, p. 99).

1. Cf. *American Journal of archaeology*, 1887, p. 261; *Revue critique*, 1888, II, p. 420.

2. Sur les mercenaires galates des Ptolémées, cf. Polybe, V, 82; Pausanias, I, 18.

3. *Bitos*, *Sisonon*, *Aedearatos*, *Aedosotis*, peut-être aussi *Lostoieik*. Voir l'article de la *Revue Critique* cité plus haut. — Un guerrier à cheval, coiffé d'un casque à cornes qui rappelle les casques gaulois de l'arc d'Orange et tenant un grand bouclier ovale, figure parmi les peintures d'une tombe de Capoue découverte en 1854 (*Bullett. Napolitano*, 1854, p. 180, pl. XI); c'est probablement un Samnite (Minervini, *loc. laud.*, p. 181). La peinture en question appartient au III^e siècle av. J.-C. Cf. une autre peinture représentant des guerriers samnites, *Monum. dell' Instit.*, t. VIII, pl. XXI, 1; Baumeister, *Denkmäler*, fig. 2261.

ici, après avoir dépouillé plusieurs catalogues, on pourrait probablement en ajouter beaucoup d'autres. Il est fâcheux que la plupart soient inédits ou connus seulement par de mauvaises gravures; des descriptions, même détaillées et consciencieuses, ne donnent jamais qu'une idée très insuffisante des originaux. En attendant que le Musée de Saint-Germain puisse réunir les photographies ou les moulages de toutes les œuvres de cette série, il nous a paru utile de les signaler à l'attention, d'autant plus que l'étude isolée d'une de ces compositions, celle du sarcophage Ammendola, par exemple, peut entraîner à de graves erreurs contre lesquelles une étude comparative met en garde.

Pour ne pas préjuger, dans nos descriptions, la question de la nationalité des vainqueurs, nous emploierons l'adjectif *gréco-italique* à la place d'un des ethniques *grec* ou *romain*. Peut-être verra-t-on, à la fin de notre étude, que cette manière de parler conventionnelle et vague est assez conforme au caractère même des monuments que nous décrivons ici.

Commençons par un sarcophage en marbre grec qui est con-

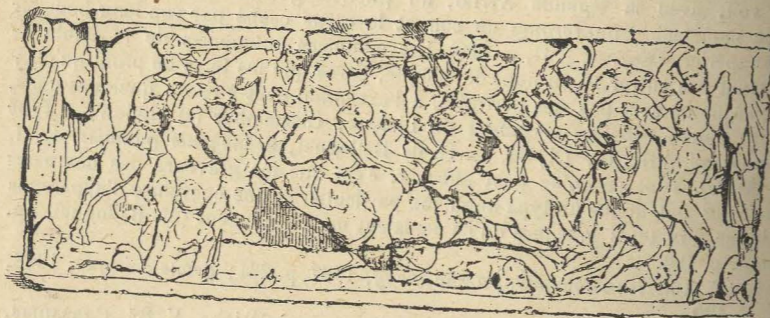


Fig. 25. — Sarcophage du Campo Santo de Pise.

servé au Campo Santo de Pise et que nous avons reproduit ici d'après la médiocre gravure de Lasinio¹. Bien que la conserva-

1. Lasinio, *Raccolta di sarcofagi*, pl. CXXXVI; Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. I, n° 100, p. 79.

tion en soit très défectueuse, on distingue clairement les épisodes de la bataille qui est figurée sur le grand côté. Notre vignette

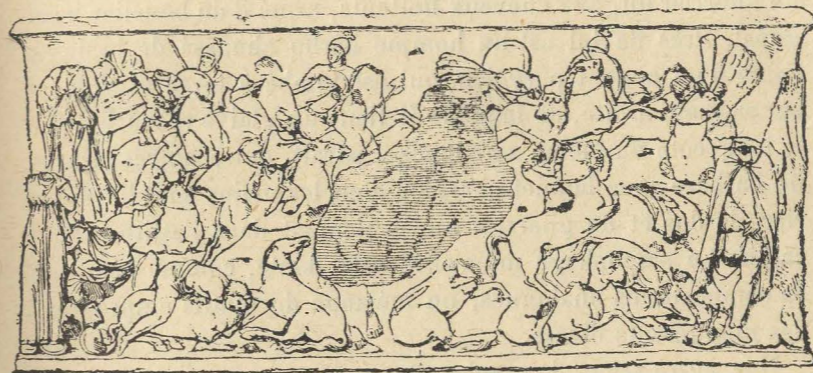


Fig. 26. — Sarcophage du Campo Santo de Pise (p. 49, note 2).

nous dispense de les décrire. Les Gaulois sont reconnaissables à leur nudité et à la forme de leurs boucliers; un guerrier nu, à gauche, porte une ceinture autour de la taille, comme le Gaulois mort de Venise; les cavaliers gaulois sont vêtus d'une tunique et du *sagum*; l'un d'eux est coiffé d'un bonnet phrygien¹. Un Gaulois, sur la droite, porte un bracelet au bras gauche. Les adversaires des Gaulois sont armés de cuirasses et de casques. Il faut particulièrement signaler, à droite de la composition, le groupe d'un Gaulois qui emporte un de ses compagnons morts. L'ensemble est encadré par deux trophées².

1. A gauche d'un guerrier nu tombé, on distingue un autre bonnet phrygien.
2. Dans la scène de bataille représentée sur un autre sarcophage de Pise (Lasinio, pl. CXII; Dütschke, t. I, p. 50, n° 60), les barbares ne sont pas nus et leur type rappelle plutôt celui des Daces. Il n'est cependant pas douteux que le modèle de cette composition ne soit une *bataille celtique*; seulement, les types et les costumes des barbares ont été légèrement modifiés sous l'influence des bas-reliefs historiques du temps (voir plus bas, p. 332). Notre vignette n° 26 reproduit cet intéressant bas-relief d'après la gravure de Lasinio.

A Florence, dans le jardin de la villa royale de Poggio a Caiano, on voit un sarcophage qui représente des scènes relatives à la vie privée et militaire d'un Romain¹. Sur le petit côté de gauche est figuré un combat entre un guerrier gréco-italique cuirassé et un guerrier nu, aux cheveux flottants, armé d'un bouclier hexagonal. Près de lui est un homme barbu chaussé de braies et coiffé d'un bonnet phrygien, qui est tombé à terre et s'appuie sur sa main droite, de laquelle il tient un glaive recourbé. Sur le long côté du même sarcophage, paraît, entre autres figures, un barbare avec bonnet phrygien dont les mains sont liées derrière le dos et un guerrier nu, également dans l'attitude d'un captif. Ce sarcophage nous offre sans doute, comme beaucoup de compositions analogues, un mélange de motifs empruntés à des monuments divers.

Une autre scène de combat figure sur un sarcophage inédit du palais Digny-Cambrai à Florence². La description qu'en a donnée M. Dütschke prouve qu'il s'agit d'une bataille assez semblable à celle du sarcophage Ammendola, mais il y a quelques détails singuliers, entre autres un guerrier nu, tombé à genoux, qui porte un casque *grec* et qui élève de la main gauche un grand bouclier *rond*. Les cavaliers ont des casques grecs; l'un d'eux est monté sur un cheval qui porte une peau d'animal en guise de selle, détail qui reparait sur plusieurs sarcophages de cette série³. Rien ne prouve qu'il s'agisse ici d'une bataille contre des Gaulois, mais il est possible que le sculpteur n'ait pas eu lui-même une idée bien nette à cet égard.

Le Musée de Mantoue possède un très beau fragment de frise, où une bataille entre guerriers gaulois et gréco-italiques est repré-

1. Très inexactement gravé dans Gori, *Inscript. antiq.*, t. III, pl. XXXIV; cf. Dütschke, *op. laud.*, t. II, p. 177, n° 401.

2. Dütschke, t. II, p. 190, n° 407.

3. Cf. Blackie, *Annali dell' Instit.*, 1831, p. 228, qui pense que ce détail est une marque de la dignité du général. Même indication dans une scène de chasse figurée sur un sarcophage du Musée des Offices à Florence (Dütschke, t. III, p. 28) et dans la scène de chasse du « tombeau de Jovin » à Reims (*Rev. Archéol.*, 1860, I, pl. VII).

sentée en haut-relief. Comme nous reproduisons ici (fig. 27) la gravure qu'en a donnée Labus¹, il est inutile de signaler les caractères auxquels on reconnaît aisément les guerriers celtiques et

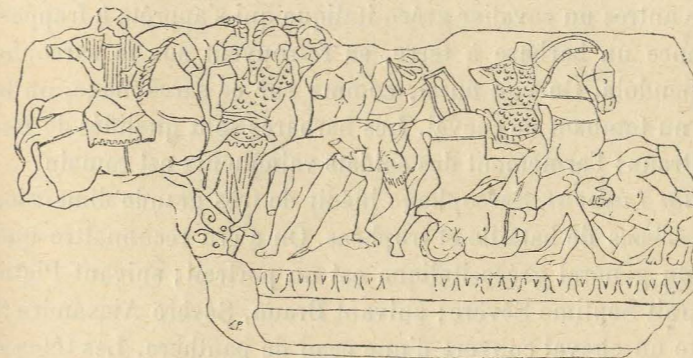


Fig. 27. — Sarcophage du Musée de Mantoue.

l'analogie de cette composition avec celle du sarcophage de Pise signalée plus haut. Ici encore, deux des chevaux des vainqueurs portent une peau d'animal en guise de housse; ce détail devait exister dans l'œuvre originale, bas-relief ou peinture, dont les sculpteurs des sarcophages se sont inspirés. Nous y rencontrons aussi, comme dans le bas-relief de Pise (fig. 25), le motif du Gaulois emportant un compagnon mort.

Il est possible qu'il faille rapporter à une bataille de Galates un fragment de bas-relief inédit conservé à Oxford². L'épisode principal est un homme nu tombé, que terrasse un guerrier vêtu d'un chiton; entre eux est l'extrémité d'un grand bouclier, qui appartenait peut-être au vaincu. Le travail en est certainement grec. La grande collection d'Ince Blundell Hall dans le Lancashire possède la partie antérieure d'un sarcophage où est figurée une bataille de Galates et de Gréco-italiques, avec des motifs très semblables à ceux que nous avons déjà signalés³.

1. Labus, *Museo di Mantova*, t. I, pl. XXXIX; Dütschke, *Antike Bildwerke*, t. IV, p. 361, n° 837; Conze, *Archaeologische Zeitung*, t. XXVI, p. 104*.
 2. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 561, n° 85.
 3. Gravée dans la publication rare intitulée *Engravings... of sepulchral*

Parmi les sarcophages actuellement à Rome qui *peuvent représenter* des batailles de Gaulois, nous énumérerons ici les suivants¹:

Villa Ludovisi. Sarcophage inédit² dont les trois côtés portent des bas-reliefs de bataille et des trophées. Plusieurs figures, entre autres un cavalier gréco-italique qui s'apprête à frapper de sa lance un barbare à terre, se retrouvent sur le sarcophage Ammendola. On voit aussi, comme sur ce sarcophage, un barbare nu tombant de cheval. Les barbares sont qualifiés de Daces par Braun; l'armement des soldats vainqueurs est romain.

Villa Ludovisi. Sarcophage inédit de très grande dimension³, avec scènes de bataille et trophées. On a cru reconnaître que la tête du général gréco-italique est un portrait; suivant Platner, ce serait Septime Sévère; suivant Braun, Sévère Alexandre⁴. Il monte un cheval couvert d'une peau de panthère. Les têtes des guerriers gréco-italiques sont presque toutes imberbes⁵. Le style de ce sarcophage, un des plus grands que l'on connaisse, est très médiocre et la complication des épisodes en rend toute description superflue.

Casino de la Villa Borghèse. Sarcophage inédit, avec une composition analogue à celle du sarcophage Ammendola⁶. La scène de bataille est encadrée par deux groupes de deux prisonniers, un homme et une femme, placés auprès de trophées. Nibby a cru reconnaître dans ce sarcophage le tombeau d'un général de Septime Sévère.

monuments, etc., in the collection of Henry Blundell, 1809, pl. CXXII; cf. Michaelis, Ancient marbles in Great Britain, p. 309, n° 303.

1. La nationalité des barbares peut quelquefois prêter à contestation, mais on verra plus loin que les modèles de ces sarcophages se rapportaient sans doute aux luttes des Grecs contre les Galates d'Asie; ils offrent donc tous un certain intérêt pour la question d'iconographie et d'exégèse qui nous occupe.

2. Schreiber, *Die ant. Bildwerke der Villa Ludovisi*, n° 138; Braun, *Ruinen und Mus. Roms*, p. 602, n° 27; Blackie, *Annali dell' Inst.*, 1831, p. 305.

3. Schreiber, *op. laud.*, n° 186; Braun, *Ruinen und Museen Roms*, p. 603, n° 28; Blackie, *Annali*, 1831, p. 305.

4. Pour cet archéologue, la bataille représentée est la défaite d'Artaxerxès en 232 ap. J.-C. près de l'Euphrate.

5. Schreiber, p. 193.

6. *Beschreibung Roms*, t. III, 3, p. 231, n° 17; Blackie, *Annali*, 1831, p. 305.

Villa Panfili. Sarcophage d'un bon travail, mais dans un très mauvais état de conservation; inédit¹. Au premier plan, une femme barbare tenant un enfant dans ses bras, un guerrier barbu, des trophées; au second plan, un mur avec des tours au dessus desquelles paraissent des combattants; au milieu, un guerrier gréco-italique à cheval. La description de MM. Matz et Duhn, et sans doute aussi l'état de mutilation de l'original, ne permettent pas d'affirmer que les barbares soient des Gaulois.

Villa Panfili. Sarcophage très mutilé, inédit². Un Gaulois assis, les mains liées derrière le dos, sous un trophée; un Gaulois nu est tombé de cheval; sa jambe droite est encore passée sur le dos de la bête (motif identique à celui du sarcophage Ammendola). Un cavalier gréco-italique³ s'élançe pour le frapper; plus loin, un autre cavalier, monté sur un cheval qui porte une peau d'animal en guise de housse, dirige un coup vers un Gaulois tombé qui, appuyé sur son bras gauche dont il tient son bouclier, paraît arracher un fer qui a pénétré dans sa poitrine. Ce motif revient aussi sur le sarcophage Ammendola; il est difficile de dire si le Gaulois, au lieu de retirer le fer de la plaie, n'est pas plutôt figuré au moment où il se donne la mort. Plus loin, un Gaulois nu, vu de dos, les jambes écartées (voir la figure analogue sur le sarcophage Ammendola) et un Gaulois nu avec *torques*, tombé sur son cheval abattu; au-dessus de lui, un guerrier gréco-italique, dont le cheval porte une peau de panthère. Un autre guerrier gréco-italique saisit par les cheveux un Gaulois tombé sur le genou, qui porte un *torques*. Plus haut, un guerrier sonne de la trompette (cf. fig. 25). La composition se termine sur la droite par un Gaulois nu, enchaîné, assis sous un trophée formé de vêtements gaulois, de boucliers, d'épées et couronné par une chevelure de guerrier scalpé⁴. Le tout présente une

1. Voir Matz et Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, n° 3319.

2. Matz et Duhn, *ibid.*, n° 3320.

3. *Griechischer Krieger* dans la description de MM. Matz et Duhn.

4. *Von einem Skalp (?) [wohl richtig] gekrönt* (Matz et Duhn, *loc. laud.*, p. 435). On a déjà signalé des chevelures analogues sur l'arc d'Orange, et l'on

grande analogie avec la scène figurée sur le grand côté du sarcophage Ammendola.

Au Palatin. Fragment inédit¹. Un Barbare assis près d'un trophée; un guerrier gréco-italique, vu de dos, s'apprête à porter un coup; au-dessous de lui, restes d'un cheval abattu et d'un char de guerre. Sur le petit côté de gauche, scène de combat: un guerrier tenant un bouclier avec gorgoneion, un cheval abattu, un second guerrier l'épée levée.

Studio Altini. Fragment d'un sarcophage: un cavalier galopant à droite; sous son cheval, la tête d'un Barbare avec une longue chevelure².

Institut archéologique. Fragment d'un sarcophage: un guerrier nu à terre, un autre relève un blessé couvert de son armure³.

Palais Giustiniani. Fragment de sarcophage très restauré⁴. Combat de cavalerie entre Gréco-italiques et Barbares.

*Même collection*⁵. Aux deux extrémités, deux Barbares deminus, assis et enchaînés; au-dessus planent deux Victoires. Au milieu, général galopant à droite; sous son cheval, un guerrier tombé sur le dos. Un guerrier nu, *casqué*, s'élance sur le cavalier; plus à droite, un barbare tombant de cheval. Au-dessus de la figure du général paraît un sonneur de trompette. A terre, un barbare nu essaie d'attirer à lui (pour lui enlever ses armes?) un guerrier gréco-italique tombé. Plusieurs autres figures de Gréco-italiques et de Barbares complètent cette composition.

Nous omettons de décrire quelques autres fragments de sarco-

a fait observer que, dans les bas-reliefs de ce monument, toutes les têtes coupées, à l'exception d'une seule, sont absolument chauves (Lenormant, *Mém. sur l'Arc d'Orange*, p. 31; Roger de Belloguet, *Ethnogénie gauloise*, t. II, p. 122).

1. Matz et Duhn, n° 3321.

2. *Ibid.*, n° 3323.

3. *Ibid.*, n° 3324.

4. *Galleria Giustiniana*, t. II, pl. LXXI; Matz et Duhn, n° 3329. Ces derniers se demandent si l'ensemble ne serait pas moderne, soupçon qui ne me paraît pas motivé.

5. *Galleria Giustiniana*, t. II, pl. CXXXIV; *Annali dell' Inst.*, 1831, p. 304; Matz et Duhn, n° 3331.

phages qui représentent des scènes analogues¹, pour passer à l'étude du monument le plus important de cette série, le sarcophage de la vigne Ammendola.

A la distance d'un mille environ de la porte moderne de Saint-Sébastien, du côté droit de la voie Appienne, on voyait dans une vigne, parmi d'autres ruines de mausolées, les restes d'un monument funéraire, dont les revêtements en marbre et les inscriptions avaient depuis longtemps disparu². Le possesseur de ce terrain, Sante Ammendola, qui était passionné pour les recherches archéologiques, y fit exécuter des fouilles et découvrit en 1830, à 20 pieds de profondeur, le grand sarcophage auquel son nom reste attaché³. Il avait été anciennement violé et ne contenait plus d'ossements, mais la conservation des sculptures qui le décorent est presque parfaite. De 1830 à 1836, Ammendola ne cessa

1. Matz et Duhn, nos 3322 (*Villa Casali*), 3325 (autrefois au n° 44 dans la *Via de' Crociferi*), 3326 (*Studio Altini*), 3327, 3328 (*Palazzo Giustiniani*, cf. *Galleria Giustiniana*, t. II, pl. LXIX, LXX).

2. Dès 1822, on avait découvert dans cette vigne plusieurs chambres sépulcrales appartenant au mausolée de la famille Caecilia et un grand tombeau orné de peintures (Raoul Rochette, *Bulletin universel de Férussac*, 1830, p. 368). Cf. L. Canina, *Topografia della via Appia*, dans les *Annali dell' Instit.*, 1853, p. 151.

3. Fea, *Bullet. dell' Instit.*, 1830, p. 122; Gerhard, *ibid.*, p. 246, 274; Blackie, *Annali dell' Instit.*, 1831, p. 287; R. Rochette, *Bulletin universel de Férussac*, août 1830, p. 368; Braun, *Ruinen und Museen Roms*, 1854, p. 130; Möhnike, *Bonner Jahrbücher*, t. LXII, p. 164, 166 (l'auteur prend Ammendola pour un nom de lieu, p. 166); Ch. Lenormant, *Mémoire sur l'arc d'Orange*, 1857, p. 36; Roget de Belloguet, *Ethnogenie gauloise*, t. II, p. 122 (d'après Lenormant); Burckhardt, *Der Cicerone*, 4^e éd., t. I, p. 181; *Nuova descrizione del Museo Capitolino*, p. 56; Mayer, *Jahrb. des d. Instit.*, 1887, p. 85; Longpérier, *Bulletin de l'Athenaeum français*, 1856 (= *Œuvres*, t. II, p. 379); Saglio, *Dict. des Antiq.*, t. I, p. 675; Lucy Mitchell, *History of ancient sculpture*, p. 691 (mauvaise gravure); Duruy, *Histoire des Romains*, t. II, p. 68, 69, 127, 158 (gravures partielles). — Les planches gravées publiées dans les *Monuments dell' Istituto* (t. I, 1831, pl. XXX, XXXI) ont été reproduites, avec des notices insignifiantes, par Righetti, *Campidoglio*, t. II, pl. CCCLXXIV-CCCLXXVII, p. 187, et Armellini, *Campidoglio*, pl. LXXXVII-LXXXVIII; elles se trouvent aussi, accompagnées d'un très important travail de Nibby, dans les *Dissertazioni della Pontif. Accad. romana di archeol.*, t. IX (1840), pl. XXX et XXXI, p. 411 et suiv. Une phototypie de la face principale a été publiée par M. de Baye dans le *Bulletin monumental*, 1886, pl. XII, avec une courte notice (p. 185-186). Le Musée de Saint-Germain possède le moulage de ce sarcophage (d'après lequel ont été exécutées nos photogravures) depuis 1888.

de fouiller à l'entour, espérant découvrir, par quelque document épigraphique, le nom du possesseur romain de ce mausolée; ses efforts ne furent pas couronnés de succès et il mourut en 1837. Le sarcophage fut acheté en 1838 par le Musée du Capitole, où il est resté exposé depuis.

Par son état de conservation presque irréprochable, par la qualité du travail et la variété heureuse des motifs, ce monument mérite de compter parmi les chefs-d'œuvre de la sculpture impériale. Assurément, les figures sont un peu pressées et l'air ne circule pas librement entre elles, mais ce défaut, si choquant ailleurs, l'est beaucoup moins dans la représentation d'une mêlée. On sait aujourd'hui que les bas-reliefs pittoresques, c'est-à-dire traités à la façon de peintures, ne sont point une invention des artistes romains; ils remontent à l'époque alexandrine¹, à laquelle appartient sans doute l'original de la composition du grand côté². Il faut y admirer l'excellente ordonnance des figures qui, sans se répondre avec une symétrie que l'art archaïque seul a recherchée, forment deux groupes pour ainsi dire de poids égal autour de la figure du guerrier tombé qui occupe le centre. On remarquera que le registre supérieur du petit côté de gauche est resté inachevé et que le dessin de la scène figurée au-dessous, en particulier celui des chevaux, présente quelques détails peu heureux qui sont peut-être dus à une autre main ou à l'imitation d'un moins bon modèle.

La netteté des images que nous publions (*Planche I*) ne

1. Voir l'excellent livre de M. Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888, et le compte rendu de cet ouvrage que nous avons publié dans la *Revue Critique*, 19 novembre 1888 (t. II, p. 390). Le mérite d'avoir reconnu que le bas-relief pittoresque est le dernier terme de l'art décoratif dans le monde grec appartient à M. Alexandre Conze, *Das Relief bei den Griechen*, in *Sitzungsber. des Berl. Akad.*, 1882.

2. L'exécution du sarcophage Ammendola paraît dater de l'époque des Antonins, mais il est difficile de rien affirmer à cet égard avant la publication du *Corpus* des sarcophages, que prépare l'Académie de Berlin et qui fournira des points de repère à la critique. C'est certainement à l'époque des Antonins qu'appartiennent les plus beaux sarcophages que l'art gréco-romain nous ait laissés; cf. Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 436.

rend pas inutile une description rapide de ces bas-reliefs. Aux trois angles du registre supérieur, on voit des têtes de Barbares, deux hommes et une femme, remarquables par la rudesse expressive des physionomies; les hommes, avec leurs touffes épaisses de cheveux et leurs moustaches, rappellent le type des statues du Capitole et de la Villa Ludovisi. Ces têtes tiennent ici la place des masques bachiques qui figurent souvent aux angles des sarcophages¹. Le reste du registre supérieur est occupé, sur le grand côté, par de beaux groupes de captifs et de captives avec leurs enfants², entremêlés d'armes diverses; c'est comme la conséquence ou l'épilogue des luttes terribles figurées plus bas. Un des prisonniers, assis devant un grand carquois et les mains liées derrière le dos, porte le bandeau royal, détail que l'on distingue difficilement sur l'héliogravure. Deux barbares morts occupent les registres supérieurs des petits côtés: l'un d'eux est un jeune homme, étendu à côté d'un bouclier ovale et d'un carquois; l'autre, resté à l'état d'ébauche, est indistinct³.

La scène de combat, qui remplit le registre principal, a pour centre un guerrier barbare, tombé sur le bras gauche, dans une attitude qui rappelle beaucoup celle d'un des Gaulois de Venise⁴. Faut-il penser qu'il se donne la mort, comme les Gaulois vaincus dont parle Pausanias dans la bataille devant Delphes⁵, ou qu'il

1. Cf. *Annali dell' Instit.*, 1831, p. 294.

2. Il faut remarquer que les enfants ne sont pas nus.—Les Gaulois combattaient et faisaient campagne sous les yeux de leurs femmes et de leurs enfants; cf. Polybe, V, 78, 1: ἄτε ποιούμενοι τὴν στρατείαν μετὰ γυναικῶν καὶ τέκνων. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler le type des barbares captives, qui se rencontre sur d'autres œuvres, bas-reliefs et monnaies. Voir encore Bartoli, *Col. Traj.*, pl. XXV; *Col. Antonin.*, pl. LXXIV; *Museo Pio Clementino*, t. IV, pl. XXXI; pour les monnaies, les modèles réunis par Montfaucon, *Antiq. expliq.*, t. IV, 1, pl. XCVI.

3. *Römische Heldenjünglinge*, écrit Braun (*Ruinen und Museen Roms*, p. 132). D'autres y ont reconnu un jeune homme et une jeune femme. D'après le moulage, il semble bien que ce soient deux hommes.

4. Cette observation a déjà été faite par Longpérier, *Bulletin de l'Athenaeum français*, 1856, p. 42.

5. Paus., I, 23. Cf. Nibby, *op. laud.*, p. 415.

essaie, au contraire, d'arracher de sa poitrine le fer que son adversaire y a enfoncé¹? La seconde explication paraît la moins vraisemblable, mais il n'y a pas de raison décisive pour l'écartier. Ce personnage, ainsi placé au centre du tableau, est certainement le chef des barbares : il porte le diadème royal, mais il n'a pas de *torques*, sans doute parce que le collier est la marque d'un grade militaire inférieur à la dignité du chef². Au-dessus de lui, à droite, est l'avant-train d'un cheval abattu, celui peut-être d'où il vient d'être renversé. A sa droite et au-dessus de lui, on voit un cavalier gréco-italique, que la richesse de son armure et la housse en peau de panthère que porte son cheval font également reconnaître pour un chef. Plus à gauche, un second cavalier gréco-italique et un Gaulois nu renversé de cheval, la jambe gauche encore passée sur le dos de sa monture. En face du chef gréco-italique, un cavalier gaulois, dont la belle tête, vue de profil, rappelle celle du chef galate sculptée sur le bas-relief de Cyzique (plus haut, p. 43). A droite, un guerrier tout nu, vu de dos,

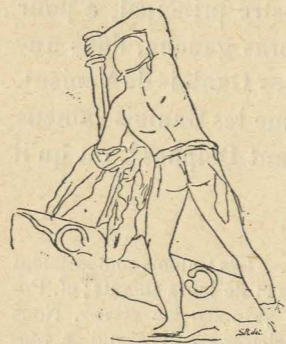


Fig. 28. — Gaulois combattant, épisode de la frise de l'arc d'Orange.

tenant un bouclier hexagonal du bras gauche et s'appêtant à frapper un coup avec la courte épée qu'il tient du bras droit. Il est difficile de dire contre qui ce coup est dirigé, car le cavalier marchant à droite que l'on aperçoit au fond est, lui aussi, un barbare, et le cavalier gréco-italique qui vient ensuite est placé à une distance trop grande du guerrier nu. Mais c'est là un détail dont le sculpteur ne s'est pas préoccupé. Ce guerrier nu vu de dos est un motif qu'il a dû emprunter à un modèle célèbre, puisque la même figure se retrouve sur l'arc d'Orange (fig. 28) et sur d'autres sar-

1. C'est l'opinion soutenue par Blackie, (*Annali*, 1831, p. 289.)
2. Nibby, *op. laud.*, p. 420.

cophages; peut-être faut-il y reconnaître l'écuyer du chef gaulois, qui défend son maître désarçonné¹. Nibby a eu la singulière idée d'en faire un Barbare allié des Romains, un de ces Vénètes ou Cénomans qui, en l'an 225 av. J.-C., servirent dans l'armée romaine contre les Gaulois². Il allègue la forme de son bouclier, qui est hexagonale, alors que les autres boucliers gaulois sur ce sarcophage sont ovales, mais il oublie que sur beaucoup d'autres monuments, les boucliers prêtés aux Gaulois affectent indifféremment les deux formes³. Le guerrier gréco-italique qui vient après, figuré au moment où il va frapper un Gaulois nu qu'il saisit par les cheveux, présente une particularité singulière, le casque en forme de bonnet phrygien. Je ne connais, dans la sculpture antique, qu'un seul casque analogue : c'est celui qui figure, au milieu d'armes grecques et gauloises, sur un des trophées de Pergame dont il a été question plus haut³. Nous en donnons ici une esquisse d'après une photographie (fig. 29). Un autre détail remarquable de cette figure est l'*ocrea* que porte la jambe gauche. Nibby a fait de ce guerrier un auxiliaire latin, hypothèse qu'il n'étaie d'aucune preuve et qui est absolument inadmissible. A droite et à gauche de la composition, on voit un barbare captif, les mains enchaînées derrière le dos, dans une attitude traditionnelle que



Fig. 29.
Casque d'un des trophées
de Pergame.

1. Sur les *παρασπισται* des chefs gaulois, cf. Diodore, V, 29.
2. Polybe, II, 23 : Οἱ δὲ Οὐένετοι καὶ Γονομάνοι, διαπρεσθευσαμένων Ῥωμαίων, τοῦτοις εἴλοντο συμμαχεῖν. Mais Polybe n'ajoute pas qu'ils servirent dans les rangs de l'armée romaine à la bataille de Télamon; il dit au contraire qu'ils avaient été placés par leurs alliés ἐπὶ τῶν ἔρων τῆς Γαλατίας (II, 24, 8).
3. Par exemple sur les sculptures de l'arc d'Orange, le vase de Naples (plus haut, p. 195), le bas-relief des *nautae parisiaci*. Cf. Longpérier, *Bull. de l'Athenaeum français*, 1856, p. 42. On pourrait ajouter les trophées dits de Marius (Montfaucon, *Antiq. expliq.*, t. IV, 1, pl. CCIV), mais nous ne parlons ici que des sculptures qui se rapportent aux Gaulois, et ces trophées, comme on le sait aujourd'hui, datent seulement du règne de Domitien. Cf. Lenormant, *Revue numismatique*, 1842, p. 332.
3. Voir la photogravure dans les *Denkmäler* de Baumeister, t. II, p. 1282, fig. 1433.

nous avons déjà signalée plus d'une fois : au-dessus sont des trophées composés de casques, de tuniques, de lances, de boucliers ovales et hexagonaux, auxquels s'ajoutent, comme sur d'autres monuments analogues, les chevelures de Gaulois scalpés. Les casques ne sont pas gaulois, mais Winckelmann a déjà remarqué que, dans les trophées de ce genre, les armes des vainqueurs se mêlent à celles des vaincus¹.

Les bas-reliefs des petits côtés ne présentent aucune difficulté d'interprétation. A droite, un cavalier gréco-italique, dont le cheval s'est abattu, se défend contre un barbare nu, portant le *sagum* sur l'épaule, qui lance une pierre contre lui; à gauche, deux cavaliers gréco-italiques, dont l'un brandit un javelot qui paraît muni de l'*amentum*, tandis que l'autre va percer de sa lance un barbare tombé sur son séant. Le barbare nu enchaîné que l'on voit à gauche et le barbare vêtu de braies représenté dans la même posture à droite de l'autre petit côté n'appartiennent pas à la composition proprement dite, mais servent à l'encadrer, comme les deux barbares assis sous les trophées aux extrémités de la face principale. Nous avons déjà fait observer que la composition du côté gauche manque à la fois de la correction et de la vie qui caractérisent les autres bas-reliefs.

Il nous semble inutile de démontrer que les barbares vaincus sont bien des Gaulois; c'est, en effet, une vérité évidente, sur laquelle tous les critiques sont aujourd'hui d'accord. Leurs armes, leur costume, et même leur absence de costume, sont, à cet égard, des arguments décisifs qu'il suffit de rappeler brièvement. Six guerriers gaulois portent le *torques*²; un seul est vêtu du pantalon étroit ou *bracae*, un autre porte le manteau agrafé sur l'épaule ou *sagum*, un troisième, le chef qui se donne la mort, une tunique serrée descendant à mi-cuisses; les autres sont

1. Winckelmann, *Monumenti ined.*, tratt. *prelim.*, p. xcvi.

2. Tantôt le *torques* est fermé par une grosse agrafe en forme de boule, comme dans la statue du Capitole; tantôt il n'y a pas de fermeture et les deux extrémités du collier se rapprochent sans être unies. Ces deux types de *torques* se rencontrent dans nos collections.

3. Cf. Strabon, IV, 4, 3 : Σαγηροδοσι δὲ καὶ κομοτροδοσι καὶ ἀναξύριοι χροῶν-

le torques est
cf. Bruch *Antiquities*
Tom. I, p. 111

complètement nus. Ce n'est là, d'ailleurs, qu'un *costume de combat*¹, car les prisonniers figurés sur le registre supérieur portent tous le pantalon. Aucun Gaulois n'est coiffé d'un casque² : tous laissent flotter au vent ces longs cheveux divisés en grosses touffes qui les caractérisent aussi dans les œuvres de la grande sculpture³. On peut en dire autant de la moustache, si ce n'est que les Gaulois du sarcophage portent aussi une barbe peu épaisse, tandis que les guerriers du Capitole et de la villa Ludovisi, pour ne citer que ces illustres exemples, ont les joues rasées et portent la moustache seulement⁴. La plupart des Barbares sont nu-pieds, mais le chef, le captif du côté droit et ceux du registre supérieur, ont aux pieds une chaussure à semelle

ται περιεταμέναις· ἀντί δὲ χιτῶνων σχιστοῦς χειριδιώτους φοροῦσι. — Diodore, V, 30 : Χρῶνται... ἀναξυρίσιν, ἃς ἐκείνοι βράκας προσαγορεύουσιν· ἐπιποροῦνται δὲ σάγους βαθῶτους ἐν μὲν τῷ χειμῶνι θασεῖς, κατὰ δὲ τὸ θέρος ψιλούς.

1. C'est ce qu'indique nettement Polybe, II, 28, 8. Il raconte qu'à la bataille de Télamon les Insubres et les Boïens portaient les braies et le *sagum*, mais que les Gésates, par ostentation de courage, rejetèrent leurs vêtements et s'avancèrent au combat tout nus, γυμνοὶ μετ' αὐτῶν τῶν ὅπλων, πρῶτοι τῆς δυνάμεως κατέστησαν. Cf. Diodore, V, 29 : Ἐνιοὶ δ' αὐτῶν ἐπὶ τοσοῦτο τοῦ θανάτου κατατρονοῦσιν, ὥστε γυμνοὺς καὶ περιεζωσμένους καταβαίνειν εἰς τὸν κίνδυνον. *Ibid.*, V, 30 : Θώρακας δ' ἔχουσιν οἱ μὲν σιδηροῦς ἀλυσιδωτοῦς, οἱ δὲ τοῖς ὑπὸ τῆς φύσεως δεδομένοις ἀρκούνται, γυμνοὶ μαχόμενοι. Dans l'art classique, au contraire, les Barbares, qui sont des Asiatiques, sont toujours drapés (*bracatis illita Medis porticus*, Perse, III, 53).

2. Bien que Diodore signale des casques gaulois (V, 30) et qu'on en possède un petit nombre dans les musées (des casques à cornes sont figurés sur l'arc d'Orange et des casques pointus sur les trophées de Pergame), cette partie de l'armement hellénique paraît avoir été rarement adoptée par les Celtes. Tacite dit de même en parlant des Germains : *Vix uni alterive cassis aut galea*.

3. Cf. Diodore, V, 28. La rudesse de la chevelure est un caractère des barbares dans l'art antique. Longpérier a déjà rapproché (*Athenaeum Français*, 1856, p. 43) les cheveux du Gaulois du Capitole de la chevelure figurée sur les monnaies de Rimini frappées au IV^e siècle par les Sénonais (cf. plus haut, p. 311, note). Pour les textes antiques relatifs à la chevelure des Gaulois, voir Pelloutier, *Histoire des Celtes*, t. II, p. 173; Winckelmann, *Storia delle arti*, éd. Fea, t. I, p. 46.

4. Les têtes de Barbares sculptées aux angles du sarcophage portent la moustache seulement, avec une courte *royale* au menton. — César dit des Bretons (*Bell. Gall.*, V, 14) : *Omni parte corporis rasa, praeter caput et labrum superius*. Diodore fait de la moustache portée seule un signe de noblesse chez les Celtes (V, 28), ce qui était peut-être vrai à l'époque de l'informateur de Diodore et ne l'était plus, du temps de César, que pour les Bretons.

épaisse, découpée sur l'empeigne¹, les *gallicae*², devenues en français les *galoches*, comme les *bracae* et le *sagum* sont restés dans notre langue sous la forme de *braies*, de *saie* ou de *sayon*.

Parmi les explications qui ont été proposées du sarcophage Ammendola, il en est une que nous pouvons écarter d'abord : c'est celle de Blackie, qui, suivi par quelques archéologues sans critique, y a reconnu une bataille des Romains contre les Germains, les Marcomans ou les Quades³. La nationalité gauloise des vaincus est, en effet, assez évidente pour qu'il soit inutile de discuter longuement une hypothèse qui n'en tient pas compte. Les arguments qu'on a allégués en sa faveur, tels que le port de la barbe et des moustaches chez les vainqueurs, usage qui ne redevint commun à Rome qu'à partir du règne d'Hadrien, n'ont pas la moindre valeur ; du moins cette dernière considération est-elle de nul poids dans l'hypothèse, que nous allons examiner, où la scène de combat se placerait sous la République, antérieurement à l'époque où les Romains commencèrent à se raser.

Cette hypothèse, fort séduisante au premier abord, a été longuement développée par Nibby, auquel Braun s'est associé sans réserves⁴. Nibby admet que la bataille représentée est celle de Télamon, en 225 av. J.-C., où le consul romain C. Atilius Regulus trouva la mort⁵ et qui eut aussi pour conséquence celle du roi gaulois Anerostus, qui se tua de sa propre main⁶ ; un autre roi celtique, Concolitanus, fut fait prisonnier ; les Gaulois perdirent cinquante mille hommes, dont dix mille prisonniers⁷. Le chef qui

1. Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, t. I, p. 675.

2. Cic., *Phil.*, II, 3; Gell., XIII, 21; *Edict. Diocl. de pretiis rerum*, dans le *Corp. inscr. lat.*, t. III, 2^e part., p. 833.

3. Blackie, *Annali dell' Instit.*, 1831, p. 307; Canina, *ibid.*, 1853, p. 451; Möhnike, *Bonner Jahrbücher*, t. LXII, p. 164.

4. Nibby, *Dissertazioni della pontif. Accad. Rom. di archeol.*, t. IX (1840), p. 411; Braun, *Ruinen und Museen Roms*, 1854, p. 130.

5. Polybe, II, 28.

6. *Ibid.*, 31.

7. Polybe, II, 23-31; Zonaras, VIII, 20; Orose, IV, 13; Diodore, *Excerpta Hoeschel.*, XXV, 1. Cf. Mommsen, *Histoire Romaine*, trad. Alexandre, t. III, p. 103-106.

se donne la mort, au centre de la grande composition, serait Aneroestus; le prince captif, sculpté au registre supérieur, Concolitanus. Nibby a mis une extrême ingéniosité au service de son explication. Il a rappelé qu'un des *cognomina* de la *gens* Atilia est Calatinus; or, Cicéron mentionne précisément les sépultures des Calatini comme situées sur la voie Appienne. D'autre part, un Appius Annius Atilius Bradua, consul en 168 sous Antonin, avait pour sœur Regilla, la femme du célèbre rhéteur Hérode Atticus¹. Nous savons qu'Hérode possédait, du fait de sa sœur, de grands terrains sur la droite de la voie Appienne²; il est donc probable, conclut Nibby, que le frère de Regilla était propriétaire de terrains avoisinants, d'où l'hypothèse que le sarcophage Ammendola n'est autre que celui de ce consul Atilius, qui aura voulu rappeler, par les sculptures dont il le fit orner, la mort héroïque d'un des ancêtres de sa famille. Le style de ces sculptures est, en effet, assez semblable à celui des monuments romains du n° siècle.

Tout cela est en apparence fort bien déduit et l'érudition peu commune de Nibby a su dissimuler, mieux que notre sèche analyse, l'insuffisance des fondements sur lesquels repose son hypothèse. A notre avis, elle tient à peine debout, et la lecture attentive du texte de Polybe suffit à la renverser. Polybe raconte, en effet, que le consul romain fut tué dès le commencement de la bataille et que le roi Aneroestus se donna la mort après la déroute des siens³. Le sarcophage dit tout autre chose : il montre un chef gaulois se donnant la mort et le chef gréco-italique s'élançant vers lui pour le frapper. Si l'on prétend que l'adversaire du prince barbare terrassé est le second consul Papus, dont le corps d'armée décida la victoire, Atilius est absent du bas-relief et toute la seconde partie de l'hypothèse de Nibby s'écroule.

1. Voir Vidal La Blache, *Hérode Atticus*, Paris, 1872, p. 64.

2. C'est là qu'ont été découvertes les célèbres inscriptions *triopéennes* (Vidal La Blache, *ibid.*, p. 65 et suiv.).

3. Polybe, II, 18 et 31 : 'Ο δ' ἕτερος αὐτῶν, Ἀνηρόεστος, εἰς τινα τόπον συμφορῶν μετ' ὀλίγων, προσέγεγε τὰς χεῖρας αὐτῷ καὶ τοῖς ἀναγκαίοις.

En présence de pareilles impossibilités, il est inutile d'alléguer quelques difficultés de détail, comme le casque phrygien et la jambière du guerrier sur lesquels nous avons déjà appelé l'attention.

On peut ajouter que Nibby n'aurait certainement pas maintenu son opinion si, au lieu d'étudier une œuvre isolée, il l'avait replacée, comme nous essayons de le faire ici, dans la série à laquelle elle appartient. Il n'aurait pas voulu soutenir que tous les autres sarcophages à batailles celtiques, que nous avons énumérés plus haut, avaient renfermé les cendres de Romains descendants des héros de Télamon ou d'Alésia. Il se serait aperçu que le motif de la bataille celtique, comme celui de la Gigantomachie ou du combat des Amazones contre les Athéniens, était, à l'époque romaine, un motif banal, purement décoratif, dont la présence sur un sarcophage n'autorise aucune conclusion sur la carrière du mort ou de ses ancêtres. Il y a, en effet, une différence à cet égard entre les motifs mythologiques ou héroïques et les représentations de la vie civile et des métiers : celles-ci, dans beaucoup de cas, sont dans une relation étroite avec le passé du défunt, à tel point même que la tête du principal personnage est très souvent un portrait¹. « Un personnage de Pétrone, au moment de mourir, donne des instructions pour la décoration de son tombeau : « Je veux, dit-il, qu'on mette sur « mon monument des navires voguant à pleines voiles, et que, « d'autre part, on me montre revêtu de la robe prétexte et assis à « mon tribunal. » Il a été, en effet, magistrat et armateur; cette flotte sera là pour rappeler l'importance de ses affaires... Le tombeau dit « du Boulanger » à Rome est célèbre. Plusieurs bas-reliefs y font voir toutes les opérations de la boulangerie, depuis la mouture du blé jusqu'à la mise en vente du pain². » Et l'auteur auquel nous empruntons ces lignes, M. Jules Martha, ajoute avec raison : « Il n'y a guère qu'un rapport très général entre

1. Il en est quelquefois ainsi même dans les bas-reliefs à sujets mythologiques; cf. Sybel, *Weltgeschichte der Kunst*, p. 438.

2. Martha, *L'archéologie étrusque et romaine*, p. 228.

la scène figurée et la personne du défunt. En allant acheter un sarcophage chez les marbriers, on se préoccupait peu de la convenance du sujet. Les modèles exposés étaient tous au même titre des symboles funéraires¹, consacrés par l'usage et devenus banals, dont on ne songeait pas à analyser le sens, pas plus que de nos jours tous ceux qui arborent des immortelles ne songent à l'immortalité². »

Il convient, d'ailleurs, de prendre la question d'un peu plus haut et de se demander, en principe, si les représentations des sarcophages romains se rapportent jamais à des épisodes déterminés de l'histoire romaine. L'étude de ces monuments, quelque difficile qu'elle soit encore à cause de leur extrême dispersion et du manque de publications dignes de foi, nous autorise à affirmer le contraire. On pourrait même, croyons-nous, aller plus loin et dire que les représentations de sarcophages ne se rapportent *jamais* à l'histoire romaine, mais à la mythologie, à la vie privée, aux arts et métiers, parfois aussi aux scènes héroïques de l'histoire grecque. Parmi ces dernières figure notamment la bataille de Marathon avec l'épisode de Cynégire, dont on trouve la représentation incontestable sur un sarcophage de Brescia³. Ce dernier bas-relief est probablement l'imitation d'une peinture décrite par Pausanias dans la Stoa Poecile à Athènes⁴. On sait combien, dans l'art de l'époque romaine, on trouve peu de compositions se rapportant à l'histoire nationale : sur 1,968 peintures campaniennes que M. Helbig a cataloguées, il y en a un peu plus de 1,400, près des trois quarts, qui de quelque manière se rattachent à la mythologie, c'est-à-dire qui représentent les aven-

1. Nous faisons toutes nos réserves au sujet de ces deux mots ; ils impliquent une théorie que nous n'acceptons pas, mais qu'il serait inopportun de discuter ici.

2. Martha, *ibid.*, p. 232.

3. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, t. IV, p. 143, n° 366 ; *Museo Bresciano*, t. I, pl. LI ; *Arch. Zeitung*, t. XXIV, pl. CCXV, 1 ; Raoul Rochette, *Journal des Savants*, 1845, p. 544.

4. Pausanias, I, 15, 3 : "Εσχάται δὲ τῆς γραφῆς νῆες τε αἱ Φοίνισσαι, καὶ τῶν βαρβάρων τοὺς ἐσπίπτοντας ἐς ταύτας φονεύοντες οἱ Ἕλληνες.

tures des dieux ou les légendes de l'âge héroïque¹. Les autres sont des paysages, des natures mortes, des tableaux de genre : aucune n'a rapport à l'histoire proprement dite de Rome², une demi-douzaine seulement à la mythologie de l'*Énéide*. M. Boissier a parfaitement répondu à ceux qui expliquent cette bizarrerie apparente en alléguant que Pompéi est une ville grecque ; cela n'est pas exact, c'est une ville parfaitement romanisée, où l'on connaît à merveille la littérature latine, où l'on cite Virgile, Propertius, Ovide ; mais si la poésie, venue de la Grèce alexandrine, est bientôt devenue romaine, il n'en a pas été de même de la peinture ni de l'art en général. Qu'on me permette de transcrire ici une page de M. Boissier, qui me paraît tout à fait concluante et dont la forme, quelque charmante qu'elle soit, n'est encore que la moindre qualité : « Il est impossible de savoir à quel moment les artistes grecs sont entrés à Rome et ont commencé à y exercer leur métier, mais ce dut être de bonne heure. Plaute nous parle de tableaux qui décoraient de son temps les maisons particulières et représentaient Vénus avec Adonis ou l'aigle qui enlève Ganymède³. Dans Térence, un amoureux qui hésite à commettre une assez méchante action rapporte qu'il a perdu tous ses scrupules après avoir vu sur les murs d'un temple Jupiter qui séduit Danaé⁴ : ce sont les sujets qu'on retrouve le plus souvent dans les villes de la Campanie. Ainsi, pendant plusieurs siècles, les peintres en avaient orné les édifices publics et privés ; l'œil et l'esprit s'étaient habitués à les voir, les ignorants eux-mêmes, les illettrés étaient devenus insensiblement familiers avec eux, et la poésie, qui devait à son tour les reprendre, se trouvait avoir d'avance un public tout préparé et beaucoup plus étendu qu'on ne le croit. Il s'est alors passé quelque chose de semblable à ce qui arriva chez nous quand les poètes tragiques du xvii^e siècle mirent sur la scène Auguste et

1. Boissier, *Promenades archéologiques*, p. 320.

2. *Ibid.*, p. 357.

3. Plaute, *Ménechmes*, I, 2, 33 ; *Le Marchand*, II, 242.

4. Térence, *Eunuque*, III, 5, 36.

Agamemnon. Ces personnages grecs et romains n'étaient pas des étrangers pour les spectateurs. L'éducation classique, où se formait toute la France, rendait ces noms familiers à ceux qui fréquentaient le théâtre. Le clerc qui achetait pour quinze sous le droit de siffler Corneille, les connaissait aussi bien que les magistrats ou les grands seigneurs. On savait mieux leur histoire que celle des héros de l'ancienne France, et l'on vivait plus dans leur intimité. Quelques critiques s'imaginent qu'en traitant des sujets antiques nos poètes se condamnaient à travailler pour un petit nombre de personnes : c'est une erreur, ils s'adressaient à tout le monde; les collèges leur avaient fait un vaste public, préparé pour les comprendre et disposé à les applaudir. »

La comparaison instituée par M. Boissier est si juste qu'il devient possible de la poursuivre dans le détail. L'Iphigénie et la Phèdre de Racine ont beau avoir des modèles dans Euripide, elles ont beau appartenir, de par la convention de la tragédie classique, aux temps héroïques de la Grèce, ce n'en sont pas moins par beaucoup d'endroits des Françaises du siècle de Louis XIV; la société où vit le poète les enveloppe de son atmosphère, elle modifie et habille à son image les types que lui transmet le passé. Quelque chose d'analogue s'est produit dans l'art gréco-romain. Il arrive que des guerriers armés à la romaine figurent sur les bas-reliefs de sarcophages qui représentent des épisodes de la mythologie grecque¹. Naturellement, ce sont surtout les personnages en armes qui offrent des exemples de cette *romanisation* du costume : elle s'explique alors bien naturellement par l'influence des œuvres de l'art romain proprement dit, les bas-reliefs historiques et réalistes des arcs de triomphe et des colonnes. La même influence, à l'époque des Antonins, a produit des scènes de bataille qui, au premier abord, paraissent

1. Cette remarque a été faite, pour la première fois à ma connaissance, par Otto Jahn, au sujet d'un sarcophage représentant l'histoire de Jason (*Archäol. Zeit.*, 1866, p. 238). Cf. Stark, *Niobe*, p. 192; Millin, *Galerie mythologique*, pl. CXXXIII, n° 521; Guignaut, *Relig. de l'Antiq.*, atlas, pl. CCXV bis, n° 726 a; Clarac, *Musée*, pl. CXCVI, n° 469; *Arch. Zeit.*, 1850, p. 20.

bien se rapporter aux guerres des Romains contre les Marcomans ou les Daces. Mais c'est là, croyons-nous, une illusion, que l'étude comparative des monuments doit dissiper. Nous ne voudrions pas être trop affirmatif sur ce point, car la très grande majorité des sarcophages où l'on a cru reconnaître des batailles de Romains contre des Daces ne nous sont connus que par des descriptions insuffisantes; mais nous n'hésitons pas à poser en principe, contrairement à l'hypothèse de Nibby, qu'*aucun bas-relief de sarcophage ne représente une bataille historique entre Romains et Gaulois*. Quelque glorieuse qu'ait pu être pour les armes romaines la journée de Télamon, celle de Zama l'a été plus encore : or, dans aucun sarcophage signalé jusqu'à ce jour, il n'y a rien qui ressemble à des guerriers carthaginois. Si les sculpteurs gréco-romains avaient emprunté leurs motifs à l'histoire de Rome, combien de peuples divers ne trouverait-on pas figurés parmi les vaincus! En réalité, ils n'ont fait aucun emprunt à l'histoire nationale : continuateurs et copistes des Grecs, surtout dans les sarcophages historiés dont la Grèce leur avait fourni de beaux modèles¹, ils ont puisé à pleines mains dans le trésor de l'art hellénique et s'en sont tenus, sauf des exceptions peu nombreuses, à la reproduction des motifs qu'il avait créés. Il en a été de ces batailles galatiques comme des descriptions de combats dans Homère, que tous les poètes romains ont imitées. Les héros de Silius Italicus ont beau appartenir au vi^e siècle de Rome : ils parlent et combattent sur le modèle des guerriers de l'*Iliade*. Dans la littérature comme dans l'art, la Grèce avait fourni des modèles qui restèrent classiques; c'est à eux que le Romain avait recours

.....[seu] fractâ pereuntes cuspide Gallos
Aut labentis equo describat vulnera Parthi².

1. Voir dans l'*Archäologische Zeitung* de 1872, p. 1 et suiv., l'important travail de feu Matz sur les sarcophages grecs comparés aux sarcophages romains. Un des traits caractéristiques des premiers, c'est qu'ils étaient également décorés sur les quatre faces, tandis que les sarcophages romains, destinés à être adossés à une paroi, ne le sont que sur trois.

2. Horace, *Satires*, II, 1, 14.

L'erreur de Nibby et de la plupart des archéologues modernes avec lui, est d'ailleurs d'autant plus compréhensible qu'elle paraît déjà avoir été commise par les anciens eux-mêmes. Nous avons rapporté plus haut un curieux texte de Suétone, suivant lequel Néron, au moment de la révolte de Vindex, croit que le sort va lui redevenir favorable parce qu'il aperçoit, sur un tombeau de la voie Appienne, un cavalier romain traînant un Gaulois par les cheveux. Néron s'est trompé, Suétone se trompe avec lui : le cavalier vainqueur était un Grec, au costume plus ou moins romanisé, mais c'était un Grec, et le vaincu, qui était bien un Celte, n'était pas un Gaulois de l'Italie du Nord ou de la Gaule, mais un Galate d'Asie. Toute l'exégèse de la Renaissance, dont les traditions sont encore vivaces, a été viciée par la même erreur : on a voulu reconnaître des sujets romains dans des marbres d'inspiration hellénique. Depuis le commencement de ce siècle, on s'est affranchi de ce préjugé en ce qui concerne la statuaire en ronde bosse ; on ne prend plus Ariane pour Cléopâtre ni l'esclave scythe pour Vindex. Le même progrès reste à accomplir dans l'interprétation des bas-reliefs : nous voudrions que le présent travail pût y contribuer.

C'est le mérite de Raoul Rochette, dans un mémoire publié en 1830, c'est-à-dire dix ans avant celui de Nibby, d'avoir compris que le sarcophage de la vigne Ammendola ne devait pas être expliqué par l'histoire romaine. L'archéologue italien Amati partageait cette opinion ; dans une lettre que Raoul Rochette a fait connaître, il affirmait que les bas-reliefs du sarcophage se rapportaient à une bataille des Grecs et des Gaulois devant Delphes¹. Le savant français préférerait y voir une bataille des Grecs d'Asie contre les Galates, sans doute la copie d'un des bas-reliefs dédiés par Attale sur l'Acropole d'Athènes et représentant la défaite des Gaulois en Mysie. C'est en soutenant cette thèse qu'il a fait la découverte archéologique importante dont il a été question plus haut, au sujet du groupe de la villa Ludovisi. Malheu-

1. Cette opinion fut aussitôt contestée par Gerhard, *Bullett. dell' Instit.*, 1830, p. 274.

reusement, comme cela lui est arrivé souvent, Raoul Rochette a compromis une idée juste par des arguments d'une valeur très contestable. Ainsi, tout en insistant avec raison sur le casque en forme de bonnet phrygien que porte un des guerriers, et qui n'a certainement rien de commun avec les casques romains, il a prétendu que la peau de panthère, servant de selle au général vainqueur, « est un autre trait de costume oriental qui ne répugne pas moins positivement à toutes les habitudes romaines ¹. » C'est là une assertion qu'il eût été fort embarrassé de justifier. Il a également été trop affirmatif en ce qui touche la jambière du même guerrier. Sans doute, cette partie de l'armement est plutôt grecque et étrusque que romaine : il n'y en a pas d'exemple sur les colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle. Mais l'*ocrea* appartient à l'équipement du soldat tel qu'il a été fixé par Servius Tullius ², et nous savons par Végèce ³ que les légionnaires romains de l'ancien temps portaient des jambières de fer (*ferreas ocreas*) sur la jambe droite ⁴. Polybe, auteur grave en ces matières, mentionne la *περικνημῖς* à côté du casque et des deux *pila* ⁵. Sous l'Empire, il est prouvé que les centurions portaient des cnémides ; elles figurent, en effet, sur la stèle funéraire de Titus Calidius, découverte récemment à Petronell, et sur d'autres monuments analogues ⁶. On distingue également des cnémides aux jambes de quelques guerriers de l'arc d'Orange, d'où l'hypothèse proposée par M. Bertrand ⁷, que ces guerriers seraient des Grecs

1. Raoul Rochette, *Bulletin de Férussac*, 1830, p. 370.

2. Tit.-Liv., I, 43.

3. Végèce, *De Re Milit.*, I, 20.

4. Le mot de Juvénal (VI, 256) : *crurisque sinistri dimidium tegmen*, s'applique seulement, comme le prouve le contexte, au costume des gladiateurs. Cf. *Rev. Archéol.*, 1887, II, p. 132, note 4.

5. Polybe, VI, 23, 8.

6. Domaszewski, *Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich*, t. V, pl. V, p. 206; Hübner, *ibid.*, t. VI, p. 67, 69; *Denkmäler* de Baumeister, fig. 2276; Marquardt, *Römische Staatsverwaltung*, t. II, p. 326, 336, 338 (note 5). La question des cnémides romaines a déjà été discutée longuement par Blackie (*Annali dell' Instit.*, 1831, p. 297), travail qui paraît avoir échappé à ceux qui ont traité depuis le même sujet.

7. Cf. *Bull. de la Soc. des Antiquaires*, 1880, p. 202; *Revue Archéol.*, 1887, II, p. 132.

marseillais alliés des Romains. Mais, dans le cas de l'arc d'Orange, comme dans celui du sarcophage Ammendola, il nous semble bien plus naturel d'expliquer ce détail par l'imitation d'un modèle grec *incomplètement romanisé*; cela paraît même évident pour le sarcophage où nous avons signalé le casque en forme de bonnet phrygien qui ne se retrouve, à notre connaissance du moins, que sur les trophées de Pergame, au milieu des armes des Galates mêlées à celles des Grecs d'Asie.

Charles Lenormant, dans son mémoire déjà cité sur l'arc d'Orange, a très finement indiqué l'opinion que nous venons de développer; son seul tort a été de ne point citer Raoul Rochette, dont le travail, publié vingt-sept ans plus tôt, lui avait frayé la voie. « On ne peut s'empêcher de croire que l'auteur de ces sculptures (les bas-reliefs de l'attique de l'arc d'Orange) s'est contenté, en grande partie, d'imiter des modèles antérieurs. Ce qui le prouve, c'est la relation imparfaite qui existe entre les armes gauloises, exécutées avec la plus scrupuleuse précision dans les tympans au-dessus des petites arcades, et l'équipement des guerriers qui se battent contre les Romains sur l'attique. L'armement des Romains eux-mêmes n'y est pas reproduit avec exactitude, et le souvenir des bas-reliefs grecs vous poursuit malgré vous, quand vous examinez cette partie du monument¹. » — « Je ne doute pas, ajoute-t-il, qu'on n'y ait à peu près copié les bas-reliefs empruntés avec ou sans intermédiaire aux monuments de Pergame... L'existence de ces modèles étant constatée, on ne doit pas s'étonner de retrouver sur la colonne Trajane des figures et des groupes qui ressemblent aux bas-reliefs d'Orange. Il est inutile de chercher comment un monument élevé dans la capitale de l'Empire aurait pu s'inspirer d'un arc de triomphe oublié dans une colonie de la Gaule : les sculpteurs de l'arc et ceux de la colonne avaient dû puiser à la même source². »

M. Paul Graef, dans son article sur les arcs de triomphe

1. Ch. Lenormant, *Mémoire sur l'arc de triomphe d'Orange*, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 37.

publié en 1888 dans les *Denkmäler* de Baumeister, observe avec raison que les trophées de l'arc d'Orange présentent, tant dans le détail que dans le groupement, d'évidentes analogies avec ceux du portique d'Athéna à Pergame¹. Ainsi, ce n'est pas seulement dans les bas-reliefs de l'attique, comme le croyait Lenormant, que paraît ici l'imitation des modèles grecs. Mais le réalisme et le souci de l'exactitude historique sont bien plus accusés dans l'exécution des trophées que dans celle des scènes de bataille, et l'observation de Lenormant conserve tout son prix. Nous avons admis cependant que les ornements de navires, figurés sur les trophées d'Orange, s'expliquent seulement par une imitation d'un modèle grec, et non par quelque épisode ignoré d'une guerre maritime entre les Gaulois et les Romains.

A Saint-Rémy, comme à Orange, nous sommes en présence de bas-reliefs grecs plus ou moins romanisés. La *romanisation* paraît surtout dans le bas-relief de la face occidentale, où l'on voit des soldats romains armés du *pilum*; ailleurs, c'est la bataille de Thésée contre les Amazones, le combat autour du corps de Patrocle, la chasse du sanglier de Calydon, qui ont fourni des modèles aux sculpteurs. Éclairés par ces analogies, les bas-reliefs des sarcophages gréco-romains perdent une partie de l'obscurité qui a provoqué tant d'hypothèses hasardeuses. Nous y voyons des lieux communs de sculpture décorative au lieu d'y chercher des représentations historiques. Bien avant que Nibby ne commît l'erreur, que nous avons rapportée plus haut, dans l'interprétation du sarcophage Ammendola, l'illustre Visconti, que l'on retrouve partout au point de départ des idées justes, avait indiqué nettement le point de vue auquel l'interprète des sarcophages doit se placer. En publiant un sarcophage du Musée Pie Clémentin, où l'on voit un chef couronné par la Victoire et entouré de captifs, de trophées, de soldats, etc.², Visconti a

1. Baumeister, *Denkmäler*, p. 1884.

2. Visconti, *Musée Pie Clémentin*, t. V, pl. XXXI, p. 199 (éd. de Milan).

parfaitement reconnu qu'il ne fallait pas y chercher une scène historique précise : « Les sculpteurs de sarcophages, dit-il, en avaient de tout prêts de cette sorte, où ils avaient représenté les aventures les plus ordinaires et en même temps les plus pittoresques d'un vainqueur, pour pouvoir les vendre lorsque l'occasion s'en présenterait pour la sépulture de quelque proconsul romain. C'est pour cette raison que sur quelques-uns on voit la pompe des sacrifices, sur d'autres l'éducation du personnage, ou ses chasses ou son mariage, comme si l'on eût voulu imaginer une action qui pût, suivant toutes les combinaisons, avoir quelques rapports à la vie du défunt¹. »

Nous sommes donc convaincu que le bas-relief du sarcophage Ammendola n'est point l'image sculptée d'un épisode de l'histoire romaine; nous ne sommes pas moins convaincu qu'il est l'imitation, plus ou moins libre, plus ou moins réfléchie, d'un bas-relief ou d'une peinture d'époque hellénistique représentant la défaite des Gaulois par les Grecs d'Asie. Cette œuvre d'art elle-même ne se rapportait pas nécessairement à quelque épisode précis des longues luttes entre les Galates et les rois de Pergame; ce serait mal connaître l'esprit de l'art grec, même à cette époque, que de lui demander la précision d'une chronique. Il est probable que les motifs de l'œuvre originale — ou plutôt des œuvres originales — ont été répétés, modifiés, combinés à l'infini; de là les analogies frappantes que nous avons signalées entre le guerrier nu vu de dos sur le sarcophage et la figure analogue sur l'arc d'Orange, entre le chef gaulois du sarcophage Ammendola et le Gaulois de Venise, entre le Gaulois tombé de cheval du même monument et beaucoup de figures semblables que l'on voit non seulement sur les sarcophages, mais dans les bas-reliefs des colonnes Trajane et Antonine. Toute hypothèse

1. Nous sommes loin d'être sûr que l'existence de ces rapports, même éloignés, soit une règle constante. A quels personnages auraient convenu les nombreux sarcophages représentant des batailles d'Amazones? On ne dira point, j'espère, qu'ils étaient réservés aux dames romaines qui montaient bien à cheval ou qui méprisaient le sexe fort, d'autant plus que l'un des plus beaux de la série, celui de Salonique (au Louvre), a servi de sépulture à un couple.

sur la nature de la source perdue serait vaine, car nous n'en possédons sans doute que des imitations médiates, des imitations de dixième ou de vingtième main. Il y avait certainement à Pergame beaucoup de bas-reliefs et de peintures relatifs à la défaite des Gaulois dont les textes anciens n'ont conservé aucun souvenir. Les archéologues qui veulent à tout prix découvrir un texte pour expliquer chaque monument ne doivent jamais oublier que le grand autel de Pergame, une des œuvres les plus considérables de la sculpture antique, n'a été mentionné qu'une seule fois et en quelques mots dans la misérable compilation d'Ampelius. Il y a là une leçon de prudence qui ne devrait pas être perdue.

Maintenant, comme nous savons que sur l'Acropole d'Athènes Attale avait représenté sa victoire sur les Celtes parallèlement, si l'on peut dire, à la Gigantomachie, au combat des Athéniens contre les Amazones et à la bataille de Marathon, nous trouvons dans ce fait une indication précieuse pour l'interprétation des sarcophages romains. Or, la bataille des Amazones est un des sujets qu'on y voit le plus souvent¹; plusieurs fois aussi on y a reconnu la Gigantomachie²; le sarcophage de Brescia, dont il a été parlé, représente la bataille de Marathon. Reste la bataille des Grecs contre les Celtes : or, nous venons précisément de démontrer, à ce qu'il nous semble, que ce quatrième motif de l'ex-voto d'Attale a été très souvent reproduit par les sculpteurs romains.

L'imitation, par l'art hellénique au service de Rome, des œuvres peintes ou sculptées à Pergame, est d'autant plus facile à justifier que le peuple romain, comme on le sait par les textes,

1. Le volume du *Corpus* de Berlin contenant les sarcophages d'Amazones devant paraître prochainement par les soins de M. C. Robert, il est inutile de donner à cet égard des indications bibliographiques qui seraient, d'ailleurs, nécessairement incomplètes. M. Robert a déjà montré (*Archäol. Zeit.*, 1883, p. 102) que les sarcophages romains avec combats d'Amazones répètent ces motifs pergaméniens.

2. Cf. Mayer, *Giganten und Titanen*, Berlin, 1887; Baumeister, *Denkmäler*, p. 597. L'influence des Gigantomachies de Pergame ou de types apparentés est évidente dans les bas-reliefs de ces sarcophages.

avait hérité du dernier des Attalides. Entre Pergame et Rome, il y avait donc un lien plus étroit qu'entre Rome et les autres cités helléniques dont elle s'était approprié les richesses en les soumettant à son empire. D'autre part, les souvenirs de l'Allia et de Télamon, du *tumultus gallicus* et des campagnes de César dans les Gaules, devaient inspirer aux Romains un intérêt particulier pour les productions de l'art hellénique relatives au peuple remuant et redoutable qui, s'il avait fait trembler Pergame, avait autrefois mis le feu à Rome. Ces œuvres étaient également intelligibles en Italie et dans le monde grec; elles participaient, pour ainsi dire, au caractère gréco-italique de la mythologie. Aussi purent-elles être reproduites à Rome sans subir de modifications importantes, et les originaux grecs qu'on y transporta n'eurent pas besoin de commentaires pour être compris. Les portes du temple d'Apollon Palatin, où figurait la défaite des Gaulois devant Delphes¹, inspirèrent à Virgile ces vers bien connus dans la description du bouclier d'Énée²:

*Galli per dumos aderant arcemque tenebant
Defensi tenebris et dono noctis opacae :
Aurea caesaries ollis atque aurea vestis ;
Virgatis lucent sagulis ; tum lactea colla
Auro innectuntur.*

Au Parnasse représenté par l'artiste grec, le poète romain substitue le Capitole. Il ne me paraît pas douteux que les mêmes sculptures ont servi de modèle à Properce qui les décrit et à Virgile qui s'en inspire. Properce indique seulement que c'étaient des bas-reliefs en ivoire, mais, comme dans les statues chrysléphantines, l'ivoire devait y alterner avec des plaques d'or³. Ainsi

1. *Dejectos Parnassi vertice Gallos* (Properce, II, 34).

2. Virgile, *Énéide*, VIII, 657 et suiv.

3. L'association de l'ivoire et de l'or est très ancienne et se trouve ailleurs que dans les statues chrysléphantines. Alcée admire, dans le butin rapporté par son frère d'une campagne contre Babylone, *ελεφαντιναν λάβειν τοῦ ξίφους χρυσοδέταν* (Alcée, *Fragm.*, 33). Athénée mentionne des chapiteaux de colonnes en or et en ivoire (V, p. 205 c). Le plus ancien exemple connu de la réunion de l'or et de l'ivoire est le trône de Salomon dont parle le livre des *Rois*.

se comprennent les expressions de Virgile, *aurea caesaries*, *aurea vestis*, *lactea colla auro innectuntur*. Les parties nues des guerriers gaulois avaient la blancheur de l'ivoire; leurs cheveux, leurs vêtements et leurs *torques* étaient en or.

Il est temps de tirer une conclusion de cette longue étude. Les représentations des Gaulois dans l'art antique paraissent dériver de deux sources principales, une delphique, dont nous ne savons presque rien, une pergaménienne, que nous connaissons en partie. L'art romain n'a rien innové dans la représentation des peuples celtiques. Il s'en est tenu à la *vulgate* fixée à l'époque alexandrine, sorte de tradition iconographique qui se perpétua jusqu'aux derniers jours de l'Empire. De même que l'on continua à copier et à *contaminer* les bas-reliefs ou les peintures de la Grèce qui représentaient des batailles d'Amazones et d'autres épisodes mythologiques, de même les nombreuses œuvres d'art du III^e siècle, relatives aux défaites des Galates d'Asie Mineure, furent comme l'album où les artistes postérieurs cherchèrent des motifs, toutes les fois que le sujet à traiter le comportait : c'est ainsi que les Galates devinrent les Barbares par excellence, que leur type fut prêté à tous les autres Barbares et que le reflet des trophées de Pergame embellit encore, trois siècles après Eumène, les monuments des victoires impériales sur les Germains, les Daces et les Marcomans.

Salomon REINACH.

ADDENDUM. — M. Blanchet me signale dans la collection de M. Rattier, à Paris, une anse de vase en bronze où M. Fillon, le possesseur de cet objet en 1878, voyait « la Gaule assise, dans l'attitude de la douleur, tandis que ses fils se préparent à défendre leur dernière place forte. » « Derrière elle, dit M. Fillon, deux guerriers, le bas du corps couvert des braies nationales, semblent déjà vaincus. Traitée avec une grande largeur de style, cette pièce capitale se recommande aussi par son intérêt historique..... Ce monument nous paraît contemporain des sculptures de l'an d'Orange, qui offrent des détails de costume à peu près identiques. » La gravure donnée dans l'article de M. Fillon¹ ne permet pas de contrôler sa description; il serait désirable que cette anse de vase fût publiée d'une manière plus satisfaisante.

1. *L'art romain et ses dégénérescences*, p. 4.

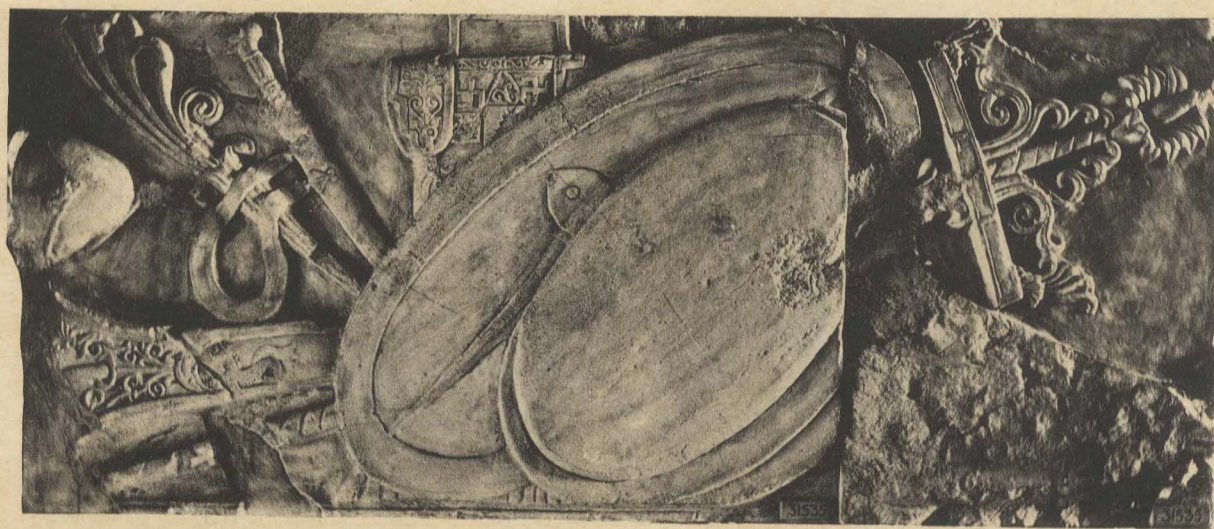


Heliog. Dujardin.

SARCOPHAGE DE LA VIGNE AMMENDOLA.
(MUSÉE DU CAPITOLE À ROME.)

Imp. Eudes.

PL. II.



Phototypie Berthaud, Paris

TROPHÉE D'ARMES GALATIQUES
DU PORTIQUE D'ATHÉNA A PERGAME
(MUSÉE DE BERLIN)