

LE CH
affectueux hommage
H. Lechat

448 **Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux**

et des Universités du Midi

QUATRIÈME SÉRIE

Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXV^e ANNÉE

REVUE
DES
ÉTUDES ANCIENNES

Paraissant tous les trois mois

TOME XV

N^o 4

Octobre-Décembre 1913.

H. LECHAT

Notes archéologiques :

VII

Bordeaux :

FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

Grenoble : A. GRATIER & C^e, 23, GRANDE-RUE

Lyon : HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU

Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE

Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS

Lausanne : F. ROUGE & C^e, 4, RUE HALDIMAND

Rome : LOESCHER & C^e (BRETSCHNEIDER & REGENBERG), 307, CORSO UMBERTO

Paris :

FONTEMOING & C^e, 4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



164687

REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Tome XV, 1913, N° 4

SOMMAIRE

H. Lechat, <i>Notes archéologiques</i> , VII.	357
J. Sautel, <i>Note sur une tête de Satyre inédite provenant de Vaison</i>	396
A. Cuny, <i>Questions gréco-orientales</i> : IV. <i>Les noms propres lydiens dans les inscriptions grecques de Sardes</i>	399
H. de La Ville de Mirmont, <i>C. Calpurnius Piso et la conspiration de l'an 818/65</i>	405

ANTIQUITÉS NATIONALES

C. Jullian, <i>Notes gallo-romaines</i> : IX. <i>Clermont d'Auvergne</i>	421
Saint Jours, <i>Poteries des dunes et stabilité du rivage</i>	426
O. Navarre, <i>Le théâtre romain de Lillebonne</i>	428
A. Héron de Villefosse, <i>Inscription de Rodez</i>	429
P. Courteault, <i>Inscriptions de Gascogne</i>	430
A. Blanchet, <i>Une hypothèse sur la patrie de Postume</i>	431
G. Dottin, <i>Les sacrifices humains chez les Celtes d'Irlande</i>	432
J. Plantadis, <i>Les arènes dites de Tintignac</i>	434
Marquis de Cerralbo, <i>Les fouilles d'Aguilar d'Anguita</i>	437
A. de Sarrau, <i>Poterie chrétienne à symboles</i>	440
C. Jullian, <i>Chronique gallo-romaine</i>	441

VARIÉTÉS

G. Blum, <i>Ἐπιγραφή</i>	456
A. Audolent, <i>Sur une « tabula defensionis » de Mentana</i>	459

BIBLIOGRAPHIE

W. DEECKE, *Iliasscholien* (P. Masqueray), p. 461. — H. v. ARNIM, *Supplementum Euripideum* (P. Masqueray), p. 461-462. — M. N. TOD, *International Arbitration amongst the Greeks* (V. Chapot), p. 462-463. — A.-J. REINACH, *La base aux trophées de Délos* (G. Leroux), p. 463-464. — AD. et P. WALTZ, *Grecs et Latins* (P. Masqueray), p. 464. — GARDINER, THOMPSON et MILNE, *Theban ostraka* (P. Jouguet), p. 465-466. — L. BONNARD, *Navigation intérieure de la Gaule à l'époque gallo-romaine* (C. Jullian), p. 466-467. — A. BLANCHET, *La décoration des édifices de la Gaule romaine* (C. Jullian), p. 467-468. — F. HUYBRIGTS, *La voirie de la Belgique aux époques romaine et franque* (A. Blanchet), p. 468. — C. Woyte, *Quellen zur Geschichte der Germanen*, 2^e p. (C. Jullian), p. 468-469. — LANGEWIESCHE, *Germanische Siedelungen nach Ptolemaeus* (C. Jullian), p. 469. — K. SCHUMACHER, *Materialien zur Besiedelungs-Geschichte Deutschlands* (C. Jullian), p. 470. — [HAEBNLE et WENZ], *Altertümer im Museum zu Haltern* (C. Jullian), p. 470-471. — ALIVISATOS, *Die kirchliche Gesetzgebung des Kaisers Justinian I* (R. Massigli), p. 471-472. — E. CUQ, *L'apokéryxis* (C. Jullian), p. 472-473. — ERRARD et GAYET, *L'art byzantin de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie*, IV. (J. Zeiller), p. 473-474. — R. AIGRAIN, *Manuel d'épigraphie chrétienne* (P. Monceaux), p. 474-475. — LIETZMANN, *Klostermann und Diehl, Kleine Texte für theologische Vorlesungen* (P. Monceaux), p. 475-476. — CH. BARUT, *Saint Martin de Tours* (R. Massigli), p. 476-480. — D. WILKE, *Kulturbeziehungen zwischen Indien, Orient und Europa* (A. Grenier), p. 480-482. — F. ARENTZ, *The palaeolithic Period of the Scandinavian Peninsula* (C. Jullian), p. 482. — L. SIRET, *Questions de chronologie et d'éthnographie ibériques*, I (G.-H. Luquet), p. 482-484. — Dr SCHULZ-MINDEN, *Das germanische Haus in vorgeschichtlicher Zeit* (A. Grenier), p. 485-486.

CHRONIQUE DES ÉTUDES ANCIENNES

Orient, Grèce, Étrurie, Afrique, Rome (G. Radet, A. Cuny, C. Jullian). 487

GRAVURES

Bas-relief de Thasos, p. 365. — Danse de Nymphes, p. 373. — Relief archaïsant, p. 387. — Figure de fronton, au Musée Ny Carlsberg, p. 379. — Tête au British Museum, p. 375. — Tête de Satyre provenant de Vaison, p. 396. — Tête de la reine Amastris, p. 383. — Tête de Néron, p. 393.

La falaise du Gulp, p. 427.
Édifices anciens de Tintignac, p. 434-435. — Inscription de Saint-Martin-du-Tertre, p. 446. — Stèle d'Aguilar d'Anguita, p. 437. — Poterie chrétienne à symboles, p. 440.

DIRECTION ET RÉDACTION :

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

M. Georges RADET

9 bis, rue de Cheverus

BORDEAUX

ANTIQUITÉS NATIONALES

M. Camille JULLIAN

30, rue du Luxembourg

PARIS (VI^e)

NOTES ARCHÉOLOGIQUES

(Art grec)

VII.

La mer et la nature dans l'art grec. — Le Musée du Vatican possède un hermès colossal¹ d'une figure où se mêlent étrangement des formes et des attributs qui font penser tour à tour à un dieu marin et à un dieu agreste : le pied du buste semble tremper dans les flots, de minces algues gluantes collent à ses épaules et à ses joues, deux petits dauphins bondissent hors de sa barbe ruisselant d'eau ; cependant que des pampres et des grappes de raisin se mêlent à ses lourds cheveux d'où émerge le gonflement de deux cornes naissantes. Cet hermès ne pouvant pas être exclusivement une représentation de l'élément liquide, non plus que de l'élément solide, reste qu'il soit les deux à la fois ; et, de fait, on y reconnaît en général la personnification de quelque aimable golfe marin et des collines à vignobles qui l'entouraient². Brunn, en 1885, se livrait à une étude approfondie de ce marbre, qu'il inclinait à nommer *Glaucos* ; il l'analysait avec la plus subtile acuité, le comparant au *Zeus d'Otricoli* afin d'en faire mieux ressortir par certains contrastes le caractère moral ; son étude était intitulée : *la Personnification de la mer dans la plastique grecque*³. C'est la même étude, sous un titre pareil, que vient

1. I à VI : cf. *Rev. Ét. anc.*, XII, 1910, p. 117-151 et 325-364 ; XIII, 1911, p. 125-161 et 381-415 ; XIV, 1912, p. 117-136 ; XV, 1913, p. 117-159.

2. Cf. Helbig-Amelung, *Rom*³, 296 (Vatican, Rotonde, n° 547).

3. M. Helbig (*loc. laud.*) suppose que l'original fut créé à l'époque hellénistique pour figurer un golfe de la Méditerranée orientale ; puis l'on en fit des applications diverses : ainsi la copie que possède le Vatican, trouvée près de Pouzzoles, a pu être considérée comme « la personnification du golfe de Baies, entouré de collines riches en vignes ».

4. H. Brunn, *Griechische Götterideale*, p. 68-83, pl. 6.

de reprendre M. Sauer, mais en étendant le cercle de ses observations, en poussant son enquête dans les divers domaines et à toutes les époques de l'art¹. Il montre l'esprit grec dégageant de la masse amorphe des légendes une foule d'êtres propres à évoquer la mer, puis l'art grec progressivement épurant ces formes animales et humaines, conférant une vie éternelle à ces Tritons, à ces Sirènes, à ces Néréides, personnifiant jusqu'aux brises de la mer, et dressant enfin au-dessus de ce petit peuple de Génies et de Démons les deux hautes figures qui se complètent en s'opposant et qui, réunies, font toute la mer : le *Poseidon Chiaramonti*², aujourd'hui attribué à Lysippe, symbole de la mer sombre, âpre, aux vagues creuses, et le prétendu « *Glaucos* » couronné de pampres, symbole de la mer bleue, riante, qu'entourent d'aimables vignes. Mais, en terminant, M. Sauer reconnaît, comme Brunn, que toutes ces personnifications, vers quoi les Grecs se sont tournés et à quoi ils se sont bornés, nous laissent insatisfaits quand nous y cherchons l'idée simplement de la vaste mer, de l'étendue infinie; si heureuses d'invention, si jolies et justes qu'elles soient, elles ne répondent pas à certaines exigences de notre esprit, que l'art moderne, au contraire, sait très bien contenter.

Cette lacune de l'art grec ne serait-elle qu'un accident? Non assurément, puisqu'elle s'étend aussi au paysage, à tout ce qui est vue de nature. Il en faut donc chercher la cause dans une disposition de l'esprit grec lui-même. Le nom de *Glaucos*, suggéré par Brunn pour le buste du Vatican, me remet en mémoire cette page d'Ernest Renan sur le vieux mythe marin³ :

« ...Ceux qui ont passé leur enfance sur les bords de la mer savent combien d'associations d'idées profondes et poétiques se forment en

1. B. Sauer, *Die griechische Kunst und das Meer* (*Neue Jahrbücher*, 1912, p. 477-488, 2 planches).

2. Vatican, Museo Chiaramonti, n° 607 : cf. Amelung, *Vatikan-Katalog*, I, p. 719, et II, p. 751; Helbig-Amelung, *Rom*³, 106. — Cette tête réaliste est une de celles qui avaient jadis rendu perplexe Michaelis, et à propos desquelles il songeait à un « vieillissement » possible des dieux de la Grèce (Michaelis, *Drei alte Kroniden*, 1900; j'ai rendu compte de cette étude dans la *Rev. Ét. gr.*, XIV, 1901, p. 461-463).

3. Cf. *Études d'histoire religieuse*, p. 21-23 (article intitulé : *les Religions de l'Anti-quité*).

présence du spectacle animé qu'offre le rivage. Glaucos est la personnification et le résumé de ces croyances et de ces impressions, un dieu créé par des matelots, en qui se résume toute la poésie de la vie marine, telle qu'elle apparaît à de pauvres gens. La vieillesse l'accable; en proie au désespoir, il se précipite dans la mer et devient prophète; prophète de malheur, triste vieillard, on le rencontre parfois, le corps tout appauvri par l'action des eaux, couvert de coquillages et de plantes marines. Selon d'autres, il se précipita dans les vagues, pour n'avoir pu prouver à personne son immortalité. Depuis ce temps, il revient chaque année visiter les rivages et les îles. Le soir, quand le vent s'annonce, Glaucos (c'est-à-dire le flot de couleur glauque) s'élève en prononçant de bruyants oracles. Les pêcheurs se couchent au fond de leur barque et cherchent par des jeûnes, des prières et de l'encens à détourner les maux qui les attendent. Glaucos, cependant, monté sur un rocher, menace en langue éolique leurs champs et leurs troupeaux, et se lamente sur son immortalité. On contait aussi ses amours, amours tristes, malheureux, finissant comme un mauvais rêve. Il aima une belle vierge de mer, nommée Scylla; un jour, espérant la toucher, il lui apporta des coquilles et de jeunes alcyons sans plumes pour l'amuser. Elle vit ses larmes et en eut pitié; mais Circé, par jalousie, empoisonna le bain de la jeune fille, et elle devint un monstre aboyant, personnification de l'horreur naturelle qu'inspirent les squales et des dangers de la mer de Sicile. Le pauvre Glaucos, de ce moment, resta toujours gauche, méchant, murmurant, malveillant... Quelquefois il est *Glaucé*, c'est-à-dire cette teinte tirant sur le vert et le bleu que revêt la mer dans les endroits où elle repose peu profonde sur un sable blanc: la couleur de la mer devient ainsi une femme, comme le sommet moutonnant des vagues devient la tête blanche des *Grées* (vieilles femmes), qui font peur aux matelots. Quelquefois il est Lamie, qui attire les hommes et les séduit par ses attraits; d'autres fois, un épervier qui plonge en tournoyant sur sa proie, puis une sirène insatiable tenant un jeune homme de chaque main. — Jetez pêle-mêle toutes les idées des gens de mer, amalgamez les branches éparses des rêves d'un matelot, vous aurez le mythe de Glaucos: préoccupation mélancolique, songes pénibles et difformes, sensation vive de tous les phénomènes qui naissent dans les flots, inquiétude perpétuelle, le danger partout, la séduction partout, l'avenir incertain, grande impression de la fatalité. Glaucos est à la fois la couleur et le bruit de la mer, le flot qui blanchit, le reflet du ciel sur le dos des vagues, le vent du soir qui prédit la tempête du lendemain, le mouvement du plongeur, les formes rabougries de l'homme de mer, les désirs impuissants, les tristes retours de la vie solitaire... »

Y a-t-il, dans toute la littérature grecque, une page comparable à celle-là pour l'esprit dont elle est inspirée, pour ce souple et inextricable entrelacement dans l'évocation des phénomènes naturels ou des formes personnelles, pour cette façon de dégager à demi l'être imaginaire des vagues mouvantes, bruissantes, changeantes où il prend son origine, et de l'y replonger aussitôt, en sorte qu'on le voie toujours confusément mêlé à l'élément qu'il représente : toujours humide du flot de la mer, hurlant ou gémissant avec la voix de la mer, exhalant les âcres senteurs de la mer, coloré de la lumière de la mer? Un écrivain grec aurait tâché, au contraire, de séparer avec netteté ce qui est ici dextrement enlacé et mêlé; ces formes à l'état d'ébauche, il les aurait précisées; ces contours fuyants et incertains, il les aurait arrêtés d'un trait sûr; à cette image flottante, frangée d'écume, aperçue à travers une masse d'eau trouble et agitée, il aurait substitué une image tracée fermement, entourée d'ingénieux attributs. Et nul autre n'eût, mieux qu'un Grec, réussi dans cette tâche de réduire en une figure vivante un amas confus de faits d'ordre physique et d'idées symboliques, de communiquer une vie claire, bien réglée, humaine, pour tout dire en un mot, à ce qui était d'abord « les branches éparses des rêves d'un matelot ». Mais c'est un autre genre de vie qui s'évoque à la lecture de la page de Renan.

J'en dirai autant de ces quelques lignes encore, du même auteur et dans le même article¹, concernant les Nymphes :

« ...A peine est-il nécessaire de changer leurs noms et leurs attributs pour retrouver les sources et les eaux courantes dans ces divinités fraîches, vives, délicates, sautillantes, rieuses, tantôt visibles, tantôt invisibles, qui s'élancent au milieu des rochers, en chantant et tournoyant comme des enfants, dont la voix est douce et mystérieuse, qui ne dorment jamais, qui filent de la laine teinte en vert de mer ou tissent des étoffes purpurines entre les rochers, déesses compatissantes qui guérissent des maladies, et qui parfois ravissent et tuent... »

Comme dans la page sur Glaucos, tout à l'heure, on sentait

1. *Op. laud.*, p. 25.

la mer toujours présente, ne sent-on pas ici pareillement, dans chacune des lignes et sous chacun des mots de cette phrase, la réelle nature des sources et des eaux courantes? C'est de cette nature que l'imagination grecque a tiré les Nymphes; je prends le mot en un double sens : elle les en a formées, d'abord, et ensuite elle les en a retirées. L'art surtout a réduit au minimum et parfois supprimé ce milieu d'eau, de rochers, de bois, d'ombrage, qui semble pourtant le cadre nécessaire de la vie des Nymphes. On sait d'ailleurs quelles charmantes et délicieuses personnes il a su faire d'elles¹, les sœurs mêmes des Grâces pour la jeunesse et la beauté. Mais justement, elles sont devenues de jolies personnes trop humaines, d'un charme trop limpide, trop dépourvu de secret; mêlées aux Muses du cortège d'Apollon, aux Satyres et aux Ménades du cortège de Dionysos, elles ne sont plus les fileuses solitaires, les chanteuses au clair de lune, les habitantes vaporeuses des sources, des prairies et des bois; elles n'ont gardé quasi nulle trace du mystère qui s'attache encore pour nous au nom des Fées, cette lointaine ramification de l'antique famille des Nymphes.

Ce fut un penchant irrésistible de l'esprit grec, que de donner ainsi aux personnifications de la nature, qu'elles se rapportassent à l'élément marin ou à l'élément terrestre, d'abord une netteté très grande, un éclairage de pleine lumière, ne laissant plus subsister autour d'elles le moindre halo mystérieux, ensuite de les détacher presque totalement, comme d'une coque désormais inutile, du phénomène naturel qui était leur raison d'exister. Les causes en sont simples et ne sauraient échapper à quiconque est un peu familier avec les productions de cet esprit, soit littéraires ou plastiques. La première et la principale, sans nul doute, a été l'anthropomorphisme, au sens le plus large du mot. Car ce n'est pas seulement le domaine religieux qu'il faut considérer; les Grecs ne se sont pas bornés à figurer leurs dieux sous forme humaine : ils ont ramené à cette forme l'univers entier, tout le visible et tout l'invisible, la terre et la mer, les objets matériels qui les entouraient et des abstractions sans existence réelle. On

1. Cf. plus loin, p. 371.

pourrait modifier suivant cette acception la parole de Prôtogoras et dire que, pour eux, l'homme a été la mesure et la figure de toutes choses. Aussi Renan concluait-il le développement d'où nous avons extrait les deux citations précédentes par les lignes que voici : « ... Il faut se rappeler que la Grèce saisissait entre les formes humaines et les idées pures mille analogies qui nous échappent, et que, *le sens de la nature réelle lui faisant défaut*, tout se transfigurait à ses yeux en êtres vivants... [C'est elle] qui, pour exprimer la campagne, représentait un faune; qui, pour signifier une fontaine, au lieu d'ombre, d'eau et de verdure, figurait une tête de femme avec des poissons autour de ses cheveux; et qui ne trouvait pas de meilleure épithète à donner à un fleuve que celle de *καλλιπάρθενος* (aux belles vierges), en vue de la blancheur des flots, lesquels, pour son imagination, *se résolvaient en jeunes filles*. »

En jeunes filles, en jeunes hommes, en belles jeunessees étincelantes le monde entier se résolvait, en effet; mais, à mesure que ce peuple charmant remplissait la terre et la mer, les charmes naturels de la mer et de la terre semblaient s'effacer, s'évanouir. Les personnifications humaines occupaient partout le premier plan et s'offraient détachées du fond, comme découpées à l'emporte-pièce, aussi nettes que les lignes de l'horizon grec, aussi claires que la lumière de l'Attique. Il était aisé cependant de concevoir une intime union des choses réelles et des êtres issus d'elles, et que, par exemple, la ronde des Nymphes se déroulât à l'ombre et dans la paix des bois, sur le tapis fleuri d'une clairière, *per amica silentia lunae*, avec la participation attentive et recueillie de la nature entière. Rappelons donc ici une autre cause, qui, venant renforcer la première, explique complètement cette disposition d'esprit. Les Grecs anciens ont eu, plus qu'aucun peuple jamais, le besoin d'idées nettes, de notions précises. Leur religion est (sinon dans ses origines, dans son symbolisme primitif, du moins telle qu'on finit par la faire et qu'elle s'offre à l'artiste des siècles historiques) parfaitement limpide, transparente, à la portée du simple entendement, dépourvue de toute obscu-

1. *Op. laud.*, p. 32.

rité, de toute occasion de rêverie. On n'y trouve nulle part cette grandeur, faite de vague, de clair-obscur, de manifestement plus qu'humain, qui est dans le mystère. Comme le dit encore Renan¹ : « Le Grec n'a rien de rêveur, de mélancolique... ; le sentiment vague lui est inconnu... » Non seulement le sentiment vague, mais aussi la connaissance vague. Pour lui, rien dans le monde n'était obscur ; à toute question il avait une réponse. De là tant de contes ingénieux, de jolies histoires, et dont l'homme toujours était le centre². De telles habitudes positives, qui ne vont d'ailleurs pas sans sécheresse, excluent l'amour sincère et profond de la nature pour elle-même, cet amour impliquant nécessairement une inclination à la rêverie, une façon subjective de voir les choses, une docilité à s'abandonner, à se laisser pénétrer par elles, au lieu de leur demeurer toujours extérieur et supérieur, de prétendre les plier à certaine mesure invariable, de vouloir transformer leur être et leur vie selon certaines règles immuables. En somme, si les artistes grecs, comparés à ceux des siècles modernes, ont manqué, devant la mer ou devant les paysages terrestres, de ce que nous appelons aujourd'hui le sens de la nature, la faute en est à un tour particulier de l'esprit grec lui-même, à son anthropomorphisme trop absolu, intransigeant, intégral.

SCULPTURE.

Aristogeiton. — Deux grandes copies sont aujourd'hui connues (l'une à Naples, l'autre à Florence) de l'*Aristogeiton* du groupe des *Tyrannoctones* par Critios et Nésiotès ; l'une et l'autre ont perdu leur tête. Dans la plupart des collections de moulages où existe une épreuve dudit groupe, on a remplacé la tête absente par une tête du Musée du Prado, dite *Phérékydès*, qui est d'un type à peu près conforme et appartient au même temps. Il y a plus : selon une intéressante

1. *Saint Paul*, p. 205.

2. Se rappeler, par exemple, l'histoire de l'invention du chapiteau corinthien, celle de l'invention de l'ordre dorique, le conte de Daïdalos, etc.

démonstration de M. Hauser¹, cette tête ne serait pas seulement un à peu près, une remplaçante d'occasion; elle serait effectivement, par la plus heureuse des rencontres, une copie de la tête de l'*Aristogeiton* même. Mais cette hypothèse, il est vrai, si tentante soit-elle, n'a pas entraîné la conviction de tous². Pour ceux qui l'adoptent, voilà donc l'*Aristogeiton* complet, aussi complet que son compagnon *Harmodios*. — Complet, soit, vient nous dire à présent M. Schröder, mais altéré par les retouches que fit subir à la tête de Madrid le restaurateur³. Cette tête n'est pas intacte, toute la chevelure et une partie des moustaches en ont été retravaillées, et l'aspect général en est faussé; ce serait chose souhaitable, de retrouver en bon état une autre copie de l'original. Or, il en existe au British Museum un deuxième exemplaire, parfait de conservation⁴; on n'avait pas su l'identifier jusqu'à présent; on y voyait une tête de *Dionysos*, une œuvre archaïsante: non, c'est un nouveau « *Phérékydès* » très supérieur au premier, c'est *Aristogeiton* ressuscité.

Je crains que ce beau bulletin de victoire ne soit pas exact. Au cours de son article, dans les images 3-4 et 5-6, M. Schröder a juxtaposé, vues de face et vues de profil, la tête de Londres et celle de Madrid. Cela suffit pour établir que ces deux têtes n'ont pas grand'chose de commun entre elles, je le crois du moins.

Reliefs de Thasos. — Les fouilles intéressantes et fructueuses que l'École française d'Athènes poursuit depuis quelques années à Thasos ont amené la découverte d'un marbre⁵ qui vaut non seulement en soi, mais plus encore relativement aux célèbres reliefs rapportés au Louvre par Miller en 1864. C'est

1. Cf. *Roem. Mitteil.*, XIX, 1904, p. 175 sqq.

2. M. Studniczka (*Neue Jahrbücher*, 1906, p. 546) conteste précisément l'argument de fait par lequel M. Hauser pensait avoir transformé son hypothèse en une vérité démontrée; il juge néanmoins l'hypothèse très digne d'attention. M. Amelung (*Ibid.*, 1907, p. 538), lui, ne l'admet pas. — M. Lippold (*Griech. Porträtst.*, p. 26-27), au contraire, la tient pour certaine.

3. B. Schröder, *Aristogeiton* (*Arch. Jahrbuch*, XXVIII, 1913, p. 26-34, pl. 1-2).

4. Cf. Smith, *Catalogue greek sculpt. in Br. Mus.*, III, 1609.

5. Ch. Picard, *Bas-relief ionien archaïque de Thasos* (*Mon. Piot*, XX, 1913, p. 39-69, pl. 4).

un relief aussi, un petit relief¹, mutilé et incomplet, où l'on voit deux femmes s'avancant d'un pas lent et cérémonieux, avec de menues offrandes (colombe, grenade²), vers une niche qu'encadrent de fortes moulures et dans laquelle est assise une troisième femme, figure divine ou héroïque³; on doit probablement imaginer, pour la partie disparue à droite de la niche, d'autres adorants, symétriques aux deux personnages de gauche. Or, cette niche qui occupe le milieu est identique,



Bas-relief trouvé à Thasos en 1911.

(*Mon. Piot.* xx, pl. 4.)

dans ses dimensions réduites, à celle que l'on voit sur le plus grand des reliefs du Louvre, entre *Apollon* et les *trois Nymphes*. S'agissant de monuments de même origine et de même date (à qui s'en joignent d'autres, de Thasos toujours, caractérisés par une niche semblable), il est évident qu'un rapprochement s'impose. M. Studniczka avait jadis développé, à propos de ces reliefs du Louvre, une explication qu'il avait entourée, comme

1. Il a 0^m65 de long et doit avoir moins de 0^m40 de haut (le chiffre donné par M. Picard pour la hauteur, 0^m67, ne peut être qu'une faute d'impression).

2. M. Picard a voulu lui attribuer un nom. Il a pensé d'abord à Cybèle, puis s'est prononcé plus nettement pour Aphrodite; il se fonde pour cela principalement sur des arguments tirés du petit relief de Thasos, qui est au Louvre (cf. *Bull. Corr. hell.*, XXIV, 1900, pl. 16). Je rappelle, pour mémoire, que j'ai publié voilà deux ans (cf. *Collection moulages Lyon, 2^e Catalogue* [1911], p. 34, n^o 147) une interprétation nouvelle concernant le détail le plus contesté de ce relief, interprétation à laquelle M. Mendel m'a fait savoir qu'il se ralliait complètement.

à l'ordinaire, d'une vaste érudition et de la science la plus ingénieuse¹ : il voyait en eux le décor sculpté des deux faces principales d'un autel quadrangulaire, l'une offrant au milieu une fausse porte, à quoi répondait sur la face opposée une porte véritable donnant accès à la chambre ou fosse ménagée sous l'autel. Cela ne peut plus être admis. Divers documents thasiens imposent aujourd'hui une solution toute différente. Il s'agit d'une décoration qui se rencontrait, avec des variantes dans le détail, mais essentiellement la même, aux portes de la ville et à celles de certains édifices publics. Les trois reliefs du Louvre étaient à l'entrée d'un édifice, jusqu'ici appelé *Θεώριον* ; ils occupaient face à face deux pans de murs parallèles, entre lesquels il fallait passer : le plus grand (*Apollon et les Nymphes*, avec sa niche sans profondeur) était d'un côté, et de l'autre côté étaient les deux petits (*les Charites* ; *Hermès*), séparés par une niche profonde². Voilà qui est, maintenant, hors de doute. Mais, la place et la destination des sculptures étant désormais fixées, il reste un détail non éclairci, c'est à savoir les niches.

Que contenaient-elles ? à quoi servaient-elles ? M. Deonna³, il y a quelques années, pensait qu'elles pouvaient renfermer une image de divinité ; et l'on est un peu surpris d'entendre aujourd'hui M. Picard, après que sa découverte récente lui a fourni l'exemple d'une niche occupée par une figure, protester que cela ne compte pas et que dans ces niches « il ne faut pas, sans doute, restituer de statuettes ». Elles restaient donc vides, ou du moins ne recevaient que de « petites offrandes de piété » déposées par le passant, « de petits objets, peut-être aussi des offrandes pécuniaires » ; c'était, si je puis dire, des troncs ouverts⁴. Soit ; mais alors, comment se fait-il

1. F. Studniczka, *Altäre mit Grubenkammer* (*Wien. Jahreshfte*, VI, 1903, p. 123-186, et VII, 1904, p. 239-244).

2. On peut noter que c'est à cette condition-là seulement qu'une parfaite symétrie existe entre les deux parties de la décoration. Que l'on suppose le grand relief sur le mur de droite ou sur celui de gauche, toujours aux *trois Nymphes* font face et pendant les *trois Charites*, à *Apollon* accompagné d'*Artémis* (?) fait face et pendant *Hermès* suivi d'*Hécate* (?).

3. Cf. *Rev. arch.*, 1908, I, p. 35.

4. On pourrait, en ce cas, se les représenter sur le modèle de ce qu'avait fait Michaelis pour le relief du Louvre, dans son Musée de moulages de Strasbourg, avec

que l'un de ces troncs renferme, à l'état permanent, une image divine? Comment se fait-il surtout que ces troncs soient si différents l'un de l'autre, celui d'un côté étant une niche sans profondeur, prise dans l'épaisseur du bloc même où sont sculptés les reliefs, et celui d'en face formant, au contraire, une niche creuse dont la profondeur dépassait ou au moins égalait l'épaisseur des blocs voisins¹? Ne peut-on pas supposer, puisque ces images sculptées aux portes rappelaient les dieux mêmes honorés par la ville et étaient l'objet d'un culte², que, si la niche peu profonde n'était peut-être qu'un tronc à offrandes, la niche creuse d'en face était faite, elle, pour recevoir, au moins à certains moments, à l'occasion de certaines cérémonies, une petite figure de culte? Ce n'est là qu'une hypothèse, je le sais; je veux simplement marquer que la question n'est pas résolue. L'article un peu touffu et confus, trop vite écrit, de M. Picard semble y donner réponse, en réalité n'y répond pas.

Métopes du Parthénon (côté nord). — En 1911, un échafaudage, qu'on avait dû établir à l'angle nord-est du Parthénon, fournit une occasion d'aller examiner de près les métopes encore en place dans cette partie. Elles ont été effroyablement mutilées, au point que les sujets en sont à peine discernables; on ne saurait mettre trop d'attention à les regarder, et il faut souvent, avec la main, en palpant leur surface, contrôler tel détail que les yeux croient découvrir, mais qui peut n'être qu'une apparence. Donc, M. Praschniker, à qui nous devons déjà une belle étude récente sur les acrotères du Parthénon³, profita de l'occasion offerte pour étudier d'une façon minutieuse les métopes qui se trouvaient être provisoirement

leur intérieur garni de plaques votives en terre cuite, de statuettes, de vases : cf. Michaelis, *Strassburger Antiken*, p. 23, fig. 20.

1. Cf. l'excellent article où M. Deonna a restitué une des portes d'enceinte, celle que décoraient, sur deux murs se faisant face, d'un côté un relief représentant *Dionysos et trois Thyiades*, de l'autre côté un relief représentant *Héraclès*, à quoi s'ajoutait une longue inscription : *Rev. arch.*, 1908, I, p. 25-39. M. Picard a, depuis, fouillé les ruines de cette porte : cf. *C. R. Acad. Inscr.*, 1912, p. 200-201, fig. 3.

2. Les prescriptions pour le sacrifice, gravées sur les reliefs du Louvre, le prouvent péremptoirement.

3. J'en ai rendu compte ici-même : cf. *Rev. Ét. anc.*, XIII, 1911, p. 138-142.

accessibles : c'était, avec la dernière (14) du côté Est, les trois premières (1, 2, 3) du côté nord¹.

Sur l'ensemble des métopes du côté nord, le plus sage serait peut-être de reconnaître que nous ne savons rien; mais on veut savoir, c'est chose naturelle, et on cherche. Vingt des trente-deux métopes qui existaient primitivement furent renversées et détruites par l'explosion de 1687; deux seulement ont été retrouvées, pitoyables²; encore une des deux a-t-elle sa provenance contestée³. Les douze autres, toujours en place (1-3 en partant de l'angle nord-est, 24-32 en allant vers l'angle nord-ouest), ont subi les plus affreux dommages; leurs sujets souvent ne se laissent pas interpréter; à peine arrive-t-on à les définir d'une façon très générale, sans y pouvoir mettre un nom sûr. Il n'y en a que deux (24-25), desquelles on peut dire avec certitude ce qu'elles représentent: rencontre et réconciliation de Ménélas et d'Hélène⁴. D'après quoi on avait conclu qu'une partie au moins des métopes du nord relataient certains épisodes des légendes troyennes. Le mémoire de M. Praschniker nous fait accomplir un pas nouveau dans cette voie, par l'explication qu'il nous apporte de la métope 2: il y a reconnu, en effet, près de deux hommes debout, l'arrière d'un navire

1. C. Praschniker, *Die Metopen der Nordostecke des Parthenon* (Wien, Jahreshefte, XIV, 1911, p. 135-162).

2. Cf. Michaelis, *Parthenon*, pl. 4, A et D.

3. C'est la métope A, où se distinguent les restes d'un corps d'homme et d'un corps de cheval. On peut, à la rigueur, y reconnaître le combat d'un Lapithe et d'un Centaure. A ce témoignage on joignait celui des absurdes dessins inventés en 1687, pour Gravier d'Orlières, par un dessinateur (l'ingénieur Plantié?), qui devait se moquer de lui et en tout cas se moquait de la vérité. D'après cela, on avait supposé jadis l'existence, dans le côté nord, de quelques scènes d'une Centaureomachie. Cette idée est aujourd'hui totalement abandonnée (cf. *Rev. Ét. anc.*, XV, 1913, p. 151); M. Praschniker n'y croit pas non plus, tout en admettant que la métope en question représente bien un combat de Centaure. Mais il est d'avis que, quoique retrouvée au nord de l'édifice, elle provient du côté sud. Et si on lui objecte que nous connaissons bien les trente-deux métopes du sud par les dessins du peintre de Nointel, il répond (selon la nouvelle hypothèse lancée par M. Schrader) que le peintre de Nointel a pris ses modèles sur le côté nord aussi bien que sur le côté sud, et qu'il y a donc en réalité des vides dans sa suite des métopes sud, autant de vides qu'il y a eu de fois substitution d'une métope nord à une métope sud: c'est l'un de ces vides que devait remplir la métope A. — Mais nous avons dit, dans nos précédentes *Notes* (cf. *Rev. Ét. anc.*, XV, 1913, p. 149 et note 2), que l'hypothèse de M. Schrader était fort aventurée et n'était rien moins que prouvée. Laissons-la donc; et croyons plutôt que cette métope A, recueillie du côté nord de l'édifice, provient en effet de l'entablement nord; reconnaissons-y, quel que puisse être le sujet, un homme debout près d'un cheval, et de ce cheval ne faisons pas un Centaure.

4. Cf. mes *Notes* précédentes: *Rev. Ét. anc.*, XV, 1913, p. 118.

amené sur le rivage¹. Et, bien qu'un tel motif ne soit pas spécial à la guerre de Troie, nulle part on n'en trouve plus convenable emploi que dans une *Ilioupersis*. De fait, Polygnote, peignant pour la *Lesché* de Delphes cette grande composition qui représentait « la chute de Troie et le rembarquement des Grecs », avait mis à l'une des extrémités un navire où on achevait de charger du butin et dont on préparait le départ². Or, il y avait du même Polygnote une seconde *Ilioupersis*, à Athènes, dans la *Poikilé stoa*. Nous la connaissons mal, Pausanias n'en ayant indiqué qu'un seul épisode³; mais on ne saurait guère douter que bien des scènes du grand tableau de Delphes ne se trouvassent aussi dans celui d'Athènes. M. Studniczka⁴ jadis avait reconnu que la *Rencontre d'Hélène et Ménélas* (métopes 24-25) devait être inspirée d'une peinture polygnotienne: quelle, sinon l'*Ilioupersis* du Pœcile? C'est d'un autre détail de la même peinture encore que peut fort bien dériver la *Scène près du navire* (métope 2).

Observons maintenant que ces deux épisodes sont fort éloignés l'un de l'autre; il n'y avait pas moins de vingt-deux métopes intercalées entre eux (presque toutes anéanties aujourd'hui). Que, dans ces vingt-deux métopes il y ait eu d'autres scènes inspirées de la légende troyenne, on n'en doit pas douter; mais que toutes les vingt-deux aussi aient été relatives à cette légende, cela reste incertain. M. Praschniker a essayé ici d'une démonstration indirecte. Reprenant une idée exprimée pour la première fois par M. Malmberg⁵ et adoptée en dernier lieu par M. Schrader⁶, il tâche à nous convaincre définitivement que la métope 1 représentait *Hélios* sur son char émergeant de la mer, et la métope 29 *Séléné* à cheval s'enfonçant dans la mer; les divines personnifications du Jour et de la Nuit encadraient, comme elles font au fronton Est du Parthénon, une histoire qui se déroulait sur les vingt-sept

1. C'est une des plus saccagées et ruinées, au point que Michaelis avait jugé inutile de la reproduire dans son atlas de planches.

2. Pausanias, X, 25, 2.

3. Pausanias, I, 15, 2.

4. Cf. *Arch. Jahrbuch*, II, 1887, p. 178.

5. Cf. *Ἐπετημ. ἀρχ.*, 1894, c. 220-221.

6. Cf. *Wien. Jahreshefte*, XIV, 1911, p. 55-56.

métopes intermédiaires; elles marquaient par leur présence et leur opposition que cette histoire s'accomplissait dans le cours de la journée, c'est-à-dire qu'elles y introduisaient, y rendaient visible l'idée de l'unité de temps. Ainsi, il faudrait admettre que non seulement les vingt-sept métopes empruntaient leurs sujets à la légende troyenne, mais que leur ensemble représentait un court moment déterminé de cette légende; le sujet général n'en était pas la Guerre de Troie, mais plutôt la Fin de Troie¹; et on aurait pu l'exprimer, par exemple, en ces termes : Choses qui se passèrent *le jour* que Troie succomba. — Malheureusement, l'identification de la métope 1 avec Hélios et de la métope 29 avec Séléné, sur quoi repose tout le raisonnement, n'est pas du tout certaine; elle paraît même devoir être écartée. Aux diverses objections matérielles qu'on y peut faire² s'ajoute, comme M. Studniczka l'a montré³, une raison tirée de l'économie générale de la composition, à savoir le peu de vraisemblance que, sur trente-deux métopes, trois fussent restées en dehors de l'ensemble bien lié des vingt-neuf autres, qu'il y ait eu un grand sujet nettement arrêté à la vingt-neuvième métope, puis une petite rajouture de trois métopes seulement; et cette raison-là, en effet, me semble être écrasante.

La question se trouve donc toujours ouverte. Il est possible que les trente-deux métopes du côté nord aient emprunté leurs

1. En conséquence, seraient éliminées certaines interprétations qu'on avait proposées pour telle ou telle des métopes restantes : *Capture des chevaux de Rhésos*; *Restitution de Briséis*.

2. Dans la métope 29, la monture (cheval ou mulet?) semble bien porter sur son dos deux figures (un valide et un blessé? deux fugitifs?). Dans la métope 1, le char est à deux chevaux, tandis qu'Hélios conduit habituellement un quadrigé. De plus, le personnage est vêtu de draperies longues qui dénoncent plutôt une figure féminine et en tout cas ne conviennent pas à Hélios. Enfin, rien absolument n'indique l'Océan d'où le char serait censé sortir : il n'y a aucun de ces accessoires caractéristiques (poissons, oiseau d'eau) que M. Praschniker a relevés avec soin sur la métope 14 du côté Est, où il reconnaît Poseidon; la ligne du sol marque une surface ferme, rugueuse, accidentée, non pas les ondulations du flot marin, et sur ce sol les sabots de derrière s'appuient solidement, alors qu'il eût été si facile, en les enfonçant plus ou moins, de suggérer la présence de l'élément liquide. L'attitude des chevaux, jointe à celle de leur conducteur qui paraît tirer sur les rênes, donne l'impression d'un char qui vient de s'arrêter (comme le char d'*Athéna*, au fronton ouest), et non d'un char lancé qui vient de jaillir de l'onde.

3. Cf. *Neue Jahrbücher*, 1912, p. 205. — Notons que M. Praschniker n'a eu connaissance de cet article de M. Studniczka qu'alors que le sien était déjà imprimé, et qu'il n'a donc pas pu en tenir compte.

sujets à la Guerre troyenne; mais rien ne le prouve, rien n'oblige ni même n'invite à le croire. On est en droit de préférer l'hypothèse, d'ailleurs invérifiable, de M. Studniczka, selon qui les métopes relatives à la Guerre de Troie auraient formé deux suites de douze chacune, séparées au milieu par une autre suite de huit métopes, tirées de la légende attique des Kécropides¹. Nous finissons comme nous avons commencé, dans la plus grande incertitude, dans la plus opaque obscurité.

Nymphe dansante. — Ah oui! elles étaient de jolies, avenantes, séduisantes personnes, ces Nymphes dont l'imagination grecque avait peuplé la campagne, et qui, aux yeux des Grecs, absorbaient en elles tout le charme des vallons, la grâce des fontaines, le mystère des bois². Ce n'étaient que des femmes, jeunes et fraîches, habillées comme toutes les femmes, ou du moins comme doivent l'être de jeunes et jolies femmes, sans le moindre signe ni le moindre attribut qui décelât leur qualité de divines et d'immortelles; elles n'avaient même point trace de cette majesté dans le port et l'attitude, qui suffit, à défaut d'autres indications, pour reconnaître une déesse. Ce n'étaient que des femmes, mais vraiment exquises. On les trouve, d'ordinaire, dans les reliefs où elles sont représentées, réunies à trois ensemble, se tenant par la main ou par un coin de leur draperie, soit seules ou conduites par Hermès, leur guide habituel; elles dansent, plutôt elles marchent prêtes à la danse, esquissant déjà un pas de danse; on sent que leur allure naturelle doit être la danse, non pas le mouvement saccadé et l'agitation frénétique des Ménades, mais une danse gracieuse, légère, harmonieuse et douce, une danse heureuse. Souvent, un demi-cercle de rochers s'étage autour d'elles, rappelant les grottes de la montagne où coule un filet d'eau et où le troupeau cherche abri aux heures brûlantes du jour; assis sur l'un de ces rochers, Pan, le petit dieu pastoral, ami et gardien des chèvres, le « bon Pan corne-bouc » joue tranquillement de la syrinx, et

1. Cf. mes *Notes précédentes* : *Rev. Ét. anc.*, XV, 1913, p. 152.

2. Cf. plus haut, p. 360 sqq.

ces sons de flûte semblent réveiller chez les Nymphes le désir de la danse.

Un bas-relief de ce genre a été recueilli à Athènes, en contre-bas des Propylées, non loin de cette *grotte de Pan*, qui avait été le lieu des secrètes amours d'Apollon et de Créousa¹. Conservé aujourd'hui au Musée de l'Acropole², ce marbre petit³, mutilé, en est un des plus précieux bijoux. Je ne dis point cela seulement à cause de sa date (fin du v^e siècle), ni à cause de la qualité de son exécution, qui le met très au-dessus des autres reliefs analogues; la raison principale de son charme c'est qu'il est... mutilé. S'il était resté complet, qu'y verrions-nous? Un sujet fort banal, connu à plusieurs dizaines d'exemplaires⁴: les trois Nymphes dansant à l'orée d'une grotte, sur les escarpements de laquelle, d'un côté, Pan était assis et, de l'autre côté, apparaissait probablement la grosse tête cornue d'Achéloos, roi des fleuves et génie des eaux courantes. Il n'est plus complet, il a été brisé; mais brisé de si heureuse façon qu'on pourrait ne pas soupçonner sa mutilation, et qu'un sujet nouveau se présente, tout différent du sujet réel dont il n'est pourtant qu'un débris. — La scène se joue entre deux personnages, *Pan* et la *Nymphe*; car Pan, qui dans le sujet réel a un rôle tout secondaire et accessoire, se trouve maintenant porté au premier plan. Il est assis, le petit dieu capripède, et ce qu'on voit de lui surtout, ce sont ses jambes velues, que terminent des sabots secs et alertes. Devant lui la *Nymphe* danse⁵, et elle semble danser pour lui, pour lui seul. Enveloppée toute

1. L'emplacement de cette grotte, fort discuté autrefois, a été reconnu avec certitude grâce aux fouilles exécutées par M. Cavvadias en 1896. J'ai résumé la question dans la *Rev. Ét. gr.*, XI, 1898, p. 159-161.

2. Maintes fois publié; en dernier lieu par Margarete Bieber, dans un article intitulé *Drei attische Statuen des V Jahrhunderts* (*Athen. Mitteil.*, XXXVII, 1912, p. 151-179, pl. 9-14); le relief est mentionné à la page 178 et reproduit sur la planche 14.

3. Il a 0^m62 de haut; la *Nymphe* debout, dressée sur ses pieds, ne dépasse pas 0^m49.

4. Cf. *Bull. Corr. hell.*, V, 1881, p. 351 sqq. (Pottier); Furtwängler, *Coll. Sabouloff*, I, texte des pl. 27-28; Pottier et Reinach, *Nécrop. de Myrina*, p. 350; Roscher's *Lexicon*, s. v. *Nymphen*, c. 557 sqq. (Bloch); en dernier lieu, *Εφημ. ἀρχ.*, 1905, pl. 3, c. 99 sqq. (Rhomaïos).

5. Pour employer les termes techniques, elle tourne lentement « par piétinement sur la demi-pointe » (cf. Emmanuel, *Essai sur l'orchestrique grecque*, p. 115, 5 267, et p. 206).



Fragment d'un relief, *Danse de Nymphes*, au Musée de l'Acropole.

Athen. Mitteil., 1912, pl. 15.

dans sa fine draperie qui lui sert aussi de voile et lui entoure la tête comme d'un léger capuchon, son poing gauche posé sur la hanche d'où se répand jusqu'à terre un flot de plis ondoyants, son bras droit écartant un peu le tissu pour donner plus d'aisance aux mouvements de son corps, dressée sur la pointe des pieds, elle danse¹. Bien que son vêtement colle sur elle de la poitrine jusqu'aux genoux, tout en elle, dans ce vêtement même et dans sa pose et dans sa danse, n'est que grâce décente et chaste retenue. Mais cette pudique personne, ne dirait-on pas que, de son visage penché, elle sourit aux jambes de bouc? Ne croirait-on pas voir couler ce sourire sur son corps entier? Et dès lors, par ce reflet de sourire, le sens de la scène n'est-il point changé? Cette ample draperie enveloppante et transparente n'est là sans doute que pour piquer le désir; ce lent mouvement de danse, accentué tout à coup par le geste de la main gauche sur la hanche, n'est sans doute que provocation; il n'y a plus, en face des jambes de bouc, que savant manège de coquetterie; il n'y a plus, en face du dieu gaillard et sensuel, qu'une femme qui étire son beau corps souriant, miroitant sous ses voiles...

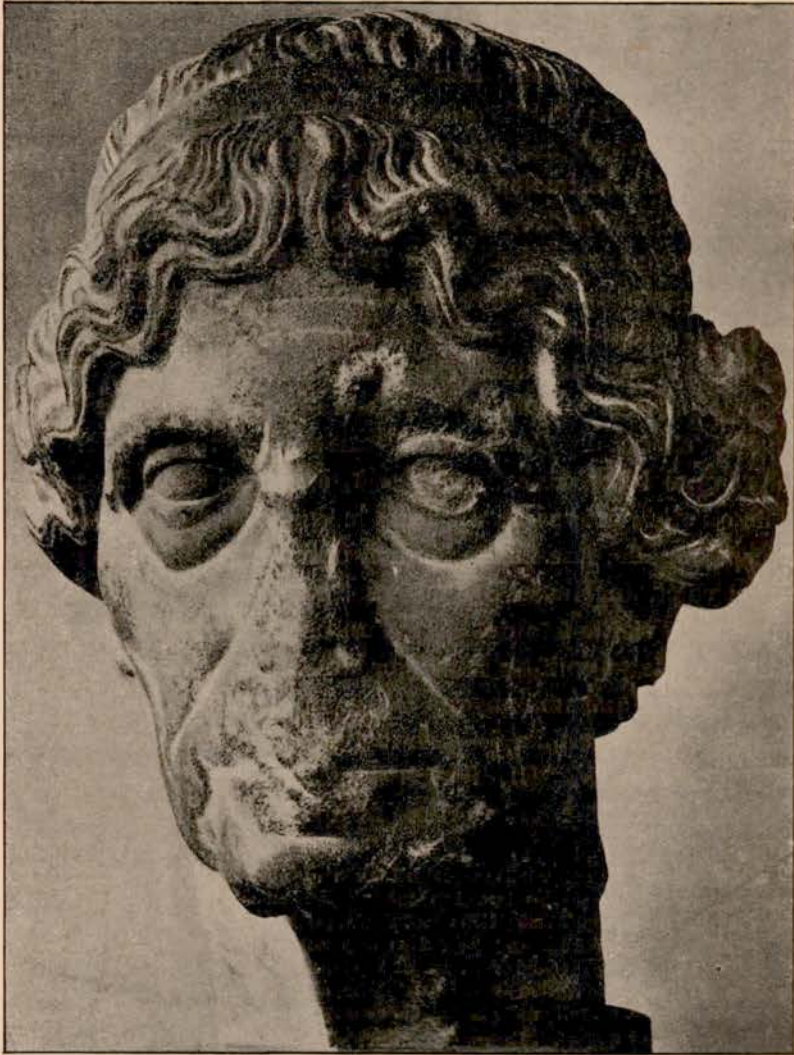
Encore une fois, je sais bien que ce n'est pas cela, et que telle ne fut pas l'intention de l'artiste grec; je dis seulement que, devant le débris subsistant de son œuvre, telle est invinciblement aujourd'hui l'impression du spectateur. Complète, cette œuvre n'eût été qu'une banale jolie chose; incomplète, elle devient, de par le sens tout nouveau qu'un moderne est enclin à lui attribuer, une chose des plus fines et des plus rares. C'est un délicieux petit marbre, et je bénis tout bas l'heureux accident inconnu à qui nous le devons comme il est à présent. Un vandale, peut-être, l'a jadis brisé, mutilé: il y a des vandales bienfaisants.

Démétrios (d'Alopéké). — Pline² a cité, dans son énumération des œuvres en bronze, une statue par Démétrios, représentant

1. Grande analogie avec la terre cuite dite *Danseuse Titueur*, au Musée du Louvre, publiée par M. Heuzey (*Bull. Corr. hell.*, XVI, 1892, p. 73 sqq., pl. 4); M. Heuzey n'a d'ailleurs pas manqué de faire le rapprochement, p. 79-80 de son article.

2. *N. H.*, XXXIV, 76.

Lysimaché, qui avait été prêtresse d'Athéna pendant soixante-quatre ans; cette statue avait été érigée à Athènes, sur l'Acro-



Tête au British Museum, copie de la *Lysimaché* de Démétrios?

[*Bonn. Mitteil.*, 1912, pl. 2.]

pole, au voisinage du temple de la Polias¹. Le sculpteur

1. Rappelons que, naguère encore, on rapportait à cette œuvre le passage de Pausanias (I, 27, 4 = Overbeck, *Schriftquellen*, 899) où il est parlé d'une *Lysimaché*; de

Démétrios ne nous est pas inconnu ¹. Il travaillait déjà à la fin du v^e siècle, mais il appartient surtout à la première moitié du iv^e siècle. Il fut presque exclusivement portraitiste, et l'un de ses portraits fameux était celui du stratège corinthien Pélichos, que Lucien décrit en ces termes : « ... ventru, chauve, à moitié nu, ses quelques poils au menton agités par le vent, les veines très accusées, un homme nature, réellement homme... » ². Et Lucien insiste à plusieurs reprises sur l'éloge particulier contenu dans ces derniers mots, en rappelant le surnom qui avait été donné à Démétrios : ἀνθρωποποιός ³, puis en renforçant en quelque sorte la valeur de ce surnom par une opposition avec le mot θεοποιός. « Il faisait des hommes, lui, il ne faisait pas des dieux. » Bref, il fut un franc réaliste dans le portrait. — Dès lors, nous entrevoyons ce que devait être la statue de *Lysimaché* : Démétrios avait certainement représenté la prêtresse, non pas à la fleur de son âge, mais telle qu'elle était vers la fin de sa longue vie et de sa carrière exceptionnelle, une vieille femme, une très vieille femme.

Or, voici, au Musée Britannique, une tête en marbre ⁴ qui figure une vieille femme, qui est un portrait, et que l'on doit, en raison de sa coiffure, attribuer au début du iv^e siècle. Il est fort possible que nous ayons là une copie de la *Lysimaché* de Démétrios : tel est l'avis qu'ont exprimé brièvement, il y a déjà des années, MM. Flasch et Arndt ⁵, et que reprend aujourd'hui M. Six ⁶. Ce qui me frappe le plus dans cette tête,

ce passage résultait que la statue de Démétrios n'aurait été qu'une statuette, haute d'une coudée à peine (moins d'un demi-mètre). Mais on avait fait erreur : cf. *Arch. Jahrbuch*, XVII, 1902, p. 84-85 (Michaelis). Un fragment d'inscription, heureusement retrouvé, a prouvé avec évidence que, dans le passage de Pausanias, il s'agit d'une certaine Σοφία, Ἀντιμάχου ἐλάχονος, de qui la statuette avait eu pour auteur Nicomachos. De plus, l'inscription étant du III^e siècle, cette *Lysimaché*-là ne peut pas être celle dont Démétrios avait fait la statue. En conséquence, le n^o 899 des *Schriftquellen* d'Overbeck doit être enlevé du dossier de Démétrios et transporté à celui de Nicomachos, n^o 1385.

1. Cf. Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, s. v. (127) *Demetrius* (C. Robert).

2. Lucien, *Philopseud.*, 18.

3. C'est l'équivalent du surnom *anthropographos*, que Pline (*N. H.*, XXXV, 113) dit avoir été donné à Dionysios, un peintre du v^e siècle.

4. Cf. Smith, *Catalogue greek sculpt. in Br. Mus.*, III, 2001, pl. 19. — Trouvée en Italie, dit-on, à Tarquinii. Hauteur totale, le cou compris, 0^m 265.

5. Cf. Arndt-Bruckmann's *Griech. und röm. Porträts*, texte des pl. 161-166.

6. J. Six, *Ikographische Studien. XX: Lysimache, Priesterin der Athena* (*Röm. Mitteil.*, XXVII, 1912, p. 83-85, pl. 2-3).

c'est le contraste que fait avec la vieillesse de la face usée, ridée, à peau molle et détendue, la jeunesse de l'élégante chevelure, aux épais bandeaux souples et vivaces. Cela ne semble pas naturel, qu'une si vieille dame soit coiffée d'une coiffure si jeune. Qu'elle me pardonne si je l'offense, mais elle a bien l'air de porter perruque. Cela tendrait peut-être à prouver que le naturalisme de Démétrios avait des défaillances ou des oublis, ce qui n'est pas étonnant si l'on songe qu'il frayait à la sculpture grecque une voie neuve. Non pas que des sculpteurs avant lui n'aient pu, à l'occasion, tailler une figure de vieille et laide (rappelons-nous les vieilles esclaves du fronton ouest d'Olympie, et la vieille *τροφός* du « triptyque » de Boston ¹); mais qu'il ait porté dans le portrait ce goût du réalisme, qu'il se soit fait du portrait réaliste une spécialité, au point de mériter le surnom d'*ἀνθρωποποιός*, voilà où était la nouveauté. En regardant la tête en marbre du British Museum (si c'est bien une copie de la *Lysimaché*!), nous comprenons que, même après les réalistes de l'école de Lysippe, Démétrios ait gardé son rang, son surnom, l'originalité de son rôle, qui lui valait à la fois l'éloge de Lucien et la critique de Quintilien. Ce dernier dit, en effet, de Démétrios ² : « Il tenait *trop* à être vrai; il aimait mieux faire ressemblant que faire beau. » Le mot *trop* indique qu'il ne s'agit point là d'un compliment. Quintilien était, sans doute, de ceux qui pensent que, dans le portrait, il n'est pas mauvais d'ajouter de la grâce à la ressemblance; il devait aimer les portraitistes pareils à ceux dont Félibien écrivait « qu'en conservant la ressemblance [de leurs modèles], ils leur donnaient cependant, s'il en était besoin, plus de beauté ». Démétrios pensait autrement et ne transigeait pas.

Épave d'un fronton du IV^e siècle. — Le Musée Ny Carlsberg, fondé à Copenhague et noblement donné à son pays par M. Carl Jacobsen, ce beau musée vivant et actif, qui s'accroît

1. Cf. une de mes précédentes Notes; *Rev. Ét. anc.*, XIV, 1912, p. 131-132.

2. *Inst. orat.*, XII, 10, 9.

sans cesse d'acquisitions nouvelles¹, s'enrichit aussi par les découvertes de la science archéologique, lesquelles peuvent avoir pour résultat de conférer à tel morceau jusque-là perdu dans la foule un lustre inattendu. Après le groupe surprenant d'*Artémis et Iphigénie*, qui doit sa résurrection à la perspicacité de M. Studniczka², voici qu'à son tour M. Bulle y signale une figure de fronton que l'on ne soupçonnait pas, et d'un fronton qui pourrait bien être de Scopas³.

La draperie portée par la statue est travaillée de façon très inégale : ici, les plis en sont creusés profondément, doués d'une animation et d'une vigueur admirables ; là, ils ne sont que pauvrement et superficiellement indiqués, avec un médiocre souci même de leur justesse. Il est certain que ces parties où la facture laisse à désirer se dérobaient au regard du spectateur. En conséquence, la figure devait être, d'abord, adossée à un fond, puis très élevée au dessus du sol : vue de face et d'en bas, c'est à ces conditions seulement que disparaît l'inachevé de la draperie sur le dos et au-dessus du flanc et de la cuisse gauches. De plus, c'est ainsi que le mouvement et l'expression du personnage acquièrent tout leur accent : qu'on en juge par les deux images ci-jointes, qui le montrent, la première posé sur un socle bas, ayant je ne sais quel air timide et froid d'étude académique ; la seconde, au contraire, beaucoup plus élevée et gagnant à cela une saillie, une action, une vie nouvelle de son corps et de sa draperie, qui feraient presque douter qu'il s'agisse dans les deux cas de la même figure. Enfin, certaines particularités de la plinthe, que M. Bulle a décrites et étudiées avec grand soin, ne sont explicables aussi que par l'emploi de la statue dans un tympan de fronton.

La destination de ce marbre ne fait donc pas doute, mais il n'en va pas de même pour sa signification. Qu'était ce vigou-

1. Le nombre de pièces qui y entrent chaque année n'est dépassé ni même atteint par nul autre musée d'antiques.

2. Il sera incessamment publié.

3. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler griech. und röm. Sculptur*, pl. 649 (texte de H. Bulle). — La figure provient de Madrid, collection Alba ; elle fut probablement trouvée à Rome. Elle est en marbre de Paros. Il lui manque la tête, tout le bras droit, l'avant-bras gauche ; ces parties avaient été faites séparément et rapportées.



Figure de fronton, au Musée Ny Carlsberg; — deux vues différentes :
l'une (en haut) sur un support très élevé, l'autre (au-dessous) sur un socle bas.

[Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, texte de la pl. 649, p. 3, f. 34.]

reux garçon d'environ dix-huit ans, qui est visiblement attaqué et se défend, et qui pourtant n'est pas un guerrier, puisqu'il n'a point d'armes, point trace de bouclier à son bras gauche, et que sa draperie même, en raison de sa longueur, est plutôt ce qu'on peut appeler l'himation civil que la chlamyde militaire? Il semble avoir été surpris par une attaque imprévue; il fuyait, il est tombé; plein d'angoisse, il tourne la tête vers l'assaillant, cherche d'instinct à ramener devant son corps son vêtement flottant, comme si cela devait lui faire une protection, et il étend le bras droit, soit dans un dernier essai pour se défendre ou dans un geste de suprême supplication. Le groupe que formaient ensemble les deux figures d'assailli et d'assaillant appartenait nécessairement, dès lors qu'il s'agit d'un fronton, à une composition développée. Laquelle? On peut penser à une *Ilioupersis* ou bien à la brusque ruée des Centaures au festin de noces de Peirithoos. Dans les deux cas, il est possible de concevoir un personnage désarmé, sans défense, attaqué à l'improviste, accablé par les coups d'un furieux. Mais, à la vérité, nul indice ne nous permet de rien affirmer, ni même d'incliner nos préférences d'un côté ou de l'autre; et nous aurions d'autant plus tort de nous presser de faire un choix entre les deux solutions proposées qu'il en existe peut-être une troisième, non connue, qui est la bonne.

Ne pouvant pas savoir quel fut le sujet du fronton, ni donner un nom à l'unique personnage qui en subsiste, du moins nous avons les moyens de fixer, d'une façon assez précise, à quelle époque l'œuvre fut exécutée. Par une analyse serrée et convaincante, en usant de rapprochements nombreux avec divers monuments déjà classés, M. Bulle a démontré que la statue Ny Carlsberg n'était pas antérieure à 350, et, d'autre part, n'allait guère au delà de cette date. Précisément, dans la frise principale du Mausoleion, laquelle fut achevée vers 350, se rencontrent plusieurs figures qui, soit pour l'aspect et le faire de la draperie, ou pour les proportions, la pose et l'attitude, offrent de grandes analogies avec la statue; et c'est dans les parties de la frise attribuées à Scopas que lesdites analogies se présentent surtout et font la plus forte impression. D'ailleurs,

le rythme particulier à la statue, ce mouvement qui entraîne le corps dans le sens de la diagonale, n'est-ce point là une note personnelle à Scopas et qui, jusqu'au milieu du IV^e siècle, ne peut se trouver encore que dans des créations de Scopas ou du cycle scopasien? En conséquence, il est très vraisemblable que le fronton duquel provient la statue Ny Carlsberg a été exécuté sous l'influence de Scopas, par un sculpteur de son école, — si l'on n'ose pas dire qu'il le fut par le maître lui-même¹.

Belle épave! Mais ce n'est qu'une épave. Et elle nous remet immédiatement en mémoire une des lacunes qui subsistent toujours dans notre connaissance de la sculpture grecque. Car que savons-nous des frontons du IV^e siècle? Autant dire rien. On a des débris de ceux de Tégée, par Scopas, et de ceux d'Épidaure, par Timothéos, mais en si petit nombre qu'une restauration n'en saurait être tentée avec chances de succès². Rien n'a été retrouvé des frontons de trois autres temples, qu'a mentionnés Pausanias : frontons du temple de Delphes, reconstruit entre 365 et 330, qui représentaient, d'un côté, *Apollon et les Muses*, de l'autre, *Dionysos et les Thyiades*³; frontons de l'Héracléion de Thèbes, qui montraient les *exploits d'Héraclès* par Praxitèle⁴; frontons de l'Asclépieion de Titané, non loin de Sicyone, représentant *Héraclès et des Nikés*⁵. Tout ce que nous connaissons des frontons du IV^e siècle, c'est donc

1. Cette dernière conclusion a visiblement tenté M. Bulle; il s'est abstenu de prononcer la parole décisive, mais n'a point caché de quel côté allaient ses préférences. Dès lors, il devait nécessairement se demander si la statue Ny Carlsberg n'avait pas appartenu à l'un des frontons de Tégée: il se l'est demandé, en effet, et, sans rien affirmer là non plus, il a du moins indiqué que la chose n'était pas impossible. Moi, au contraire, je la crois telle, pour la raison matérielle que voici: tous les restes des frontons de Tégée, torsos ou têtes (pour le torse dit d'*Atalante*, cf. *Bull. Corr. hell.*, XXV, 1901, p. 260, fig. 7), sont, dans les parties dérobées à la vue, simplement massés avec une grossièreté et un sans-façon qui ne rappellent en rien l'inachevé propre, soigné, voire élégant de la statue Ny Carlsberg (cf. p. 2 du texte de M. Bulle, fig. 1-2). Celle-ci ne peut donc pas avoir appartenu au même ensemble d'où viennent ceux-là. Même étant prouvé qu'elle a eu Scopas pour auteur, il faudrait lui attribuer une autre provenance que le temple de Tégée.

2. Elle ne peut même pas être tentée du tout pour les deux frontons de Tégée et pour le fronton Est d'Épidaure.

3. Pausanias, X, 19, 4. — Cf. *Bull. Corr. hell.*, XXVI, 1902, p. 627-639 (Homolle).

4. Pausanias, IX, 11, 6. — Sur la chimérique attribution de ces frontons à un Praxitèle le Vieux, du V^e siècle, cf. Hitzig-Blümner, éd. de Pausanias, III, p. 423-4.

5. Pausanias, II, 11, 8.

uniquement leurs sujets. Ni les descriptions sommaires et insuffisantes qui nous en sont faites, ni le peu de débris qui restent de quelques-uns d'entre eux ne nous apprennent rien sur ce que nous aimerions le plus savoir : sur les qualités ou les défauts de leur composition. L'art de composer un fronton, de remplir le triangle d'un tympan avec une action unique, distribuée également entre des figures symétriques, à qui le régulier abaissement des deux rampants impose des attitudes fort diverses, cet art si difficile, auquel la Grèce propre, pendant le vi^e et le v^e siècle, s'attacha d'un effort continu pour aboutir aux incomparables chefs-d'œuvre du Parthénon, paraît bien avoir rapidement décliné tout de suite après avoir atteint l'apogée. Les frontons du monument « *des Néréides* », qui sont de la fin du v^e siècle, le donnent à penser. Mais nous n'avons cependant pas d'autre exemple direct sur quoi fonder notre opinion¹. Elle nous paraît être juste, vu le très petit nombre de frontons sculptés qui apparaissent à cette époque², en sorte que rien ne pouvait plus rester de la féconde émulation qui existait au siècle précédent; puis, certains des sujets indiqués (*Apollon et les Muses, Dionysos et les Thyiades, Héraclès et Nikés*) laissent soupçonner une simple juxtaposition de personnages plutôt que des groupements animés, plutôt qu'une action forte, unique et bien « centrée ». Mais, encore une fois, tout cela n'est qu'hypothèse vraisemblable; on ne peut affirmer rien avec assurance, faute de documents en assez grand nombre. C'est pourquoi un regret s'éveille en nous devant la belle statue Ny Carlsberg, si bien commentée par M. Bulle : elle nous dénonce l'existence d'un fronton de plus au iv^e siècle, mais ne nous apprend rien de plus sur l'art des frontons en ce siècle.

1. Je ne crois pas que l'on doive ici faire entrer en ligne de compte, ainsi que le fait Furtwängler (*Ægina*, p. 333-4), les petits frontons de deux des sarcophages de Sidon, le sarcophage des *Pleureuses* et le sarcophage dit « *d'Alexandre* ».

2. Ce petit nombre a deux causes. Premièrement, on avait construit beaucoup de temples et les plus importants au vi^e et au v^e siècle; on en construit bien moins au iv^e. Secondement, pour les temples nouveaux, on commence à préférer à l'ordre dorique l'ordre ionique, dans lequel le tympan plus bas (en raison du toit plus aplati) ne se prêtait pas aussi bien à recevoir des statues. Le fronton sculpté est lié spécialement à l'ordre dorique, il est l'ornement par excellence du temple dorique : son déclin doit donc suivre le déclin du dorique.

La reine Amastris. — Nièce du Grand Roi, du Roi des rois¹, elle naquit au moment où Alexandre allait conquérir l'Empire perse, et cela mit quelques changements dans sa vie. Encore enfant, à l'âge de douze ou dix ans, elle fut mariée, lors des célèbres « noces de Suse » (324), à Cratéros, lieutenant et ami d'Alexandre, tandis que sa cousine Statira, fille de Darius,



Tête de la reine *Amastris*, au Musée de Boston.

Rev. arch., 1900, II, pl. 19, 3.]

épousait Alexandre lui-même. L'année suivante, après la mort du conquérant, Cratéros la répudia² et la donna en mariage à Dionysios, tyran (au sens grec du mot) d'Héracléia du Pont, lequel était veuf et avait bien trois fois son âge. Quand cet époux mourut en 305, elle était reine, Dionysios ayant pris

1. Elle était la fille d'Oxathrès, frère du dernier Darius. C'est Oxathrès qui, à la bataille d'Issos, commandait l'escadron des gardes-nobles entourant le char de Darius.

2. Par amour pour Phila, fille d'Antipater.

depuis peu¹ le titre de roi, et elle lui avait donné une fille et deux fils, Cléarchos et Oxathrès. Pour ses fils mineurs, la reine prit la régence; puis, sentant son royaume menacé, elle demanda aide à Lysimachos, qui l'aima et l'épousa (302). Deux ans plus tard, malgré la naissance d'un fils, Lysimachos l'abandonnait, l'aimant toujours et l'estimant beaucoup, mais l'intérêt politique lui conseillait à ce moment-là de prendre pour femme la fille du roi d'Égypte². C'est dans ce temps, suppose-t-on, qu'Amastris fonda la ville paphlagonienne dont elle était l'éponyme, et où probablement elle se retira lorsqu'elle eut remis le royaume à ses fils. En 289, ceux-ci la firent tuer; Lysimachos la vengea en faisant tuer à leur tour ses meurtriers et en disposant de leurs territoires.

Que de choses, quel retentissement de noms historiquement sonores, dans cette destinée de femme, qui commence par la grandiose féerie des noces susiennes et qui finit par l'horreur d'un paricide! Et comme il s'agit d'une femme intelligente, supérieure, qui administra parfaitement ses États et sa ville, et qui, de plus, paraît avoir eu une vie très digne (puisque Lysimachos l'appelait « sa Pénélope »), on aurait évidemment plaisir à pouvoir se la préciser un peu par la connaissance de ses traits physiques. Or, rien n'est plus facile que de satisfaire cette curiosité, si l'on doit en croire M. Six³. Il existe des monnaies de la ville d'Amastris, qui portent au revers les mots βασιλισσῆς Ἀμαστρίως et au droit l'effigie de la reine, coiffée du bonnet perse⁴. Elles permettent d'identifier une belle tête en marbre, trouvée à Ostie, qui faisait naguère partie de la collection Ashley Ponsonby à Londres et qui est aujourd'hui en Amérique⁵. On a beaucoup disserté sur le nom et la date

1. Probablement en 306, à l'exemple d'Antigonos et des autres Diadoques.

2. Arsinoé, fille de Ptolémaïos I^{er} Sôter.

3. J. Six, *Ikunographische Studien*, XXI : *Amastris, Kônigin von Amastris* (Roem. Mitteil., XXVII, 1912, p. 86-93, pl. 1).

4. La tête s'accompagne parfois d'un carquois et d'un arc, révélant un type d'Amazone. Mais, observe M. Six, on est là sur la terre classique des Amazones; toutes les villes de cette région revendiquaient une Amazone pour leur fondatrice; et, comme l'une d'elles s'appelait précisément Amastris, il n'est pas étonnant qu'une confusion volontaire ait été faite entre l'Amazone Amastris et la reine Amastris.

5. A Boston, Harvard University, Fogg Museum.

qu'il convenait d'attribuer à cette tête¹; tout s'éclaircit par la comparaison avec les monnaies d'Amastris, où l'on retrouve, sous le même bonnet perse, la même forme de visage aux joues longues et au nez long, le même type de femme un peu mûre, au menton gras. M. Sambon est le premier auteur de cette identification², que M. Six, à son tour, nous confirme. Mais le marbre offre, en outre, une expression tragique, douloureuse, angoissée, évocation sans doute du meurtre abominable qui termina la vie d'Amastris. Son effigie serait donc posthume, et, selon M. Six, pourrait provenir de son tombeau même. Ainsi, la princesse perse, la reine au nom d'Amazone, la nièce du Roi des rois aurait reçu de l'art grec un hommage très pur : car ce qu'il y a là de plus grec, ce n'est ni le marbre, ni le talent, c'est la discrète et noble manière de rappeler, sans gesticulation ni gros effets, des choses même horribles, et de dire tout ce qui doit être dit, en le ramenant à la mesure et le soumettant à l'harmonie.

Sculptures archaïsantes. — Le texte que la maison Bruckmann a décidé d'adjoindre à ses *Denkmæler gr. und rœm. Sculptur*, depuis la planche 501, n'ajoute pas seulement à cette belle publication un intérêt scientifique de première importance; il a encore pour effet quelquefois d'influer sur la succession des planches elles-mêmes. Celles-ci, sans doute, demeurent en principe indépendantes l'une de l'autre; ces morceaux de choix sont librement choisis et se juxtaposent presque au hasard. Mais il arrive parfois maintenant que le hasard fait place à une volonté raisonnée, le but étant de rassembler une série de monuments pareils ou analogues en vue d'une notice commune et d'une étude collective. C'est ainsi que, naguère, toute une livraison a été consacrée à des figures de lions³;

1. Pour la date du moins, M. Salomon-Reinach avait trouvé juste. Une première fois (*Rev. arch.*, 1900, II, p. 392-393), il avait proposé de voir dans cette tête le portrait idéalisé d'Olympias, la mère d'Alexandre, et d'en attribuer l'original en bronze à Lysippe. Mais, trois ans plus tard (*Recueil de têtes*, p. 184), il déclarait cette date trop ancienne et lui préférait le III^e siècle.

2. Cf. *Le Musée*, 1904, p. 308.

3. Livraison 129, pl. 641-645, texte de B. Schröder. — Cf. mes *Notes précédentes* : *Rev. Ét. anc.*, XV, 1913, p. 155-159.

et peu auparavant deux livraisons, dix planches de suite, avaient reproduit ensemble vingt reliefs dits « pittoresques »¹. Lorsqu'ont été publiées les deux plus récentes livraisons (n^{os} 131-132), j'ai cru d'abord qu'elles nous apportaient semblablement un lot de sculptures archaïsantes, matière à une étude générale sur ce genre de sculptures. Mais ce n'est pas tout à fait cela : il n'y a pas ici d'étude générale, on trouve seulement des notices particulières ; puis, parmi les dix planches, s'en est glissée une où l'on voit un relief du Vatican qui représente un cortège dionysiaque, joyeux et aviné, très joli relief, mais qui ne fleure ni l'archaïsant ni l'archaïque. Moins complet, par conséquent, et moins bien ordonné qu'on ne l'espérait au premier coup d'œil, cela fait pourtant un bel et instructif ensemble², à propos duquel peuvent se poser d'intéressantes questions.

Les deux reliefs que M. Arndt a mis côte à côte sur la planche 654 ne se ressemblent guère. Les figures de l'un sont lourdes, un peu massives, plus graves que gracieuses, elles appartiennent par tous leurs caractères à la période du style sévère ; les figures de l'autre sont fines et menues, d'une élégance mièvre, avec cette affectation précieuse dans les gestes qui fut une mode pour un certain archaïsme. Le premier est une copie du groupe des *Charites* qui se dressait à l'entrée même de l'Acropole, près des Propylées. Les Charites recevaient là un culte, et leur image cultuelle était un relief qu'on attribuait à Socrate³. Datant de 470-460 environ, ce

1. Livraisons 125-126, pl. 621-630, texte de J. Sieveking. — Cf. mes *Notes* précédentes : *Rev. Et. anc.*, XIII, 1911, p. 147-155.

2. Voici le détail des dix planches. Pl. 651, statue archaïque de femme, à Rome, villa Albani ; pl. 652, statue colossale archaïsante de *Dionysos*, à Rome, villa Albani ; pl. 653, statue archaïsante d'*Athéna*, à Rome, villa Albani ; pl. 654, deux reliefs de Rome : a) relief archaïque, les trois *Charites*, au Vatican ; b) relief archaïsant, *Pan et les trois Nymphes*, signé de Callimachos, au Capitole ; pl. 655, relief de l'époque hellénistique (ni archaïque ni archaïsant), *Cortège de Dionysos*, au Vatican ; pl. 656, petite statue archaïsante d'*Isis*, au Musée de Naples ; pl. 657, statue en partie archaïsante d'*Apollon*, à Rome, villa Borghèse ; pl. 658, statue archaïsante d'*Apollon*, au Vatican ; pl. 659, statue en partie archaïsante de *Priape*, à Rome, Antiquarium. Ces sept statues et ces trois reliefs sont accompagnés chacun d'un texte qui est de M. Arndt. Reste la pl. 660, reproduisant un relief qui se trouve actuellement dans le commerce des antiquités à Paris, et pour lequel M. Eduard Schmidt a écrit une longue notice très détaillée. De ce monument, je préfère ne rien dire.

3. Pausanias, I, 22, 8.

marbre ne pouvait, bien entendu, avoir été taillé par le fameux philosophe; c'était l'œuvre d'un sculpteur de même nom, mal connu, à qui, peut-on dire, le nom glorieux qu'il portait nuisit et servit à la fois auprès de la postérité: car, pour l'opinion commune, sa personnalité disparut devant celle de son illustre homonyme; mais, d'autre part, un prestige inattendu entoura son relief des *Charites*, et lui valut des admirateurs et des copistes que la sculpture à elle seule n'aurait pas attirés. On en connaît aujourd'hui cinq copies,



Relief archaisant, au Capitole, avec la signature *Callimachos*.

Braun-Bruckmann's *Denkmäler*, pl. 654, à gauche.

entières ou mutilées, dont trois ont été trouvées sur l'Acropole¹, et il paraît difficile de ne point voir là un hommage rendu, de confiance et par erreur, à Socrate plutôt qu'aux *Charites* elles-mêmes.

Le second relief, que M. Arndt a juxtaposé à celui-là, représente *Pan et les trois Nymphes*, et il porte, écrite en caractères qui semblent être du 1^{er} siècle avant J.-C., la signature *Callimachos*. Furtwängler² a cru que cet artiste ne pouvait

1. Cf. H. Lechat, *Sculpt. attique avant Phidias*, p. 563-566.

2. *Meisterwerke d. griech. Plastik*, p. 202.

être un autre que le Callimaque du ^v^e siècle, et ce relief était à ses yeux une copie certaine, évidente, d'une œuvre de Callimaque. Un peu moins affirmatif, M. Arndt déclare pourtant que l'hypothèse est vraisemblable au plus haut degré. Pour moi, j'estime qu'au contraire elle doit être écartée. Rien ne nous autorise à faire de Callimaque un archaïsant, et les termes dont les anciens se sont servis pour qualifier son talent ne justifient pas une telle interprétation. On l'avait surnommé $\kappa\alpha\tau\alpha\tau\eta\tilde{\iota}\tau\epsilon\gamma\upsilon\omicron\varsigma$; Pline (XXXIV, 92) dit de lui : *semper calumniator sui nec finem habentis diligentiae*; Vitruve (IV, 1, 10) parle de son *elegantia et subtilitas artis*. Parmi ces mots, en est-il un seul qui tourne notre esprit du côté de l'archaïsme? Je ne dis pas que tels d'entre eux ne pourraient, à la rigueur, s'employer pour désigner certaines minuties de la facture archaïque, mais à la condition d'indiquer d'abord que c'est d'archaïsme qu'on veut parler¹. Pris en eux-mêmes, leur sens n'est pas douteux; ils ne font guère que développer un peu le surnom grec $\kappa\alpha\tau\alpha\tau\eta\tilde{\iota}\tau\epsilon\gamma\upsilon\omicron\varsigma$ ². Vitruve le paraphrase, en le prenant du bon côté, tandis que Pline y met une sorte de mauvaise humeur et tourne les choses au pis. Pour Vitruve, l'artiste, élégant, est un minutieux et un raffiné; pour Pline, cet élégant a le tort de ne se trouver jamais assez élégant, d'avoir toujours des petits soins nouveaux à se donner; c'est un finisseur qui n'en a jamais fini; et Pline cite en exemple un groupe dont il dit : œuvre tellement châtiée, tellement étudiée, caressée et recaressée, que tout charme en a disparu et qu'on ne sent plus que froideur³. Y a-t-il rien là qui ressemble au jugement que nous pouvons porter d'une œuvre archaïque ou d'une imitation d'archaïsme?

Inversement, au relief qui est la véritable cause de ce juge-

1. Furtwängler (*loc. laud.*) a écrit : « Les textes littéraires donnent à croire qu'il [Callimaque] sut unir la grâce et la finesse des œuvres archaïques avec la haute distinction du style libre de son temps. » Non, il n'y a rien de tel dans les textes littéraires, puisqu'ils ne contiennent pas ce mot capital d'*archaïsme*, que Furtwängler emploie et qui fait toute la question.

2. Voir le commentaire que Brunn (*Kunstlergeschichte*, I, p. 254) a fait de ce mot, en s'appuyant sur une phrase de Denys d'Halicarnasse.

3. « ... Emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit. » — Le reproche paraît analogue à celui que Rivarol adressait à un poète de son temps : « Il fait un sort à chaque vers et néglige la fortune du poème. »

ment erroné, à ce relief archaïsant avec la signature *Callimachos*, ne sauraient convenir les mots *diligentia*, *subtilitas*, *emendatum*, dans le sens que leur donnent Vitruve et Pline. Ce n'est ici que maniérisme de surface et minuties banales; emprunts faits de divers côtés et rien de personnel; nulle invention ni pour le sujet ni pour les poses des figures, seulement un amalgame de petites affectations en vue d'obtenir une fausse couleur de naïveté. Le geste, d'une préciosité outrée, que font les mains des *Nymphes*, avec leurs doigts arqués à l'envers, se retrouve dans un relief attique de la seconde moitié du VI^e siècle¹. La première *Nymphe* à gauche porte une draperie où s'attestent deux époques différentes, selon qu'on considère les plis ramassés par sa main droite ou ceux qui retombent sous son bras gauche, et une troisième époque encore est évoquée par la peau de faon, librement froissée, que *Pan* soutient à son poignet. Le corps de *Pan* lui-même, légèrement cambré et jeté en avant, rappelle un peu cet *Héraclès* Carapanos², que l'on croyait jadis archaïque, et que l'on a depuis reconnu être archaïsant³. En somme, nulle part dans ce relief ne se décèle une personnalité artistique; son auteur, s'il faut le juger d'après cette œuvre, fut seulement un petit copieur, un démarqueur de menus détails, un arrangeur sans horizon, sans envergure. Il portait le même nom qu'un artiste considérable du V^e siècle; ce n'est pas un motif pour que nous tombions, à son propos, dans la même erreur où tombaient, à propos du sculpteur Socrate, Pausanias et autres naïfs de l'Antiquité.

Les sept statues qui ont été jointes aux deux reliefs précédents, nous font passer non moins rapidement de l'époque archaïque à l'époque romaine. La première (pl. 651), qui appartient à la villa Albani, est une authentique *coré*, de la

1. Acropole d'Athènes, n° 581. Cf. H. Lechat, *Sculpt. attique avant Phidias*, p. 283-284; j'avais insisté, dans ma description du relief, sur ce geste des mains. — Voir aussi le petit relief archaïque de Thasos, publié dans le *Bull. Corr. hell.*, XXIV, 1900, pl. 16.

2. Cf. Rayet, *Mon. de l'art antique*, I, pl. 23.

3. Cf. *Arch. Anzeiger*, 1889, p. 97, note 2 (G. Treu).

fin du VI^e siècle avant J.-C., analogue aux *corés* de l'Acropole d'Athènes, et telles des suivantes, comme ces deux statues d'*Apollon* (pl. 657 et 658) qui sont respectivement à la villa Borghèse et au Vatican, doivent dater du I^{er} ou II^e siècle de notre ère. Elles diffèrent aussi beaucoup par le style et par le but que poursuivait dans son exécution l'auteur de chacune d'elles; ainsi, la statue de *Priape* (pl. 659), qui est à l'Antiquarium de Rome, avec son himation librement rejeté sur le dos, avec sa peau de faon souplement passée en biais par-dessus les plis d'un apotygmata qui évoque les plus nobles draperies féminines du siècle de Phidias, avec enfin ce joli petit bouc sur son bras gauche et ces aimables *pulli* qui se dressent contre ses épaules ou lui grimpent aux jambes, cette statue est une élégante création où l'on sent que l'artiste avait toute liberté, et dans laquelle les éléments archaïsants sont rares et dispersés; au contraire, le grand *Dionysos* de la villa Albani (pl. 652) serait, selon M. Arndt, une exacte copie, rien qu'une copie, d'un original archaïque du dernier quart du VI^e siècle. Pareillement, la *Pallas Albani* (pl. 653) serait une copie, fidèle à quelques détails près, exécutée à l'époque romaine, de quelque œuvre grecque archaïque; et il en irait de même pour la *Pallas de Dresde*¹, appelée encore *Athéna Chigi*², qui serait aussi la juste reproduction d'un original archaïque.

Mais ici un scrupule peut venir à l'esprit. M. Arndt ne laisse pas à ces dernières statues le nom d'archaïsantes: ce sont, pour lui, des copies d'originaux archaïques, non pas des sculptures archaïsantes. Qu'est-ce donc, au juste, qu'une sculpture archaïsante? Lorsqu'un sculpteur empruntait à l'archaïsme certains traits de facture, certaines habitudes et conventions, usait de tout cela en le mélangeant d'autres éléments étrangers à l'archaïsme (comme firent les auteurs du *Priape*, de l'*Apollon Borghèse* et de l'*Apollon* du Vatican, ci-dessus nommés), assurément il accomplissait besogne d'archaïsant. Si ce même sculpteur, au lieu de grappiller çà et là

1. Cf. Brunn-Bruckmann's *Denkmäler*, 159.

2. Cf. D. J. Finn, *The Chigi Athena* (*Journ. hell. stud.*, XXXII, 1912, p. 43-56, pl. 1).

sur les œuvres archaïques, s'attachait à l'une d'elles, choisie et isolée entre toutes, afin de la reproduire avec exactitude, incontestablement il faisait métier de copiste; et on n'a pas à lui chercher un autre nom, parce que son modèle était pris au VI^e siècle que s'il l'avait été dans le IV^e ou le III^e. Seulement, combien de fois cela arriva-t-il, qu'un sculpteur ait voulu copier une œuvre archaïque, sans y rien changer, y rien ajouter ni retrancher, sans autre souci que de la reproduire fidèlement? Je crois que le cas fut très rare, pour deux raisons principales. La première est qu'une statue de Polyclète ou de Praxitèle, quand on la copiait, se trouvait protégée à la fois par son propre renom et par celui de son auteur; plus ou moins réussie, c'était vraiment une copie qu'il fallait faire; et le copiste, en outre, pouvait se dire (que ce fût vérité ou illusion, peu importe ici) qu'à mieux pénétrer les secrets du modèle, son talent à lui ou son habileté technique ne ferait que gagner. Or, il en allait autrement pour un modèle pris à l'époque archaïque, pas un des maîtres de cette époque n'ayant la gloire d'un Polyclète ou d'un Praxitèle, pas une de leurs œuvres n'ayant le renom du *Doryphore* ou de la *Cnidienne*, et le copiste enfin devant croire légitimement que son éducation technique plus achevée le mettait bien au-dessus de ce produit d'un art « primitif » qu'il avait à copier. L'autre raison réside dans les difficultés mêmes du travail: on n'imagine pas, avant d'en avoir fait l'essai, combien est longue, rebutante, décourageante la reproduction littérale des plis minutieux de la draperie et des ondulations parallèles de la chevelure, combien est malaisée à saisir la ressemblance des visages, avec leur air à la fois figé et vivant, naïf et secret, leur sourire inexpressif, mais qui semble profond, et leur physionomie remplie (peut-on dire) d'un mystère vide.

Pour ces deux motifs réunis, les copies d'œuvres archaïques, les véritables copies, ont dû être fort rares, et il convient, à mon avis, d'étendre beaucoup l'emploi du mot « archaïsant ». Est archaïsante évidemment une figure comme cette statuette d'*Isis*, à Naples (pl. 656), en laquelle l'auteur, qui vivait à l'époque romaine, a voulu mélanger et associer les formes de

l'archaïsme grec et celles de la sculpture égyptienne, et, par une inadvertance qui prouve son peu de familiarité avec ces deux domaines, a fait avancer la jambe droite au lieu de la jambe gauche, commettant ainsi bien plus qu'une anomalie: une énorme hérésie! Mais sont archaïsantes aussi la *Pallas Albani* et la *Pallas de Dresde*; est archaïsant encore le *Dionysos Albani*. Leurs auteurs, sans doute, ont cette fois pris modèle sur des œuvres archaïques et se sont tenus assez près de leur modèle. Cependant ils n'ont pu s'empêcher, soit par fantaisie ou par goût, ou pour s'épargner du travail, d'y modifier certaines choses que nous voyons bien² et probablement d'autres encore que nous ne voyons pas. Ils n'ont pas été d'honnêtes copistes, se bornant à leur tâche de copistes, comme les sculpteurs à qui nous devons les cinq exemplaires du relief des *Charites*³. On ne sait pas bien, on ne peut pas démêler avec précision où finit dans leur œuvre la copie, où commencent les petits arrangements arbitraires. Tel est le cas, je le crois fort, pour la très grande majorité des sculptures d'apparence archaïque, exécutées après le v^e siècle. A toutes, faute d'une preuve positive (ainsi qu'il arrive pour les copies du relief des *Charites*), doit être laissée, en principe, l'appellation d'archaïsantes, ce mot signifiant qu'il y eut mélange, un mélange qui comprenait — à dosage très variable — des imitations littérales de l'archaïsme et divers éléments, soit

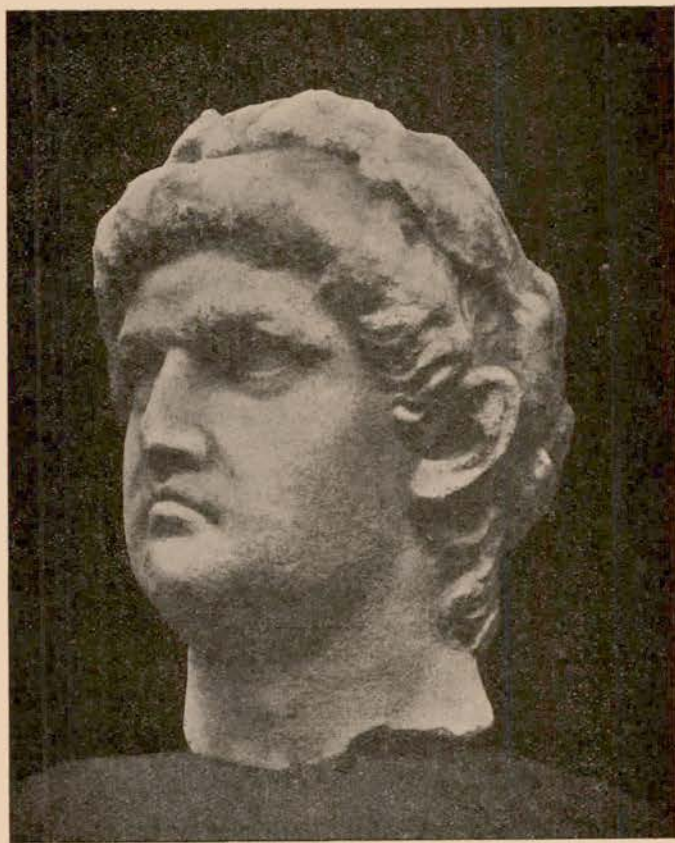
1. Cf. l'article *Sinister*, de M. Pottier (*Mélanges Boissier*, p. 405-413). M. Arndt n'a pas cité cette étude et ne devait pas la connaître; sans quoi, il ne se serait pas borné à parler ici d'un usage (*üblich*) de la sculpture égyptienne et de l'archaïsme grec. Usage pour les Grecs, si l'on veut, usage d'ailleurs très général et qui ne souffre presque pas d'exceptions (cf. H. Lechat, *Au Musée de l'Acrop.*, p. 167 et note 4). Mais, pour les Égyptiens, il y a là une loi, d'ordre religieux, dont M. Pottier a précisé le sens, « en constatant qu'une seule statuette égyptienne... marche le pied droit en avant, et c'est une représentation du dieu Sit ou Typhon, c'est-à-dire du mal » (*loc. laud.*, p. 411). Voilà ce que ne savait pas le sculpteur qui représenta Isis avec la jambe droite avancée: avoir donné à l'aimante épouse d'Osiris, à la déesse tutélaire et bonne une allure de marche qui n'appartient qu'au dieu du mal et qui rappelle donc immédiatement l'odieux meurtrier de l'époux d'Isis, ... *horresco referens!*

2. Gorgoncion et boucles de cheveux, dans la *Pallas Albani*; paryphé verticale du chiton avec petits sujets en relief, dans la *Pallas de Dresde*; boucles de cheveux sur les épaules, dans le *Dionysos Albani*.

3. Remarquons que ce relief n'est plus de l'époque du plein archaïsme; il est du v^e siècle et appartient à la période du style sévère. Il ne présente plus, ni pour le costume, ni pour la chevelure, ni pour les traits du visage, aucune des difficultés que je signalais tout à l'heure,

empruntés à des œuvres d'autres époques ou librement éclos sous la main de l'artiste.

Néron. — Après le portrait d'*Amastris* dont nous parlions



Tête de *Néron*, à Rome, Musée national.

(*Ausonîa*, vi, 491, p. 23, f. 1.)

tout à l'heure, en voici un autre, qui éveille aussi dans l'esprit des souvenirs tragiques. Mais ce n'est plus la victime qui nous est ici montrée, c'est le bourreau : nous ne sommes plus du même côté du billot. Il s'agit de l'abominable *Néron*. Une tête de lui en marbre, plus grande que nature, a été acquise récem-

ment pour le Musée national, à Rome¹. Elle n'est point en parfait état, l'épiderme en est rongé; mais du moins elle est complète, avec le nez même presque intact. La chevelure en est ceinte de laurier: couronne banale pour un empereur, dira-t-on; mais non pas tellement banale pour Néron, puisqu'on ne la retrouve sur aucune de ses autres têtes, certaines et authentiques, provenant de statues ou de bustes². Il est un laurier pourtant que le monstre aima, dont il se saisit avec orgueil et joie, pendant sa grotesque tournée en Grèce où il fit partout applaudir et triompher la « voix céleste »: ce n'était pas le laurier impérial, ce fut le laurier delphique, le laurier d'Apollon, la couronne des vainqueurs aux Jeux Pythiques. Lorsqu'il revint à Rome et se décerna une parodie de triomphe qui marqua le terme et l'apogée de l'ignoble mascarade, on le vit debout sur le glorieux char (le char même qui avait servi au triomphe d'Auguste!), en robe de pourpre, portant dans sa main droite la couronne pythique, *coronam gerens dextra manu Pythiam*; après quoi furent érigées des statues de lui en costume de citharède³, statues faites évidemment pour traduire dans le marbre et fixer à jamais les acclamations qui venaient d'accueillir le triomphateur: « ...Vive le pythionice! ...A Néron-Apollon! ...O voix sacrée, bienheureux qui peut t'entendre!... » Elles représentaient donc l'empereur vêtu de la longue robe du dieu citharède, tenant sur son bras gauche la lyre et portant dans ses cheveux la divine couronne de laurier. Il ne serait pas surprenant, alors, que la tête de Rome provînt, comme le suppose M. Paribeni, d'une de ces statues élevées au début de l'année 68, quelques mois avant la mort de Néron⁴.

Ainsi, le Néron que cette tête nous aurait conservé ne serait

1. R. Paribeni, *Un nuovo ritratto di Nerone* (Ausonia, VI, 1911 [paru en 1912], p. 22-26, pl. 1-3).

2. Cf. Bernoulli, *Röm. Ikonographie*, II, 1, p. 413.

3. Suétone, *Nero*, 25. — Cf. Bernoulli, *op. laud.*, II, 1, p. 390.

4. Il est vrai que Néron, qui était encore en Grèce le 28 novembre 67, puisque c'est ce jour-là qu'il prononça à Corinthe le discours fameux où il rendait aux Grecs la liberté (cf. Holleaux, *Discours de Néron* [Lyon, 1889], p. 13), ne dut rentrer à Rome qu'au commencement de l'an 68, et que les statues en question ne pouvaient pas être exécutées du jour au lendemain. Mais on doit admettre, naturellement, que les flatteurs avaient pris leurs précautions, et qu'on travaillait aux dites statues dès avant le retour de l'empereur; elles durent être érigées très vite après le triomphe.

pas simplement Nero Claudius Caesar; ce serait Néron-Apollon, Néron-chanteur, Néron-cabotin. Jamais portrait du sinistre empereur ne fut plus propre à donner le frisson. Le voilà bien, « avec sa mauvaise figure, ...sa lèvre redoutable, son air méchant et bête à la fois, ...bouffi de vanité... »¹; voilà l'élève du citharède Terpnos, qui finit par « se convaincre que les Muses mêmes ne chantaient pas mieux que lui »², et qui, au nom de l'art et pour assurer à sa « voix céleste » l'admiration universelle, ouvrit à Rome une ère d'effroyable terreur, laquelle ne devait se terminer qu'à sa mort, le jour où il prononçait sérieusement cette parole bouffonne: *Qualis artifex pereo!* L'*artifex* était un médiocre mal doué, un prétentieux jaloux, un Delobelle; mais ce Delobelle était le maître du monde, ce cabotin que les huées eussent dû chasser de la scène pouvait d'un signe envoyer à la mort quiconque n'applaudissait pas! Ces souvenirs s'éveillent tout de suite devant le portrait nouveau; le laurier de Delphes posé sur le front de la méchante bête évoque d'une façon immédiate et concrète ce mélange d'empereur et d'acteur, dont la complexité peut troubler parfois notre jugement: un élève du Conservatoire qui prête à rire, et un maître — un monstre qui fait trembler.

HENRI LECHAT.

Lyon, juin 1913.

1. Renan, *L'Antechrist*, p. 172-173.

2. Ps.-Lucien, *Néron*, 2.