

MONUMENTS NOUVEAUX
DE
L'ART ANTIQUE

TOME PREMIER

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

- Manuel de Philologie classique*, 2 vol., 1883-1884.
- Traité d'épigraphie grecque*, 1885.
- La Colonne Trajane*, 1886.
- Conseils aux voyageurs archéologues*, 1886.
- Catalogue sommaire du Musée de Saint-Germain*, 1887 (3^e éd., 1899).
- E. POTTIER et S. REINACH, *La Nécropole de Myrina*, 2 vol., 1887.
- Atlas de la province romaine d'Afrique*, 1888.
- Voyage archéologique de Le Bas en Grèce et en Asie Mineure*, 1888.
- Époque des alluvions et des cavernes*, 1889.
- Minerva*, 1889 (8^e éd., 1919).
- Les Gaulois dans l'art antique*, 1889.
- L'Histoire du travail en Gaule*, 1890.
- Peintures de vases antiques*, 1891.
- KONDAKOF, TOLSTOI, S. REINACH, *Antiquités de la Russie méridionale*, 1891.
- Chroniques d'Orient*, 2 vol., 1891, 1896.
- Antiquités du Bosphore cimmérien*, 1892.
- L'Origine des Aryens*, 1892.
- A. BERTRAND et S. REINACH, *Les Celtes*, 1894.
- Bronzes figurés de la Gaule romaine*, 1894.
- O. MONTELIUS et S. REINACH, *Les Temps préhistoriques en Suède*, 1895.
- Epona, la déesse gauloise des chevaux*, 1895.
- Pierres gravées*, 1895.
- La Sculpture en Europe avant les influences gréco-romaines*, 1896.
- Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, 5 vol., 1897-1924.
- Répertoire des vases grecs et étrusques*, 2 vol., 1899-1900 (2^e éd., 1924).
- Guide illustré du Musée de Saint-Germain*, 1899 (4^e éd., 1922).
- H. C. LEA, *Histoire de l'Inquisition*, trad. par S. REINACH, 3 vol., 1900-1902.
- La Représentation du galop*, 1901.
- L'Album de Pierre Jacques*, 1902.
- Recueil de têtes antiques*, 1903.
- Le Musée chrétien de Saint-Germain*, 1903.
- Un Manuscrit de la bibliothèque de Philippe le Bon à Saint-Petersbourg*, 1904.
- Cultes, Mythes et Religions*, 5 vol., 1905-1927.
- Tableaux inédits ou peu connus*, 1906.
- Album des Moulages et Modèles en vente à Saint-Germain*, 1908.
- Apollo, histoire générale des arts*, 1904 (12^e éd., 1924).
- Répertoire des peintures antérieures à la fin de la Renaissance*, 6 vol., 1905-1923.
- Répertoire des reliefs grecs et romains*, 3 vol., 1909-1912.
- Répertoire de l'art quaternaire*, 1913.
- Orpheus, Histoire générale des Religions*, 1909 (32^e éd., 1924).
- Chronologie de la Guerre*, 10 vol., 1915-1919.
- Histoire sommaire de la Guerre*, 1919.
- Voix américaines*, 4 vol., 1915-1916.
- Catalogue illustré du Musée des Antiquités nationales*, 2 vol., 1917-1921.
- Répertoire de peintures grecques et romaines*, 1922.
- A short History of Christianity*, 1922.

S. REINACH

DE L'INSTITUT

MONUMENTS NOUVEAUX
DE
L'ART ANTIQUE

(Courriers de l'Art antique de la Gazette des Beaux-Arts)

TOME PREMIER



SIMON KRA, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6, RUE BLANCHE, PARIS

A LA MÉMOIRE
DE MAXIME COLLIGNON
MON MAITRE ET AMI



INTRODUCTION

C'est à mon regretté maître et ami Maxime Collignon que je dois l'idée de cet ouvrage. Lecteur bienveillant et compétent entre tous des *Courriers de l'art antique* que je publie depuis 1886 à la *Gazette des Beaux-Arts*, il m'a souvent témoigné le regret de ne pas disposer d'une réimpression de ces chroniques illustrées, pourvue de tables et d'index pour en faciliter l'usage. Il est vrai que la plupart des *Courriers* avaient été tirés à part; mais, par suite de divers contre-temps, ils ne l'avaient pas été tous, et il n'existait même qu'un seul exemplaire complet de la série entière: le mien. Je dis qu'il *existait*, car il n'existe plus; j'ai dû le sacrifier en vue de la présente réédition. Les bibliophiles enragés pourront toujours reconstituer le recueil factice en découpant des fascicules de la *Gazette*; c'est un sport innocent, mais que je ne conseille à personne, car la bonne édition n'est pas, à mon avis, celle qui se distingue par le nombre des fautes.

Sans les événements qui ont rendu si difficiles toutes les entreprises de librairie ne s'adressant ni au très grand public, comme les manuels, ni au public restreint des amateurs exigeants, comme les ouvrages de luxe, il y a longtemps que j'eusse suivi le conseil de Collignon, trop heureux de lui offrir un exemplaire de ce livre au lieu de le dédier seulement à sa mémoire. Je me suis pourtant décidé, à un moment où les difficultés dont je parle ne sont nullement atténuées, à faire ce qui m'a paru utile. On manque, en effet, d'ouvrages lisibles sur l'archéologie antique, d'ouvrages où le ton soit celui de la causerie

et où l'érudition soit plutôt latente qu'au premier plan. La meilleure histoire de la sculpture grecque, œuvre justement estimée de Collignon, est épuisée et presque introuvable. Comme tous les livres d'enseignement, il offre d'ailleurs un inconvénient inévitable : celui de décrire et de figurer les très nombreux monuments qui, connus depuis longtemps et restés à bon droit célèbres, ne peuvent manquer dans aucun exposé d'ensemble du sujet. Cela ne laisse que bien peu de place pour les monuments de découverte récente, qui sont dispersés dans les publications savantes et que les artistes, les lettrés non spécialisés ont tant de mal à connaître, alors même que l'intérêt en dépasse, à certains égards, celui des chefs-d'œuvre sur lesquels l'histoire de l'art grec a été fondée au cours du XIX^e siècle. Tout autre, comme l'indique déjà le titre que j'ai choisi — *Monuments nouveaux de l'art antique* — est le caractère de cette série de *Courriers* : à peu d'exceptions près, on y trouvera surtout des œuvres qui n'ont pas encore pénétré dans les manuels. C'est par là, je crois, qu'elle est appelée à rendre service, non seulement au public instruit qui était et reste celui des lecteurs de la *Gazette*, mais aux archéologues de métier comme était Collignon, qui aiment mieux rappeler ou préciser leurs souvenirs en ouvrant un ou deux volumes que de fouiller dans des collections de Revues ou des portefeuilles de photographies.

Quand Charles Ephrussi, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, et Louis Gonse, rédacteur en chef, m'invitèrent, en 1886, à rédiger ces *Courriers*, je succédais à l'aimable et savant Olivier Rayet, trop tôt enlevé à nos études, qui, pendant plusieurs années, à la suite de Beulé, de Vitet et de quelques autres, avait entretenu d'archéologie et d'art antique les lecteurs de la *Gazette*. J'étais alors fort jeune et inexpérimenté; il y a, dans les premiers *Courriers*, bien des choses que je ne pouvais aujourd'hui réimprimer telles quelles, ou que je devais rectifier brièvement en note, comme s'il s'agissait du travail d'autrui. Je l'ai fait dans la mesure où c'était indispensable, mais *honnêtement*, c'est-à-dire que je n'ai pas introduit, sans avertir, dans des chroniques qui conservent leur date, ce que le progrès de la science ou simplement de mon savoir m'a enseigné. En ce qui concerne l'illustration, je n'étais tenu par aucun scrupule de ce genre;

aussi ai-je remplacé bon nombre de clichés mal venus par des images meilleures; à cet égard, je crois que les possesseurs de ce volume n'auront rien à envier à ceux qui ont conservé depuis 1886 ceux de la *Gazette*, ou les consultent dans les dépôts publics. Les quelques figures que j'ai cru devoir ajouter pour combler des vides déplaisants se distinguent des autres par un numéro *bis*; elles offrent d'ailleurs peu d'intérêt.

Je me croirai dédommagé de la peine que j'ai prise si les lecteurs des *Monuments nouveaux*, tout en y trouvant quelque plaisir, se persuadent que l'histoire de l'art antique n'est pas faite, que les découvertes continuelles en modifient souvent jusqu'aux grandes lignes et qu'à côté des synthèses provisoires qu'apportent les bons manuels, il y a toujours place pour de nouvelles hypothèses fondées sur des documents inconnus hier.

S. R.

Saint-Germain-en-Laye, octobre 1924.

MONUMENTS NOUVEAUX DE L'ART ANTIQUE

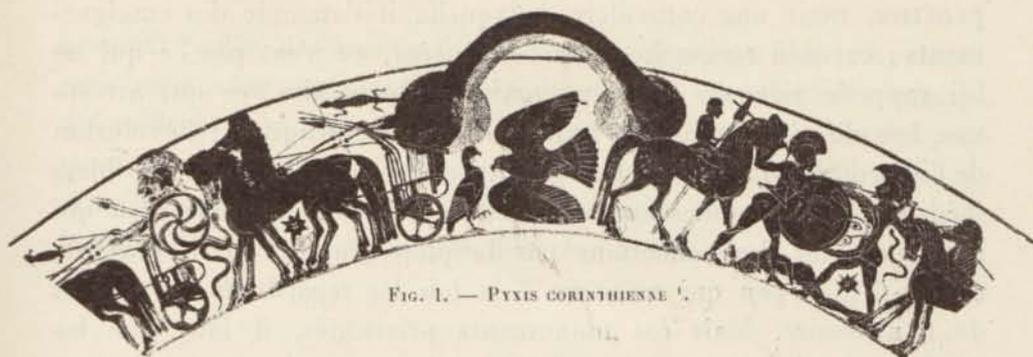


FIG. 1. — PYXIS CORINTHIENNE ¹.

PREMIER COURRIER

1886 ²



FIG. 2. — TÊTE D'HERCULE
JEUNE DÉCOUVERTE A EQUUM.
Couvent de Sinj
en Dalmatie.

L'art a des exigences et des dédains que l'archéologie ne connaît pas. Comme il a pour but l'étude de l'antiquité d'après ses monuments et non point une jouissance esthétique, l'archéologue, magistrat instructeur, recherche et provoque partout des témoignages; homme de goût, il salue la beauté quand il la rencontre, mais il n'hésite point à s'arrêter devant un objet d'aspect vulgaire ou déplaisant s'il peut en espérer quelque lumière sur tel détail du passé qui le préoccupe. Pour l'archéologue, il est parfois vrai de dire que *le laid c'est le beau*, en ce sens que, au point de vue spécial où il se place, il a souvent plus de profit à tirer d'une œuvre grossière, primitive, mais nouvelle, que de quelque réplique achevée d'un motif connu.

L'artiste est dans des dispositions toutes différentes. L'antiquité, pour lui, n'est pas une énigme obscure à

1. *Éphéméris archéologique*, 1885, pl. VII.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, I, p. 413-431.

pénétrer, mais une conseillère à laquelle il demande des enseignements ; ce qu'il recherche dans les musées, ce n'est pas ce qui ne lui rappelle rien de déjà vu, mais, au contraire, ce qui atteste une fois de plus l'éternelle fraîcheur de l'art antique et l'évolution de l'idée du beau à travers les âges. Aussi, parmi les centaines d'objets inédits que les fouilles amènent chaque année à la lumière ou qui sont exhumés des collections par la photographie ou la gravure, en est-il bien peu qui méritent à la fois les regards de l'artiste et de l'antiquaire. Mais ces monuments privilégiés, il faut que les érudits ne soient pas seuls à les connaître, et cela non seulement dans l'intérêt des artistes, de tous les amis du beau, mais à l'avantage de l'archéologie elle-même, qui ne peut que profiter des suggestions délicates, exemptes d'esprit de système et de parti pris, qui lui viendront du pays de l'art sur les questions difficiles et contestées.

A la vérité, cette collaboration n'existe pas encore. Nous connaissons des artistes éminents qui n'ont jamais vu, même en photographie, l'*Hermès* de Praxitèle. C'est que les reproductions de l'*Hermès* sont enterrées dans des recueils archéologiques qu'ils ne lisent pas. On ne peut leur en faire un reproche, mais il est bien permis de le regretter. En ce qui concerne l'*Hermès*, par exemple, voici neuf ans que les archéologues se disputent pour savoir s'il tenait, dans son bras droit levé, un sceptre, une grappe de raisin ou tout autre attribut. Deux sculpteurs allemands, MM. Schaper et Grütner, ont pris part à la discussion, mais aucun artiste français, que nous sachions, ne s'en est encore mis en peine. Et pourtant, le débat n'est point archéologique, mais artistique, et les arguments qu'invoquent les archéologues, dans un sens ou dans l'autre, sont exclusivement de ceux qu'un sculpteur ou un peintre de talent pourraient approuver ou rejeter à bon escient. Il n'en était pas ainsi du temps de la Renaissance : c'étaient alors les artistes qui restauraient les statues. Aujourd'hui on ne les restaure plus que sur le papier et l'on fait bien : mais pourquoi les artistes ne diraient-ils pas leur mot sur des problèmes où le goût est un guide plus autorisé que le savoir ?

Arrêtons ici cet exposé des motifs : le titre du présent article suffit à faire deviner notre conclusion. Nous avons entrepris de faire connaître à nos lecteurs, dans une série de revues paraissant à intervalles irréguliers, les monuments nouveaux de l'art antique qui sont, à pro-

prement parler, des œuvres d'art. Nous les décrirons très brièvement, mais nous nous appliquerons à en donner des reproductions exactes, qui suffisent à en faire goûter le charme et rendent superflus les commentaires et les éloges. Dans ce rôle d'intermédiaire entre l'archéologie et l'art, notre seul désir est de faire participer les artistes aux bonnes fortunes des fouilles heureuses dont les archéologues sont trop souvent seuls à jouir.

* * *

Le siècle où nous vivons n'est pas exclusif dans ses goûts : impatient de l'avenir, il est aussi curieux du passé. A aucune époque on n'a remué plus de terres et de pierres, tant pour édifier que pour déblayer ; jamais les fouilles archéologiques n'ont été plus en honneur, jamais les découvertes ne se sont multipliées avec tant d'éclat. Pour donner une idée de cette activité, qui n'est pas près de se ralentir, jetons un coup d'œil rapide sur les principales explorations faites au cours de ces quinze dernières années.

L'extrême-Orient nous a révélé l'art khmer ; la Perse, si négligée depuis Coste et Flandin, a trouvé dans M. Dieulafoy l'explorateur intrépide qui lui manquait. Plus à l'ouest, M. de Sarzec a découvert l'art chaldéen à Tello ; M. Rassam a continué ses recherches en Assyrie ; l'art hittite, intermédiaire entre l'art assyrien et l'art de l'Asie Mineure, hier encore inconnu, est entré dans le domaine de l'histoire ¹. L'art de l'Asie Mineure a livré aux recherches de M. W. Ramsay quelques monuments de premier ordre cachés dans les solitudes de la Phrygie. La côte de l'Anatolie a été mieux partagée encore. Il suffit de rappeler les travaux de M. H. Schliemann à Hissarlik, qui se sont prolongés jusqu'en 1882 ; les fouilles de l'Allemagne à Pergame, qui ne sont pas achevées à l'heure qu'il est ; celles de la France à Myrina, à Cymé, à Milet ; de l'Angleterre à Éphèse et à Sardes ; des États-Unis à Assos ; de l'Autriche-Hongrie à Gül-Bagtché, en Lycie — sans parler de maintes explorations fructueuses pour l'art, comme celles de la Ptérie par M. Humann, de la Commagène par MM. Sester et Puchstein.

1. Il semble plutôt que l'art hittite soit apparenté à l'art babylonien et antérieur à celui de l'Assyrie. — 1924.

Dans l'Archipel, il y a deux grands centres de recherches : Chypre, dont les *razzias* de M. P. di Cesnola n'ont heureusement pas épuisé la richesse; Délos, qui a été l'objet de fouilles méthodiques par les soins de l'École française d'Athènes. Une expédition autrichienne a déblayé les temples de Samothrace. Sur le sol même de l'Hellade, Grecs, Allemands et Français ont rivalisé d'ardeur; à côté des fouilles gigan-

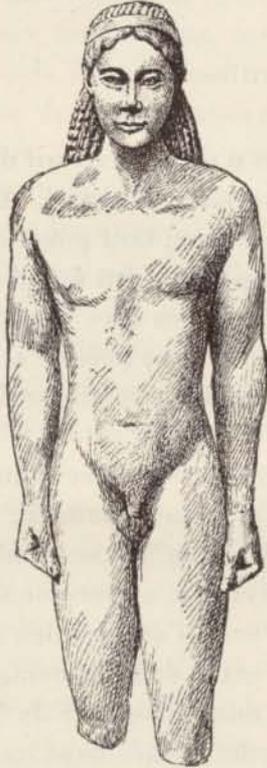


FIG. 3. — STATUE ARCHAÏQUE D'APOLLON
découverte à Acræphiæ.

tesques d'Olympie, auxquelles nous devons tant de chefs-d'œuvre, de celles de Mycènes, d'Orchomène et de Tirynthe, fruits de l'infatigable activité de M. Schliemann, de celles de Tanagre, où les explorateurs clandestins ont fait fortune, on a remué le sol de Dodone, de Delphes, du sanctuaire d'Apollon Ptoos à Acræphiæ, de Tégée, de Némée, d'Élatée, d'Épidaure; en Attique, l'Allemagne a exploré Menidi et Sunium; la Grèce, malgré l'embarras de ses finances, a trouvé moyen d'exécuter des travaux considérables sur l'acropole

d'Athènes, au Pirée, à Spata, à Éleusis. Partout des temples et des tombeaux ont reparu à la lumière, enrichissant de précieuses dépouilles les collections de la Grèce et de l'Europe. Jusque sur les bords de la mer Noire, dans ce Bosphore cimmérien si fécond en merveilles d'orfèvrerie, l'art grec est sorti de tombes vingt fois séculaires pour exciter l'admiration de notre temps.

Le monde sémitique et phénicien appartient plutôt aux archéologues qu'aux artistes; c'est là surtout que l'avenir, un avenir meilleur pour ces malheureuses régions, peut compter sur des découvertes importantes. En bien des points encore, la superficie même du sol est inconnue. De l'Arabie nous sont arrivés les premiers spécimens de l'art himyaritique; en Syrie et en Palestine, plusieurs nécropoles ont été fouillées. L'Égypte, grâce à M. Maspéro et à M. Flinders Petrie, donne chaque année une moisson abondante; le territoire de Carthage, la Tunisie et l'Algérie fournissent surtout des monuments d'époque romaine, mais, dans le nombre, quelques œuvres du plus beau style. Seule sur cette côte autrefois si florissante, la Cyrénaïque est délaissée des chercheurs, à cause des agitations religieuses qui en interdisent l'accès aux Européens. Nous n'entreprendrons pas d'énumérer les fouilles dont l'Italie, la vallée du Danube, les sites antiques des bords du Rhin, de la France, de l'Angleterre ont été le théâtre depuis quinze ans; grâce à l'activité des sociétés locales, aux subventions des gouvernements et des villes, c'est par centaines qu'il faudrait compter les emplacements où les fouilleurs ont été récompensés de leurs peines. Rome occupe toujours le premier rang parmi les dépôts d'antiquités souterraines, et l'admirable organisation du service archéologique en Italie y sauvegarde les droits de la science au profit des collections nationales qui augmentent sans cesse. Les travaux continuent régulièrement à Pompéi, mais ils n'ont pas repris à Herculanium, où presque tout reste à faire; pour exhumer cette ville ensevelie, il ne faudrait pas moins des vingt et quelques millions qu'ont coûté chacun des grands cuirassés de la nouvelle escadre italienne. Par bonheur, les antiquités peuvent attendre sans danger l'heure du réveil, quand elles sont enfouies sous une montagne de lave : le xx^e siècle approche et ne les oubliera point.



Un des principaux résultats des fouilles d'Olympie, de Délos et d'Athènes a été de faire mieux connaître l'art grec archaïque avant Phidias. Chaque fouille nouvelle sur le sol de la Grèce apporte des documents nouveaux à cette étude qui permet de surprendre les premiers balbutiements d'une langue devenue celle de tous les peuples civilisés. Parmi les découvertes les plus récentes, il en est deux surtout qu'il faut signaler à l'attention : la statue d'Apollon trouvée au mont Ptoos par M. Holleaux, membre de l'École française d'Athènes, et l'incomparable série de figures archaïques tout récemment exhumées sur l'Acropole.

Le vieux sanctuaire d'Apollon Ptoos en Béotie est situé à mi-côte d'une petite colline, sur la route qui conduit d'Acræphiæ (*Karditza*) au monastère de *Pélagia*, à cent pas au-dessus de la fontaine dite *Perdicovrysi*, « la source des perdrix ». Depuis une vingtaine d'années, l'emplacement présumé du temple avait fourni quelques antiquités, découvertes presque à fleur de terre par les paysans. O. Rayet avait plusieurs fois exprimé le vœu qu'on y pratiquât des fouilles profondes. C'est M. Holleaux, membre de notre École d'Athènes, qui a conduit la première campagne, du mois d'avril au mois de juillet 1885¹. Elle a dépassé toutes les espérances et comptera parmi les plus fécondes explorations de notre époque. Le temple est d'ordre dorique, de petite dimension, comme presque tous les anciens temples grecs : les grands côtés mesurent 23 m. 30; les façades, 11 m. 80. Construit sur la pente de la colline, l'édifice était étayé par une terrasse bien conservée. Un escalier monumental conduisait du bas de la terrasse à l'entrée du temple. Les fragments d'architecture recueillis au cours des fouilles contiennent d'importants spécimens de décoration polychrome. La corniche, le larmier et les mutules sont recouverts d'un stuc peint, tandis que le stuc qui recouvre les chapiteaux et les colonnes ne présente aucune trace de couleur. Ces éléments fourniront sans doute à un pensionnaire de la villa Médicis les éléments d'une intéressante restitution.

1. Voir le *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. IX, p. 474; t. X, p. 66 et 98; pl. IV, VII, VIII, IX. — Athènes et Paris, E. Thorin, éditeur.

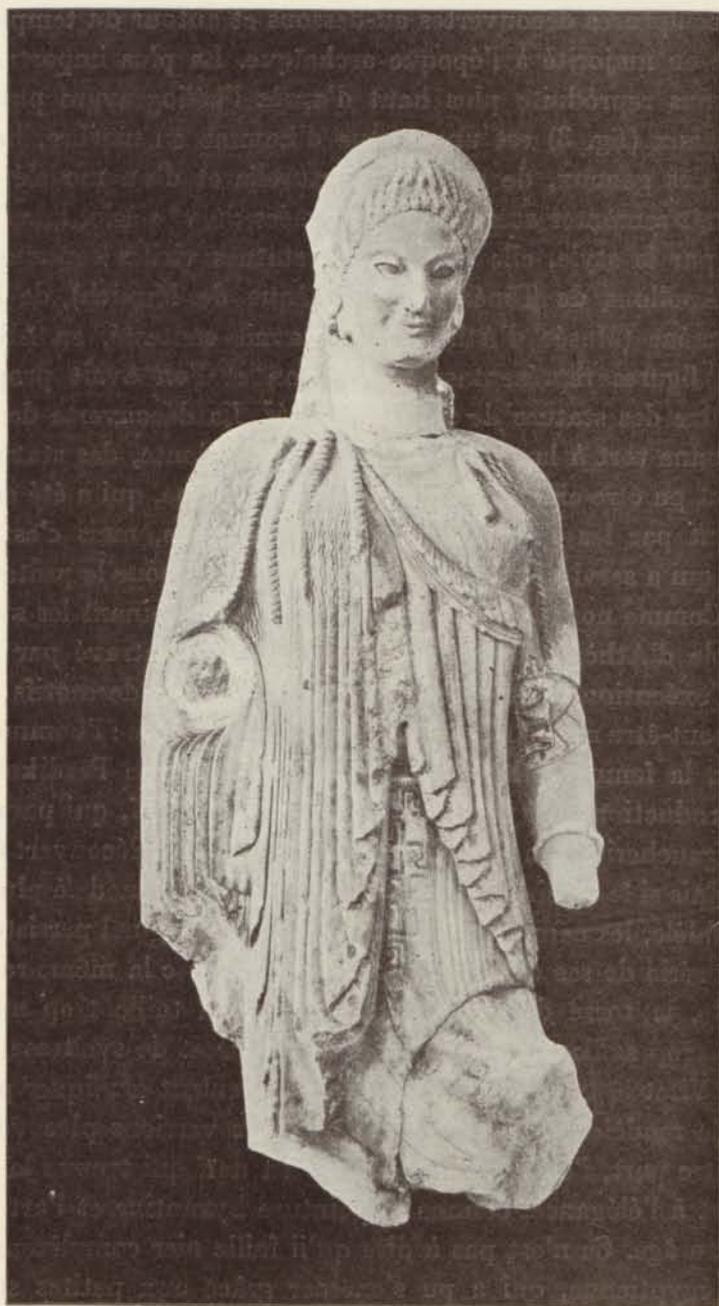


FIG. 4. — STATUE ARCHAÏQUE DE JEUNE FILLE.
Musée de l'Acropole d'Athènes.

Les sculptures découvertes au-dessous et autour du temple appartiennent en majorité à l'époque archaïque. La plus importante, que nous avons reproduite plus haut d'après l'héliogravure publiée par M. Holleaux (fig. 3) est une statue d'homme en marbre, brisée au-dessous des genoux, de grandeur naturelle et d'un modelé très fin. Elle paraît remonter aux premières années du ^v^e siècle. Par l'attitude comme par le style, elle rappelle les statues viriles connues sous le nom d'Apollons de Ténéa (Glyptothèque de Munich), de Théra et d'Orchomène (Musée d'Athènes). On avait contesté, en Allemagne, que ces figures représentassent Apollon et l'on avait proposé d'y reconnaître des statues de morts héroïsés. La découverte de M. Holleaux donne tort à la théorie nouvelle; sans doute, des statues funéraires ont pu être exécutées d'après le même type, qui a été emprunté également par les auteurs de statues d'athlètes, mais c'est l'image du dieu qui a servi de modèle et qui doit passer pour le prototype des autres. Comme nous le verrons plus loin, en examinant les statues de l'Acropole d'Athènes, l'art grec à son origine, entravé par les difficultés d'exécution, ne disposait que d'un nombre de motifs très restreint; peut-être même n'en connaissait-il que quatre : l'homme debout ou assis, la femme debout ou assise. La statue de Perdikovrysi est une reproduction déjà fort habile du premier motif, qui paraît, avec toute la gaucherie d'un art naissant, dans l'Apollon découvert à Orchomène. Mais si le dessin est devenu plus élégant, le modelé plus discret et plus fidèle, les caractères généraux du type original persistent dans toute la série de ses dérivés. C'est toujours, avec la même raideur de l'attitude, le torse démesurément allongé, la taille trop mince, les hanches trop saillantes, mélange de lourdeur et de sveltesse qui rappelait à Vitet le type indou, que d'autres veulent expliquer par l'imitation de modèles égyptiens, mais où nous verrions plus volontiers, pour notre part, l'effet spontané d'un art naïf qui trouve la gracilité en visant à l'élégance, comme la peinture byzantine et l'art chrétien du moyen âge. Ce n'est pas à dire qu'il faille nier complètement l'influence égyptienne, qui a pu s'exercer grâce aux petites statuette répandues par le commerce des Phéniciens. M. Holleaux a signalé, parmi les découvertes récentes, « une figurine en terre émaillée, d'un style très ancien, qui présente une frappante ressemblance avec certaines sculptures égyptiennes ». Mais l'art grec, dès le début, est déjà



FIG. 5. — STATUE ARCHAÏQUE DE JEUNE FILLE.
Musée de l'Acropole d'Athènes.

lui-même, et ses premières créations, pour avoir de l'analogie avec celles de l'Égypte, n'en sont pas nécessairement des copies.

M. Holleaux a découvert et publié une tête d'Apollon d'un style tout à fait primitif, où les pans coupés trahissent encore les habitudes de la sculpture en bois. Rapprochée de la statue que nous avons reproduite, elle permet de mesurer le chemin parcouru par l'art grec à cette époque où ses progrès étaient si rapides. On peut faire la même comparaison entre deux statuette de bronze de même provenance, représentant l'une et l'autre Apollon; l'enfance de l'art grec a été courte et son adolescence confine déjà à son âge mûr. Il n'est pas d'œuvre grecque archaïque qui ne donne déjà plus que des promesses : cela est vrai de la céramique comme de la statuaire. Les deux fragments d'une pyxis corinthienne tout récemment publiée, gravés en tête et à la fin de ce *Courrier*¹, en fourniraient au besoin une preuve nouvelle. Que d'esprit, que de vivacité charmante dans le dessin incorrect et naïf des céramistes corinthiens du vi^e siècle!



Nous pouvons mettre sous les yeux de nos lecteurs, grâce à des photographies communiquées par M. Philémon, trois des précieuses statues de style archaïque découvertes au mois de février sur l'Acropole d'Athènes². On peut dire sans exagération qu'après les frontons du temple d'Égine, aujourd'hui à Munich, ces statues sont les œuvres les plus importantes que nous possédions de la période antérieure à Phidias. En attendant que le *Journal archéologique* d'Athènes nous en donne des reproductions à grande échelle, avec l'indication exacte des traces de couleur, nous pensons que la publication provisoire de ces spécimens sera bien accueillie des amateurs de l'art grec.

Et d'abord, quelques mots sur les circonstances de la découverte.

En 1879, l'École française d'Athènes avait obtenu la permission de pratiquer quelques fouilles sur l'Acropole, auprès de l'Érechtheion.

1. D'après l'*Éphéméris* d'Athènes, 1885, pl. VII.

2. Voyez l'*Illustration* du 13 mars 1886, le *Times* de Londres du 25 février et notre article dans la *République française* du 19 mars.

Tout marcha bien au début, et l'on recueillit quelques inscriptions intéressantes. Mais que faire des terres que l'on déblayait et dont il fallait se débarrasser pour poursuivre les fouilles? On commença



FIG. 6. — STATUE ARCHAÏQUE DE JEUNE FILLE.
Musée de l'Acropole d'Athènes.

par les déverser sur la pente ouest de l'Acropole; les unes s'arrêtèrent en chemin, les autres roulèrent en avalanche jusqu'en bas. Des plaintes s'élevèrent : un enfant avait été atteint par un caillou,

une vitre avait été fêlée par un tesson. Le directeur des antiquités en Grèce était, à cette époque, M. Eustratiadis, qui n'a jamais beaucoup favorisé les fouilles des étrangers sur le sol grec : il s'opposa à la continuation des travaux, sous prétexte qu'on manquait de moyens pour enlever les terres. Les derniers coups de pioche donnés par l'École française s'étaient arrêtés à peu de distance du point où ce nid de statues vient d'être rendu à la lumière ! Il est vrai que de toute façon elles ne seraient pas entrées au Musée du Louvre, puisque la Grèce, comme on sait, prohibe l'exportation de ses monuments. Il en était autrement en 1829, lorsque les fouilles de l'expédition de Morée à Olympie furent suspendues si brusquement par des motifs qui sont restés mystérieux¹. Quelques semaines de travail encore, et la *Victoire* de Paeonios, l'*Hermès* de Praxitèle figureraient aujourd'hui au Musée du Louvre !... Mais revenons à notre historique.

M. Eustratiadis se retira en 1882 et fut remplacé à la direction des antiquités par un jeune savant plein d'ardeur, M. Stamatakis. Celui-ci commença immédiatement des fouilles sur l'Acropole, au nord et à l'est du Parthénon ; il découvrit quelques sculptures archaïques du plus grand prix, antérieures à la prise d'Athènes par les Perses, notamment une Athéna ou une Aphrodite tenant une colombe, dont on attend encore une reproduction satisfaisante². Stamatakis se disposait à donner une vive impulsion aux travaux lorsque la mort le frappa en 1885. Son successeur, M. Cavvadias, l'heureux explorateur du sanctuaire d'Esculape à Épidaure, a compris que le déblayement de l'Acropole d'Athènes, déjà commencé par les Français et les Allemands, s'imposait à la Grèce comme un devoir patriotique. Son zèle a été brillamment récompensé. Le 5 février, au moment où le roi visitait l'Acropole et les fouilles entreprises auprès de l'Érechthéion, un ouvrier découvrit la première statue ; le lendemain, les trouvailles se multiplièrent, et sans doute ce coin de l'Acropole n'a pas encore dit son dernier mot. Outre des inscriptions importantes, dont l'une

1. Je ne puis prendre au sérieux l'assertion de quelques auteurs allemands, suivant lesquels Capo d'Istria aurait intimé aux savants français l'ordre de suspendre des fouilles trop bien commencées. Le fait est qu'elles cessèrent brusquement, sans cause apparente. Le mot de l'énigme — manque de fonds, sans doute — devrait être cherché dans les archives des Affaires étrangères ou de l'Instruction publique.

2. Une mauvaise phototypie a été publiée dans l'*Éphéméris* d'Athènes, 1883, pl. VIII.

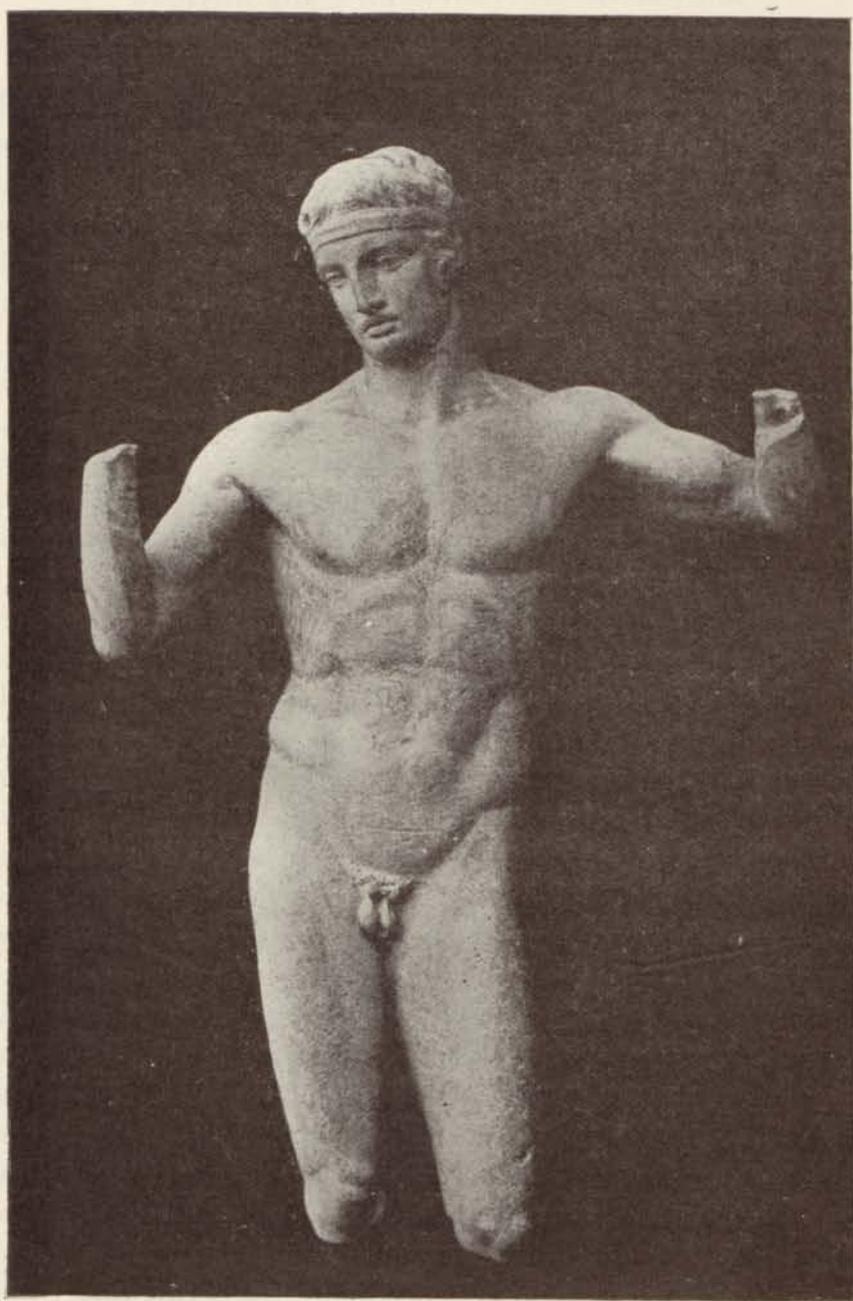


FIG. 7. — STATUETTE D'UN DIADUMÈNE TROUVÉE A SMIRNE.
Collection de M. Paton 1.

1. Plus tard propriété de M. Carlos Blacker qui l'exposa au Louvre, à titre de prêt, en 1921 (moulage au Musée de Saint-Germain).

porte le nom du sculpteur Anténor, auteur du groupe d'*Harmodius et Aristogiton* enlevé par Xerxès, des tambours de colonnes semblables à celles de l'ancien Parthénon et de nombreux fragments d'architecture et de sculpture, on a recueilli et déposé au Musée de l'Acropole six statues féminines en marbre de Paros, un torse de Niké, une statue d'homme acéphale, deux autres statues de femmes drapées dont les têtes manquent. C'est un véritable musée, ou plutôt un trésor dont aucun musée de l'Europe ne pourrait offrir l'équivalent.

Les six nouvelles statues de femmes sont des répliques variées d'un même type, qui n'est connu que depuis quelques années grâce aux fouilles de l'École française d'Athènes à Délos. M. Homolle a découvert dans cette île, non loin du temple d'Artémis, un amas de statues féminines empilées les unes sur les autres, qui datent du *vi^e* ou du commencement du *v^e* siècle avant notre ère. A tous égards, il y a beaucoup d'analogie entre la découverte de Délos et celle de l'Acropole. Dans les deux cas, il s'agit d'un dépôt de statues mutilées, ensevelies dans une fosse commune comme des cadavres après une bataille; dans les deux cas, il s'agit de statues votives reproduisant avec quelques différences un même type très ancien, fixé par une tradition religieuse et que les sculpteurs grecs ont répété alors même qu'ils étaient devenus capables de l'embellir en le transformant. A Athènes comme à Délos, ces statues de femmes sont brisées au-dessous des genoux; il est évident qu'elles ont été violemment renversées de leurs piédestaux, puis enfouies en hâte lorsqu'on a voulu nettoyer le sol. La première pensée qui se présente, c'est d'attribuer au christianisme victorieux ces actes de vandalisme; mais il est probable qu'il n'en est rien et que les coupables sont bien antérieurs à l'ère chrétienne. A Délos, cela est tout à fait certain, car cette île, si florissante avant notre ère, fut complètement dévastée par un général de Mithridate et n'était plus qu'un rocher abandonné à l'époque des empereurs romains. C'est aux soldats asiatiques de Mithridate qu'il faut attribuer la destruction ou du moins le renversement des antiques images qui se pressaient dans le sanctuaire de Délos; c'est aux Asiatiques conduits par Xerxès que nous rapporterons aussi la mutilation des statues de l'Acropole d'Athènes. On sait que Xerxès détruisit l'ancien Parthénon, antérieur à celui que construisit Ictinus, et qu'il exerça sa fureur sur tous les édifices qui couvraient à cette époque l'Acropole. Quand les Athéniens

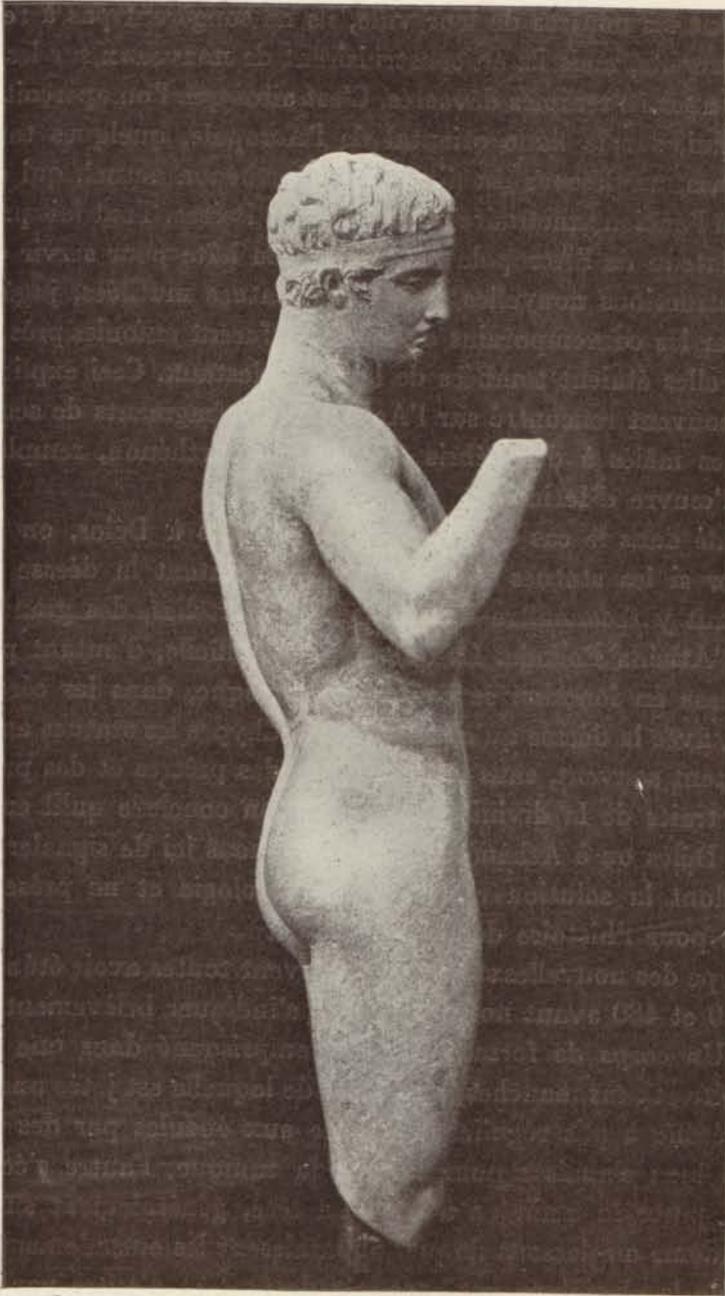


FIG. 8. — PROFIL DE LA STATUETTE DU DIADUMÈNE TROUVÉE A SMYRNE.
Collection de M. Paton.

redevinrent les maîtres de leur ville, ils ne songèrent pas à restaurer ces monuments, mais ils en construisirent de nouveaux sur les fondations des anciens temples dévastés. C'est ainsi que l'on aperçoit encore aujourd'hui, sur le flanc oriental de l'Acropole, quelques tambours de colonnes, au-dessous du niveau du Parthénon actuel, qui ont appartenu à l'ancien sanctuaire détruit par les Perses. Tout fait présumer que le plateau de l'Acropole fut nivelé à la hâte pour servir de base aux constructions nouvelles et que les statues mutilées, jugées sans valeur par les contemporains de Périclès, furent enfouies près de l'endroit où elles étaient tombées de leurs piédestaux. Ceci explique que l'on ait souvent rencontré sur l'Acropole des fragments de sculptures archaïques mêlés à des débris de l'ancien Parthénon, remplacé par le chef-d'œuvre d'Ictinus.

Comme dans le cas des statues découvertes à Délos, on peut se demander si les statues athéniennes représentent la déesse Athéna ou s'il faut y reconnaître des images de mortelles, des grandes prêtresses d'Athéna Poliade. La question est difficile, d'autant plus que la prêtresse en fonction se confondait presque, dans les cérémonies du culte, avec la déesse qu'elle servait. A Chypre les statues analogues représentent souvent, sans aucun doute, des prêtres et des prêtresses sous les traits de la divinité; mais peut-on conclure qu'il en fût de même à Délos ou à Athènes? Contentons-nous ici de signaler ce problème, dont la solution relève de l'archéologie et ne présente pas d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Le type des nouvelles statues, qui doivent toutes avoir été sculptées entre 510 et 480 avant notre ère, peut s'indiquer brièvement comme il suit. Un corps de formes élancées emprisonné dans une tunique très étroite et sans manches, au-dessus de laquelle est jetée une grande pièce d'étoffe à plis réguliers attachée aux épaules par des agrafes; l'un des bras s'abaisse pour relever la tunique, l'autre s'écarte du corps et porte la main en avant. La tête, généralement surmontée d'un diadème au-dessous duquel apparaissent les enroulements symétriques de la chevelure, est encadrée de part et d'autre par trois ou quatre tresses qui descendent jusqu'au niveau des seins. Entre le vêtement de dessus et la naissance du cou, on aperçoit de nouveau la tunique ou chemise, qui forme à cet endroit une multitude de plis ondulés, d'aspect analogue aux tresses de cheveux voisines. Faut-il

supposer qu'à la partie supérieure la tunique était recouverte d'une sorte de guimpe d'étoffe plus délicate, qui constituerait la troisième

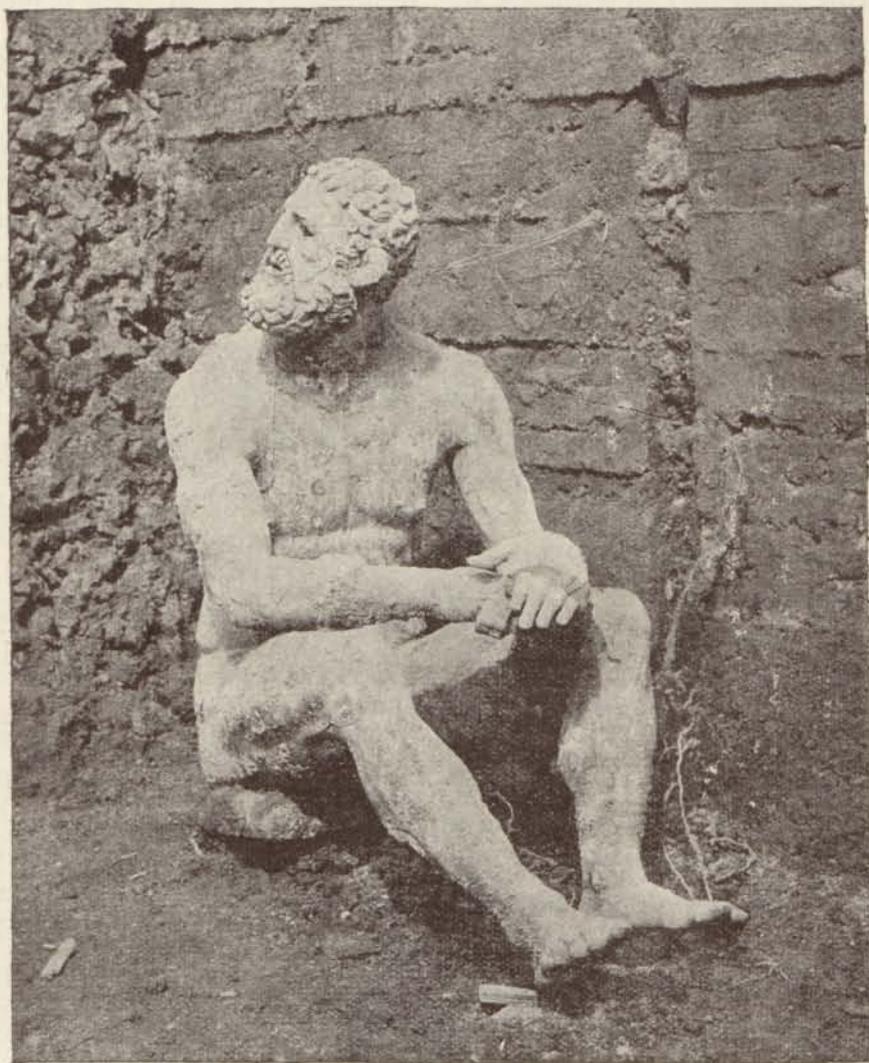


FIG. 9. — STATUE EN BRONZE D'UN ATHLÈTE
découverte à Rome.

partie du costume? C'est une question qui s'est déjà posée au sujet des « Artémis » de Délos et qui n'est pas encore résolue d'une manière définitive. Ces problèmes du costume et de la coiffure antiques sont extrêmement difficiles et compliqués; pour les étudier avec compé-

tence, les mains des archéologues sont peut-être trop lourdes. C'est à des femmes qu'il appartiendrait de les aborder : elles y apporteraient ce sentiment inné des choses de la parure dont nulle érudition, si vaste qu'on la suppose, ne peut tenir lieu.

Un des caractères les plus curieux de nos statues, c'est qu'elles sont peintes de couleurs vives qui ont résisté en partie aux effets destructeurs d'un ensevelissement de vingt-quatre siècles. Même sur les photographies, on aperçoit une rangée de méandres peints sur le bord extérieur de la tunique que relève la main gauche. Les couleurs employées sont le rouge et le vert ; la chevelure d'une des statues est peinte en rouge. Les ornements des franges et des diadèmes rappellent exactement ceux que l'on voit sur les vases grecs à figures noires. En différents endroits, notamment au sommet des têtes, se trouvent les restes des tiges de bronze qui servaient à soutenir et à fixer des appliques de métal. L'intérieur des yeux est tantôt convexe, avec des traces de couleur indiquant le cristallin, tantôt concave comme dans beaucoup de statues romaines, par exemple l'admirable buste d'Antinoüs au Musée du Louvre. On supposait depuis longtemps que les yeux concaves étaient remplis d'une substance vitreuse : cette hypothèse est devenue une certitude, puisque l'œil de verre d'une des statues de l'Acropole est encore en place.

Les têtes présentent, avec des variétés que les photographies peuvent faire saisir, ce type que l'on est convenu d'appeler *éginétique* parce qu'on l'a constaté pour la première fois dans les sculptures des frontons du temple d'Égine, qui sont certainement postérieures de quinze ou vingt ans aux statues exhumées sur l'Acropole. Il est caractérisé par les pommettes saillantes, le menton osseux et fort, la bouche très rapprochée du nez, aux coins retroussés par un sourire presque raide, enfin par la disposition singulière des yeux qui sont relevés vers les tempes. Ces détails donnent à la physionomie je ne sais quoi de railleur et d'ironique, quelque chose comme un mélange de bienveillance hautaine et de dédain. Placés en présence d'une statue du style éginétique, les gens du monde trouvent généralement que « ça ressemble à de l'égyptien ». Il y a dans cette impression naïve un fond de vérité, mais aussi une forte erreur qui a été combattue en dernier lieu par M. Heuzey dans son admirable catalogue des figurines de terre cuite au Musée du Louvre. Ce qui rappelle l'Égypte dans ces statues, c'est

la raideur hiératique de la pose et la régularité enfantine des draperies ; mais le *sourire éginétique* est une invention essentiellement grecque, dont il n'y a pas de traces dans l'art égyptien de l'ancienne époque. « C'est, dit M. Heuzey, une pure affectation, une de ces modes conventionnelles par lesquelles les artistes croient ajouter à la beauté humaine. J'y vois surtout une tentative d'expression se rattachant au grand effort original des anciennes Écoles grecques pour animer la physiologie. L'artiste, après avoir retroussé les coins de la bouche par un sourire accentué, observe que l'équilibre des traits est rompu, et, obéissant à une loi naïve de parallélisme, transporte aux yeux le même principe d'obliquité, s'efforçant de les faire sourire avec les lèvres. L'étiquette orientale imposait aux images des rois et à celles des dieux un visage impassible : dans la vie libre des cités grecques, les chefs du peuple et les dieux eux-mêmes veulent paraître aimables et cherchent la popularité. Telle est l'explication de cette prétendue tradition asiatique. »

Nous pourrions nous arrêter après avoir cité cette page exquise ; mais il est une remarque complémentaire que nous voulons ajouter à l'appui des réflexions de M. Heuzey. La Renaissance allemande a produit un grand peintre, Lucas Cranach, qui ne doit presque rien qu'à lui-même et dont le style à la fois naïf, maniéré et bizarre, est l'un des plus originaux que l'on connaisse. Eh bien, Lucas Cranach, qui n'avait jamais vu ni une statue égyptienne ni une statue grecque archaïque, a été amené, par la même voie que les vieux artistes grecs, à donner à ses figures quelque chose du sourire éginétique. On a remarqué depuis longtemps que ses Vierges avaient le type chinois¹, les yeux retroussés vers les tempes, avec cette expression particulière à la physionomie des Célestes qui reparaît jusque dans leur architecture. Or, ce type *chinois* mitigé est bien le type éginétique que l'on a voulu même expliquer autrefois par la présence sur le sol de l'ancienne Grèce d'une population primitive apparentée à la race jaune. Ce sont là les rêveries d'une ethnographie aventureuse ; mais le fait que l'idéal de Lucas Cranach se rencontre avec celui des contemporains de Miltiade n'est-il pas de nature à prouver que l'esprit humain, à travers

1. L'observation est d'Otto Eisenmann, dans le recueil *Kunst und Künstler*, t. I, XII, XIII, p. 28 et suiv. Cf. Woltmann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 421.

les siècles, peut arriver d'une manière indépendante à la même conception de la beauté? Que l'on regarde, au Louvre, la petite Vénus de Lucas Cranach qui se promène dans les jardins de Paphos sans autre vêtement qu'un chapeau de velours rouge : à ne considérer que sa tête et son sourire, on la dirait parente des antiques prêtresses de l'Acropole.

Une dernière observation pour terminer. L'identité de type des *Artémis* de Délos, des *Aphrodites* de Chypre et des *Athénas* de l'Acropole confirme l'observation que nous présentions plus haut, à savoir que l'art grec, à l'origine, n'a disposé que d'un très petit nombre de conceptions plastiques qui représentaient, suivant les pays et les cultes locaux, des divinités fort différentes. Avec le temps et les progrès de la sculpture, il s'est produit ce que l'on appelle une *spécialisation* : chaque divinité reçut une forme particulière, se conforma au type créé par le génie de quelques artistes et ne se confondit plus avec sa voisine. C'est ainsi que Phidias a fixé les types de Zeus et d'Athéna; Lysippe, celui d'Héraklès; Praxitèle, celui d'Aphrodite. Ici comme ailleurs il est vrai de dire qu'au commencement « tout était *tohu-bohu* ». C'est au génie des grands créateurs qu'il appartient d'avoir introduit dans le monde des formes les distinctions entrevues et réalisées par l'esprit.

*
*
*

Nous voudrions encore signaler deux œuvres importantes qui ont été découvertes depuis un an. La première est un fragment de terre cuite, récemment acquis à Smyrne par un Anglais, M. W. R. Paton, et publié en phototypie par le *Journal of Hellenic Studies*¹, d'après lequel ont été exécutées nos gravures. Cette figurine a été incontestablement découverte à Smyrne même, où nous avons autrefois étudié et acquis pour le Louvre une collection de fragments du même style, qui paraissent être des surmoulages de petits bronzes d'après des œuvres de la grande sculpture. Nous y avons reconnu, entre autres,

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1885, p. 243 (article de M. Murray) et pl. LXI. En ce moment (1924), la statuette en question, propriété de M. Carlos Blacker, est exposée, à titre de prêt, au Musée du Louvre (plus haut, p. 13).

plusieurs répliques des *Hercules* de Lysippe et une admirable réduction, encore inédite, de la tête du *Jupiter Olympien* de Phidias¹. La statuette appartenant à M. Paton est une imitation assez fidèle du *Diadumène* de Polyclète, dont on possède quelques belles copies en marbre et en bronze². Disons tout de suite que l'authenticité de cette figurine ne nous inspire aucun soupçon; elle n'a rien de commun avec de trop nombreux « chefs-d'œuvre » en terre-cuite dont la provenance



FIG. 10. — TÊTE D'HERCULE JEUNE
découverte à Æquum. — Couvent de Sinj, en Dalmatie.

est complaisamment attribuée aux nécropoles des environs de Smyrne. Comparée aux répliques en marbre du *Diadumène* qui se trouvent au Musée Britannique, la statue de Vaison et la statue de la collection Farnèse, notre terre cuite, comme l'a vu M. Murray, se rapproche

1. S. Reinach, dans les *Mélanges Graux*, 1884, p. 143-158, avec une planche en photogravure. Les objets décrits dans cette notice, que j'ai pu acheter pour le Louvre, sont exposés actuellement dans la salle des nouvelles acquisitions antiques (aujourd'hui [1924] dans la salle des terres cuites).

2. Cf. les *Monuments de l'art antique* de M. Rayet, 4^e livraison, pl. I et II; Michaëlis, *Annali dell' Istituto*, 1878, p. 5.

d'une manière frappante de cette dernière, qui paraît être la plus voisine de l'original. A cet égard, elle acquiert une réelle importance pour l'étude d'un maître aussi peu connu que Polyclète. M. Murray voudrait qu'elle datât d'une époque « intermédiaire entre Praxitèle et Lysippe », parce qu'il croit voir en elle des traces de l'influence de Praxitèle, alors qu'il y cherche en vain celle du *canon* de Lysippe. Cette hypothèse ne nous paraît pas bien nécessaire. O. Rayet a parfaitement reconnu, dès 1878, que les statuettes de Smyrne étaient des surmoulages de petits bronzes; ces surmoulages ont été exécutés vers la fin du iv^e siècle et le commencement du iii^e, mais rien n'empêche que les modèles des bronzes qui servaient à cet effet ne remontassent à une époque beaucoup plus ancienne. De même, le type de *Jupiter Olympien*, créé par Phidias, a été transformé par Lysippe, auquel on rapporte avec raison l'original du *Jupiter d'Otricoli* du Vatican; cela n'empêche pas qu'une tête en terre cuite, acquise à Smyrne par le Louvre, ne reproduise les traits du dieu de Phidias sans aucune immixtion du style de Lysippe.

C'est encore à Lysippe, le père de la statuaire gréco-romaine, ou plutôt à l'un de ses nombreux imitateurs, qu'on est tenté de faire remonter l'original de la statue de bronze que nous reproduisons ici d'après une photographie et qui a été découverte, au mois d'avril 1885, auprès de la *Via Nazionale* à Rome¹. Le 8 février, en creusant les fondations du nouveau théâtre, on avait mis la main sur une statue de bronze plus grande que nature, représentant un athlète debout, le poids du corps portant sur la jambe droite. La tête est imberbe et rappelle le type de Mercure; les proportions sont celles du canon de Lysippe. Comme dans les œuvres du grand sculpteur de Sicyone, les cheveux sont minutieusement étudiés et les détails anatomiques du corps marqués avec une élégante précision. Cette statue a été transférée dans un magasin, en attendant la construction du nouveau Musée dans les Thermes de Dioclétien, et n'a pas encore, que nous sachions, été photographiée. La seconde statue, celle dont nous don-

1. Une zincogravure de cette statue a été publiée dans l'*Illustrazione italiana* du 19 juillet 1885. Voy. aussi le *Times* du 4 avril, la *Berliner Philologische Wochenschrift* du 7 mars et du 6 juin et la *Nuova Antologia* du 15 février, pour des renseignements sur la première statue de bronze, encore inédite, découverte un peu auparavant au même endroit [plus bas, fig. 45].

nous une gravure (fig. 9), a été découverte non loin de la précédente, sous une masse de débris qui semblent avoir été accumulés tout exprès pour la protéger contre la destruction. Ces sortes de cachettes ne sont pas rares à Rome; rappelons seulement la statue colossale de bronze, dite *Hercule Mastai*, et la *Vénus du Capitole*, plus célèbre encore, découvertes l'une et l'autre sous des décombres et dans des abris disposés pour leur servir de cachette¹.

Notre figure est celle d'un lutteur au repos, armé de cestes, qui tourne vivement la tête vers la droite comme attiré par le frémissement d'un combat voisin. Elle est de grandeur naturelle et dans un état surprenant de conservation. Nul doute que ce soit une œuvre grecque originale, bien qu'il ne paraisse pas possible, pour le moment, d'en préciser la date. Ce style réaliste, violent, heurté, presque maladroit malgré beaucoup de savoir, a quelque chose qui déconcerte et ne se prête à aucun rapprochement plausible. La physionomie est tout à fait conforme au type d'Hercule créé par Lysippe au iv^e siècle et que la statue de l'*Hercule Farnèse* a rendu familier à l'art moderne. Mais à côté de ce type d'Hercule arrivé à la maturité de l'âge, tel que le représente notre statue, il en existait un autre d'Hercule jeune, imberbe, que l'on voit sur un grand nombre de monnaies grecques et dont on possède d'excellentes répliques en sculpture. Faut-il en rapporter l'origine à la célèbre statue d'Hercule par Myron? Faut-il penser qu'il dérive aussi de quelque œuvre de Lysippe, comme le feraient croire les têtes d'Hercule jeune signalées parmi les terres cuites de Smyrne? La question est encore pendante. Une publication récente de M. Schneider² ajoute du moins un spécimen important à la série des types juvéniles d'Hercule : c'est une belle tête en marbre que nous avons fait reproduire de face au début de cet article, dont nous donnons aussi le profil, et qui se trouve aujourd'hui à Sinj, dans le couvent des Franciscains. Elle a été découverte en 1860 sur l'emplacement d'Aequum en Dalmatie, avec les fragments d'une main et d'une massue, qui ne laissent aucun doute sur son attribution à Hercule. Restée ignorée pendant vingt-cinq ans, elle a heureusement fini par éveiller l'attention d'un jeune savant autrichien qui en a fait

1. Voy. J. de Witte, *Annali dell' Instituto*, Rome, 1868, p. 200.

2. *Archäologische-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, 1885, p. 57, pl. I.

exécuter des photographies et des moulages. Que d'œuvres importantes, perdues dans des régions peu fréquentées, attendent encore le passage du connaisseur doublé d'un photographe qui en comprendra et en fera comprendre le prix !



FIG. II. — PEINTURE D'UNE PYXIS CORINTHIENNE ¹.

1. *Éphéméris archéologique*, 1885, pl. VII.



FIG. 12. — DIONYSOS ENTRE DES MÉNADES ET DES SATYRES.
Peinture d'un vase de Nicosthènes.

DEUXIÈME COURRIER

1886¹



FIG. 13.
SILÈNE ACCROUPI.
D'après un vase peint
d'Epictetos à Würz-
bourg.

Les honneurs du trimestre écoulé ont été pour l'archéologie orientale. C'est de l'Égypte et de la Perse que sont venues les nouveautés les plus attrayantes. Ceux-mêmes que l'antiquité n'intéresse guère n'ont pas appris sans une certaine émotion la découverte de cette momie du grand Sésostris, dégagée de ses bandelettes trente fois séculaires, pour être offerte à l'objectif des photographes². Le *Times* a consacré un *premier-Londres* au vieux monarque retrouvé, dont les traits, popularisés par la presse illustrée, seront bientôt plus familiers au public que ceux d'Alexandre. Un chef-d'œuvre exhumé de l'art grec eût rencontré plus d'indifférence. D'autre part, les belles trouvailles de M. Dieulafoy, à Suse, bien qu'encore imparfaitement connues, n'ont pas laissé d'éveiller, à juste titre, la curiosité des amis de l'art; quand elles auront été ins-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, II, p. 239-254.

2. *Académie des inscriptions et belles-lettres*, séance du 16 juillet 1886.

tallées au Musée du Louvre, tout le monde ira saluer des œuvres dont aucune autre collection en Europe ne peut offrir le pendant. L'Égypte et Suse sont en dehors de notre domaine, qui ne dépasse pas les frontières de l'art hellénique; qu'il nous suffise d'avertir nos lecteurs qu'une admirable héliogravure de Sésostris a paru dans la *Revue archéologique*, avec le rapport de M. Maspéro ¹, et qu'un de nos collaborateurs s'est chargé de leur faire connaître sous peu les magnifiques résultats de l'expédition française en Perse ².

Les statues archaïques de l'Acropole d'Athènes, que nous avons décrites dans notre dernier *Courrier*, ont été l'objet de publications déjà nombreuses. La plupart sont photographiées dans le premier fascicule d'un ouvrage de M. Cavvadias, épheure général des antiquités en Grèce, intitulé *les Musées d'Athènes* ³. On y trouvera, entre autres renseignements, une vue intéressante des abords de l'Érechthéion, marquant l'endroit où elles ont été découvertes ⁴. Les graves préoccupations politiques qui ont pesé sur la Grèce n'ont pas ralenti l'ardeur de ses antiquaires, dont le journal, l'*Éphéméris archéologique*, a continué de paraître régulièrement. Rien ne laisserait même supposer que les livraisons de cette pacifique revue ont été imprimées au milieu des bruits d'une guerre menaçante, si l'un des doyens de l'archéologie grecque, M. Koumanoudis, n'avait daté comme il suit son dernier article : « Écrit à Athènes, alors que la Grèce était bloquée par les flottes formidables de l'Europe, venue au secours des Turcs ⁵. » Cette brève protestation a son éloquence, mais pourquoi M. Koumanoudis a-t-il parlé de l'Europe? La France fait encore partie de ce continent et n'a jamais pointé ses canons sur l'Acropole.

A Rome, le commencement de l'année a été marqué par une modification profonde, portant sur les moyens de publicité dont disposait jusqu'à présent l'archéologie. Depuis plus d'un demi-siècle, la langue italienne, langue internationale pour les artistes, servait à la descrip-

1. *Académie des inscriptions*, séance du 9 juillet 1886. Voir aussi la *Revue archéologique* de 1885, t. II, pl. XIX-XXI, p. 224.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, II, p. 353 (Edm. Pottier).

3. Athènes, chez Wilberg, 1886. Phototypies de M. Romaidès avec texte en grec, en français, en allemand et en anglais (1^{re} livraison, pl. I-VIII).

4. *Les Musées d'Athènes*, pl. I.

5. *Éphéméris archéologique*, 1886, p. 116.

tion et à l'étude des œuvres d'art dans les beaux recueils périodiques de l'*Instituto di Corrispondenza archeologica*. Un ukase venu de Berlin a changé cet ordre de choses, accepté par la science et consacré par la tradition. Les *Annali*, le *Bullettino*, les *Monumenti* sont supprimés d'un trait de plume; l'*Archaeologische Zeitung*, qui se publiait à Berlin, partage le sort de ses aînées italiennes. A la place des recueils disparus, on en inaugure trois autres, où la langue allemande dominera presque exclusivement : un *Annuaire de l'Institut impérial allemand* avec un atlas de *Monuments*, paraissant à Berlin, et des *Communications de*

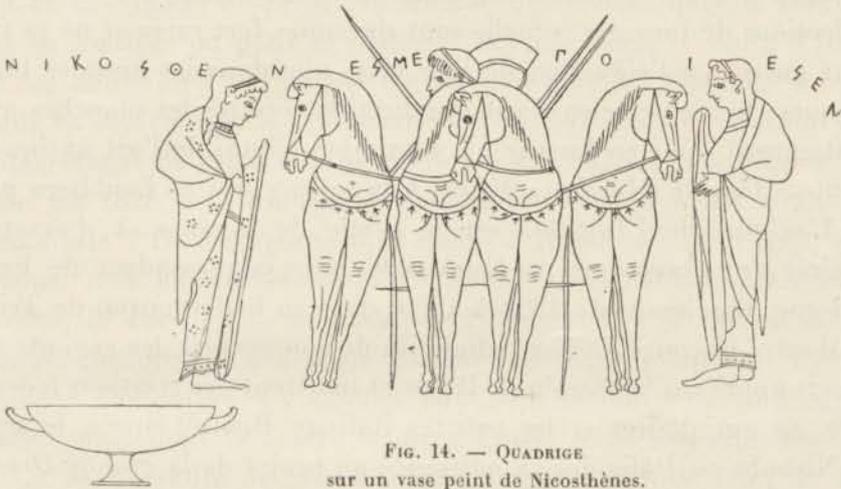


FIG. 14. — QUADRIGE
sur un vase peint de Nicosthènes.

l'Institut allemand, section romaine, paraissant à Rome. Les deux autres revues publiées par l'Institut, à savoir l'*Ephemeris epigraphica* et les *Communications de l'Institut athénien*, continueront à paraître comme par le passé, l'une en latin, l'autre en allemand ou en grec moderne.

Cette mesure, qui a surpris bon nombre d'archéologues, n'est que le dernier terme d'une évolution qui a fait passer graduellement de Rome à Berlin la direction scientifique et matérielle de l'*Instituto*. Il n'en est pas moins permis de regretter une transformation qui enlève à l'une des plus belles entreprises du XIX^e siècle jusqu'à la dernière ombre du caractère international que ses illustres fondateurs lui avaient donné. L'*Institut de Correspondance archéologique* a vécu. La science lui doit non seulement une impulsion puissante, qui s'est traduite par une longue série de fouilles et de recherches sur l'art et

l'archéologie antiques, mais une véritable bibliothèque que les antiquaires de tous pays ne cesseront jamais de consulter. De 1829 à 1885, les *Annali* ont eu 57 volumes, tous accompagnés de planches nombreuses; on a publié autant de volumes du *Bullettino*, 12 volumes in-folio de *Monumenti*, deux volumes de *Mémoires*, deux de *Nouvelles Annales*, cinq de répertoires alphabétiques, auxquels il faut ajouter comme complément indispensable une excellente *Histoire de l'Institut*, écrite en 1879 par M. Heydemann à l'occasion du 50^e anniversaire de sa fondation. L'*Archaeologische Zeitung*, de son côté, a paru de 1843 à 1885 et publié des centaines de monuments inédits. Les collections de tous ces recueils sont devenues fort rares et ne se trouvent guère, vu l'élévation de leur prix, que dans les grandes bibliothèques; heureusement, il est question de rééditer les planches qu'ils contiennent pour en former un admirable album de l'art antique, le meilleur legs de l'*Instituto* défunt à la science qui ne l'oubliera pas¹.

L'origine de l'*Instituto* est le cercle de savants et d'amateurs éclairés que Guillaume de Humboldt, alors ambassadeur de Prusse à Rome, réunissait, de 1802 à 1809, dans sa belle maison de Trinità di Monte. Encouragés par l'affabilité de son accueil, les savants allemands apprirent le chemin de Rome et nouèrent des relations fécondes avec les antiquaires et les artistes italiens. Bientôt après, le séjour de Niebuhr en Italie donna naissance au projet de la grande *Description de Rome*, qui fut publiée par ses amis et ses élèves de 1830 à 1842. En 1827, Christian de Bunsen vint occuper l'ambassade prussienne, dont il resta titulaire jusqu'en 1838. Il reprit, avec des vues plus arrêtées, les traditions de Guillaume de Humboldt. Comme savant, Bunsen n'a laissé rien de durable, parce que le goût des généralisations prématurées l'emportait, dans cet esprit remuant, sur celui de l'exactitude et des patientes recherches; mais ses défauts mêmes faisaient de lui un merveilleux amphitryon d'artistes et d'archéologues, que séduisaient la variété de ses connaissances et la largeur de ses vues. Il fut admirablement secondé par un grand savant, Édouard Gerhard, le fondateur des études sérieuses sur la céramique grecque, qui résida en Italie de 1822 à 1836. Avec quelques-uns de ses compatriotes, Stackel-

1. Ce projet n'a pas eu de suite, les gravures trop fines des *Monumenti* ne se prêtant guère à la réduction. — 1924.

berg, Kestner, Panofka, Schorn, Gerhard avait fondé un petit cénacle intime où l'on expliquait à haute voix, en les commentant, Pausanias, Philostrate et les mythographes anciens. Ces hommes du Nord réunis sous le ciel de l'Italie s'étaient donné le nom bien germanique d'*Hyperboréens-Romains*. Dès 1826, les *Hyperboréens* avaient voulu fonder un recueil périodique : le refus de l'éditeur Cotta fit échouer leur projet. Ce fut un Français qui eut l'honneur de le reprendre.

En 1824, le duc Albert de Luynes, membre libre de l'Institut dès l'âge de vingt-huit ans et directeur honoraire du Musée Charles X, avait eu la douleur de perdre sa femme, fille du marquis de Dauvet. Pour se consoler ou pour se distraire de son deuil, il visita l'Italie avec ses amis Gory et Debacq. Le duc possédait un domaine dans la Pouille et ses courses le conduisirent à Métaponte. Il reconnut que l'emplacement de cette ville se prêtait à des fouilles et y dirigea lui-même, en 1828, une fructueuse exploration dont il a fait connaître les résultats¹. De Métaponte il se rendit à Rome, qui réunissait, à ce moment, une admirable colonie d'archéologues, Bunsen, Gerhard, Panofka, le duc de Blacas d'Aulps, Millingen, Fea et bien d'autres. Instruit des projets des *Hyperboréens-Romains*, le duc de Luynes manifesta l'intention d'y donner suite, en fondant une publication archéologique dont le centre serait à Paris. Avec son immense fortune et sa libéralité de grand seigneur, il n'avait que faire du bon vouloir d'un Cotta. Mais M. de Bunsen n'entendait point que le futur Institut fût chose française. Profitant avec habileté de la présence à Rome du prince héritier de Prusse, plus tard Frédéric-Guillaume IV, il constitua sans retard l'*Instituto di Corrispondenza archeologica*, dont le prince se déclara protecteur le 9 décembre 1828. Le duc de Luynes et le duc de Blacas, ambassadeur de France, figurèrent parmi les dix fondateurs; à côté de ces deux Français, il y avait un Anglais, Millingen; un Danois, Thorwaldsen; un Italien, Fea; cinq Allemands, Bunsen, Gerhard, Kestner, Panofka et Welcker. Pour bien marquer le caractère international de la société, dont le prince de Prusse n'était que le protecteur, on donna la présidence d'honneur au duc de Blacas et l'on constitua immédiatement quatre sections, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France. La section française était présidée

1. A. de Luynes, *Métaponte*. Paris, 1833.

par le duc de Luynes et il fut décidé qu'une partie des publications se ferait à Paris. La langue allemande fut complètement exclue des nouveaux recueils, où l'on n'admit que l'italien, le français et le latin.

L'ouverture de l'Institut eut lieu le 21 avril 1829, jour anniversaire de la fondation de Rome. Bunsen l'installa au palais Caffarelli, à l'ambassade de Prusse; plus tard, en 1835, il lui fit construire une demeure propre dans le jardin de l'hôpital allemand. Il ne négligea aucun effort, aucun sacrifice pour accroître, dès le début, la part de



FIG. 15. — ÉRIPHYLE SOURRISSANT ALCMÉON.
Vase peint conservé à Berlin.

l'élément germanique dans cette œuvre collective. Ampère disait qu'il n'était pas seulement le représentant du gouvernement prussien près du pape, mais celui de la science allemande près des antiquités romaines. Un commencement de scission se produisit en 1836. L'*Instituto* n'avait cessé de lutter contre des difficultés pécuniaires, et ses publications s'en trouvaient fort retardées. Le duc de Luynes fonda alors à Paris une section distincte, sous la présidence de Quatremère de Quincy, et fit les frais de ses publications toutes rédigées en français. Les événements de 1848 le contraignirent à y renoncer. Dès lors la prépondérance prussienne s'accrut, grâce surtout à l'indifférence de notre gouvernement et de notre public; en 1860, Vinet constatait avec tristesse que les recueils de l'*Instituto* n'avaient pas vingt souscripteurs dans toute la France¹. Depuis 1857, le gouvernement

1. Vinet, *Journal des Débats* du 22 janvier 1860.

prussien rétribua les deux secrétaires de l'*Instituto* et prit à sa charge une partie des frais d'impression. En 1869, la direction centrale fut transférée à Berlin. Le 5 janvier 1871, le roi de Prusse, protecteur de



FIG. 16. — CALPE OFFERTE A JUNON
découverte à Vulci.

l'Institut, lui donna une nouvelle organisation en resserrant les liens administratifs qui l'unissaient déjà à l'Académie de Berlin. Les archéologues français se retirèrent et M. Jules Simon confia à Dumont le soin de fonder une École d'archéologie française à Rome. Par une loi du 18 mars 1874, l'*Instituto* devint *Reichsinstitut*, Institut impérial;

en 1876, l'*Archaeologische Zeitung* créée par Gerhard, organe jusqu'alors de la Société archéologique de Berlin, passa également sous la tutelle de l'Académie. Mais, en dépit de cette germanisation progressive, on avait maintenu, dans les publications de l'Institut, l'usage exclusif des langues latines; en 1884 encore, les *Annali* imprimaient un article écrit en français, alors que l'allemand était rigoureusement exclu. Cette situation finit par déplaire à M. de Bismarck, inspirateur direct, à ce qu'on assure, de la révolution qui vient de s'accomplir. Sans doute, les archéologues romains n'y trouveront pas leur compte, mais il ne manque pas aujourd'hui de recueil où la science italienne pourra s'exprimer en italien. Parmi ceux qui ont assisté aux débuts de l'*Instituto*, qui l'ont inspiré et soutenu pendant son âge héroïque, un seul survit encore pour en porter le deuil : c'est un savant belge, élève de Panofka, mais Français de cœur, le vénérable baron de Witte.

Au moment où l'*Instituto di corrispondenza archeologica* vient de terminer sa glorieuse carrière, il nous a semblé qu'un recueil consacré aux choses de l'art lui devait quelques mots de souvenir et de regret.

Le caractère et le rôle scientifiques de l'*Instituto* s'expliquent en grande partie par l'influence de Gerhard. Pendant quarante années de sa laborieuse existence, ce grand archéologue a été l'âme des publications romaines. Personne, autant que lui, n'a fait connaître de monuments inédits, en particulier de miroirs gravés et de vases peints. Mais il avait encore recueilli, sans les publier, des dessins et des calques d'après un grand nombre de monuments, qu'il étudiait au passage chez les marchands d'antiquités de son temps, les Barone, les Basseggio, les Capranesi. Ce trésor de documents inédits est aujourd'hui à Berlin. L'*Archaeologische Zeitung*, dans sa dernière livraison¹, a décrit ou figuré quelques vases d'après les dessins de l'*Apparatus* de Gerhard. Ce sont des œuvres importantes, dont les possesseurs actuels ne sont pas toujours connus, et qui se recommandaient à l'attention de Gerhard parce que les céramistes antiques avaient cru devoir y inscrire leurs noms. Nous reproduisons ici trois de ces vases d'après les gravures du périodique de Berlin. Le premier, œuvre de Nicosthènes, bien connu par sa belle série de vases réunie au

1. *Archaeologische Zeitung*, 1885, pl. XVI, p. 250-253.



FIG. 17. — STATUE EN MARBRE DE BACCHUS.
Musée de Vienne.

Louvre (salles du bord de l'eau), porte deux scènes dessinées avec cette naïveté amusante dont les peintres de vases à figures noires ont emporté le secret. Le quadrigé vu de face (fig. 14) est un motif difficile qui tenta souvent les céramistes grecs du v^e siècle. L'autre scène est plus piquante encore : c'est le Dionysos barbu, tel qu'il est figuré presque toujours avant Praxitèle, assis sur un escabeau pliant; de part et d'autre du dieu dansent un Satyre et une Ménade drapée; sur le fond du tableau, une vigne étend son feuillage (fig. 12). Bien que la symétrie, dans ces deux compositions, ne soit point absolument rigoureuse, on s'aperçoit que l'artiste a fait effort pour la respecter le plus possible. La scène suivante, un char de guerre suivi d'un guerrier, est empruntée à un vase d'Hermogène, aujourd'hui au Musée de Munich (fig. 22). Le dernier motif fait partie d'un vase d'Épictète, conservé à Würzbourg : c'est un Silène accroupi, tenant une corne à boire, remarquable par l'indication sommaire et réaliste de sa puissante musculature (fig. 13).



A côté de ces spécimens, appartenant à l'art archaïque du v^e siècle, le même fascicule de l'*Archaeologische Zeitung* a fait connaître un charmant tableau, œuvre d'un céramiste anonyme du siècle suivant (fig. 15)¹. Il est figuré sur une hydrie du Musée de Berlin, qui porte le n^o 2395 dans le beau catalogue des vases de ce musée récemment publié par Furtwaengler. Sans les inscriptions tracées au pinceau qui nous renseignent sur les noms des personnages, on serait tenté d'y voir, comme dans tant d'autres vases de la même époque, une simple scène de genre et d'intérieur. Mais qu'importent les inscriptions? C'est bien une scène de genre qu'a représentée l'artiste, tout comme ces peintres de *Saintes Familles* dont les compositions gracieuses et intimes ne doivent leur caractère mystique qu'aux indications d'un catalogue. Un antiquaire allemand, M. Heydemann, l'auteur de l'excellent inventaire des vases de Naples, a pu même exprimer l'opinion que les noms mythologiques, inscrits sur beaucoup de vases, désignent en réalité des personnages de la vie ordinaire qui

1. *Archaeologische Zeitung*, 1885, pl. XV, p. 241-248 (article de Mayer).

portaient souvent, chez les Grecs, des noms mythologiques. Cette manière de voir n'a pas trouvé créance, mais elle repose sur une observation très juste : bon nombre de peintures du ve-iv^e siècle sont, en effet, des sujets de genre héroïsés ou des sujets héroïques réduits aux proportions de sujets de genre. La grande sculpture contemporaine présente, elle aussi, des traces de cette tendance, témoin l'*Apollon Sauroctone* de Praxitèle et l'*Hermès* découvert à Olympie.



FIG. 18. — TÊTE EN MARBRE D'APHRODITE.
Musée de Vienne.

Le dessin de l'hydrie de Berlin est loin d'être correct : il y a telles fautes de dessin, comme à la main droite d'Amphiaraios et au sein d'Ériphyle, qu'un écolier de nos jours ne commettrait pas. L'ensemble est pourtant plein de naturel et de grâce. Ériphyle donne le sein au jeune Alcméon; à ses pieds un combat de coqs rappelle l'un des divertissements favoris des enfants grecs. De part et d'autre se tiennent Amphiaraios, le devin d'Argos, époux d'Ériphyle, et une esclave dont le nom mutilé doit peut-être se lire Dèmo. Près de cette dernière

est un panier tressé où les femmes grecques plaçaient leurs ouvrages de main. La scène de l'allaitement est loin d'être fréquente sur les vases grecs; ici, l'enfant Alcméon surprend par ses dimensions exagérées. Ce n'est pas un enfant à la mamelle, mais presque un petit homme.

L'art grec du iv^e siècle, non plus que l'art antique en général, n'a pas su représenter les jeunes enfants. Tantôt, comme sur les vases, ils sont trop grands et trop longs; tantôt, comme dans l'*Hermès et Dionysos* de Praxitèle, l'enfant est d'une petitesse excessive qui lui donne l'apparence d'un jouet. Même dans le chef-d'œuvre de l'art alexandrin, le groupe de *Laocoon*, les formes des enfants sont trop élancées et trop grêles. Il a fallu les Della Robbia et Raphaël pour donner à l'art moderne le modèle parfait de ces jeunes corps où la grosseur de la tête et l'ampleur un peu indécise des chairs n'excluent ni la finesse du modelé ni l'élégance des formes.

Les noms d'Alcméon, d'Amphiaraos, d'Ériphyle éveillent bien d'autres souvenirs que ceux d'une scène d'intérieur. C'est par une tragédie de famille qu'ils nous sont connus, et cette tragédie est aussi sombre que celle d'Oreste. Sur les conseils perfides d'Ériphyle, le devin Amphiaraos prend part à la campagne contre Thèbes; il est englouti avec son char près de l'Isménos. Mais il a commandé à ses fils de le venger en immolant leur mère. Alcméon grandit, conduit les Épigones contre Thèbes, se souille d'un inceste involontaire et tue Ériphyle. Cette légende, que nous abrégeons beaucoup, était aussi populaire à Thèbes que celle d'Oreste à Argos. Elle semble même avoir été la plus répandue en Grèce au v^e siècle et au commencement du vi^e. Des épopées thébaines, que nous n'avons plus, racontaient le crime d'Ériphyle et la vengeance d'Alcméon. La scène reproduite par l'hydrie de Berlin est comme le début d'une de ces épopées perdues : c'est la vie paisible au sein d'une famille qui doit bientôt être désolée par de tragiques catastrophes. Le Grec du iv^e siècle qui regardait ce tableau pensait naturellement à la fin terrible d'Amphiaraos et d'Ériphyle dont il avait de bonne heure entendu l'histoire. L'art a toujours aimé ces contrastes entre l'aurore et la fin de la vie; l'Enfant Jésus de nos *Saintes Familles*, souriant sur les genoux de sa mère, n'éveille-t-il pas la pensée du Calvaire et de la Vierge douloureuse au pied de la croix ?

Si de la céramique grecque proprement dite nous passons à celle de l'Italie, les *Annali* nous offrent la représentation d'une coupe charmante trouvée dans la nécropole étrusque de Vulci (fig. 16)¹. Sur un fond noir recouvert d'un vernis métallique brillant se détache la silhouette d'un génie ailé debout sur un chien, appartenant à la race des *lupetti* qui existe encore dans l'Italie contemporaine. Les figures sont peintes en blanc jaunâtre. La guirlande de feuilles et de fruits est jaune ou orangée. L'inscription IVNONENES POCLOM, tracée



F. G. 19. — TÊTE DE BRONZE DE DÉESSE.
British Museum.

au pinceau comme les figures, signifie « coupe de Junon ». Dans la même tombe on trouva un vase d'argile en forme de Silène chevauchant un bouc et un petit lécythe à parfums. Le vase est le quatorzième d'une intéressante série dont les exemplaires ont tous été recueillis en Italie; ils appartiennent à la même époque, au même style et très probablement à la même fabrique. Tous portent le nom d'une divinité suivi du mot *coupe*, POCVLVM, et, sauf dans un seul cas où la divinité nommée est Bellone, le sujet représenté sur le fond du vase n'a aucun rapport avec l'inscription. Les dieux et les déesses

1. *Annali*, 1884, t. LVI, tav. d'agg. A, p. 5-20 (article de Jordan).

auxquels ces coupes sont consacrées font partie du vieux Panthéon italique; une seule est grecque, Esculape, mais on trouve dans le nombre des divinités abstraites, comme *Aequitas*, *Cura*, qui étaient déjà oubliées du temps de Plaute et marquent une époque antérieure au triomphe de l'hellénisme en Italie. Il est vraisemblable que ces coupes ont été peintes, au temps de la première guerre punique, par quelque fabricant de vases qui les mit à la mode; après lui, la mode changea, et ce type disparut. Chaque coupe est percée de deux trous qui permettaient de la suspendre à une paroi : ce détail, comme le texte des inscriptions, prouve qu'il faut y reconnaître des ex-voto.

Peut-être ont-elles été dédiées aux défunts après avoir servi à des usages sacrés dans le culte domestique; peut-être aussi sont-elles de fabrication spécialement funéraire et leurs inscriptions n'ont-elles d'autre but que de les mettre, avec le mort qu'elles accompagnent, sous la protection d'une divinité. Que de choses il faut savoir ignorer quand il s'agit des usages funéraires des anciens!



Nous voudrions posséder un spécimen, quelque mutilé qu'il fût, des œuvres d'art qui décoraient la rivale de Rome, la Carthage d'Hamilcar, au moment où a été peinte cette coupe de Vulci. Malheureusement les statues vraiment puniques sont encore à découvrir; quelques bas-reliefs insignifiants, deux masques en terre cuite, des fragments de statuette, voilà tout ce qui nous reste d'une des villes les plus florissantes de l'antiquité. La Carthage romaine, qui s'est élevée si rapidement sur les ruines de la cité détruite, a été dévastée à son tour, mais non pas réduite en poussière; son emplacement a fourni de temps en temps quelques œuvres intéressantes que les Musées de Paris, de Londres, de Vienne et de Saint-Louis de Carthage se sont partagées. Nous en avons fait connaître plusieurs dans la *Gazette archéologique*¹; celle que nous publions ici pour la première fois a été donnée au Musée de Vienne en 1873, par le ministre du bey Saddok, Mohamed-Khasnadar (fig. 17)². Ce

1. Reinach et Babelon, *Gazette archéologique*, 1885, pl. XVII-XIX et p. 129. Cf. *Bulletin du Comité des travaux historiques*, 1886, pl. I, II, p. 4-78.

2. Elle a été signalée dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. I, p. 106. Nous

Khasnadar s'était mis en tête de recueillir des antiquités dans la Régence et avait formé dans son palais de la Manouba, près de Tunis, une collection assez considérable, bien que composée en grande



FIG. 20. — TÊTE DE SILÈNE EN BRONZE
découverte à Cilli en Styrie.

partie de pièces sans valeur. Disgracié en 1873, il envoya ses plus beaux objets à Vienne où ils figurèrent à l'Exposition universelle et où ils sont restés. J'ai entendu dire qu'une statue de femme, de

en devons une photographie à l'extrême obligeance de M. Schneider, conservateur du Musée des Antiques de Vienne.

même grandeur que le *Bacchus*, et trouvée comme lui à Carthage, avait été exposée à la même époque par son propriétaire M. de Morpurgo, directeur du Lloyd autrichien. Celle que nous publions ici est un bon spécimen de l'art gréco-romain dans l'Empire, art de décadence, assurément, trop épris des formes arrondies et molles, mais qui s'inspire souvent avec bonheur de la sculpture hellénique du iv^e siècle, dont il aime à reproduire et à varier les motifs. Bacchus tenant une coupe, avec une panthère à ses pieds, est l'un des sujets les plus fréquemment traités par les imitateurs de Praxitèle; on peut même croire que le type original a été créé par le grand sculpteur athénien. Il y a loin de ce dieu souriant et jeune — *puer aeternus*, comme l'appelle Ovide — au Bacchus barbu et renfrogné des vieux vases à figures noires, de cette coupe de Nicosthènes, par exemple, dont nous avons donné plus haut la gravure (fig. 12).

Le Musée de Vienne, heureusement pour lui, possède autre chose que des statues romaines, échos affaiblis des chefs-d'œuvre de l'art attique. On ne connaît pas assez en France l'admirable tête de *Vénus* achetée à Tralles par l'amiral Millosicz, qui est certainement contemporaine de Praxitèle et se rattache à la même école que la *Vénus de Milo* (fig. 18). M. Benndorf, qui a étudié cette belle sculpture¹, serait même disposé à croire qu'elle est plus voisine d'un modèle commun que la magnifique statue du Louvre. La photographie que nous en donnons permettra de contrôler cette manière de voir; on remarquera que la tête de Tralles est moins arrondie, plus juvénile que celle de notre *Vénus*, avec laquelle elle présente d'ailleurs des analogies incontestables. Il faut encore la rapprocher de la superbe tête en bronze découverte, dit-on, en Arménie, et acquise, il y a quelques années, par le Musée Britannique, tête que son premier éditeur, M. Engelmann, osa attribuer à Praxitèle lui-même (fig. 19)². Mais que savons-nous du type féminin créé par Praxitèle? N'est-ce pas lui faire injure, depuis que nous possédons l'*Hermès*, de le juger d'après les répliques médiocres de la *Vénus de Cnide* conservées au Musée de Munich et au Vatican? Si le sentiment était un guide en pareille matière, nous

1. *Archaeologische-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, t. IV, pl. I et II, p. 66-72.

2. Engelmann, *Archaeologische Zeitung*, 1878, pl. XX et p. 150. Elle a été admirablement publiée dans les *Monuments de l'art antique* d'Olivier Rayet, t. II, pl. I.

aimerions mieux chercher Praxitèle à Florence, dans le sourire de la *Vénus de Médicis*¹.

Le sol même de l'Autriche a rendu récemment à la lumière une œuvre de grand style, qui rappelle, par la perfection du travail, les meilleurs bronzes d'Herculanum. C'est une tête ou plutôt un masque de Silène, découvert en 1883 à Cilli, près de Gratz (Styrie), à 70 centimètres de profondeur, à côté d'une monnaie de l'empereur Claude, fondateur de la colonie antique à laquelle Cilli a succédé. Le masque a 21 centimètres de haut et servait probablement d'ornement à un grand vase. L'excellent dessin que nous en donnons (fig. 20)² rend inutile une description détaillée. Le type est celui du Bacchus oriental, héritier direct du Bacchus barbu de l'ancien style, tel qu'il nous est surtout connu par la statue du Musée Chiaramonti qui porte, on ne sait trop pourquoi, l'inscription *Sardanapale*³. Mais les oreilles de chèvre, que l'on voit distinctement, interdisent d'y reconnaître Bacchus lui-même. On possède deux bronzes analogues à celui de Cilli, l'un et l'autre pourvus à la partie supérieure d'un anneau de suspension. Le plus beau, trouvé en Macédoine, appartenait récemment à M. Gréau⁴; le second, de provenance inconnue, a figuré dans la collection Pourtalès, d'où il a passé successivement aux mains de MM. de Nolivos et Milani, de Francfort⁵. A la vente de ce dernier amateur, en 1883, il a été adjugé au prix de 3.500 marks. M. Schneider inclinera à penser que le masque Pourtalès est moderne et n'est que la copie d'une réplique antique des deux autres, sculptés eux-mêmes, dans l'antiquité, d'après quelque original célèbre de l'époque alexandrine. Quoi qu'il en soit, le masque de Cilli occupe incontestablement

1. Erreur de Stephani, conservateur de l'Ermitage, rétractée p. 140. Il y a de belles copies antiques de la tête de l'Aphrodite de Cnide, notamment au Musée de Toulouse; celle de l'Aphrodite de Médicis dérive plutôt de Lysippe que de Praxitèle.

2. Ce dessin a été exécuté d'après la photographie publiée par M. Schneider, dans les *Mitteilungen der K. K. Centralcommission*, 1885. Il a paru une gravure sur bois dans la *Leipziger illustrierte Zeitung*, numéro du 19 mai 1883, et une photographie dans Lacher, *Kunstgewerbliche Arbeiten*, Gratz, 1883, 4^e cahier, pl. VI.

3. Comparez aussi le beau buste de *Bacchus* au Musée de Naples, autrefois dénommé *Platon*, dont O. Rayet a donné une héliogravure (*Monuments de l'art antique*, vol. II, pl. LIV).

4. Froehner, *Collection Gréau*, Paris, 1885, n^o 167, avec une photographure.

5. Une photographie en a été publiée dans le catalogue de la collection Milani, Francfort, 1883.

blement le premier rang dans cette petite série de sujets bachiques, qu'il sera sans doute facile d'augmenter lorsque l'on étudiera, à cet effet, les richesses inédites des collections publiques et privées.

*
* *

Terminons cette course rapide à travers les différentes écoles en



FIG. 21. — STATUE EN MARBRE D'ANTINOÛS
découverte à Rome.

signalant un exemplaire nouveau de la dernière création idéale de l'art antique. C'est une statue colossale d'Antinoüs, haute de plus de deux mètres, qui a été récemment exhumée à Rome dans des cir-

constances fort singulières (fig. 21)¹. Elle était soigneusement enfermée dans une salle étroite, le dos appuyé à la muraille, à l'entresol d'une maison dont les propriétaires avaient sans doute voulu la soustraire au vandalisme; mais la surface du marbre, fortement rongée, prouve qu'elle a séjourné pendant quelque temps dans l'eau. Il est donc permis de supposer que l'image du favori d'Hadrien, renversée de son piédestal et jetée dans le Tibre par les chrétiens, fut ensuite recueillie par quelque ami de l'art, qui disposa pour elle la cachette où elle vient d'être retrouvée. Les découvertes de ce genre se multiplient depuis quelque temps à Rome et donnent bon espoir pour les recherches ultérieures. A côté du vandalisme bruyant qui accumulait les ruines, il y avait, si l'on peut dire, un *hellénisme* discret et pieux dont la tradition ne s'est jamais entièrement perdue dans la capitale du monde romain. C'est le sentiment qui inspirait le sénat de Rome, lorsque, en plein moyen âge, en 1162, il défendait sous peine de mort d'endommager la colonne Trajane « honneur de l'Église elle-même et du monde romain tout entier ² ».

Le nombre de statues et de bustes d'Antinoüs que l'on possède est véritablement prodigieux; le dernier auteur qui se soit occupé de ce personnage, M. Dietrichson, en énumérait 70, et sa liste est encore bien incomplète³. Lorsque le jeune Bithynien eut disparu dans les flots du Nil, victime d'une imprudence fatale ou d'un mystérieux dévouement, toutes les villes de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Égypte s'associèrent au deuil du maître du monde et élevèrent des statues au nouveau dieu. L'Italie latine et les pays d'Occident se tinrent sur la réserve : le culte d'Antinoüs n'y a laissé que peu de traces en dehors de Rome. Dans la partie grecque de l'Empire, y compris la Campanie, il se fonda des confréries d'*Antinoïtes* et, en Égypte, la ville de Bésa reçut le nom d'*Antinoopolis*. Ce culte, inspiré peut-être par la flatterie, persista par des causes plus profondes et dura jusqu'au triomphe du christianisme. Il semble que l'art antique, à la veille de disparaître, ait retrouvé quelque chose de sa vigueur

1. Publiée dans le *Bullettino della commissione municipale*, 1886, pl. VII, avec des notices de MM. Lanciani et Visconti.

2. Voir S. Reinach, *la Colonne Trajane*. Paris, Leroux, 1886.

3. Dietrichson, *Antinoos*, Christiania, 1885. Cf. le compte rendu de ce livre que nous avons publié dans la *Revue critique*, 1885, t. I, p. 357.

première pour multiplier des images de ce jeune homme qui unissait à la stature d'un athlète le charme presque romantique d'une physionomie rêveuse. Avec son front bas, ses yeux profonds, sa bouche dédaigneuse et triste, ses larges épaules et son corps puissant, Antinoüs est le dernier rejeton de cette race d'éphèbes créée par le génie des Polyclète, des Praxitèle et des Lysippe, à l'époque où la beauté ne paraissait plus complète sans le reflet de méditations intérieures. Mais ce que l'art de Praxitèle avait indiqué d'une touche légère, la sculpture contemporaine d'Hadrien y insista. Placé au seuil du monde antique et d'un âge nouveau, le type d'Antinoüs participe de l'un et de l'autre. Son front est comme assombri par le pressentiment d'une mort prochaine. Il porte le deuil anticipé de sa jeunesse. L'art grec aussi semble porter le deuil de la sienne. Quatorze siècles après, lorsqu'il commença de renaître, un élève de Raphaël, copiant une tête antique, donnera les traits d'Antinoüs au *Jonas* de Santa-Maria del Popolo.

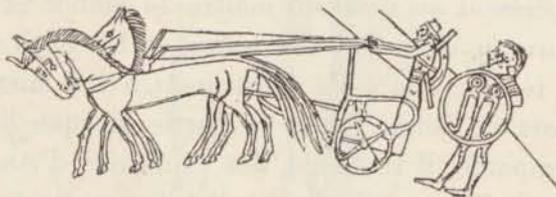


FIG. 22. — D'APRÈS UN VASE D'HERMOGÉNÈS A MUNICH.

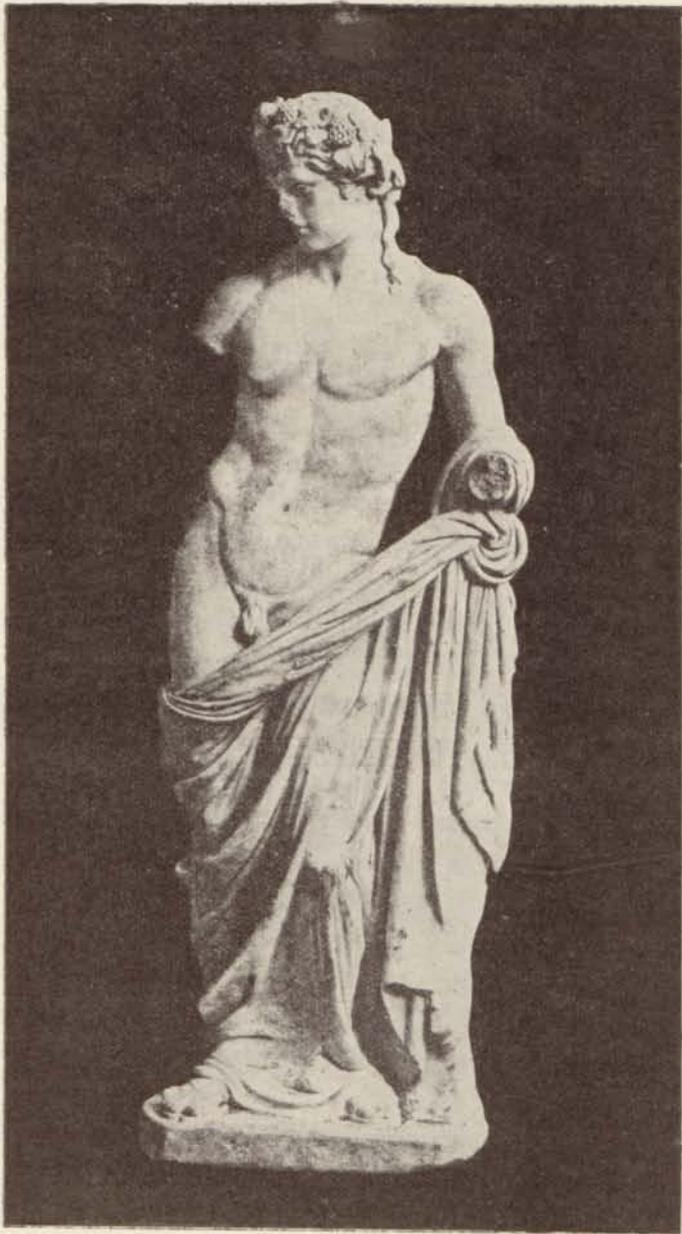


FIG. 23. — DIONYSOS AU REPOS.
Statue découverte à Rome.



FIG. 24. — D'APRÈS UN VASE D'EUPHRONIOS CONSERVÉ A L'ERMITAGE.

TROISIÈME COURRIER

1887¹



FIG. 25. — MÉDAILLON D'UN VASE CORINTHIEN.

Depuis que la Turquie, par la loi du mois de février 1884, a prohibé d'une manière absolue l'exportation des antiquités², aucune fouille sérieuse n'a été entreprise en Asie Mineure, ni par des gouvernements, ni par des particuliers. L'Allemagne s'est contentée de terminer les travaux en cours à Pergame³ et ne songe pas à les reprendre de sitôt. Dans les conditions que la nouvelle loi turque fait aux archéologues, fouiller sur territoire ottoman est faire un métier de dupe; non seulement on ne peut pas emporter les objets découverts, mais l'on est obligé de payer fort cher un surveillant que le Musée de Constantinople choisit. Il est profondément regrettable que les puissances européennes ne se soient pas entendues, il y a trois ans, pour protester contre un règlement absurde qui sacrifie les intérêts de la science à ceux des fouilleurs clandestins et aux passions haineuses de quelques *vieux Turcs*.

L'établissement des Anglais à Chypre a eu lieu en 1878, sous l'empire de la loi turque de 1874, qui laissait aux explorateurs le tiers des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, I, p. 331-344.

2. Nous avons reproduit le texte de cette loi dans la *Revue archéologique*, 1884, I, p. 336.

3. Cf. *Revue archéologique*, 1887, I, p. 87.

objets recueillis par eux, avec faculté de racheter le reste¹. Comme les anciens règlements sont restés en vigueur dans l'île, Chypre est aujourd'hui le seul point du monde antique où l'on puisse fouiller et profiter de ses découvertes. Aussi n'a-t-on pas cessé d'y remuer le sol depuis huit ans, bien souvent, il faut le dire, avec une précipitation peu scientifique, dans un intérêt purement commercial, mais parfois avec la méthode et le contrôle sévère qui ont trop fait défaut aux recherches de M. P. di Cesnola. Nous avons exposé ailleurs avec détail² les principales découvertes faites à Chypre depuis l'occupation anglaise; nous voulons d'autant moins revenir ici sur ce sujet que la plupart des objets sont plutôt des documents archéologiques que des œuvres d'art. Il faut en prendre son parti : l'art indigène de Chypre a toujours été médiocre. C'est une branche de l'archaïsme grec, mais une branche prématurément desséchée et qui n'a jamais porté de fruits savoureux³. Les belles choses que l'on a trouvées à Chypre sont des œuvres importées, qui se rencontrent, d'ailleurs en petit nombre, dans les centres où l'influence grecque a été plus vive. Une nécropole récemment explorée à *Polis tis Chrysokou*, l'emplacement de l'ancienne Arsinoé, a fourni quelques vases précieux signés de noms de céramistes attiques⁴. Nous publions ici deux spécimens inédits de cette provenance, d'après des photographies communiquées par M. O. Richter qui a conduit les fouilles avec sa conscience habituelle. L'un est un rhyton figurant une tête de bélier⁵, orné sur le col d'une danseuse et d'une palmette qui se dégagent en rouge sur le fond noir (fig. 26); l'autre est un petit vase en forme de buste,

1. Nicolaïdès, *Législation ottomane*, t. III, p. 162.

2. *Revue archéologique*, 1885, II, p. 340-364; 1886, II, p. 96-100; 1887, I, p. 76-87. Voir aussi trois articles de M. Ohnefalsch-Richter dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1886.

3. Voir les judicieuses observations de M. Heuzey dans le *Catalogue des figurines de terre cuite du Louvre*, p. 133 et 134.

4. Voir les signatures dans Klein, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2^e édition, 1887.

5. La collection Campana, au Musée du Louvre, contient une admirable série de rhytons, dont le plus beau présente les têtes accolées d'Alphée et d'Aréthuse (J. de Witte, *Vases du Musée Napoléon III*, p. 31 et suiv.). Pour d'autres rhytons avec tête de bélier, cf. *Collection Barre*, pl. V; *Collection Pourtalès*, n^o 244; *Collection Révil*, n^o 498, etc.

d'un type assez fréquent dans la céramique grecque¹, représentant une tête d'Éthiopien aussi expressive que fidèlement imitée (fig. 27)². Voilà ce dont les céramistes de l'île étaient incapables; les amateurs du beau devaient se pourvoir ailleurs.

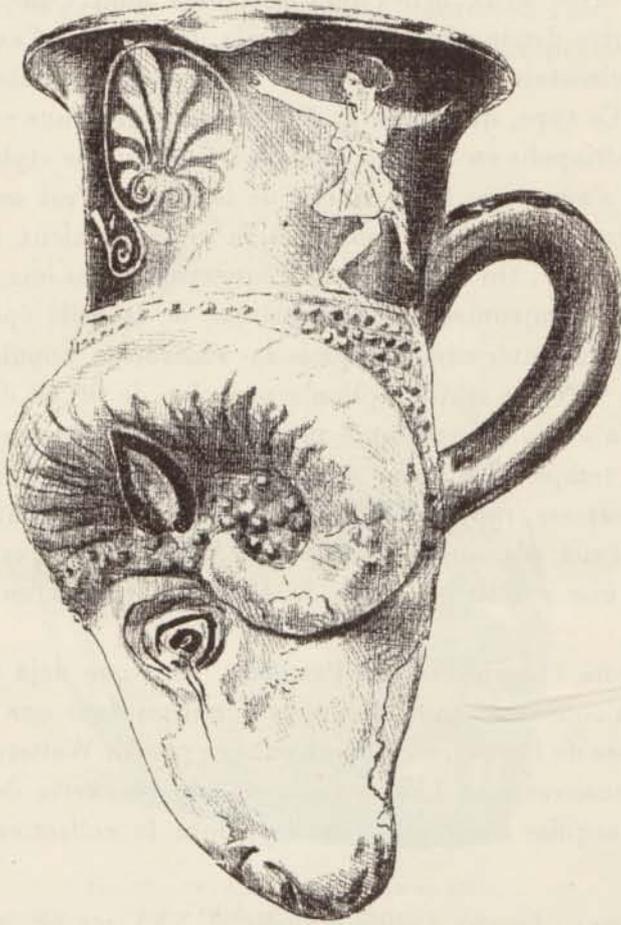


FIG. 26. — RHYTON EN TÊTE DE BÉLIER.
Découvert à Chypre.

Nous ne pouvons passer sous silence une admirable statue en marbre découverte à Chypre en 1880 et qui a été acquise en 1884

1. Treu, *Griechische Vasen in Büstenformen*, 1875.

2. Les représentations de nègres dans l'art grec ont été énumérées par M. Schneider, *Jahrbücher der oesterreichischen Kunstsammlungen*, 1885, t. III, p. 3 et suiv.; Stephani, *Compte rendu de Saint-Petersbourg*, 1866, p. 74; 1869, p. 129; 1880, p. 50; Læwenherz, *Die Aethiopen in der altclassischen Kunst*, 1861. Les vases en forme de tête de nègre

par le Musée impérial de Vienne (fig. 28). Comme il n'y a pas de marbre dans l'île, cette figure a certainement été importée; l'excellence du style suffirait d'ailleurs à nous en convaincre. Elle a été publiée par M. R. Schneider dans l'*Annuaire des collections d'art de l'Autriche*¹, avec deux belles photogravures dont l'une a servi de modèle à notre dessin. Au moment de la découverte, l'extrémité du bras droit subsistait encore et, d'après un témoignage autorisé, tenait une torche. Ce type, qui est celui d'Artémis, se retrouve sur les monnaies de Tibériopolis en Phrygie². La petite statue de style archaïque sur laquelle s'appuie le bras gauche de la déesse n'est autre qu'une idole d'Artémis elle-même, telle que la représentaient les artistes grecs du VI^e siècle. On trouve ainsi fréquemment des images de divinités féminines, rajeunies par l'art attique de la belle époque, associées aux types antérieurs auxquels la vénération populaire s'attachait encore³. Notre statue, qui n'a pas plus de 0^m,80 de haut, est sans doute la copie d'une œuvre plus grande qui aura orné le sanctuaire d'un temple. Le style, en particulier la tête, qui est d'une exquise délicatesse, rappelle la manière de Praxitèle, dont une autre statue d'Artémis, placée sur l'acropole d'Athènes, nous est peut-être connue par une excellente copie, la *Diane de Gabies* au Musée du Louvre⁴.

C'est encore l'inspiration de Praxitèle, bien que déjà altérée par la main d'un copiste romain, que nous admirons dans une charmante tête en marbre de Paros, récemment publiée par M. Wolters (fig. 30)⁵. Elle a été découverte en 1777 à Genzano, sur une terre de la famille Cesarini, et acquise alors par Townley, dont la collection passa au

sont fort nombreux : Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XXX, nos 368, 369; de Witte, *Vases du Musée Napoléon III*, nos 38, 121; Stackelberg, *Graeber der Hellenen*, pl. XLIX; *Expédition de Morée*, t. III, pl. XLIV, etc.

1. *Jahrb. der oesterr. Kunstsammlungen*, 1885. De médiocres gravures avaient déjà été publiées dans l'*Archæologische Zeitung* (1881, pl. XVII, 1) et dans l'*Illustration* (4 septembre 1880).

2. Imhoof-Blumer, *Monnaies grecques*, n° 164.

3. Voy. par exemple *Archæol. Zeitung*, 1882, pl. VII; Clarac, *Musée de sculpture*, pl. DCXXXII A, n° 1422 D. Le fait est plus rare pour des statues de divinités viriles.

4. L'hypothèse est due à M. Studniczka, *Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte*, 1884. Voir Bouillon, *Musée des Antiques*, t. I, pl. LXX, 2.

5. *Jahrbuch des deutschen Instituts*, t. I, 1886, pl. V, p. 54.

Musée Britannique en 1814¹. Le profil présente un des traits caractéristiques des têtes de Praxitèle, le modelé très accusé du sinus frontal, si sensible dans l'*Hermès* d'Olympie. On y a quelquefois reconnu un Bacchus; M. Wolters préfère y voir un Hercule jeune. Ces difficultés d'exégèse se représentent continuellement pour les œuvres d'art gréco-romaines qui dérivent des sculptures attiques



FIG. 27. — VASE EN FORME DE TÊTE DE NÈGRE.
Découvert à Chypre.

du iv^e siècle. A cette époque, l'âge d'or de l'éphébie, les types des divinités viriles tendent à se rapprocher d'un idéal unique, qui est celui de la jeunesse réunie à la beauté. Apollon ressemble à Hermès, Hermès à Éros, Éros à Dionysos, Dionysos au jeune Héraklès, et tous ressemblent à ces jeunes gens un peu rêveurs, parés de grâces presque féminines, que nous entendons célébrer avec enthousiasme dans les *Dialogues* de Platon. « Charmide me parut admirable de

1. Collignon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. XXXV, p. 90.

proportions et de figure; il me sembla que tous les autres étaient épris de lui, tant ils laissèrent voir de trouble et d'émotion au moment qu'il entra. Il avait plus d'un ami parmi ceux qui le suivaient. Je remarquai que les enfants mêmes avaient tous les yeux attachés sur lui; ils le contemplaient comme une idole ¹. » C'est ainsi que Praxitèle et Platon se complètent l'un l'autre et que l'on ne peut apprécier l'artiste sans connaître le philosophe. Les mœurs ont changé depuis, l'admiration de la beauté est devenue plus exclusive, mais nous n'avons pas le droit de calomnier les anciens au nom de notre sentiment esthétique émoussé.

Praxitèle avait sculpté plusieurs images de Bacchus, tantôt enfant, comme à Olympie, tantôt sous les traits d'un éphèbe, comme à Élis. Une très belle statue récemment découverte à Rome est peut-être ja copie ou l'imitation de l'une d'elles (fig. 23) ². De grandeur naturelle, on l'a retirée du sol à peu près intacte aux environs de la via Tasso. Le bras droit, qui manque, tenait certainement un canthare; la tête, un peu mélancolique, est ornée de lierre et rappelle ce buste charmant du Musée Capitolin où l'on a reconnu alternativement Ariane et Bacchus. On penche aujourd'hui pour Bacchus, mais peut-être reviendra-t-on à Ariane. Cette ambiguïté de beaucoup de têtes antiques n'a rien de commun, quoi qu'on en ait dit, avec la conception orientale de l'Hermaphrodite, dont les images équivoques et choquantes sont des fantaisies de l'art grec sur son déclin. L'Hermaphrodite est la réunion de deux sexes, le type juvénile de Praxitèle n'est que la synthèse de deux beautés; l'un est une erreur de la nature, l'autre, aux yeux des anciens, en était la création la plus parfaite. On pourrait accumuler bien des citations à ce sujet, mais les œuvres de l'art parlent assez nettement d'elles-mêmes. On remarquera, dans la statue de Rome, cette *ligne serpentine* formée par le torse qui s'appuie nonchalamment sur le tronc d'arbre voisin; c'est encore là un des motifs favoris de l'art de Praxitèle, un de ceux qu'il a transmis à la sculpture gréco-romaine et que les artistes modernes ont empruntés aux modèles romains. Si ce grand génie, dont nous ne possédons qu'une seule œuvre originale, pouvait revenir au monde, il serait étonné de voir qu'en le connaissant si mal nous l'imitons tant.

1. Platon, *Charmide*, t. I, p. 244 de la traduction Saisset.

2. Visconti, *Bullettino della commissione municipale*, 1886, pl. VI, p. 163-169.



FIG. 28. — ARTÉMIS. STATUE EN MARBRE
découverte à Chypre. — Musée de Vienne.



La statuaire hellénique avait des instincts conservateurs ; lorsqu'un sculpteur illustre créait un type plastique, ses successeurs, même les plus habiles, se contentaient de le rajeunir en le répétant. Si Praxitèle transforma entièrement certaines divinités, comme Hermès et Dionysos, c'est que les conceptions antiques ne répondaient plus aux idées de son temps : Hermès, le dieu de la palestre, l'idéal des jeunes gens athéniens au iv^e siècle, ne pouvait plus être représenté, comme dans l'art archaïque, par un homme barbu à l'air renfrogné. A des idées nouvelles il fallait des images renouvelées. Il n'en était pas de même pour Zeus, pour Athéna, que l'on continua, jusqu'à la fin des temps antiques, à figurer selon l'évangile de Phidias. Un autre type fort intéressant avait été fixé par l'art avant Praxitèle : c'est celui des Amazones, des héroïnes guerrières. Il y a un contraste plus apparent que réel entre ces femmes viriles et les éphèbes presque féminins de Praxitèle. Pline raconte que cinq artistes, Polyclète, Phidias, Crésilas, Cydon et Phradmon, avaient fait des statues d'Amazones qui furent dédiées dans le temple de Diane à Éphèse¹ : pour savoir quelle était la meilleure, on convint de s'en rapporter au jugement des artistes eux-mêmes. Chacun donna la préférence à la sienne, mais accorda le second rang à Polyclète ; on conclut de là que Polyclète était vainqueur et Phidias ne fut classé que second. Cette anecdote, comme tant d'autres racontars de Pline, est sans grande valeur ; mais en indiquant la haute estime où les critiques romains tenaient Polyclète, elle nous permet de supposer que l'œuvre du sculpteur d'Argos a été souvent copiée à cette époque. En effet, les nombreuses statues d'Amazones que nous possédons² présentent entre elles un incontestable air de famille qui a déjà été signalé par Winckelmann : on y sent l'influence, sinon d'un modèle unique, du moins de modèles contemporains et étroitement apparentés. Quant à reconnaître la part qui revient à chaque artiste dans les copies gréco-romaines qui nous restent, c'est une

1. Pline, XXXIV, 19; t. II, p. 437 de l'édition Littré.

2. Elles viennent d'être étudiées avec l'érudition la plus sûre par M. Michaëlis, dans le *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1886, p. 14-47. Le dessin que nous donnons (fig. 31) est exécuté d'après une photographie publiée en même temps que ce mémoire (pl. II).

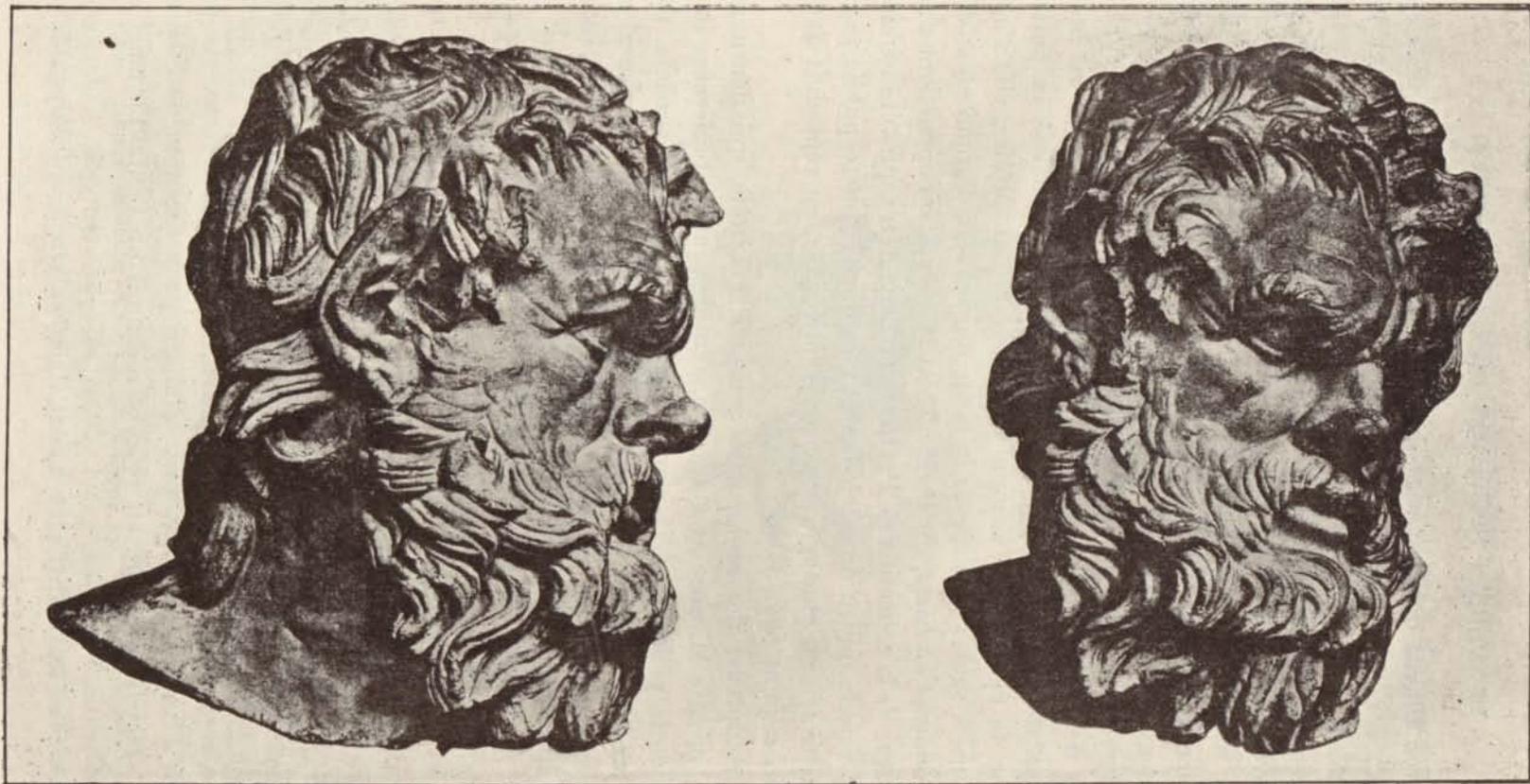


FIG. 29. — TÊTE DU CENTAURE CHIRON.
Sculpture découverte à Rome.

tâche très difficile qu'il est sage de ne pas aborder. Mais on peut rechercher, comme l'a fait récemment M. Michaëlis, quels sont les exemplaires primitifs d'où dérivent toutes nos répliques. Le travail de l'archéologue ressemble alors à celui de l'éditeur, qui essaye de reconstituer le texte d'un auteur classique à l'aide de manuscrits plus ou moins altérés ou mutilés. M. Michaëlis est parvenu ainsi à distinguer trois types principaux : 1^o le type du Capitole, où l'Amazone est appuyée sur sa lance qu'elle tient de la main droite élevée; 2^o le type Lansdowne, où l'Amazone appuie son bras droit sur le sommet de sa tête; 3^o le type Mattei, où l'Amazone tient du bras droit l'extrémité d'une lance et du bras gauche abaissé la partie moyenne de cette arme. Comme l'a conjecturé O. Müller, elle s'apprête ainsi à sauter à l'aide de la lance qui lui sert d'appui — *sumit positâ conamen ab hastâ*, dit Ovide. C'est à ce type qu'appartient une belle statue de la collection de Petworth en Angleterre, qui a été acquise à Rome vers le milieu du siècle dernier, et dont le buste, publié pour la première fois en photogravure par M. Michaëlis, est reproduit dans le dessin ci-joint (fig. 31).

Les sculpteurs des écoles postérieures à Praxitèle, qui fleurirent surtout en Asie Mineure et à Rhodes, s'inspirèrent de préférence des œuvres de la peinture, déjà souvent imitées dans les bas-reliefs. De là leur prédilection pour les groupes, parfois de dimensions colossales, comme le *Taureau Farnèse*, leur goût pour les mouvements violents, le pathétique des situations et des attitudes. Ces artistes, dont le *Laocoon* faisait déjà soupçonner la manière, sont bien connus depuis quelques années par la frise du grand autel de Pergame : ce sont les véritables précurseurs de Michel-Ange et de la sculpture moderne. L'autel de Pergame a fourni un point de repère autour duquel on a pu grouper un bon nombre d'œuvres éparses dans les musées qui reflètent les mêmes procédés et les mêmes tendances. L'une d'elles est une tête de marbre un peu plus grande que nature, conservée au Musée du Capitole, dont les *Monumenti* ont publié récemment d'excellentes reproductions par l'héliogravure (fig. 29)¹. Découverte en 1874 sur l'Esquilin, elle fut prise d'abord pour une tête de Silène; c'est M. Heydemann qui, en 1878, y reconnut un Centaure, mais la

1. *Monumenti*, 1884, t. XII, pl. I; Kroker, *Annali dell' Istituto*, 1884, p. 50-74.

contraction des traits lui fit supposer qu'il s'agissait d'une scène de combat ¹. C'est à M. Helbig que revient l'honneur d'avoir donné l'interprétation véritable, qui nous semble établie d'une manière définitive ². Le savant allemand fit remarquer que l'expression du Centaure n'a rien de bestial ni de douloureux; elle est simplement sérieuse, avec une nuance de cette mélancolie des hommes forts qui ont beaucoup lutté et beaucoup souffert. On y distingue en même



FIG. 30. — HERCULE JEUNE.

Buste en marbre du Musée Britannique.

temps quelque chose de bienveillant et de paternel, qui convient parfaitement à la physionomie du centaure Chiron chargé de l'éducation du jeune Achille. Cette conjecture se trouvait autorisée par un texte de Pline, qui signale à Rome deux groupes anonymes représentant l'un Achille et Chiron, l'autre Olympos prenant les leçons de Pan ³.

1. Heydemann, *Berichte der sachsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 1878, p. 131.

2. Helbig, *Bullettino dell' Instituto*, 1880, p. 5.

3. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, 29. Comme l'a fait observer M. Stephani (*Compte rendu de Saint-Petersbourg*, 1862, p. 97), il est probable que Pline s'est trompé dans l'interprétation du second groupe : il s'agit plutôt d'Olympos et de Marsyas.

Si l'on ignorait, à l'époque de Titus, les auteurs de ces compositions, cela tient à ce que les Romains, lorsqu'ils transportaient des œuvres d'art de Grèce ou d'Asie Mineure en Italie, négligeaient généralement d'emporter les lourds piédestaux sur lesquels les noms des artistes étaient gravés. Aussi possédons-nous, malheureusement pour l'histoire de l'art, un très grand nombre de bases sans statues et un plus grand nombre encore de statues sans bases. Quoi qu'il en soit de son auteur, ce groupe, sculpté dans l'École de Rhodes ou à Pergame, dut être célèbre à l'époque impériale, car il en existe des répétitions nombreuses dans les peintures de Pompéi, les bas-reliefs et les pierres gravées. Il est d'ailleurs possible que la tête de l'Esquilin, malgré des qualités remarquables, ne soit pas un fragment de l'original, bien qu'il nous semble qu'on soit un peu trop porté, en matière de statues découvertes à Rome, vers l'hypothèse qu'on est en présence de copies. Il vaudrait peut-être mieux parfois se méfier des statues trouvées en Grèce qui ont pu remplacer, à l'époque romaine, les originaux transférés en Italie.

Le Centaure est figuré avec des oreilles de cheval et, détail remarquable, la disposition des oreilles n'est pas symétrique; l'une est portée en avant, l'autre ramenée en arrière. Cette mobilité des oreilles du cheval, qui contraste avec la fixité de celles de l'homme, est un trait caractéristique que le sculpteur n'a pas négligé. Les cheveux et la barbe, hérissés et incultes, sont ceux d'un homme habitué à vivre au grand air et dans les bois. C'est bien le Chiron qui a dirigé, avec un mélange de sévérité et de douceur, l'éducation rustique du héros grec :

... *Metuens virgae jam grandis Achilles*
Cantabat patriis in montibus; at cui non nunc
Eliceret risum citharoedi cauda magistri^{1?}

La gloire éternelle du génie hellénique est d'avoir transformé par la poésie et l'art les types grossiers et violents que les traditions mythologiques lui imposaient. En les idéalisant, il ne les a pas dénaturés : il s'est contenté de dégager et de mettre en pleine lumière la part d'idéal qui était en eux. Ainsi la Gorgone, si hideuse dans

1. Juvénal, *Satires*, VII, v. 210-213.

l'art archaïque, est devenue une *Virgo dolorosa* dans le médaillon de la villa Ludovisi; les Centaures, brutaux et lascifs sur le fronton occidental du temple d'Olympie, se sont assimilés peu à peu à de



FIG. 31. — AMAZONE.

Statue en marbre de la collection de Petworth.

bons Silènes, précepteurs et protecteurs des petits. Chiron maître de flûte, vieux guerrier maussade et paternel, fait songer involontairement à ce grognard du premier Empire, terreur de l'Europe pendant quinze années, qui, sur une estampe coloriée de 1830, veille attendri près du berceau d'un enfant.

Les airs de tête pathétiques et expressifs qui devinrent à la mode après Alexandre ont eu des précurseurs dans l'art attique du iv^e siècle. Scopas, avant Lysippe, paraît en avoir donné de beaux modèles. Nous ne possédons malheureusement de cet artiste, auquel on a attribué la *Vénus de Milo*, que trois fragments, découverts à Piali, qui appartenaient au fronton du temple d'Athéna Aléa à Tégée. Mais l'un d'eux, une tête juvénile, dont on attend encore une photo-



FIG. 32. — BUSTE EN TERRE CUITE DE LA COLLECTION FORTNUM.

graphie satisfaisante, nous permet d'entrevoir le génie du maître vanté à l'égal de Praxitèle par les anciens. M. Farnell a récemment fait connaître¹ une grande tête en terre cuite appartenant à M. Fortnum, découverte, à ce que l'on croit, sur l'Esquilin et exposée en 1886 par son possesseur à l'*Ashmolean Museum* d'Oxford (fig. 32). Elle marque comme le passage entre le style de Scopas et celui de l'école de Pergame; au premier coup d'œil, on en reconnaît la parenté avec le prétendu *Alexandre mourant* et les têtes des fils de Laocoon. Est-ce une représentation d'Hypnos, le dieu du sommeil? Est-ce un frag-

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1886, planche à la p. 114, p. 114-125. L'authenticité de cet admirable fragment a éveillé des doutes; mais, après l'avoir examiné de près à Oxford, je pense que ces doutes ne sont pas fondés.

ment d'une statue funéraire? Ce sont des questions que je me contente de poser.



Les archéologues qui ont le bonheur de vivre et de fouiller en Grèce n'ont guère d'estime pour les marbres d'époque romaine : on les désigne assez irrévérencieusement, à l'École d'Athènes, sous le nom collectif de *sale Romain*. Il faut avouer que ce mépris est



FIG. 33. — BUSTE EN MARBRE DE POMPÉE.

injuste. Les artistes grecs au service de Rome n'avaient pas, comme leurs prédécesseurs, des qualités de fraîcheur et d'invention, mais ils excellaient à rendre la nature et beaucoup de leurs portraits sont des chefs-d'œuvre, depuis le *Cicéron* de Madrid jusqu'à l'*Antinoüs* de la villa Mondragone au Musée du Louvre. Celui que nous reproduisons, et qui a récemment passé de Rome aux mains d'un collectionneur parisien¹, est le premier portrait authentique du grand Pompée² : les types de ses monnaies et les descriptions des anciens, Pline et Plutarque³, l'ont fait reconnaître avec certitude. Le portrait n'est pas idéalisé, mais la ressemblance est certainement parfaite. M. Helbig estime que le rival de César ne gagne pas à être connu par

1. Aujourd'hui à Ny Carlsberg, Danemark. — 1924.

2. Helbig, dans les *Mittheilungen des Instituts in Rom*, 1886, pl. II, p. 37-41.

3. Pline, XXXVII, 14; Plutarque, *Pompée*, c. II. La fameuse statue de la collection Spada n'est pas, comme on l'a cru pendant longtemps, un portrait de Pompée. Cf. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, t. II, p. 112-121.

ce buste; il y trouve la trace d'une intelligence médiocre, l'air satisfait, tous les caractères de la faiblesse d'âme mêlée à une certaine bonhomie. Assurément, ces traits conviennent moins à un général illustre qu'à un inspecteur d'académie; mais l'expression de la bonté est-elle donc si fréquente qu'il faille la dédaigner quand on la rencontre? Les Allemands, à l'exemple de M. Mommsen, sont bien sévères pour Pompée; cet homme, qui n'avait pas de génie, était moralement fort en avance sur son temps. Sénèque dit qu'il rougissait facilement, ce qui, selon Socrate, est le signe de la vertu; César, le « chauve adultère », aurait été fort embarrassé d'en faire autant. Aussi Pompée eut-il des admirateurs sous l'Empire, en premier lieu Tive-Live, qui ne s'en cachait pas à Auguste, et le plus grand de tous, le jeune poète enthousiaste de la *Pharsale*. Mais les Allemands ne comprennent pas Lucain, tant admiré de notre grand Corneille et dédaigné de notre froid Boileau. Cordoue n'a pas encore élevé de temple à la mémoire du plus sublime de ses fils; trop heureux qui en posera la première pierre!

On a voulu considérer comme des portraits archaïques les deux médaillons corinthiens que nous reproduisons en tête de lettre et en cul-de-lampe (fig. 25 et 35)¹. Ce sont des fonds de coupes, peints avec cette raideur des céramistes du VI^e siècle qui n'exclut ni l'esprit ni une certaine grâce. L'inscription de l'un d'eux, NEBPIΣ KAYTA, est d'une lecture et d'une interprétation également difficiles. Peut-être s'agit-il de M^{lles} Nebris et Klyta, citoyennes de Corinthe vers 530 avant notre ère; il est certain que les têtes ont quelque chose d'individuel et que l'hypothèse de portraits céramiques serait séduisante, si elle pouvait — ce qui n'est point le cas — s'autoriser de quelques exemples.

Les progrès de la céramique grecque ont été aussi rapides que ceux de la peinture : dès le milieu du V^e siècle, le peintre de vases Euphronios signait des compositions qui sont des chefs-d'œuvre. Nous connaissons une dizaine de vases avec la signature de cet artiste et beaucoup d'autres qui peuvent lui être attribués². Un fragment de l'un d'eux, conservé au Musée de Munich, est reproduit ici d'après

1. *Éphéméris archéologique d'Athènes*, 1885, pl. VII, p. 255-266.

2. Klein, *Griechische Vasen mit Meistersignaturen*, 2^e éd., 1887, p. 137 et suiv.

une gravure (fig. 34) ¹. C'est un beau cavalier attique, qui porte un manteau très orné par-dessus un *chiton* court, un pétase sur la tête et des bottes artistement décorées. Ce jeune homme est cousin de ceux de la frise du Parthénon. Nous avons donné aussi, en tête de ce *Courrier*, un épisode d'une peinture d'Euphronios sur un vase du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, qui l'a prélevé, avec le vase de Cumes, parmi les trésors de la collection Campana (fig. 24) ².



FIG. 34. — CAVALIER ATHÉNIEN.
Peinture d'un vase d'Euphronios à Munich.

C'est une scène de la vie des courtisanes, un petit tableau du monde où l'on ne se gêne pas. Deux hétaires, Palaïsto et Sikéliné, sont étendues sans voiles sur des matelas; Sikéliné joue de la double flûte et Palaïsto se livre à un exercice original, consistant à vider une coupe de vin qu'elle tient de la main droite sans laisser tomber une goutte de la coupe pleine qu'elle porte dans la main gauche. Les femmes athéniennes, moins prudes que les Romaines, avaient la réputation d'être de fortes buveuses ³; elles savaient que Vénus et Bacchus s'entendent à merveille. A Rome, les femmes honnêtes ne buvaient guère que de

1. *Vasensammlung zu München*, n° 337; Klein, *Euphronios*, 2^e éd., 1886, p. 82.

2. *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1869, pl. V, p. 219; *Vasensammlung der Ermitage*, n° 1670; Klein, *Griechische Vasen*, 2^e éd., p. 105.

3. Stephani, *Compte rendu de Saint-Pétersbourg*, 1869, p. 165-167, a réuni, avec son érudition habituelle, les textes relatifs à l'ivrognerie des femmes grecques.

l'eau, mais celles de moyenne vertu, les *puellae* d'Ovide, imitaient volontiers leurs pareilles d'Athènes et de Corinthe. Écoutez l'auteur de l'*Art d'aimer*, le conseiller attitré des beautés faciles¹ : « Prenez vos aliments du bout des doigts : il est un art de manger avec grâce ; gardez que votre main, salie par le contact des mets, ne vienne les étaler sur les coins de votre bouche. Ne mangez pas chez vous avant le repas ; mais une fois à table, restez sur votre appétit et mangez un peu moins que vous ne pourriez le faire. Si le fils de Priam eût vu Hélène dévorer avec glotonnerie, il n'eût pas manqué de dire : « Quel sot enlèvement j'ai fait là ! » Il est plus à propos, plus convenable qu'une jeune femme se permette un peu d'excès dans le boire : le fils de Vénus et Bacchus s'accordent assez bien ensemble. Ne buvez cependant qu'autant que peut le supporter votre tête ; conservez l'usage de votre esprit et de vos pieds, et ne voyez jamais doubles les objets simples de leur nature. » Quand la Palaïsto d'Euphronios aura vidé ses deux coupes, peut-être verra-t-elle, en se retournant, deux Sikélinés.

1. Ovide, *Art d'aimer*, III, v. 755 et suiv. ; traduction H. de Guerle, p. 189.



FIG. 35. — MÉDAILLON D UN VASE CORINTHIEN.



FIG. 36. — PEINTURE DE VASE REPRÉSENTANT APOLLON, ATHÉNA, MARSYAS ET ARTÉMIS.
Musée d'Athènes.

QUATRIÈME COURRIER

1888¹



FIG. 37. — PORTRAIT
DE L'IMPÉRATRICE LIVIE².

Je ne sais si l'archéologie est destinée à connaître jamais les *vaches maigres* de l'Écriture et si le jour doit venir où quelque infortuné voyageur, parcourant l'Asie Mineure ou l'Archipel, sera trop heureux de copier un fragment d'épithaphe inédite sur une stèle que ses prédécesseurs auront dédaignée. Mais si cette heure fâcheuse doit sonner, il faut croire que c'est dans un avenir très lointain, à en juger par l'abondance vraiment prodigieuse des découvertes qui viennent chaque année enrichir les dossiers de la science et encombrer la mémoire des archéologues.

Et quel temps fut jamais plus fertile en miracles?

Tout en examinant de plus près quelques-unes des œuvres d'art

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, I, p. 60-77.

2. *Röm. Mittheilungen*, 1887, pl. 1.

qui ont été déterrées ou publiées — ces deux modes d'exhumation sont également en honneur — dans ces derniers temps, passons rapidement en revue les travaux archéologiques commencés ou poursuivis en 1887.

L'Acropole d'Athènes vient en tête, avec une riche moisson due aux fouilles entreprises par le gouvernement grec depuis 1884 et poussées avec énergie par l'éphore général des antiquités, M. Cavvadias. La région explorée est celle qui s'étend entre l'Érechthéion et le Parthénon d'une part, l'Érechthéion et les Propylées de l'autre. Dès 1886, M. Dœrpfeld, architecte allemand au service du gouvernement grec, et qui vient d'être nommé, en remplacement de M. Petersen, secrétaire de l'École allemande d'Athènes, avait reconnu et relevé les fondations de l'ancien Parthénon, brûlé en 480 par les Perses¹. On considérait à tort comme prouvé qu'avant les guerres médiques l'emplacement du Parthénon actuel avait été occupé par un grand temple élevé du temps des Pisistratides, et que ce temple, encore inachevé, avait été détruit par les Perses lorsqu'ils se rendirent maîtres d'Athènes. Ses colonnes de marbre et son architrave auraient été employées comme matériaux par Thémistocle lors de la reconstruction hâtive du mur septentrional de l'Acropole; les fondations, respectées par l'incendie, auraient servi de base à la réédification du Parthénon de Périclès.

Cette hypothèse soulevait toutefois plusieurs objections. Les tambours de colonnes en marbre encastrés dans le mur septentrional de l'Acropole ne peuvent guère avoir appartenu au même monument que les fragments d'architrave en calcaire du Pirée conservés au même endroit. Outre la différence des matériaux, on remarquait que les tambours sont inachevés, tandis que l'architrave est tout à fait terminée et même revêtue de sa décoration polychrome. D'autre part, des considérations techniques tendaient à prouver que la construction, dont les soubassements se voient sous le Parthénon de Périclès, devait être contemporaine du mur méridional de l'Acropole, mur qui, d'après le témoignage des auteurs anciens, date seulement de

1. Cf. *Mittheilungen des deutschen Instituts in Athen*, t. X, p. 275-277; t. XI, p. 25, 337; Bœtticher et Belger, *Philologische Wochenschrift*, 1^{er}, 8 et 15 janvier 1887; *Antike Denkmäler*, 1886, pl. I et II. Consulter aussi l'ouvrage tout récent de M. Boetticher, *Die Akropolis von Athen*, Berlin, 1887.

l'époque de Cimon. Enfin, on pouvait s'étonner que les Athéniens, dans le long intervalle entre les guerres médiques et Périclès, n'eussent point songé à rebâtir leur grand temple d'Athéna¹.

Tous ces problèmes ont été résolus d'un coup par la découverte d'un grand édifice, dont Beulé ne soupçonnait même pas l'existence, entre le Parthénon et l'Érechthéion. Dans l'intervalle qui sépare ces deux temples, et tout auprès du second, s'étend un plateau rectangulaire large de 22 mètres et long de 45, où l'on plaçait jusqu'à pré-

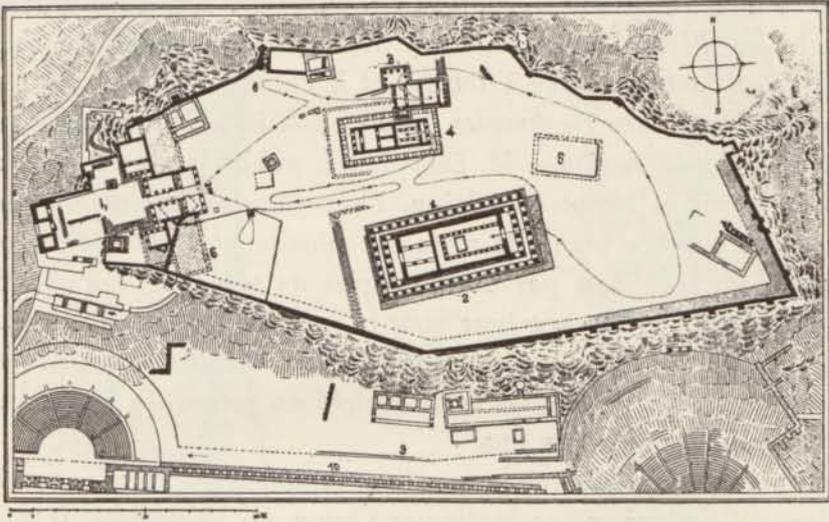


FIG. 38. — PLAN DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES D'APRÈS LES FOUILLES RÉCENTES.

- | | |
|--|----------------------------------|
| 1. Parthénon de Périclès. | 6. Enceinte d'Artémis Brauronia. |
| 2. Restes de la construction de Cimon. | 7. Propylées. |
| 3. Erechthéion. | 8. Escalier. |
| 4. Ancien temple d'Athéna. | 9. Temple d'Esculape. |
| 5. Autel d'Athéna. | 10. Chemin de l'Acropole. |

sent l'enceinte sacrée d'Athéna Polias. Cette terrasse se compose de plusieurs murs dont les intervalles sont remplis de terre. M. Dœrpfeld a reconnu que ces murs ne sont autre chose que les restes d'un grand temple qui ne peut différer du vieux temple d'Athéna, souvent mentionné par Hérodote et brûlé en 480 par les Perses. Ce temple, objet de fouilles minutieuses pendant l'été de 1886, était un périptère de 6 colonnes sur 12, auquel s'adapte admirablement l'architrave en pierre calcaire encastrée dans le mur septentrional de l'Acropole. De nombreux tambours de colonnes, en calcaire également, ont été

1. Nous suivons le lumineux exposé de M. Dœrpfeld, *Athen. Mittheilungen*, t. X, p. 275 et suiv.

découverts sur place; ce fait prouve que les tambours en marbre précédemment signalés n'appartenaient pas à cet édifice.

Après la destruction, par les Perses, de l'ancien temple en calcaire ¹, Cimon commença plus au sud, à la place du Parthénon actuel, une construction nouvelle qui devait être colossale. Elle ne fut pas achevée, sans doute à cause de l'exil de ce grand citoyen, et des troubles politiques qui suivirent. C'est à ce temple, resté à l'état d'ébauche, qu'appartiennent les tambours en marbre pentélique, encastrés depuis dans le mur de l'Acropole. Lorsque le trésor des Alliés fut transporté à Athènes, Périclès reprit la construction du Parthénon sur un plan modifié et l'acheva grâce à Ictinus et à Phidias.

Dans les *Antike Denkmæler*, publication in-folio qui succède aux *Monumenti dell' Instituto*, M. Dœrpfeld a publié le plan et la restauration du vieux temple d'Athéna. La toiture et les métopes seules étaient en marbre blanc, le reste en calcaire poreux. La cella était partagée en trois nefs par deux rangées de colonnes; l'opisthosome contenait deux salles ou *trésors* pour la garde des objets précieux. Les principaux éléments de cette intéressante restauration ont été retrouvés par MM. Cavvadias et Dœrpfeld au cours des fouilles qu'ils ont dirigées depuis deux ans.

Ce n'est que maintenant que l'on commence à reconnaître l'importance des travaux accomplis par Cimon sur l'Acropole. Il n'a pas dépendu de lui, après en avoir assuré la défense par de puissantes murailles, d'y élever les superbes édifices dont la construction était réservée à Périclès. Du moins a-t-il déblayé le terrain et préparé la besogne glorieuse de ses successeurs. Les ruines des temples détruits par les Perses, qui n'étaient pas en marbre, les fragments de sculptures et d'ex-voto mutilés par les envahisseurs, ne pouvaient être réparés et ne répondaient plus, d'ailleurs, aux exigences du goût accrues par les progrès rapides de l'art. On s'en servit pour la cons-

1. M. Dœrpfeld a prouvé que ce vieux temple avait été reconstruit après les guerres médiques et que son opisthosome continua à servir de trésor même après l'achèvement du Parthénon (*Mittheil.*, t. XII, p. 39). Nous savons par Xénophon que cet édifice, dit «vieux temple d'Athéna», fut détruit par le feu en 406 (*Hellen.*, I, 6). Ce texte avait été, jusqu'à présent, appliqué à l'Érechthéion, qui n'était pas encore terminé en 408. Le temple incendié fut reconstruit et Pausanias le vit encore debout au 11^e siècle ap. J.-C.

truction des murs, mais sans les dissimuler, comme pour rappeler sans cesse aux Athéniens les vieux monuments de leur passé, contemporains de leurs victoires sur les Perses. Dans le mur du nord,



FIG. 39. — STATUETTE D'ATHÉNA EN BRONZE DORÉ
découverte sur l'Acropole d'Athènes.

on a même conservé aux épistyles, aux triglyphes, aux métopes du temple d'Athéna la situation respective qu'ils occupaient dans l'édifice saccagé. C'est grâce à ces nombreux matériaux que le plateau de l'Acropole put être régularisé et aplani : inscriptions et statues mutilées, témoins de l'ancienne gloire d'Athènes, devinrent comme les supports de sa nouvelle splendeur. Qui songerait à en faire un

reproche à Cimon? Ce n'est point au v^e siècle av. J.-C. qu'il pouvait être question de conserver dans un musée, comme des reliques, des statues sans têtes, des inscriptions morcelées. Mais je me trompe, c'est bien un musée que le sol de l'Acropole qui reçut alors tous ces précieux fragments, et qui a commencé de les rendre à notre curiosité dans l'état même où ils ont été ensevelis par Cimon! A cette époque, comme on n'employait pas la chaux dans les constructions, les marbres



FIG. 40. — TÊTE ARCHAÏQUE DE BRONZE
découverte sur l'Acropole d'Athènes;

mutilés n'ont pas été portés au four; on n'avait d'ailleurs aucun intérêt à réduire en poussière les moellons poreux du Pirée; aussi peut-on espérer, en rapprochant ces fragments, recueillis avec un soin religieux, pouvoir reconstituer avec le temps bien des œuvres importantes. L'Acropole antérieure aux guerres médiques est peut-être destinée à être plus exactement connue de nous que celle de Périclès, où les Byzantins, les Vénitiens et lord Elgin ont passé.

La tâche des archéologues ressemble parfois à un *jeu de patience* : ils ont à combiner les *disjecta membra* que la pioche des fouilleurs rend

à la lumière, et l'idée d'un rapprochement heureux est pour eux une satisfaction voisine d'un triomphe. Le triomphateur de l'année est un jeune savant d'origine autrichienne, M. Studniczka, auquel nous



FIG. 41. — TÊTE ARCHAÏQUE DE MARBRE
découverte sur l'Acropole d'Athènes.

devons déjà d'excellentes recherches sur l'*Artémis Brauronia* de Praxitèle, sur le costume des Grecs et les commencements de leur céramique. M. Studniczka a réussi à reconstituer plusieurs statues, dont les fouilles antérieures avaient fait connaître des fragments : nous

signalerons en particulier une femme debout de style archaïque¹ et une réplique partielle, admirablement travaillée, de l'Hermès attachant sa sandale, motif célèbre dont une des meilleures copies antiques se voit au Louvre². Celle de l'Acropole n'est qu'une esquisse, mais dont la condition inachevée est singulièrement instructive pour la connaissance des procédés techniques de la sculpture chez les Grecs. La tête, qui a été récemment découverte, est presque terminée et porte tous les caractères de l'art de Lysippe. Une inspiration plus heureuse encore a permis à M. Studniczka³ de reconstituer en partie le fronton du vieux temple d'Athéna dont il a été question plus haut. Dès 1863, en construisant le petit Musée de l'Acropole, on avait découvert une magnifique tête archaïque de la déesse⁴; en 1882, on trouva devant la façade orientale du Parthénon un fragment d'une Athéna colossale (la partie gauche du torse avec l'égide), peint des plus vives couleurs. M. Studniczka s'est aperçu le premier que la tête de 1863 s'adapte exactement au torse de 1882 : la juxtaposition de ces sculptures offre l'image d'une déesse s'élançant au combat, dans une attitude mouvementée et presque violente. Comme la tête est inclinée, c'est que l'ennemi qu'elle attaque est déjà terrassé; or, les mêmes fouilles de 1882 ont précisément donné des fragments assez nombreux qui ne peuvent appartenir qu'à trois ou quatre figures d'hommes nus. Ce sont les Géants! Le travail des fragments, inachevés sur le revers, prouve que la composition était adossée à un mur; d'où l'hypothèse très naturelle et presque la certitude que nous avons là le reste d'un des frontons du vieux temple d'Athéna, représentant la victoire de la Déesse Vierge sur les ennemis des Olympiens. Ajoutons que les proportions des figures, comparées à celles du fronton restitué par M. Dœrpfeld, confirment merveilleusement la belle découverte de M. Studniczka.

Entre l'Érechthéion et les Propylées, les fouilles ont donné de nombreux objets en métal; l'on est en droit de penser que cet empla-

1. *Mittheilungen des d. Institutes*, t. XI, pl. IX, n° 2. Le torse, seul connu jusqu'à présent, a été gravé dans les *Monuments figurés* de Le Bas, pl. II, n° 2.

2. *Mittheilungen*, t. XI, pl. IX, n° 1; cf. Frœhner, *Notice de la sculpture antique*, p. 210, n° 183 (salle des Caryatides, au milieu).

3. *Mittheilungen*, t. XI, p. 185, et pl. à la p. 187.

4. Gravée dans Baumeister, *Denkmæler des klassischen Alterthums*, t. I, p. 338

cement est celui du magasin des bronzes ou *chalcothèque*, dont il est plusieurs fois fait mention dans les textes épigraphiques. Tout près de l'Érechthéion, au mois de mars 1887, on a trouvé une Athéna en



FIG. 42. — STATUE ARCHAÏQUE DE MARBRE
découverte sur l'Acropole d'Athènes.

bronze doré, formée de deux plaques travaillées à jour et réunies par des rivets ⁵ : la déesse s'avance, armée de l'égide autour de laquelle s'enroulent des serpents (fig. 39). Comme les deux plaques ont été travaillées séparément, l'aspect de cette étrange statuette, unique

5. Ἐφημερίς ἀρχαιολ., 1887, pl. IV, p. 31-34 (Staïs). La hauteur n'est que de 0^m,37.

jusqu'à présent dans son genre, n'est pas le même suivant le côté dont on la regarde. Les formes en sont extrêmement élancées et grêles; le style, comme la facture, dénote une époque antérieure



FIG. 43. — STATUE EN MARBRE DE VÉNUS
découverte à Épidaure.

aux guerres médiques, antérieure même peut-être au milieu du vi^e siècle avant notre ère.

Cet art grec archaïque, que nous commençons seulement à entrevoir dans son ensemble, excite à chaque instant notre surprise par l'étonnante variété de ses créations. Il y a cinquante ans, lorsqu'on ne connaissait guère que l'Apollon de Ténéa et les frontons d'Égine à la Glyptothèque de Munich, les archéologues n'hésitaient pas à

préciser, dans quelques formules, les caractères de l'art grec avant Phidias. Aujourd'hui que nos richesses sont presque embarrassantes par leur nombre, les affirmations dogmatiques ne sont plus de mise.

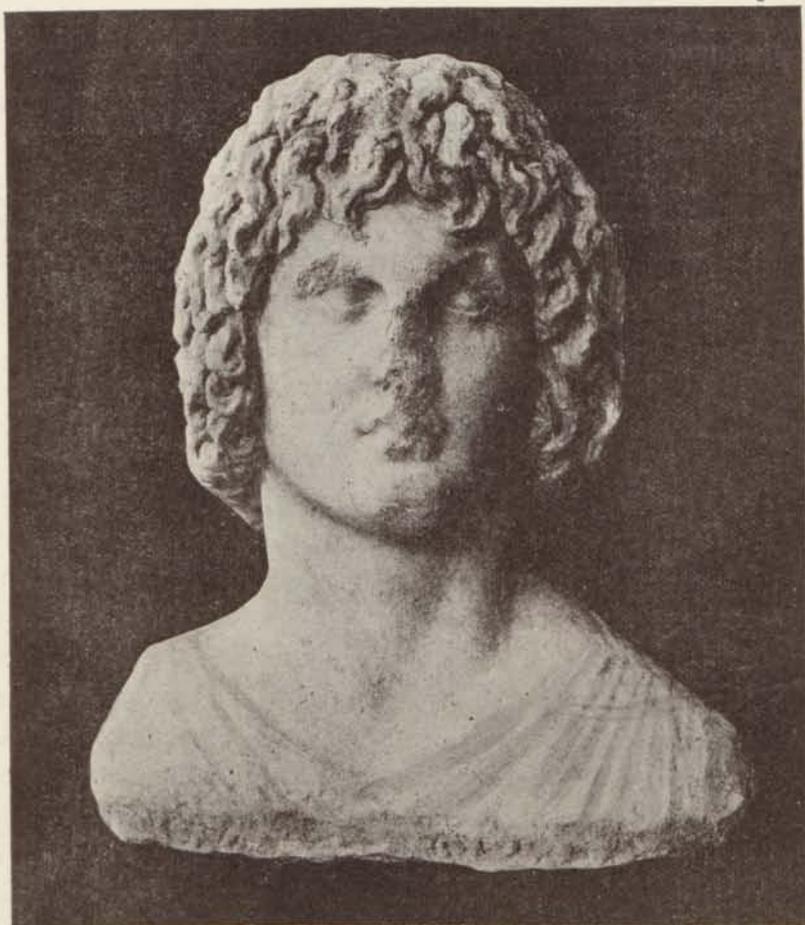


FIG. 44. — BUSTE EN MARBRE D'EUBOULES PAR PRAXITÈLE ?)
découvert à Éleusis en 1814. — Musée d'Athènes.

A côté de figures élégantes jusqu'à la gracilité, en voilà de trapues jusqu'à la lourdeur; à côté du sourire niais dit *éginétique*, voilà l'air sévère et même renfrogné; à côté des types de convention, voilà les physionomies individuelles et les mêmes portraits. Comme nos sources littéraires laissent beaucoup à désirer, il faudra du temps avant qu'un peu de lumière se fasse dans le chaos des anciennes écoles. La Grèce

est si petite, les communications y ont toujours été si actives, qu'on ne peut guère admettre des écoles locales isolées, sans influence des unes sur les autres. En pleine Béotie, au sanctuaire d'Apollon Ptoos, M. Holleaux a découvert des sculptures qu'on jurerait avoir été exhumées sur l'Acropole d'Athènes. Une bien curieuse tête de bronze avec moustaches, découverte sur l'Acropole (fig. 40)¹, rappelle d'une manière frappante une tête de marbre provenant de Meligou dans le Péloponnèse qui a été publiée et commentée par M. Brunn². Les rapprochements sont malheureusement un peu difficiles à faire à cause de la multiplicité des publications : il serait bien digne d'un Mécène ou d'une Académie savante d'entreprendre un recueil général des sculptures grecques archaïques, reproduites par l'héliogravure, en s'arrêtant à l'époque de Phidias.

*
* *

Nous avons déjà signalé des spécimens de quelques sculptures attiques de l'ancien style; ne pouvant faire connaître ici toutes les découvertes nouvelles, nous nous contenterons d'attirer l'attention sur deux œuvres importantes. C'est d'abord une tête de femme trouvée en 1882 sur l'Acropole, d'une expression sévère et majestueuse, un des chefs-d'œuvre de l'art archaïque (fig. 41)³; puis une statue du genre des vieilles idoles en bois, *xoana*, trouvée également sur l'Acropole en 1886 (fig. 42)⁴. Vêtue d'un long chiton collant et d'un court himation serrés à la ceinture, cette jolie figure appartient aux dernières années de l'époque archaïque, où la forme du *xoanon* n'était plus qu'une tradition et non plus l'effet de l'impuissance des artistes. Le travail en est fort habile et l'éclat du marbre est rehaussé par une vive décoration polychrome, en particulier par des spirales vertes sur le vêtement. C'est sans doute l'image d'une jeune fille, placée sur l'Acropole d'Athènes comme ex-voto.

Les découvertes de l'École française d'Athènes au temple d'Apollon

1. Έφημ. ἀρχαιολογική, 1887, pl. III, p. 43-48; *Les Musées d'Athènes*, 2^e livr., pl. XV (Sophoulis). La tête est de grandeur naturelle.

2. Brunn, *Mittheilungen des d. Institutes*, t. VII, pl. VI, p. 112.

3. *Les Musées d'Athènes*, 2^e livr., pl. XIII (Sophoulis).

4. *Même recueil*, pl. X. La hauteur dépasse un mètre.

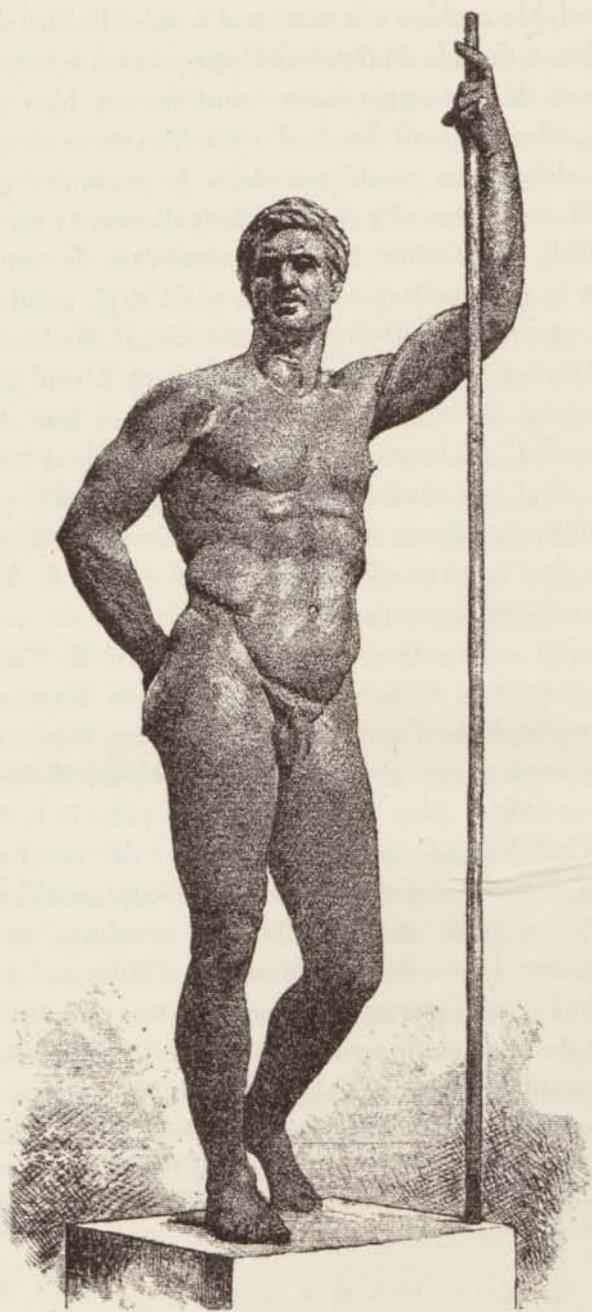


FIG. 45. — STATUE DE BRONZE
découverte à Rome en 1885.

Ptoos près d'Akraepthiae ont continué à faire l'objet des publications de M. Holleaux dans le *Bulletin de Correspondance hellénique* ¹. Comme les sculptures de cette provenance sont toutes, bien qu'inégalement, archaïques, elles donnent lieu à des études très curieuses sur le développement des types plastiques dans la statuaire grecque. Parmi ces trouvailles récentes, il y a deux chefs-d'œuvre : un torse d'Apollon avec sa tête ², en marbre de Paros, peut-être de travail éginétique, à coup sûr la plus belle pièce de la série déjà nombreuse dont elle fait partie, et une tête de femme ³ avec haut diadème, orné de dessins polychromes, ressemblant étonnamment à une autre tête féminine récemment découverte à Éleusis ⁴. Est-ce une Athéna? Est-ce une prêtresse? C'est la même question qui revient toujours et dont la solution n'est pas plus avancée aujourd'hui qu'il y a deux ans ⁵.

Les fouilles de l'École américaine d'Athènes à Sicyone et à Thoricos, celles de l'Institut allemand à Dimini près de Volo, de l'École française au Pirée, présentent surtout un intérêt archéologique et ne doivent pas nous retenir ici ⁶. Un Anglais, M. Théodore Bent, a dirigé d'importantes recherches dans l'île de Thasos et découvert une porte triomphale d'époque romaine : ces travaux, sur lesquels les renseignements précis font encore défaut, doivent être incessamment continués. Plus importantes et plus fécondes pour l'histoire de l'art ont été les fouilles qu'un membre de notre École d'Athènes, M. Fougères, a conduites récemment sur l'emplacement de Mantinée. L'auteur n'en a point encore publié les résultats, mais un compte rendu provisoire, inséré dans le *Messenger d'Athènes*, et déjà plusieurs fois réimprimé ⁷, nous permet d'appeler l'attention sur les principales découvertes de cette campagne. Le théâtre de Mantinée a été déblayé en partie, l'emplacement de l'agora déterminé, et l'on a mis au jour les portiques qui l'entouraient. M. Fougères a reconnu une rue par-

1. *Bulletin*, t. XI (1887), pl. VII, VIII, X, XIII, XIV; p. 1, 177, 275, 354.

2. *Ibid.*, pl. XIV.

3. *Ibid.*, pl. VII.

4. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1883, pl. V, 2, et p. 95.

5. Cf. plus haut, p. 16.

6. Voy. notre *Chronique d'Orient* dans la *Revue archéologique*, 1887, II, p. 69-108.

7. Par exemple dans le *Temps* du 13 octobre et la *Chronique des Arts* du 5 novembre 1887. Voy. aussi les *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, séance du 11 novembre 1887, et la *Classical Review*, 1887, p. 317.

tant du centre de la ville et aboutissant à l'une des portes : le dallage porte encore la trace du passage des chars. Les morceaux de sculpture les plus importants ont déjà été transportés au Musée d'Athènes. On signale notamment une stèle archaïque représentant une jeune femme de grandeur presque naturelle, debout et tenant dans la main droite une feuille et une fleur, objets d'ailleurs difficiles à distinguer ; c'est un beau travail du commencement du v^e siècle. Mais la découverte capitale est celle d'un grand bas-relief comptant neuf personnages, sculptés sur trois panneaux de marbre, qui représente la lutte musicale d'Apollon Citharède et du Satyre Marsyas. Entre les deux concurrents se tient l'esclave, coiffé du bonnet phrygien et armé du couteau recourbé, qui doit bientôt écorcher le Satyre. Les Muses, arbitres du concours, accompagnent Apollon et tiennent dans leurs mains des instruments de musique et des manuscrits (*volumina*).

Cette œuvre d'art est mentionnée par un texte ancien. Voici, en effet, comment s'exprime Pausanias¹ : « Il y a à Mantinée un temple double qui est divisé par un mur à peu près vers la moitié. D'un côté est une statue d'Esculape, œuvre d'Alcamène ; l'autre moitié est consacrée à Latone et ses enfants. C'est Praxitèle qui a fait leurs statues, dans la troisième génération après Alcamène ; sur le soubassement qui les porte on a représenté une Muse et Marsyas jouant de la flûte. » Le texte de Pausanias est sans doute légèrement altéré ; il faut lire *les Muses*, Μοῦσαι, mais il n'est guère douteux que le bas-relief signalé ne soit celui qu'a retrouvé M. Fougères. Pausanias ne dit pas que ce bas-relief soit aussi de Praxitèle et la formule dont il se sert n'implique pas nécessairement cette hypothèse. C'est à M. Fougères qu'il appartient de faire connaître la belle composition qu'il a découverte ; nous avons eu le plaisir d'en voir la photographie entre ses mains et nous estimons que c'est une des œuvres les plus charmantes dont les fouilles de notre École d'Athènes aient encore enrichi les musées grecs².

1. Pausanias, Ἀρχαϊκὰ, VIII, 9.

2. On pourra comparer ce bas-relief à une peinture de vase représentant Apollon et Marsyas qui a récemment été publiée par l'Εφημερίς ἀρχαιολογική (1886, pl. I, p. 1, article de M. Staïs) et que nous avons fait reproduire ici en tête de page (fig. 36). Le vase, à figures rouges, provient de la Crète. Marsyas est assis, jouant de la flûte ; Athéna



S'il faut en croire une ingénieuse conjecture de MM. Furtwängler et Benndorf, le Musée d'Athènes posséderait aujourd'hui une sculpture originale de Praxitèle, digne de faire pendant au groupe d'*Hermès et Dionysos* du même artiste, conservé dans le musée Zingros à Olympie. Nous avons fait reproduire ici, d'après l'*Éphéméris archéologique* d'Athènes¹, l'admirable tête en marbre dont il s'agit (fig. 44). Voici, en résumé, les considérations qu'on peut faire valoir pour attribuer ce chef-d'œuvre à Praxitèle. Il a été découvert à Éleusis en 1884, au cours des fouilles de la Société archéologique, dans le voisinage d'autres fragments de sculpture et d'une dédicace à Eubouleus. Cet Eubouleus, nommé aussi Euboulos, c'est-à-dire *celui qui porte bon conseil, le bienveillant*, est un héros assez mal connu du culte d'Éleusis². Suivant les uns, c'était un frère de Triptolème, qui serait mort à Éleusis; selon d'autres, c'était le porcher dont le troupeau avait été englouti par la terre lors de l'enlèvement de Koré. Quoi qu'il en soit, c'est bien une divinité chthonienne et souterraine, dont la conception répond d'une part à l'idée de la fécondité du sol — c'est la conception primitive — de l'autre à celle de la mort et du royaume infernal. Un lexicographe grec, Hésychius, identifie Eubouleus à Pluton, dont le nom, bien connu comme celui d'une divinité infernale, est apparenté étymologiquement au mot *ploutos* signifiant richesse. Eubouleus est donc, comme l'on dit, un *doublet* mythologique de Pluton et son nom est un euphémisme, pareil à celui qui a fait des Furies les *Euménides*, c'est-à-dire « les déesses bienveillantes ». La légende le représentait comme un tout jeune homme, la religion le transforma en dieu infernal : de là le caractère rêveur et sombre si merveilleusement exprimé par l'art dans la tête découverte à Éleusis. Le voisinage d'une dédicace à Eubouleus lève les derniers doutes :

armée l'écoute avec attention. Derrière la déesse est Apollon, au moment d'entrer en scène; derrière le Satyre est Artémis, la sœur d'Apollon, portant la torche symbolique, vêtue d'une longue étoffe transparente ponctuée d'étoiles.

1. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1886, pl. X, avec un article de M. Philios, p. 257; cf. Benndorf, dans l'*Anzeiger* de l'Académie de Vienne, 16 novembre 1887.

2. Voy. le bel article de M. Foucart, *le Culte de Pluton dans la religion éleusinienne*, publié dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1883, p. 400.

c'est bien une tête de ce dieu que nous avons sous les yeux.

Or, il existe à Rome, au Vatican, un piédouche de buste, sur lequel on lit en caractères grecs de l'époque romaine : *Eubouleus Praxitelous*. Que signifient ces mots, *Eubouleus de Praxitèle*? Raoul Rochette pensait qu'il s'agissait d'un certain Eubouleus, fils d'un certain Praxitèle non moins inconnu. M. Hirschfeld, en 1868, reconnut que

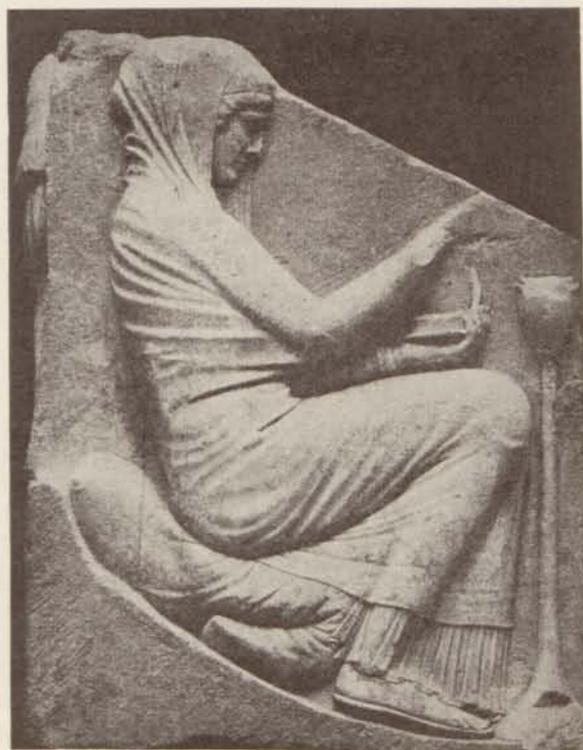


FIG. 46. — BAS-RELIEF DE STYLE GREC
découvert à Rome (Voir fig. 271).

cette explication était fautive. On avait découvert à Rome une autre base avec l'inscription *Ganymède de Léocharès*, et l'on sait par des témoignages antiques que le sculpteur Léocharès avait précisément sculpté une statue célèbre de Ganymède. Par analogie, on pouvait conclure que le buste de Rome était la copie d'une représentation d'Eubouleus, œuvre du sculpteur Praxitèle. Ainsi, d'une part, il est certain que Praxitèle a sculpté un buste d'Eubouleus; d'autre part, le buste découvert à Éleusis est certainement l'image du même

dieu. Comme le travail en est d'ailleurs admirable, il faut y voir un original et non une copie; d'où la conclusion, très vraisemblable sinon certaine, que le buste d'Éleusis est l'Eubouleus original de Praxitèle.

Il est vrai que le caractère de cette tête rappelle plutôt, au premier aspect, Scopas et Lysippe que l'illustre auteur de l'*Hermès*. Mais, à vrai dire, que savons-nous de Scopas? N'est-il pas probable que sa manière ressemblait beaucoup à celle de Praxitèle, puisque les critiques anciens eux-mêmes, du temps de Pline, ignoraient si le groupe des Niobides devait être attribué à Praxitèle ou à Scopas? En second lieu, le seul original de Praxitèle exhumé jusqu'à présent, le groupe d'Olympie, est une œuvre de la jeunesse de l'artiste, qui ne fait connaître que sa première manière. J'ai lieu de croire, bien que je ne puisse en donner la démonstration ici, que Praxitèle, né en 390, sculpta l'*Hermès* d'Olympie vers 362, alors qu'il était encore l'imitateur assez docile de son père Céphissodote, élève lui-même d'Alcamène, qui fut élève de Phidias¹. Son originalité s'affirma plus tard lorsqu'il s'établit définitivement à Athènes, après avoir passé l'époque de sa première manière dans le Péloponèse et en Béotie. C'est vers 350 qu'il sculpta la *Vénus* de Cnide et l'*Artémis Brauronia*; c'est alors aussi, près de vingt ans après le groupe d'*Hermès*, qu'il dut travailler au buste d'Eubouleus pour un sanctuaire d'Éleusis. Ainsi, l'*Eubouleus* et l'*Hermès* représentent pour nous des phases bien différentes du génie de Praxitèle, à peu près comme Raphaël nous paraît tout autre dans la *Vierge de François I^{er}* que dans le *Sposalizio*. Si la tête d'Eubouleus ressemble assez peu à celle d'*Hermès* — différence que celle des sujets explique en partie — ce n'est pas une raison pour mettre en doute l'authenticité d'une œuvre de premier ordre qui paraît établie, comme celle de l'*Hermès*, par de solides arguments.

On a quelques motifs d'attribuer à Praxitèle l'original de la *Vénus* drapée (dite *Vénus Genetrix*, d'après la légende qui en accompagne la répétition sur les monnaies de Sabine), statue dont la réplique la plus parfaite est un des ornements du Musée du Louvre². Pline raconte que Praxitèle avait sculpté deux *Vénus* et les avait mises

1. On estime généralement aujourd'hui que l'*Hermès* d'Olympie appartient, au contraire, à la maturité de Praxitèle. — 1924.

2. A propos des *Vénus* du Louvre, nous signalerons ici une gravure publiée

en vente au même moment : l'une, complètement drapée, fut achetée par ceux de Cos, qui la trouvaient décente et sévère, *pudicum ac severum*; l'autre, toute nue, fut acquise par les Cnidiens, qui n'eurent pas à se repentir de leur choix. La Vénus de Cos paraît être l'original



FIG. 47. — BAS-RELIEF DE STYLE GREC
découvert à Rome (Voir fig. 271).

de la *Vénus Genetrix* du Louvre, dont il existe de nombreuses variantes

dans l'*Illustrirte Zeitung* de Leipzig (10 septembre 1887), qui représente le groupe de Mars et Vénus (le Mars Borghèse et la Vénus de Milo), d'après un modèle restauré du professeur A. Zur Strassen. Dans cette restauration, la main droite abaissée de la Vénus saisit la partie inférieure du bras droit de Mars. Cela est certainement faux, car le bras droit de la Vénus était relevé, comme le démontre la trace d'un support. Ce qui est singulier, c'est que l'article publié avec la gravure ne fasse aucune mention des recherches de M. Ravaisson-Mollien, dont le restaurateur s'est évidemment inspiré. Cela s'appelle, en français comme en allemand, un plagiat. La photographie du groupe restauré a été communiquée à l'Académie des Beaux-Arts, par voie officielle, le 7 décembre 1887.

plus ou moins libres, toutes caractérisées par l'ingénieux artifice de l'étoffe transparente, qui donne l'illusion de la nudité sans en offrir le scandale à la pruderie. La fabrication de ces étoffes était une *spécialité* des industries de Cos, d'Amorgos et de Tarente; il est donc probable que les Coens, malgré le dire de Pline, ne furent pas uniquement guidés, dans leur choix, par la crainte pudique de contempler une déesse sans voiles. Ils aimaient ces gazes indiscrettes que leur industrie s'entendait si bien à tisser. Une des statues récemment découvertes à Épidaure (fig. 68)¹ est une variante de la *Vénus Genetrix*; la déesse porte un chiton talaire diaphane qui laisse à nu le sein droit et un himation passé sur l'épaule gauche qui retombe en plis majestueux sur le bas du corps. Tandis que la plupart des statues de cette série tiennent une pomme d'une main et relèvent, de l'autre, l'extrémité de leur draperie, la Vénus d'Épidaure se présente dans un appareil guerrier. Ceinte du baudrier de Mars, désarmé par elle, elle tenait sans doute la lance du dieu de sa main droite avancée. Malgré l'état de mutilation de la tête, cette belle sculpture du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, transportée récemment au Musée central d'Athènes², offre un intérêt considérable pour l'histoire de l'art. C'est une variante tout à fait nouvelle dans la série déjà longue des Vénus drapées.

Si l'art romain s'est beaucoup inspiré des modèles de l'époque alexandrine, le goût des œuvres attiques du 4^e et même du 5^e siècle avant notre ère a été très vif dans les derniers temps de la République et pendant les deux premiers siècles de l'Empire. Aussi les découvertes faites dans le sol inépuisable de Rome sont-elles de nature à compléter nos informations touchant l'art hellénique de la belle époque. Les *Antike Denkmæler*³ ont fait connaître récemment une grande tête de marbre, trouvée dans les jardins de Salluste, qui appartient aujourd'hui à un collectionneur de Berlin, M. de Kauffmann: c'est peut-être la réplique la plus exacte de la tête de l'Athéna Parthénos de Phidias, et cette réplique est exactement conforme à la description bien connue de Pausanias⁴. La coloration de la copie

1. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1886, pl. XIII, p. 266-258 (Stais).

2. M. Cavvadias vient de publier les premières livraisons (en grec) d'un excellent catalogue de cette collection.

3. *Antike Denkmæler*, 1886, pl. III.

4. Pausanias, *Ἀττικὰ*, I, 24, 5.

romaine est bien conservée, mais, détail à noter, elle ne porte point sur la peau, qui a été polie avec grand soin et peut-être recouverte d'une patine : il n'y a de couleurs que sur le casque, les lèvres, les yeux et les sourcils de la déesse. Les mêmes jardins de Salluste ont fourni à la collection de la villa Ludovisi, appartenant aujourd'hui au prince de Piombino, trois bas-reliefs très curieux qui ornaient, croit-on, les côtés d'une espèce de *peristomion* ou bordure de bassin en marbre (fig. 46 et 47)¹. Le style se rapproche de celui des œuvres attiques du ve siècle, mais ce n'est sans doute qu'une imitation conforme à la mode du temps². Il est bien difficile d'en expliquer le sujet. Sur la grande face, une scène de bain, où nous n'osons pas reconnaître, avec M. Visconti, un bain mystique d'initiation; sur les deux autres, une femme nue assise jouant de la flûte et une femme assise, vêtue d'une draperie transparente, qui place une lampe sur un candélabre. Ces deux derniers motifs sont traités avec une grâce charmante et le dessin en est d'une remarquable pureté.

Nous avons annoncé³ la découverte de deux grandes statues de bronze exhumées au mois d'avril 1885 auprès de la *Via Nazionale* à Rome. L'une d'elles, représentant un athlète, a déjà été reproduite ici (fig. 9); il nous reste à faire connaître l'autre, qui n'est pas la moins intéressante (fig. 45)⁴. C'est un jeune homme nu, aux formes athlétiques, debout et appuyé de la main gauche sur une lance qui a été restaurée. La tête offre un caractère individuel qui rappelle à M. Helbig les traits de Philippe V de Macédoine. La figure a plus de 2^m,30 de hauteur. Sans être à l'abri de la critique, qui lui reprocherait justement quelque lourdeur, cette puissante sculpture est un précieux spécimen de la statuaire postérieure à Lysippe, s'inspirant, avec plus ou moins de réalisme, des leçons du maître de Sicyone. Il serait intéressant de pouvoir la comparer à quelque grand bronze des beaux temps de l'art grec, mais, malheureusement, les statues en métal sont rares et Horace n'a pas eu tort de prédire à ses vers

1. *Bullettino di archaeologia comunale di Roma*, 1887, pl. XV, XVI, p. 267-243 (C. L. Visconti). Nous avons fait reproduire deux de ces bas-reliefs dans le présent article (fig. 46 et 47)

2. Erreur reconnue plus loin, t. II, fig. 271 et texte. — 1924.

3. Voir plus haut, p. 22.

4. *Antike Denkmäler*, 1886, pl. V.

une durée plus longue que celle de l'airain, *perennius aere*. Dans le naufrage des civilisations antiques, les objets en matériaux de prix ont eu le plus à souffrir, et s'il reste aujourd'hui dans nos collections des œuvres intactes, en l'état même où les anciens les ont vues, ce ne sont guère que les pierres gravées qui ornaient les bagues et les modestes terres cuites ensevelies dans les demeures des morts.



FIG. 48. — MONNAIE D'ARGENT DE SYRACUSE, GRAVÉE PAR EVAINETOS.



FIG. 49. — RESTITUTION DU FRONTON OUEST DU TEMPLE DE ZEUS A OLYMPIE.

CINQUIÈME COURRIER

1889¹



FIG. 50. — STATUETTE EN BRONZE
DE NIKÉ.
Musée de Berlin.

Lorsque Édouard Gerhard publiait, en 1846, son célèbre mémoire sur l'art phénicien², on ne possédait encore à ce sujet que des données bien insuffisantes; si l'on en soupçonnait l'importance pour l'histoire des origines de l'art grec, importance attestée d'ailleurs par les textes littéraires, les monuments faisaient presque entièrement défaut pour la préciser. Parmi ceux que Gerhard a réunis dans les planches qui accompagnent son mémoire, on trouve des statues informes en marbre, qui ne sont probablement pas phéniciennes, des édifices appelés *nuraghes*, fréquents en Sardaigne, qui n'ont rien de commun avec la Phénicie, et des idoles sardes en bronze, qui sont en partie l'œuvre de faussaires modernes. Si l'on fait abstraction de ces documents étrangers ou apocryphes, il reste bien peu de chose : des monnaies, des vases *pseudo-phéniciens*, comme les appelait Gerhard lui-même, et quelques constructions dont la plus importante est un

temple en ruines, dans l'île de Gozzo près de Malte. L'art de Chypre,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, I, p. 57-73.

2. Gerhard, *Ueber die Kunst der Phœnizier*, dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1846; réimprimé dans les *Akademische Abhandlungen*, t. II, p. 1, pl. XLI-XLVII.

cette dépendance de la Phénicie, n'est représenté, dans l'atlas de Gerhard, que par deux statues mutilées d'Aphrodite, œuvres bâtardes où l'influence de l'archaïsme grec est déjà sensible et qui ne remontent pas à une haute antiquité.

Pour se rendre compte de l'immense progrès accompli depuis quarante ans dans cet ordre d'études, il faut comparer le mémoire du savant allemand au troisième volume de l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, de MM. Perrot et Chipiez, publié en 1885, volume qui est consacré tout entier à la Phénicie et à Chypre. Grâce à l'expédition de M. Renan en Phénicie, aux fouilles de Colonna-Ceccaldi et de Cesnola à Chypre, aux découvertes faites à Carthage, à Préneste, à Sidon et en bien d'autres lieux encore, l'art phénicien a cessé d'être pour nous une matière à conjectures pour devenir un objet d'études précises, fondées sur des monuments déjà nombreux et dont il a souvent été possible de fixer la date. Assurément, il reste beaucoup à faire, puisque le sol même des anciens *emporion* n'a été que très insuffisamment exploré; mais, dans l'état actuel de nos connaissances, on peut déjà distinguer avec certitude les œuvres proprement phéniciennes, démêler les influences égyptiennes ou assyriennes qu'elles ont subies, et la part d'invention ou d'éclectisme original qui revient à leurs auteurs, artistes et industriels de Carthage, de Tyr et de Sidon.

De toutes les séries d'œuvres qu'ils nous ont laissées, la plus intéressante, celle des disques métalliques martelés et gravés, boucliers ou patères, vient de s'accroître d'une quantité de pièces remarquables découvertes dans un vieux sanctuaire de la Crète, l'autel de Jupiter sur les flancs du mont Ida. C'est là que, d'après le récit d'Hésiode, le futur maître des dieux fut nourri par la chèvre Amalthée, à l'abri de la colère de Saturne, par les Nymphes et les Curètes. Les voyageurs avaient vainement cherché ce lieu célèbre, lorsqu'un hasard heureux a dissipé leurs incertitudes. En 1884, un des bergers qui passent l'été sur l'Ida, remuant le sol d'une grotte avec la pointe d'un bâton, vit paraître une couche de cendres mêlées à des fragments de terre cuite, de bronze et de feuilles d'or. Aussitôt, les habitants du village voisin d'Anogeia s'armèrent de pioches et de pelles et commencèrent des fouilles désordonnées, dont les produits se dispersèrent bientôt, non sans avoir été préalablement étudiés par un archéologue allemand, M. Fa-

bricius, que le bruit de ces découvertes attira sur le théâtre des fouilles ¹. Le Syllogue grec de Candie fit alors intervenir l'autorité turque pour mettre fin à la dévastation de la grotte : un poste de gendarmes y fut établi par le gouverneur et le droit exclusif de pratiquer de nouvelles recherches fut concédé au Syllogue.



FIG. 51. — DISQUE ASSYRO-PHÉNICIEN
découvert en Grèce. — Musée de Candie.

Sur ces entrefaites, au printemps de 1885, des mouvements insurrectionnels éclatèrent en Crète; les gendarmes, devenus nécessaires ailleurs, quittèrent l'Ida et les paysans, convaincus qu'on leur cachait des trésors, se remirent à fouiller sans surveillance. Enfin, au mois d'août de la même année, les circonstances politiques étant rede-

1. Fabricius, *Mittheilungen des deutschen Instituts in Athen*, t. X, p. 59 et suiv.

venues normales, le Syllogue put confier l'exploration de ce qui restait à découvrir à un archéologue italien bien connu par ses travaux en Crète, M. Frédéric Halbherr, auquel on doit déjà la plus importante trouvaille épigraphique de notre temps, celle du code pénal de Gortyne. Le résultat de ses recherches a été exposé dans le *Museo italiano* de Florence, qui a publié aussi un atlas grand in-folio où sont gravés les objets phéniciens provenant de la caverne¹.

Celui que nous avons fait reproduire (fig. 51) est un bouclier, ou



FIG. 52. — FRAGMENT DE PEINTURE MURALE
découvert à Mycènes.

plutôt l'armature extérieure d'un de ces boucliers en cuir qui sont décrits souvent dans les poèmes homériques. On sait que le bouclier n'est pas une arme égyptienne, mais assyrienne, et qu'il ne se rencontre encore ni à Troie, ni à Mycènes, ni à Tirynthe. A partir du VIII^e siècle, on le trouve en Grèce et en Italie; ce sont les Phéniciens qui l'y ont porté. Les boucliers de l'autre Idéen, comme les plaques métalliques analogues découvertes à Chypre, en Arménie, en Assyrie et en Étrurie, sont des ex-voto et non des objets d'usage, mais ils ont été fabriqués évidemment sur le modèle de ceux-ci. Comme dans tous les produits de l'industrie phénicienne, on y constate l'influence

1. Halbherr et Orsi, *Museo Italiano*, t. II (1886-1888), p. 689-904. *Antichità del Antro di Zeus Ideo*, atlas in-fol. Une dédicace gravée sur terre cuite a mis hors de doute que la caverne explorée est bien celle de Jupiter Idéen (*Museo*, t. II, p. 766).

d'un art étranger : ici, les types égyptiens font presque entièrement défaut et l'on voit dominer ceux de l'Assyrie. La ressemblance est frappante entre ces figures et les bas-reliefs de l'époque des Sargonides, sculptés vers 700 avant Jésus-Christ. C'est bien à ce siècle qu'il faut rapporter les boucliers de l'Ida et sans doute aussi les poèmes homériques, qui ne sauraient être de beaucoup antérieurs à 750, du moins sous la forme où ils nous sont parvenus.

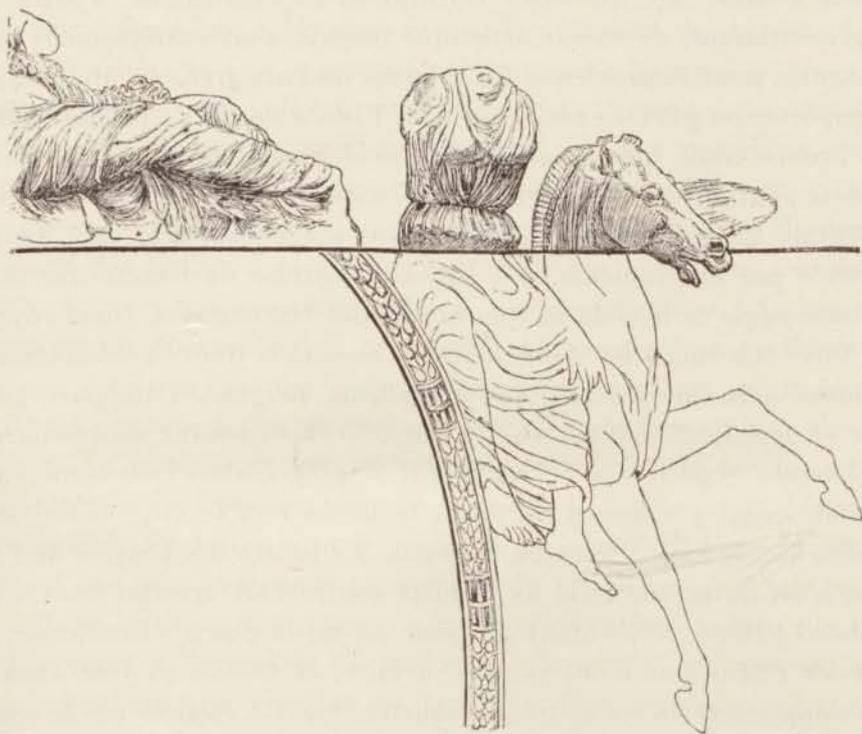


FIG. 53. — ANGLE D'UN DES FRONTONS DU PARTHÉNON D'ATHÈNES complété d'après un vase peint.

Le spécimen que nous reproduisons figure un dieu phénicien, l'Hercule Melkart, accosté de deux génies ailés dont le style est tout à fait assyrien. Le dieu tient par les pattes un lion qu'il semble brandir en l'air et appuie son pied gauche sur un taureau. On y reconnaît sans peine le prototype du héros grec, vainqueur du lion de Némée et du taureau crétois. Les différents attributs du Melkart phénicien ont donné naissance à autant de légendes grecques sur les exploits d'Héraklès, comme le Melkart phénicien lui-même n'est qu'un reflet

de l'Izdoubar assyrien. Un autre bouclier de la même série est remarquable par une belle tête de lion en relief qui en forme la bosse centrale ou *umbo*. Sur des coupes ou patères métalliques de travail analogue, qui ont été découvertes au même endroit, paraissent des motifs égyptiens mêlés à ceux de l'Assyrie. Nous ne pouvons que signaler en passant une curieuse figure d'Astarté nue, des sphinx androcéphales, rappelant ceux d'Eyouk en Cappadoce, des processions d'animaux comme sur les vases corinthiens et chalcidiens. Toutes ces représentations, de valeur artistique inégale, sont extrêmement intéressantes pour le problème des origines de l'art grec. A côté d'objets d'importation phénicienne, l'autre de l'Ida a donné de petites figures en bronze coulé qui appartiennent évidemment à l'art indigène — carien, peut-être — et dont la rudesse naïve ne trahit aucune influence orientale. Ce sont un char de guerre, une scène pastorale, une barque montée par des rameurs, une affreuse figurine de femme nue dont la *stéatopygie* ne le cède en rien à celle des Hottentotes. Nous voyons ici fort clairement les deux facteurs essentiels dont la combinaison a donné naissance à l'art grec : le réalisme indigène, d'une part, grossier et lourd ; de l'autre, l'art avancé déjà, disposant de ressources techniques supérieures et fortement imprégné de symbolisme, que les fabricants phéniciens mirent à la mode vers le VIII^e siècle, sous l'influence de l'Égypte et de l'Assyrie. L'histoire des progrès de l'art grec n'est autre que celle de sa lutte contre l'art oriental dont il fut d'abord l'élève : cet enfant de génie ne tarda pas à s'émanciper, ce que les Phéniciens n'ont jamais su faire, et trouva sa voie dans le développement de ses instincts réalistes, bientôt éclairés par le sentiment du beau.

Jusqu'à quel point la civilisation dont M. Schliemann a découvert les restes à Mycènes porte-t-elle la trace d'une influence orientale ? Question difficile et complexe, où la lumière n'est pas faite encore¹. Les fouilles récemment exécutées à Mycènes, non plus dans des tombeaux, mais dans le palais royal, au sommet de l'Acropole, ont fait reparaître de curieuses peintures sur enduit qui semblent autoriser l'hypothèse, à cette époque reculée, d'une école indigène, d'un art

1. Voyez dans nos *Esquisses archéologiques*, p. 114 et suiv., le résumé de l'intéressant travail que M. Milchhofer a publié sur cette question.

achéen¹. Auprès d'une maison contemporaine du palais et située à un niveau un peu inférieur, M. Tsountas a recueilli un singulier fragment que nous reproduisons ici (fig. 52) : ce sont trois figures à tête d'âne, qui portent une longue poutre sur leurs épaules. Sur un autre morceau, provenant du palais, on voit à droite et à gauche une femme étendant les mains au-dessus d'un autel; le milieu de la composition est occupé par une idole indistincte. M. Schuchardt a fait observer² que l'autel rappelle, par sa forme, la colonne sculptée de la porte des Lions à Mycènes et que le vêtement des femmes ressemble à celui que l'on remarque sur la grande bague d'or trouvée dans la sixième tombe. Il est vrai que l'artiste primitif qui a exécuté ces grossières peintures, analogues à celles qu'on a recueillies dans le palais de Tirynthe³, pouvait s'inspirer des gravures sur métal, phrygiennes ou phéniciennes, que le commerce introduisait à Mycènes. Le motif des figures à tête d'âne ressemble beaucoup aux représentations gravées sur certaines gemmes découvertes dans l'Archipel⁴, et que Sir Ch. Newton a déjà rapprochées des trouvailles de Mycènes par une intuition que les observations ultérieures ont confirmée⁵. La figure humaine à tête de cheval n'est pas étrangère au plus ancien fonds de la mythologie gréco-pélasgique, témoin cette vieille image hippocéphale de Déméter, appelée *Erinnys* à Thelpousa et *Melaina* à Phigalie⁶. Peut-être s'est-il conservé un souvenir d'une divinité à tête d'âne dans la légende phrygienne du roi Midas; je serais tenté d'attribuer quelque importance à cette observation, puisqu'elle me semble venir à l'appui de la tradition admise par les anciens, qui cherchaient en Asie l'origine de la civilisation mycénienne⁷.

*
*
*

Aux monuments qui nous restent de l'art grec proprement dit

1. Tsountas, *Εφημερίς αρχαιολογική*, 1887, p. 155 et suiv., pl. X; S. Reinach, *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 374.

2. *Société archéologique de Berlin*, mai 1888.

3. Schliemann, *Tirynthe*, trad. française, pl. V-XIII.

4. Milchhoefer, *Anfänge der Kunst*, p. 55.

5. Newton, *Essays on art and archaeology*, p. 279.

6. Pausanias, VIII, 25, 5.

7. M. Ramsay a déjà signalé, en Phrygie, le motif de la *Porte des Lions* qu'on voit à Mycènes (*Journal of Hellenic Studies*, 1882, p. xxvii, xxviii).

avant Périclès, les fouilles de l'Acropole d'Athènes, continuées avec vigueur par M. Cavvadias, ont ajouté quelques sculptures intéressantes datant de la fin du VI^e siècle¹. Il faut surtout signaler une tête



FIG. 54. — ESCULAPE, BAS-RELIEF DÉCOUVERT A ÉPIDAURE.
Musée d'Athènes.

de Triton, d'un art brutal et réaliste, remarquable aussi par la conservation des couleurs; les cheveux et la barbe sont d'un bleu éclatant.

1. Voyez le résumé des dernières fouilles de l'Acropole dans notre *Chronique d'Orient* de la *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 357 et suiv.

tant, les pupilles des yeux d'un vert émeraude ¹. L'Institut allemand a publié d'excellentes photographies coloriées d'après deux statues archaïques de l'Acropole, que nous avons reproduites précédemment ², mais sans les ornements polychromes qui ajoutent tant à leur intérêt ³. D'ici à quelques mois, le déblaiement du plateau de la citadelle sera terminé et l'on pourra commencer l'exploration du versant septentrional, qui, couvert de misérables bâtisses, n'a jamais encore été



FIG. 55. — APOLLON ET MARSYAS, BAS-RELIEF DÉCOUVERT A MASTINÉE.
Musée d'Athènes.

l'objet d'aucune fouille. Il est certain que, de ce côté, on peut s'attendre aux plus brillants résultats. Le nombre des statues découvertes au cours de ces dernières années sur l'Acropole est si considérable qu'il est difficile, même pour les gens du métier, de se reconnaître au milieu de ces richesses; déjà, cependant, quelques monographies illustrées nous offrent leur aide ⁴, et les archéologues acceptent avec plaisir

1. Cette tête a été reproduite dans le *Journal of Hellenic Studies*, 1888, p. 122, fig. 2 (article de M^{lle} Jane Harrison).

2. Voir plus haut, p. 4 et suiv.

3. Voy. les *Antike Denkmæler herausgegeben vom Kais. Institut*, t. I, pl. XIX.

4. *Kuindefigurer i den archaiske graeske Kunst*, of C. Jorgensen, Copenhague, 1888; *les Fouilles récentes de l'Acropole d'Athènes*, par Théoxénou (pseudonyme d'un écri-

le surcroît de travail que la main heureuse des fouilleurs grecs leur impose.

L'intérêt extraordinaire qu'éveillent ces vieux débris de la statuaire, témoins de la dévastation de l'Acropole par les soldats de Xerxès, semble un peu détourner l'attention des œuvres de l'époque suivante, où rayonnent le nom de Phidias et les immortelles sculptures du Parthénon. Il reste cependant bien à faire encore pour l'interprétation de ces sculptures et pour la restitution de celles que les Vandales des temps modernes ont mutilées. Nous en citerons un exemple qui nous est fourni par des travaux récents. Un des angles du fronton oriental du Parthénon était occupé par une femme vue à mi-corps, découverte sur l'Acropole en 1840, et par une tête de cheval conservée au Musée Britannique, où elle a été rapportée par lord Elgin¹. M. Michaelis, dans son bel ouvrage sur le Parthénon², pensait encore que cette figure féminine, où il reconnaissait avec raison Séléne, était représentée dans son char, conduisant un attelage dont il ne restait que la tête de cheval aujourd'hui à Londres. Mais, dans cette hypothèse, on ne s'expliquerait pas la position du torse féminin, tourné de trois quarts vers le spectateur, ni la distance beaucoup trop petite entre ce torse et la tête du cheval. MM. Wolters³ et Collignon⁴ ont compris que, dans la conception de Phidias, Séléne était une écuyère, assise de côté à la façon des amazones modernes, mais avec cette différence que ses jambes pendent à droite et non pas à gauche de sa monture⁵. Nous savons par Pausanias que Phidias avait déjà sculpté une Séléne à cheval sur la base du trône de la statue de Jupiter à Olympie. Cette petite découverte vient d'être refaite par M. Cecil Smith⁶, qui, ignorant les observations de ses

vain français), dans la *Gazette archéologique*, 1888, p. 28 et suiv., 82 et suiv., avec des héliogravures.

1. Collignon, *Phidias*, gravure à la p. 49.

2. Michaelis, *Der Parthenon*, p. 178.

3. Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse*, p. 256.

4. Collignon, *Phidias*, p. 48, note 1.

5. On trouve, dans les œuvres antiques, des femmes montant à droite ou à gauche; les deux positions se voient parfois dans une même scène, mais c'est la première qui est la plus fréquente, notamment dans les bas-reliefs (p. ex. *Galleria Giustiniana*, pl. XCVIII) et les statues consacrées à Epona, la déesse protectrice des chevaux, que l'art gallo-romain a souvent représentée.

6. Cecil Smith, *Journal of Hellenic Studies*, 1888, p. 8.

prédécesseurs, est arrivé à la même conclusion qu'eux et l'a rendue sensible par un croquis fort bien venu que nous avons fait reproduire ici (fig. 53). Cette restitution est inspirée par une peinture d'un vase de Ruvo où l'on voit Séléné à cheval, motif assez rare dans les monuments antiques¹ et que l'art moderne a peut-être tort de négliger. N'y a-t-il pas là matière à des combinaisons de lignes gracieuses et,



FIG. 56. — TROIS MUSES, BAS-RELIEF
découvert à Mantinée. — Musée d'Athènes.

pour le moins, au rajeunissement d'un type peu connu que les manuels de mythologie classique ne décrivent pas?

Les frontons du temple de Jupiter à Olympie ont déjà provoqué une quantité d'études : Olivier Rayet a exposé ici même les difficultés que comporte leur restitution². Pour le fronton occidental, attribué à Alcamène, on admettait jusqu'à présent un arrangement dû à M. Treu, qui a été reproduit dans de nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de l'art grec³. Mais le même archéologue, en étu-

1. Cf. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 402-404; Stephani, *Compte rendu de Saint-Petersbourg pour 1880*, p. 43 et suiv.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, février 1877 et mai 1880. Voy. ces articles reproduits dans les *Études d'archéologie et d'art*, par O. Rayet (Paris, Didot, 1888), p. 42 et suiv.

3. Par exemple dans celui de M^{me} Lucy Mitchell, *A history of ancient sculpture*

diant les originaux à Olympie et les moulages réunis au Musée de Dresde, est arrivé à la conviction que l'ordonnance proposée par lui devait être considérablement modifiée. Dans l'Annuaire publié par l'Institut archéologique allemand, il a fait connaître la nouvelle restitution qu'il adopte ¹ et que, vu son importance, nous avons cru devoir répéter en tête de cet article (fig. 49). On connaît le sujet de cette composition, une des plus belles que nous aient léguées les anciens : c'est le combat des Centaures et des Lapithes, au moment où Thésée, brandissant une hache, entre en lutte contre les agresseurs. Le milieu du fronton est occupé par Apollon, que Pausanias prenait à tort pour Pirithoos. La description du géographe grec n'est pas exempte de confusion et d'erreurs; aussi M. Treu considère-t-il comme peu important le fait que sa restitution actuelle s'éloigne un peu plus de cette description que la précédente. La symétrie, un des traits caractéristiques des compositions du v^e siècle, est encore plus frappante dans l'arrangement que nous signalons: il est aussi fort intéressant d'observer que les deux guerriers placés à droite et à gauche d'Apollon (l'un d'eux est certainement Thésée) rappellent très exactement le fameux groupe des Tyrannicides, antérieur de peu d'années au fronton d'Alcamène, dont les monnaies d'Athènes et deux marbres du Musée de Naples nous ont conservé le souvenir ².



C'est encore Olympie et le chef-d'œuvre disparu de Phidias que nous rappelle l'admirable bas-relief découvert en 1884 à Épidaure et publié pour la première fois en héliogravure par M. Bruckmann dans le nouveau recueil de sculptures antiques dont le texte doit être rédigé par M. Brunn (fig. 54) ³. Transporté au Musée central

(New-York, Dodd, Mead and Co., 1883), p. 265. Cf. Treu, *Ausgrabungen zu Olympia*, t. III, pl. XXVI-XXVII, p. 16; t. IV, p. 22.

1. *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1888, pl. V-VI.

2. Cf. Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 869, n^o 2202; pl. 870, n^o 2203 A; Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, 3^e éd., t. I, p. 120.

3. Bruckmann, *Antike Denkmäler*, gr. in-fol., Munich, 1888. Sept livraisons de planches ont paru. Le prix de souscription à ce recueil est de 2.000 francs; aucune livraison, aucune planche ne sera vendue séparément. La critique a justement blâmé

d'Athènes, il a rapidement conquis une des premières places parmi les chefs-d'œuvre de cette riche collection¹. C'est, en effet, comme un écho, et l'un des plus fidèles qui soient venus jusqu'à nous, du Jupiter Olympien de Phidias, bien que le dieu représenté soit Esculape et que l'auteur de l'original qu'il reproduit soit Thrasyède de Paros. Mais Thrasyède était un imitateur de Phidias et un imita-



FIG. 57. — TROIS MUSES, BAS-RELIEF
découvert à Mantinée. — Musée d'Athènes.

teur si habile que l'on attribua quelquefois au maître lui-même l'Esculape en or et en ivoire sculpté par lui pour le temple d'Épidaure. On sait, du reste, que cette statue, dont la silhouette nous a été conservée sur une monnaie, ressemblait beaucoup au Jupiter Olympien. Le dieu était assis sur un trône, le bras gauche levé appuyé sur un sceptre, le bras droit étendu, touchant la tête d'un serpent qui se dressait près de lui. Bien que le bas-relief trouvé à Épidaure n'ait que 65 centimètres de haut, il suffit à nous donner l'idée d'un original de premier ordre. La tête rappelle celle du Jupiter de Phidias qui a été copiée

cette sorte d'impôt forcé levé sur les bibliothèques publiques; mais il est incontestable que les planches sont belles et que les sujets ont été choisis avec soin.

1. Cavvadias, Κατάλογος τοῦ κεντρικοῦ Μουσείου, n^o 101.

sur quelques monnaies d'Élis. Dans la sculpture attique du ^ve siècle, Esculape et Jupiter sont figurés avec des caractères analogues : l'un et l'autre sont des dieux bienveillants, amis des hommes, pleins à la fois de majesté et de mansuétude. La plus belle tête connue d'Esculape, provenant de Milo, qui a passé de la collection Blacas au Musée



FIG. 58. — LA BARQUE DE CHARON, PEINTURE DE LÉCYTHE BLANC.
Musée d'Athènes.

Britannique¹, a souvent été considérée comme un Jupiter; on peut invoquer aujourd'hui, à l'appui de la première appellation, la découverte, faite récemment dans l'île d'Amorgos, d'une tête de type analogue, en compagnie d'une autre qui représente la déesse Hygie². L'association d'Hygie et d'Esculape est tout à fait naturelle, alors que celle d'Hygie et de Jupiter ne serait pas justifiée.

On n'a pas retrouvé, à Olympie, le moindre fragment du Jupiter

1. *Expédition de Morée*, t. III, pl. XXIX; Rayet, *Monuments*, t. I, pl. XLII.

2. *Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 362, d'après le *Bulletin archéologique* publié par M. Cavvadias.

de Phidias, qui avait été transporté à Constantinople où il a péri; en revanche, une des premières tranchées ouvertes par l'expédition allemande en 1875 a rendu à la lumière la Victoire de Pæonios, dédiée vers l'an 420 avant Jésus-Christ par ceux de Messène et de Naupacte. Cette belle statue, à laquelle manque la tête, n'est pas assez connue chez nous¹; il serait bon d'en placer un moulage au Louvre non loin de la Victoire de Samothrace, dont le motif est analogue et le travail infiniment supérieur. Les répliques libres de la Victoire de Pæonios sont très nombreuses : on en trouve jusque dans les terres cuites de Myrina. Nous avons reproduit en lettre (fig. 50) une statuette en



FIG. 50. — DEUX FEMMES GRECQUES, PEINTURE DE LÉCYTHE BLANC découverte à Suessula.

bronze de type semblable qui, découverte à Rome, est entrée à l'*Antiquarium* de Berlin²; il est difficile d'imaginer une silhouette plus charmante. Comme dans la Victoire d'Olympie et les répliques en terre cuite, la jambe droite est nue : c'est un effet de la rapidité de la course, en vue de laquelle on échançait la tunique sur le côté au lieu d'emprisonner les jambes comme dans un fourreau³. Les jeunes

1. On peut en voir une gravure sommaire dans les *Études* d'O. Rayet, p. 62, et une photographie dans les *Ausgrabungen zu Olympia*, t. I, pl. IX.

2. Dressel, *Annali dell' Instit.*, 1885, p. 292, tav. d'agg. C, fig. 3. M. Dressel pense, à tort selon nous, que c'est une Artémis tirant de l'arc.

3. Cf. E. Pottier, *la Nécropole de Myrina*, p. 357.

filles spartiates, qui avaient adopté cette mode, étaient qualifiées de *phénomérides*, c'est-à-dire « montreuses de cuisses », et Euripide leur reprochait comme une coquetterie provocante ce qui n'était, à l'origine du moins, qu'un costume commode pour la chasse et pour la course. Mais Euripide était Athénien et, dans ses vers, il n'était pas tendre pour les femmes.

Nous avons déjà signalé les beaux bas-reliefs découverts à Mantinée par M. Fougères, membre de l'École française d'Athènes. Ces



FIG. 60. — EUCROPE SUR LE TAUREAU, PEINTURE DE VASE
découverte à Suessula.

neuf figures, représentant la lutte musicale de Marsyas et d'Apollon en présence des Muses, décoraient le piédestal d'un groupe que Pausanias attribue formellement à Praxitèle (fig. 55-57). On a prétendu de divers côtés que ces bas-reliefs étaient postérieurs au iv^e siècle, mais c'est là une affirmation gratuite contre laquelle je m'inscris en faux. Dans l'excellent article qu'il a consacré à ses sculptures¹, M. Fougères, par modestie sans doute, n'a pas cru devoir se prononcer nettement; pour moi, qui n'éprouve point dans l'espèce le même scrupule

1. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1888, pl. I-III, p. 105-128. Une gravure d'ensemble de ces bas-reliefs a été publiée depuis dans l'*Histoire des Grecs* de M. V. Duruy, t. III, p. 229.

pule, je pense, après mûre réflexion, qu'il est permis d'être plus affirmatif. Tous les indices s'accordent à établir deux faits : 1^o ces bas-reliefs sont contemporains de Praxitèle, dont les travaux à Mantinée se placent vers 360; 2^o ils ont été exécutés, en partie peut-être, par des auxiliaires, d'après les modèles et sous la direction du maître. Lorsque Praxitèle était à Mantinée, c'était un jeune homme et il imitait encore, comme lorsqu'il sculpta, vers la même époque, l'Hermès d'Olympie. Dans l'Hermès, on l'a démontré depuis longtemps, il



FIG. 61. — HERCULE ET ACHELOOS, PEINTURE DE VASE
découverte à Suessula.

imita son père Céphissodote et le sculpteur Myron¹; eh bien! dans le groupe des Muses, l'imitation du même Céphissodote, auteur d'un groupe de Muses resté célèbre, n'est pas moins certaine que celle de Myron, auteur d'un *Marsyas* qui nous est connu par des répliques nombreuses et qui ressemble assez exactement à celui de Mantinée². Si l'on ajoute à cela que ces sculptures sont charmantes, que les Muses rappellent les plus jolies figurines en terre cuite de Tanagra, rapportées avec raison par Rayet au iv^e siècle, enfin que la cithare

1. Kekulé, *Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes*, 1882. Je ne comprends pas pourquoi M. Kekulé ne veut pas considérer l'Hermès comme une œuvre de la jeunesse de Praxitèle (voir son excellent résumé de l'histoire de l'art grec, publié en tête du *Guide en Grèce* de Baedeker, p. cii); je crois, du reste, avoir rendu vraisemblable par d'autres raisons que cette statue est de 362 (*Revue archéologique*, 1888, t. I, p. 1 et suiv.). [Voir plus haut, p. 82, note 1. — 1924].

2. Cf. Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I, pl. XXIII.

entre les mains d'Apollon est conforme au type figuré sur les vases à figures rouges de la belle époque, on se demandera comment il est possible de résister à l'évidence et d'attribuer à je ne sais quel anonyme postérieur ces bas-reliefs sculptés sur la base d'une œuvre de Praxitèle. Qu'on se laisse donc aller bonnement à l'admiration des belles choses sans chercher des raisons pour ne les admirer qu'à demi, comme si la peur d'être dupe était la vraie marque du connaisseur! Mieux vaut encore se tromper ingénument.



Si, après avoir rendu hommage aux artistes grecs, on veut voir ce dont les artisans étaient capables, c'est toujours vers les lécythes blancs attiques qu'il faut se tourner¹. Ceux qu'on a découverts récemment à Érétrie et qui sont déposés au Polytechnicon d'Athènes, comptent parmi les plus jolis spécimens de cette série déjà longue de petits chefs-d'œuvre². Nous reproduisons un groupe charmant composé de trois personnages : Charon dans sa barque, vêtu de l'*exomis* des muletiers et des marins, coiffé d'un grand chapeau en feutre conique; un enfant assis sur un rocher; une femme tenant un canard qui s'approche de l'enfant (fig. 58). On peut construire avec ces éléments toute une scène dont les rives du fleuve infernal sont le théâtre. L'enfant s'étonne à l'approche du nocher funèbre : il se retourne vers la femme qui l'accompagne — peut-être sa mère — et qui lui porte l'oiseau familier dont la mort même ne le séparera point. Cette hypothèse ne force pas la conviction, mais elle répond au sentiment de l'œuvre, empreinte de cette tristesse douce et presque souriante dont le deuil attique a le secret.

Les lécythes d'Athènes étaient assez estimés pour devenir des articles d'exportation. On en a récemment découvert un à Suessula, dans une riche nécropole campanienne explorée depuis 1879 par M. Marcello Spinelli³. C'est un produit dont la fabrication peut être

1. Voy. l'excellent ouvrage de M. E. Pottier, *les Lécythes blancs funéraires*, Paris, Thorin, 1885, et nos *Esquisses archéologiques*, p. 248 et suiv.

2. F. von Duhn, *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1887, p. 240; *Antike Denkmæler*, t. I, pl. XXIII.

3. Cf. F. von Duhn, *Römische Mittheilungen*, 1887, p. 235, pl. IX-XII; Rayet et Collignon, *Céramique grecque*, p. 201.

placée, par des motifs sérieux, vers 430 avant Jésus-Christ. Le sujet est des plus simples : une jeune fille assise et une autre debout, sans doute occupées à quelque jeu (fig. 59). Dans le champ, un miroir, un petit vase, un morceau d'étoffe rouge avec deux rubans et une inscription en lettres du ^v^e siècle. Ce n'est rien, mais ce rien est plein de grâce. Heureux ^v^e siècle, où des artisans payés un sou l'heure dessinaient ainsi ¹!



FIG. 62. — FEMMES GRECQUES JOUANT A LA « MORRA ».

Peinture de vase de la collection Dzialynska.

La même nécropole a fourni des vases attiques à figures noires dont nous reproduisons deux motifs : Europe assise à droite sur le taureau séducteur et Hercule combattant Acheloos sous la forme d'un taureau androcéphale (fig. 60, 61). Ces figures sont d'un dessin raide et sec, quoique élégant, qui fait songer aux Florentins primitifs. Cette analogie entre les Florentins et les Grecs du ^{vi}^e siècle n'a pas

1. Je n'invente rien, car Aristophane dit qu'un lécythe se payait une obole, c'est-à-dire trois sous. Il fallait encore être très habile pour peindre un lécythe en trois heures!

été assez signalée; elle est très instructive et l'on voudrait pouvoir y insister, avec quelques dessins à l'appui.

L'archéologue n'est plus embarrassé aujourd'hui pour déterminer approximativement l'âge d'un vase grec, pour reconnaître l'école, quelquefois même l'atelier d'où il est sorti. La céramique est devenue une science positive, et cela en moins d'un siècle, grâce aux efforts persévérants d'une quinzaine d'érudits dont les noms mériteraient d'être mieux connus. Par une bonne fortune bien rare, un des contemporains, un des premiers élèves des fondateurs de cette science, un de ceux qui ont le plus contribué à l'enrichir, vit encore, que dis-je? travaille encore au milieu de nous; c'est le vénéré baron de Witte, l'ami de Gerhard et de Panofka, le Nestor des études de la céramique. Il y a deux ans à peine, il publiait dans un magnifique volume, destiné à n'être offert qu'à un petit nombre de privilégiés, la *Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert*, catalogue raisonné et illustré d'une série de vases et de terres cuites qui, formée par le comte Jean Dzialynski, sera l'ornement du Musée de Cracovie. Ce catalogue est précédé d'une introduction en 90 pages qui est une excellente histoire de la céramique au point de vue particulier à l'auteur. Comme ce beau livre n'a point été mis dans le commerce, nous voulons du moins lui emprunter un groupe exquis, dessiné sur une hydrie campanienne : il représente Éros, génie de l'amour et de la toilette, volant au-dessus de deux jeunes filles occupées au jeu de la *morra* (fig. 62). « Combien de doigts? » demandent les joueuses en levant ensemble la main droite, tandis que les mains gauches, tenues à l'écart du jeu, sont appuyées sur une longue baguette. En Italie, où la *morra* est restée populaire, les joueurs doivent replier la main inutile derrière leur dos. Une colonnette ionique, placée à gauche, indique que la scène se passe dans l'intérieur d'une maison. M. de Witte, depuis plus de soixante ans, vit au milieu de pareilles œuvres et s'y complaît; est-il étonnant qu'il ait su vieillir sans perdre le goût de la beauté?

SIXIÈME COURRIER

1890¹



FIG. 63.

DANSEUSE VOILÉE.

Terre cuite du Musée
de Dresde.

Au milieu des fêtes et des splendeurs qui détournaient l'attention publique vers l'Athènes occidentale, l'année 1889 a vu l'achèvement d'un des plus grands travaux archéologiques des temps modernes : le déblaiement méthodique et complet du plateau de l'Acropole. Plus d'une fois, déjà, nous avons insisté sur ces belles recherches, qui, commencées en 1883 par Stamatakis, ont été vigoureusement poussées depuis 1885 par son successeur à l'éphorie générale des antiquités grecques, M. Paul Cavvadias. Aujourd'hui, le travail est complètement terminé : on s'occupe à classer, à rapprocher, dans des musées trop étroits pour les contenir, les produits de ces fécondes campagnes et, comme il arrive souvent en pareil cas, on s'aperçoit que l'importance des découvertes sur-

passe encore l'attente, que ces mille fragments recueillis isolément et à des époques diverses se rajustent, se complètent et forment des ensembles, sous l'œil pénétrant des archéologues.

Nous avons déjà parlé² de l'heureuse inspiration de M. Studniczka, qui a réussi à reconstituer de la sorte, du moins en partie, l'un des frontons du vieux temple d'Athènes, représentant la victoire de la Déesse sur les Géants. Dès 1883, un autre archéologue allemand, M. Purgold, avait combiné des fragments de bas-reliefs en calcaire coquillier, découverts entre le Musée et le Parthénon, de manière à restituer l'un des frontons d'un temple archaïque où l'on voit Héraklès luttant contre l'hydre, tandis que, du côté opposé, Iolaos s'éloigne

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, I, p. 331-345.

2. Voir plus haut, p. 71.

avec le char qu'il conduit¹. L'autre fronton du même édifice, dont il ne reste que des morceaux très mutilés, montre Héraklès se précipitant sur un Triton². Au cours des fouilles de ces dernières années, on a recueilli de nombreux fragments sculptés dans la même pierre, couverts de couleurs extrêmement vives et qui faisaient certainement partie d'une composition analogue à celle que M. Purgold avait étudiée. Le morceau le plus important et le mieux conservé à tous égards, représentant un monstre à trois bustes dont le corps se termine par des queues de serpent entrelacées, est rapidement devenu célèbre; l'une des têtes de ce Typhon, baptisée *Barbe bleue* par les ouvriers qui la découvrirent, conservera ce nom, pendant bien longtemps sans doute, dans les plus sévères traités d'archéologie. On a pu voir à l'Exposition, parmi les envois de la section grecque voisine de la *rue du Caire*, la magnifique aquarelle de M. Gilliéron, qui reproduisait cette étrange sculpture dans tout l'éclat de sa violente polychromie³. Ce n'est que tout récemment, lorsqu'on a entrepris de réunir sous un même toit les fragments en tuf calcaire découverts au sud et au sud-est du Parthénon, que le sculpteur grec Kaloudis, assisté de M. Brückner, a pu faire sortir de cet ensemble confus deux frontons de dimensions considérables⁴. L'un d'eux, représentant Triton terrassé par Héraklès, n'est encore connu que par des mentions assez sommaires, mais l'autre vient d'être longuement décrit dans un mémoire de M. Brückner⁵, avec une gravure indiquant les parties manquantes que nous avons fait reproduire ici (fig. 64). Il se compose, comme on le voit, de deux épisodes : à la droite du spectateur, Zeus brandissant la foudre, dans une posture que l'art archaïque a souvent prêtée aux dieux combattants, soutient l'attaque du monstre anguipède dont le triple buste, entremêlé de serpents, est heureusement

1. Purgold, *Εργασίες αρχαιολογική*, 1885, p. 242; Meier, *Athenische Mittheilungen*, t. X, p. 327. Ce fronton a 5^m,80 de long.

2. Studniczka, *Athenische Mittheilungen*, t. XI, p. 61 et pl. II.

3. On en trouvera une photogravure sans couleurs dans les *Athenische Mittheilungen*, t. XIV, pl. II.

4. M. Lechat avait déjà reconnu, dans un excellent article du *Bulletin de correspondance hellénique* (t. XIV, p. 130), la connexité des groupes tels que la fait voir notre gravure.

5. *Athenische Mittheilungen*, t. XIV, p. 67, pl. à la p. 74. La longueur du fronton atteint 8^m,50.

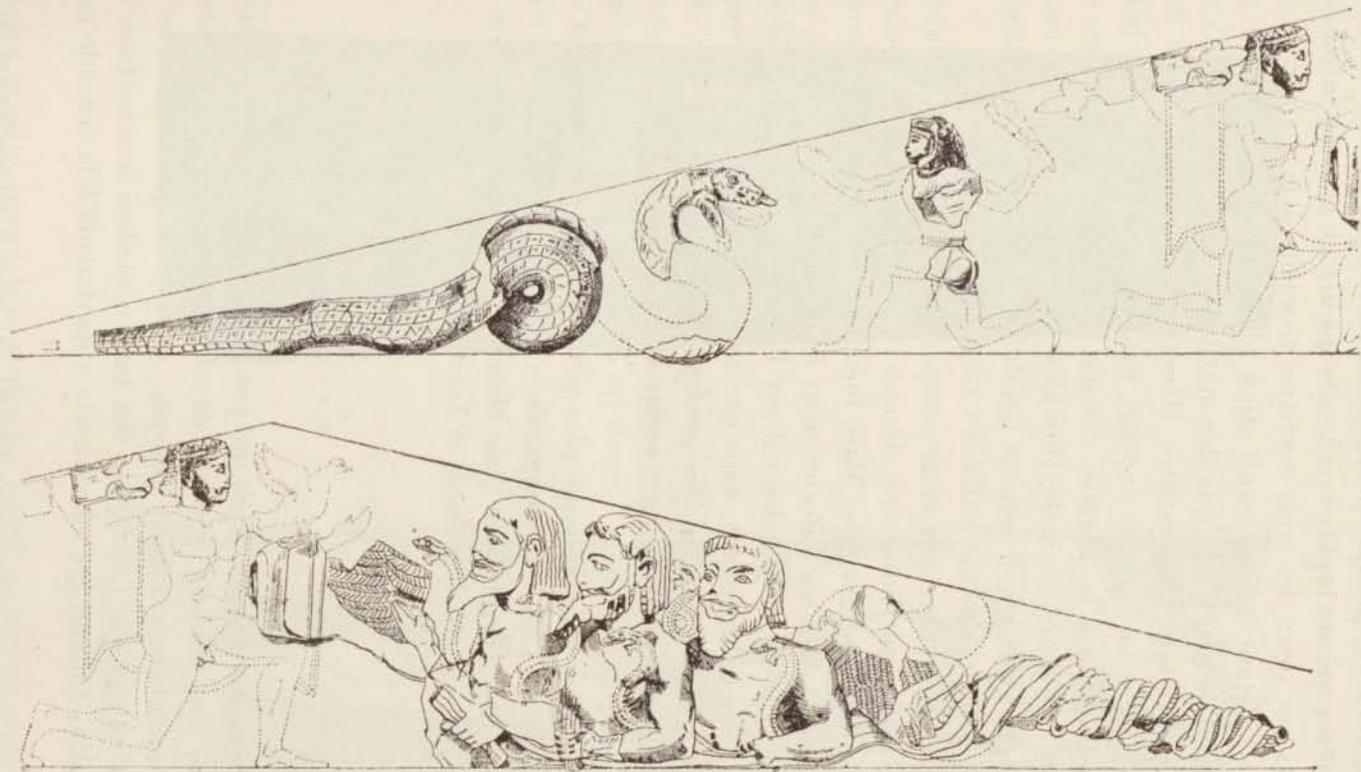


FIG. 64. — FRISE DU TEMPLE DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES.
Restitution de M. Brückner.

d'une conservation presque parfaite. La fameuse *Barbe bleue* est celle des trois têtes qui est la plus voisine des queues de serpent entrelacées. Les objets que deux des trois monstres tiennent à la main n'admettent pour l'instant aucune explication plausible, chose d'autant plus singulière qu'ils n'ont subi que des mutilations insignifiantes. L'angle opposé du fronton nous montre Héraklès, agenouillé comme Zeus, qui lutte contre un serpent énorme, peut-être la fabuleuse Échidna. C'est une allusion à la légende, connue seulement par quelques vers d'Euripide¹, d'après laquelle Héraklès aurait pris part au combat contre Typhon : le grand serpent paraît ici comme l'allié du monstre, de même qu'Héraklès est l'allié du roi des dieux.

Il faut bien avouer que cette composition bizarre, créée peut-être vers l'an 550 avant notre ère, déroute, au premier abord, toutes les idées courantes sur l'art grec. Mais, bien que ce fronton ait été sculpté sur l'Acropole, dans un calcaire dont le gisement est au Pirée, on a bien le droit de se demander s'il est l'œuvre d'un artiste athénien. La Grèce du VI^e siècle subit, dans une très large mesure, les influences orientales contre lesquelles les guerres médiques vont réagir. Mais le mot *oriental* est encore bien vague et, si nous nous en contentons pour le moment, c'est dans l'espoir qu'il pourra être remplacé bientôt par une épithète géographique plus précise. Ajoutons seulement que, pour trouver un terme de comparaison, il faut quitter la Grèce continentale et aller chercher en Asie Mineure, ou plutôt au Louvre, les singuliers bas-reliefs du temple d'Assos.



L'époque des Pisistratides, qui précède immédiatement les guerres médiques, est celle du premier développement de la sculpture en marbre, sculpture vraiment grecque, cette fois, que les fouilles des dernières années sur l'Acropole ont tant contribué à nous faire connaître². En étudiant les monuments appartenant à la seconde partie

1. Euripide, *Hercule furieux*, vers 1258-60. Cet heureux rapprochement est dû à M. Lechat.

2. Voir plus haut, p. 10, 66, etc.

du *vi^e* siècle, on a déjà cru y distinguer deux écoles : l'une, attique indigène, employant le marbre de l'Hymette et continuant les tradi-



FIG. 65. — STÈLE DÉCOUVERTE A ICARIE.
Attique.



FIG. 66. — GUERRIER ATHÉNIEN, DIT
« DE MARATHON ».
Musée national d'Athènes.

tions des artistes auxquels sont dus les reliefs en tuf poreux; l'autre, insulaire d'origine, ayant eu probablement son centre d'expansion dans l'île de Chios, qui emploie de préférence le marbre de Paros et

prépare seule la grande floraison de l'art au v^e siècle¹. Cette théorie prématurée, quoique séduisante, a déjà soulevé des controverses dans le détail desquelles nous ne pouvons pas entrer ici. Ce qui paraît dès aujourd'hui certain et doit rendre méfiant à l'égard de toutes les synthèses, c'est que l'art classique et celui des précurseurs immédiats de Phidias s'est formé sous des influences très diverses, très malaisées à définir; qu'à côté de la sculpture en pierre tendre et en marbre, les traditions du travail en bois et en métal ont joué leur rôle et que si Chios a été le centre d'une école importante, Samos, la Crète, Chypre, les îles du Nord, la côte asiatique ont sans doute produit de nombreux artistes dont les talents et les progrès individuels ont collaboré au progrès général de l'art. Il ne peut s'agir, pour le moment, que de classer les œuvres; le classement et la filiation des écoles viendront après.

Un des bas-reliefs archaïques le plus anciennement connus, la célèbre stèle dite du *Guerrier de Marathon*, vient de retrouver un frère à Icarie, l'un des bourgs voisins d'Athènes, au cours des fouilles fructueuses que l'École américaine a pratiquées depuis 1887 sur ce point. Nous reproduisons ici le guerrier d'Icarie à côté de celui de Velanideza², pour rendre plus sensible la presque identité des deux œuvres, répliques d'un type qui devait être commun, vers 520 avant Jésus-Christ, dans les ateliers des vieux sculpteurs attiques (fig. 65 et 66). Mais, tandis que la première stèle a conservé une décoration polychrome encore assez vive, la seconde n'en présente plus que des restes fugitifs, en particulier sur la cuirasse. Ces monuments doivent être rapprochés de la stèle de Lyseas, découverte à Velanideza en 1839³, qui est une véritable peinture sur marbre et appartient à peu près à la même époque. Non seulement nous reconnaissons de plus en plus que la polychromie était un caractère essentiel de l'ancienne sculpture, mais on en vient à se demander si l'art du bas-relief, admirablement développé au v^e siècle, n'est pas un écho de cette grande école de peinture archaïque dont les vases, presque seuls, nous ont conservé le souvenir.

1. Voir les travaux récents à ce sujet indiqués dans notre *Chronique d'Orient* de la *Revue archéologique*, 1889, II, p. 87 et 96.

2. Pour la stèle de Velanideza, voir *Revue archéologique*, 1844, pl. I; pour celle d'Icarie, *American Journal of Archaeology*, 1889, pl. I.

3. *Athenische Mittheilungen*, 1879, pl. I, II.

La dernière campagne des fouilles sur l'Acropole a réjoui les amis de l'art par la découverte d'un véritable chef-d'œuvre, une tête charmante et parfaitement conservée de la frise du Parthénon (fig. 67).



FIG. 67. — FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON.
Musée de l'Acropole d'Athènes.

Voici dans quelles circonstances elle a été retrouvée. Au sud-ouest de l'Acropole s'étend un mur construit par Cimon, le long duquel on



FIG. 68. — FRAGMENT DE LA FRISE DU PARTHÉNON.
Musée Britannique.

a recueilli en foule des fragments de sculpture antérieurs aux guerres médiques, qui y avaient été entassés pêle-mêle pour niveler le terrain. Mais au-dessus de ce mur il en existait un d'époque byzantine,

composé de pierres et de briques ajustées sans soin. A l'endroit où ce mur rejoint celui de Cimon, on a découvert un fragment de marbre pentélique, large de 0^m,275 sur 0^m,22 de hauteur *maxima*. Ce fragment présente une tête féminine en relief tournée vers la gauche et touchant presque la partie supérieure d'une grande aile. M. Cavvadias a immédiatement reconnu qu'elle appartenait à la frise du Parthénon et M. Waldstein l'a identifiée à la tête d'Iris, qui manque à l'une des plaques de la frise actuellement à Londres¹. Nous reproduisons ici, d'après la grande publication de M. Michaelis, l'ensemble de cette plaque, une des plus belles de la série, où l'on voit Zeus et Héra assis auprès d'Iris debout (fig. 68). Dans la restauration de la frise du Parthénon faite par Stuart, la tête d'Iris était tournée à droite : on sait maintenant qu'elle était dirigée vers la gauche. Le morceau exquis que le hasard nous a rendu n'ajoutera rien, sans doute, à la légitime admiration dont ces merveilles de l'art sont l'objet depuis un siècle, mais il montre une fois de plus, par le charme inexprimable qui s'en dégage, la splendeur d'une école privilégiée dont les moindres productions sont de génie. Je dis « d'une école » et non « de Phidias », car — n'en déplaise aux dilettantes qui abusent de ce grand nom — rien ne prouve, rien ne permet de supposer que la frise du Parthénon soit de sa main. Tout récemment même, un savant allemand a prétendu établir que la composition des frontons et de la frise n'était pas de Phidias et, remarquant qu'on y trouve pour la première fois la trace du foret, que le sculpteur des métopes n'a pas employé, il a proposé d'attribuer ces chefs-d'œuvre à Callimaque, le premier artiste, au dire de Pausanias, qui ait fait usage de cet instrument². M. Puchstein ajoute que ce que l'on sait du style de Phidias par les répliques de l'Athéna Parthénos ne concorde pas avec la manière plus libre que les frontons et la frise du Parthénon nous font connaître. La comparaison porte à faux, ce me semble, d'abord parce que nos répliques de la Parthénos sont médiocres ou mauvaises, ensuite parce que la sculpture de colosses chryséléphantins admet une certaine raideur hiératique que le travail du marbre ne comporte pas. Plutarque disant d'une manière expresse que tous

1. *American Journal of Archaeology*, 1889, pl. II.

2. Puchstein, *Séances de la Société archéologique de Berlin*, 9 décembre 1889.

les travaux exécutés sur l'Acropole par Périclès l'ont été sous la direction de Phidias, il n'y a pas de raison pour lui refuser l'invention

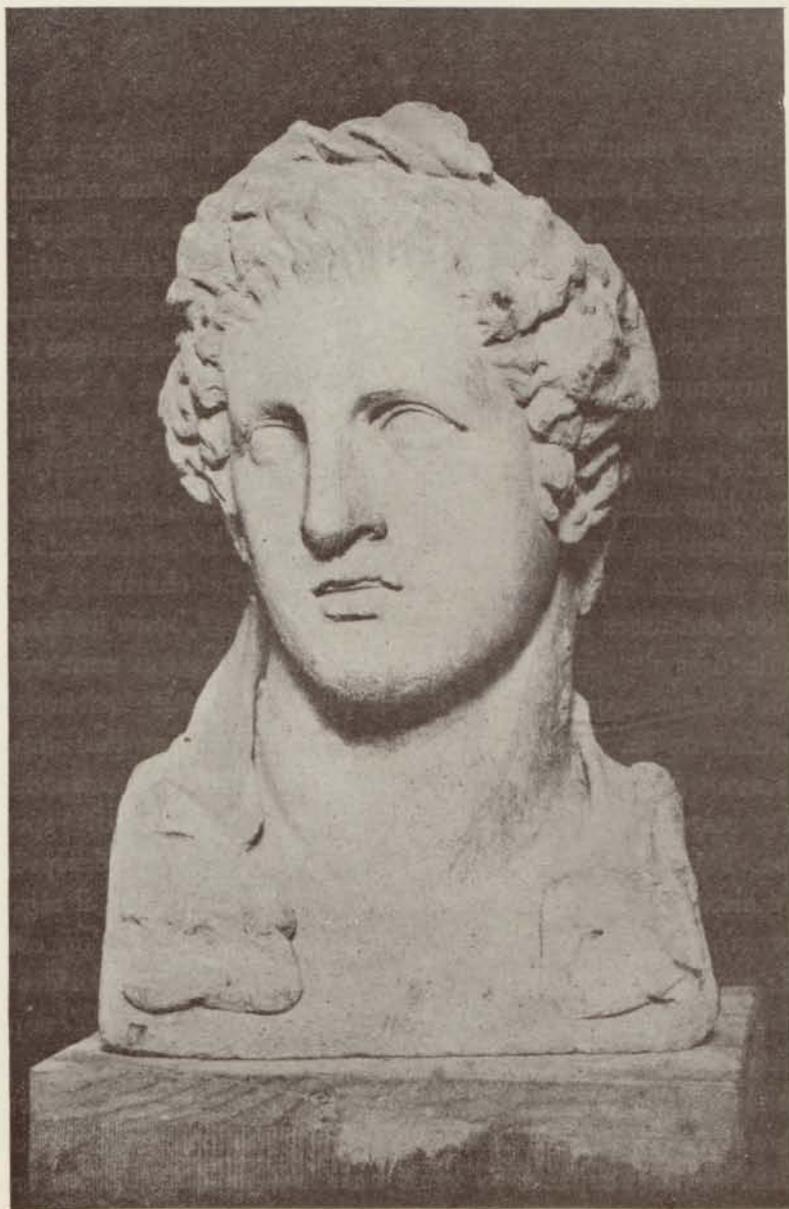


FIG. 69. — TÊTE D'HERCULE JEUNE DÉCOUVERTE A ROME.

des sculptures décoratives du Parthénon; mais l'inégalité de ces sculptures, en particulier celle des métopes, ne permet pas de les

attribuer à la même main, et il n'est pas impossible que l'exécution d'une partie d'entre elles ait été confiée par le maître à un praticien aussi habile que Callimaque.

*
* *

Depuis la découverte faite à Mantinée par M. Fougères de la base sculptée avec Apollon et les Muses, œuvre que l'on attribue non sans vraisemblance à Praxitèle¹, le sol de la Grèce n'a fourni aucune sculpture importante qu'on puisse rapporter aux écoles attiques du iv^e siècle. Le beau bas-relief représentant un lion, provenant de Tégée et publié par M. Fougères², ne me semble pas, malgré les ingénieux arguments de l'éditeur, devoir être attribué à Scopas. En revanche, M. Botho Graef³ a rendu vraisemblable qu'un joli buste d'Héraklès jeune, découvert en 1876 à Rome sur le Quirinal, est une réplique d'un modèle créé par ce sculpteur célèbre, dont nous possédons malheureusement si peu de chose (fig. 69). D'autres archéologues avaient préféré rapporter à Praxitèle ce type charmant dont les répliques sont assez nombreuses dans les musées⁴, mais les fragments des sculptures du temple d'Athéna Aléa à Tégée, qui sont certainement de Scopas, appuient plutôt, par certaines particularités de style, l'hypothèse de M. Graef. Nous savons d'ailleurs par Pausanias que Scopas avait sculpté un Héraklès à Sicyone, et une monnaie de Géta, où cette statue est reproduite, montre que le dieu était représenté imberbe. Tout cela, il est vrai, ne constitue encore que des présomptions, mais, depuis la découverte de l'*Hermès* d'Olympie, il règne une telle *praxitélomanie* dans le monde des archéologues qu'on est heureux de voir un savant revendiquer pour Scopas quelque'un des types anonymes que l'art de l'époque romaine a reproduits. S'il m'est permis d'exprimer ici une opinion personnelle, j'ajouterai que nous avons en France même une œuvre de premier ordre — malheureusement fragmentée — où je crois reconnaître la réplique exacte du plus célèbre chef-d'œuvre de Scopas : je veux dire la tête d'Aphrodite trouvée

1. Voir plus haut, p. 102.

2. *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XIII, pl. VI.

3. *Römische Mittheilungen*, 1889, pl. IX (p. 190).

4. Nous en avons publié deux ici même (fig. 2, 10 et 30).

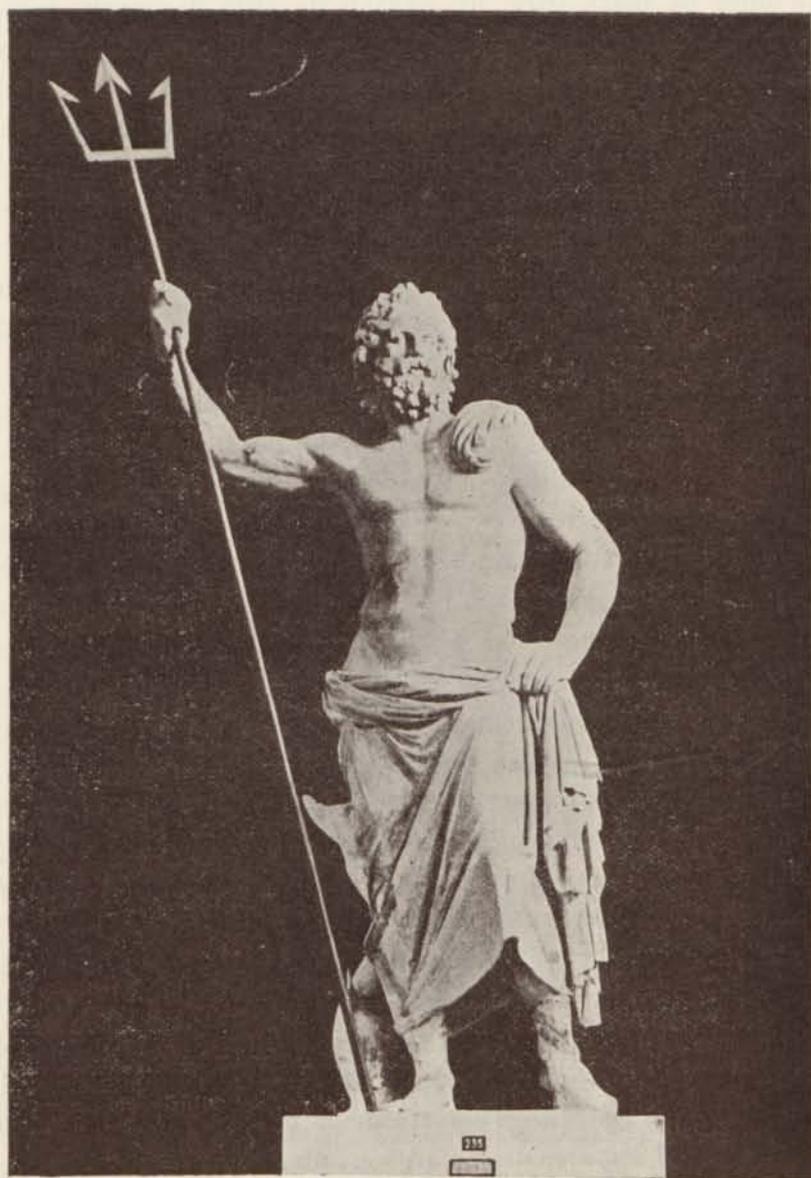


FIG. 70. — STATUE COLOSSALE DE POSEIDON
découverte à Milo.

en 1823 au théâtre d'Arles et dont le Musée de Saint-Germain possède, grâce au sculpteur Lanson, un moulage admirablement restauré ¹.

Au mois de mars 1877, un paysan de Milo découvrit dans son jardin, situé parmi les ruines de l'ancienne ville, une statue colossale de Poseidon, brisée en plusieurs tronçons qui se rajustaient, accompagnée de quatre statues de femmes, sans têtes, et d'une statue équestre très mutilée. La trouvaille fut d'abord tenue secrète, mais Charles Tissot, alors ministre de France à Athènes, en fut avisé et se rendit aussitôt dans l'île. A l'aspect du Poseidon, ou plutôt des fragments détachés qu'on lui en fit voir, il céda à un mouvement d'enthousiasme et écrivit à Paris que « le frère de la Vénus de Milo » était retrouvé. Son dessein était de faire acquérir cette statue par l'agent consulaire de France à Milo et de négocier ensuite avec le cabinet d'Athènes pour obtenir l'autorisation de l'exporter. Des bavardages et des rivalités personnelles firent échouer ce projet : le gouvernement grec eut vent de l'affaire et acheta immédiatement le Poseidon pour la somme de 27.000 drachmes. Transféré à Athènes, il resta pendant des années sur le dallage du Musée central, sans qu'on prît la peine d'en rajuster les morceaux. L'éphore général d'alors, le *misoxène* Eustratiadis, n'était pas fâché de jouer ainsi un tour aux étrangers, désireux de publier cette statue, pour les punir d'en avoir médité l'acquisition. Un des premiers actes de M. Cavvadias a été de faire procéder aux réparations nécessaires, et le Poseidon, dressé sur un piédestal, exposé en pleine lumière, a pu enfin être photographié par les soins de l'École française d'Athènes et reproduit en héliogravure dans le *Bulletin de correspondance hellénique* (fig. 70) ².

Assurément, Tissot s'était beaucoup exagéré le mérite de cette œuvre qui, placée au Louvre près de la Vénus, aurait provoqué une bien vive désillusion. Mais son erreur est d'autant plus excusable que, par ses dimensions, le jet de la draperie, l'attitude de son bras droit élevé, le Poseidon de Milo n'est vraiment pas sans analogie avec la Vénus. Comme il appartient au III^e et plus vraisemblablement au

1. [Je n'attribue plus l'original de cette sculpture à Scopas, mais à Crésilas; je ne crois plus que ce soit une tête d'Aphrodite. — 1924.]

2. *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XIII, pl. III, p. 498 (article de M. Collignon) [Au lieu de reproduire la planche du *Bulletin*, je donne ici une meilleure vue de la statue d'après la restauration faite à Athènes. — 1924.]

11^e siècle avant notre ère, il servira à démontrer, par l'incomparable infériorité de son travail, l'erreur où sont tombés les archéologues qui attribuent la Vénus à la même époque. M. Collignon a été sévère pour le nouveau Poseidon : il le trouve tapageur, froidement décla-

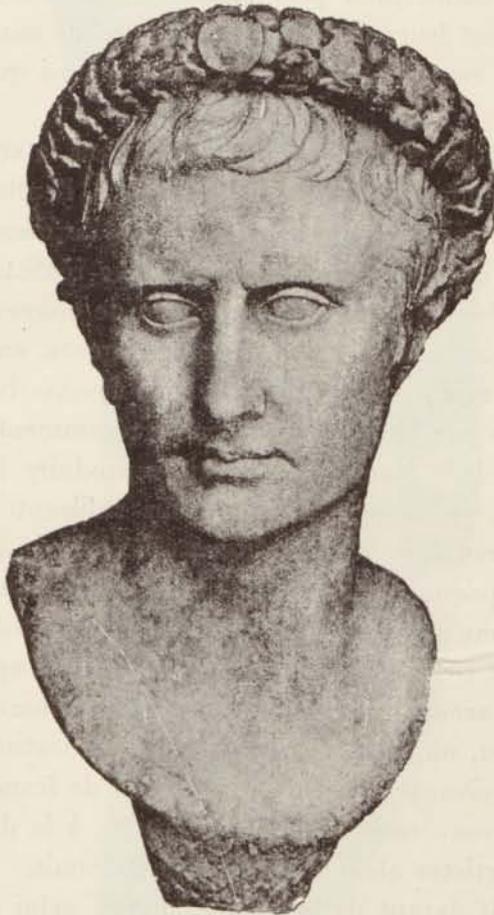


FIG. 71. — TÊTE D'AUGUSTE
découverte à Rome.

matoire, prétentieux. Oserai-je dire qu'il y a là quelque rigueur et que M. Collignon, en dévot de Phidias qu'il est, juge un peu trop durement les Alexandrins? Les sculpteurs de ce temps-là avaient les mêmes qualités et les mêmes défauts que les Bolonais du xvi^e siècle : ils visaient à l'effet, et, sous l'influence des cours grecques d'alors, donnaient volontiers à la majesté des dieux un caractère théâtral. Mais ils étaient aussi très savants, très maîtres de leur ciseau et, s'ils

ne se méfiaient pas assez de l'enflure — les marbres de Pergame eux-mêmes n'échappent pas à ce défaut — ils avaient le sentiment des attitudes nobles et de ce qu'on appelle en littérature le style soutenu. N'oublions pas que ces sculpteurs ont exercé sur les destinées de l'art une influence bien plus profonde que les Praxitèle et les Phidias, car ce sont leurs œuvres qui ont servi de modèles non seulement à l'époque romaine, mais à la Renaissance qui n'en a guère connu d'autres.

Il y aurait d'ailleurs injustice à ne voir, dans la sculpture alexandrine, que ces tendances à la solennité et à l'enflure. Lorsqu'elle s'applique à d'autres motifs que des images de dieux ou de héros, elle témoigne de qualités expressives, presque réalistes, où se manifeste l'étude sincère de la nature, sans rien de convenu ni de banal. Un excellent spécimen de cette sculpture de genre, entendue au sens le plus élevé du mot, est la tête de vieille femme ivre qui, acquise autrefois à Rome par M. Dressel, a passé récemment au Musée des antiques de Dresde¹. Nous l'avons fait reproduire à la fin de cet article d'après la gravure sommaire, mais suffisante, qui en a été donnée par M. Treu (fig. 73). L'éditeur n'hésite pas à y reconnaître un original de l'époque alexandrine, bien supérieur aux autres représentations du même sujet que l'on possède au Capitole et à Munich. A ceux qui jugent toute la sculpture hellénistique d'après le Taureau Farnèse et le Laocoon, on ne saurait trop recommander l'examen de ce joli morceau, où, sans tomber dans la caricature, le sculpteur a rendu la vérité vivante avec tant d'esprit et de franchise. Il y a là, d'ailleurs, un nouveau caractère qui rapproche, à la distance de dix-huit siècles, les artistes alexandrins et les Bolonais.

Un autre motif datant de la même époque, celui de la danseuse voilée, nous est connu par de nombreuses répliques, énumérées dans un travail spécial de feu Heydemann, et dont la liste s'accroît encore chaque année par la découverte de figurines de terre cuite. Nous donnons en tête de lettre l'une de ces charmantes statuette, appartenant au Musée de Dresde et portant la signature du céramiste Nicostrate (fig. 63)². Elle provient de la nécropole de Myrina, qui a

1. *Archæologischer Anzeiger*, 1889, p. 99.

2. *Ibid.*, 1889, p. 160.



FIG. 72. — FRAGMENT DE VASE
découvert au temple des Cabires, près de Thèbes (Béotie).

déjà fourni à l'École française d'Athènes plusieurs gracieux exemplaires du même motif ¹.

Parmi les œuvres de l'art romain proprement dit qui ont été publiées dans ces derniers temps, nous ne signalerons qu'un magnifique buste d'Auguste, découvert au mois d'avril 1889 à Rome, près de la *Via Merulana* (fig. 71) ². Les portraits d'Auguste sont très fréquents dans les Musées ³; on en a déjà décrit environ une centaine, dont quatorze (5 statues et 9 bustes) appartenant au seul Musée du Vatican. Celui que nous reproduisons ici mérite de compter parmi les meilleurs et il présente en outre un détail fort rare : c'est la grosse couronne ornée de trois gemmes qui encadre un peu lourdement la chevelure. Les feuilles de cette couronne sont celles du myrte, la plante favorite de Vénus, aïeule des Jules, et nous avons là une illustration remarquable du vers de Virgile qui nous montre Auguste « ceignant ses tempes du myrte maternel », *cingens materna tempora myrto* ⁴. On peut même supposer que c'est sous l'influence du poète, devenu rapidement si populaire, qu'un artiste de talent, à l'époque de Claude ou de Néron, aura eu l'idée de couronner de ce feuillage la tête pensive du second César divinisé.

*
* *

Nous ne voulons pas insister ici sur deux séries de découvertes très importantes qui ont été faites en Grèce au cours de l'année 1889, parce que nous nous réservons d'y revenir avec détail lorsque les monuments exhumés auront été reproduits par la gravure. Disons seulement qu'il s'agit d'une tombe à coupole, contenant des trésors analogues à ceux de Mycènes, qui a été explorée près d'Amyclée dans le Péloponèse, et d'une merveilleuse nécropole située à Éréttrie, dans l'île d'Eubée, qui a fourni des vases et des lécythes blancs d'une beauté incomparable. Mais nous nous reprocherions de ne pas signaler plus longuement la curieuse collection de vases béotiens qui a été recueillie, par l'École allemande d'Athènes, dans les ruines d'un

1. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, p. 449.

2. *Bullettino della Commissione comunale di Roma*, 1889, pl. VII, p. 140 (article de M. C.-L. Visconti).

3. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, t. II, p. 23-52.

4. Virgile, *Géorgiques*, I, 26.

temple des Cabires près de Thèbes ¹. Il y a là une variété de poteries encore presque inconnue, portant des inscriptions dont il a été possible de conclure que les vases en question ont été spécialement fabriqués pour être offerts en ex-voto par les initiés du culte cabirique. Ainsi se trouve établie, pour la première fois et d'une manière décisive, la possibilité d'une relation entre la céramique peinte et les mystères qui, soupçonnée par les archéologues du siècle dernier, a été trop obstinément niée par ceux du nôtre. Je ne veux pas dire que les rêveries de Bœttiger, de Christie, de Millin lui-même, doivent être réhabilitées par ces documents et réintégrées dans le domaine de la science, mais on ne pourra plus désormais nier à priori, en alléguant le silence des textes, que les vases peints de la Grèce propre aient parfois joué un rôle dans les cultes mystiques ².

La plupart des fragments recueillis au temple des Cabires sont d'un style fort grossier et les dessins qui les décorent éveillent souvent l'idée de caricatures. Il y a cependant des exceptions, en particulier le beau morceau que nous avons fait reproduire ici (fig. 72). Les inscriptions, fort heureusement, ne laissent aucun doute sur les noms des personnages, et ne permettent pas d'y reconnaître une « scène bachique » indéterminée. Un Cabire barbu, tenant une coupe, est étendu sur un lit; devant lui, un enfant, ou plutôt l'*Enfant* — peut-être *Casmilos*, peut-être *Zagreus* — verse le contenu d'un vase dans une grande amphore placée plus bas. A gauche de l'amphore on distingue une scène étrange : l'enfant *Pratolaos*, les mains jointes, la mine effarée, regarde avec étonnement deux autres personnages, *Mitos* et *Krateia*, qui paraissent échanger d'intimes tendresses. *Pratolaos* et *Krateia* sont des noms nouveaux pour les mythologues, mais *Mitos* est heureusement mentionné dans un passage de Clément d'Alexandrie, qui lui assigne — trop brièvement — un rôle dans la théogonie orphique. Si jamais nous devons apprendre quelque chose de positif sur les mystères de la religion antique, c'est grâce à des monuments comme celui-ci ³. Quant aux auteurs, ceux qui disent

1. *Athenische Mittheilungen*, t. XIII, p. 412, pl. IX et suiv.

2. [On aura raison de continuer à nier cela. — 1924.]

3. Malgré des affirmations téméraires et quelques erreurs, l'article *Cabiri* de Lenormant, dans le *Dictionnaire* de M. Saglio, est encore le plus riche répertoire de faits et d'hypothèses que l'on puisse consulter à ce sujet.

quelque chose sont en général mal informés et ceux qui sont bien informés se gardent de rien dire. Voici comment Pausanias s'exprime au sujet du culte cabirique de Thèbes, celui-là même dont on vient de retrouver les curieux vestiges¹ : « Le temple des Cabires est à environ sept stades du bois de Déméter Cabiria et de Coré. *Je prie les curieux de vouloir bien m'excuser si je ne leur dis pas ce que c'est que les Cabires et tout ce qui se fait en leur honneur...* Déméter, étant venue dans le pays, confia la connaissance de quelque chose à Prométhée et à Aetnaeos : *quant à ce qu'elle leur confia, et ce qu'on a fait à cet égard, il ne m'est pas permis de l'écrire...* La colère des Cabires envers les hommes est implacable, comme on l'a éprouvé plusieurs fois. » Nous voilà bien renseignés ! Mais il est permis de ne rien augurer de bon de ces réticences. Ce que nous savons sur la célébration des Bacchanales dans l'Italie hellénique n'est pas fait pour nous donner une haute idée de la moralité des autres mystères. Il y avait là, sans doute, quoi qu'on en ait dit, une association d'idées philosophiques et de pratiques naturalistes, une de ces alliances si fréquentes de l'ange et de la bête, entre lesquels, comme l'a vu Pascal, il n'y a qu'un pas. Mais notre curiosité a beau tendre l'oreille à tous les échos du paganisme : le secret des mystères des Cabires n'a été que trop bien gardé, et c'est déjà beaucoup d'apprendre, par un tesson de vase peint, quelques noms que l'excellent Pausanias connaissait sans doute et qu'il a eu peur de nous révéler.

1. Pausanias, *Béotie*, c. xxv (trad. Clavier, t. V, p. 139).



FIG. 73. — TÊTE DE VIEILLE FEMME.
Musée de Dresde.



FIG. 74. — SCÈNE DE COMBAT, SUR UN LÉGYTHE PROTO-CORINTHIEN DU MUSÉE BRITANNIQUE ¹.

SEPTIÈME COURRIER

1890 ²



FIG. 75.
DANSEUSE VOILÉE.
Terre cuite de Myrina au Musée de Dresde ³.

Les fouilles de l'Acropole d'Athènes étaient à peine terminées qu'une découverte extraordinaire, faite cette fois dans le Péloponèse, venait étonner et éblouir les archéologues. Les deux vases d'or exhumés dans le *tumulus* de Vaphio méritent peut-être d'occuper le premier rang parmi les merveilles que le sol de la Grèce a rendues à notre admiration depuis dix ans (fig. 80). Ces monuments ont été publiés avec une rare perfection dans un fascicule de l'*Éphéméris archéologique* d'Athènes qui, bien que portant le millésime de 1889, n'a été distribué qu'au courant de l'été de 1890. L'*Éphéméris* est une excellente publication, mais comme elle est rédigée en grec et s'adresse exclusivement aux archéologues, je doute qu'elle ait dix abonnés à Paris. Aussi les trésors de Vaphio sont-ils restés à peu près inconnus des artistes, des amateurs, de tous ceux auxquels s'adresse particulièrement ce *Courrier*, dont l'objet essentiel est de signaler, parmi les découvertes archéologiques, celles qui apportent des lumières nouvelles à l'histoire de l'art ⁴.

1. *Journal of Hellenic Studies*, t. X, 1889, pl. V; t. XI, 1890, pl. II.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, II, p. 427-438.

3. *Anzeiger*, 1889, p. 160.

4 [Au lieu de rééditer la reproduction de la planche originale, je crois plus utile de donner ici (p. 131) la gravure des reliefs des deux vases tels qu'ils ont été développés, par voie de surmoulage, au Musée de Saint-Germain. — 1924.]

Au sud-est de Sparte, sur la rive gauche de l'Eurotas, s'élève une chaîne de collines verdoyantes au pied desquelles est le petit village de Vaphio. C'est là qu'étaient situées, à l'époque homérique, les villes voisines d'Amyclées et de Pharis. Dès 1805, le consul Gropius avait signalé sur un mamelon, au nord-ouest de Vaphio, une construction avec coupole, analogue à celles que l'on appelle les *Trésors* de Mycènes. En 1820, dans son célèbre ouvrage sur Orchomène et les Minyens, Otfried Müller, ignorant la découverte de Gropius, émettait l'opinion qu'en explorant les environs d'Amyclées on aurait chance de trouver des monuments semblables à ceux de l'Argolide. Amyclées et Pharis, en effet, étaient de vieilles cités achéennes, l'une et l'autre nommées dans l'*Iliade*; Amyclées, séjour de Tyndare et

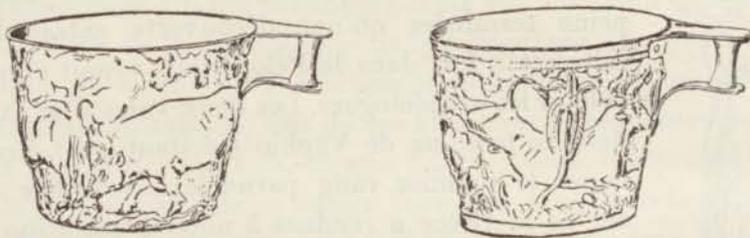


FIG. 76. — VASES D'OR DE VAPHIO.

des Dioscures, paraît même avoir été la résidence principale des Pélopidés¹. Chose étrange! Bien que le site de Vaphio ait été visité et décrit à plusieurs reprises, par le colonel Mure, par MM. Conze et Michaelis, aucune fouille n'y avait été pratiquée jusqu'en 1889. On se disait que les divers envahisseurs du Péloponèse, depuis les Doriens jusqu'aux Turcs, devaient avoir précédé sur ce point les archéologues, dont les recherches n'aboutiraient qu'à une déception. Un savant inspecteur des antiquités grecques, M. Tsountas, en explorant la tombe de Vaphio au nom de la Société archéologique d'Athènes, s'est chargé de nous prouver qu'elle était vierge et que Doriens, Romains, Vénitiens et Turcs s'étaient abstenus par bonheur d'y porter la main.

Les fouilles ont duré quarante jours, du 23 au 31 mars et du

1. O. Müller, *Orchemenos und die Minyer*, éd. Schneidewin, p. 313.

1^{er} mai au 3 juin 1889¹. Le sol de la coupole, qui est formé par le roc naturel, portait une couche épaisse de terre noire et de fragments de bois carbonisé; c'est dans cette couche et dans une fosse quadrangulaire, située à l'extrémité nord du monument, qu'on a recueilli les offrandes funéraires, consistant en vases de métal et d'argile, en



FIG. 77. — TÊTE ARCHAÏQUE EN MARBRE.
Acropole d'Athènes.

bijoux d'or et d'argent, en armes de bronze, en instruments domestiques, en pierres gravées de style archaïque, appartenant à la curieuse série connue sous le nom de *gemmes insulaires*, parce qu'on les découvre principalement dans les îles de l'Archipel.

Nous ne devons insister ici que sur les deux vases en or, chefs-

1. Pour plus de détails, voir la relation de ces fouilles que j'ai publiée dans l'*Anthropologie* (Paris, Masson, 1890, p. 58-61).

d'œuvre d'un art tout à fait ignoré il y a vingt ans et que les trouvailles de M. Schliemann à Mycènes nous ont fait connaître. Ils sont presque d'égale grandeur (0^m,08) et le travail des reliefs en repoussé qui les décorent offre une si parfaite similitude qu'on n'hésite pas à les considérer non seulement comme deux pendants, mais comme les œuvres d'un même artiste, ou du moins comme les produits d'un même atelier.



FIG. 78. — TÊTE D'ENFANT EN MARBRE TROUVÉE A PAPHOS
Musée Britannique.

L'explication des scènes figurées sur le pourtour de ces vases ne présente guère de difficulté. Dans un paysage montueux et accidenté, des hommes, vêtus seulement d'une sorte de pagne et de hautes chaussures, se livrent à la chasse des taureaux sauvages. L'un de ces animaux vient d'être pris dans un gros filet tendu entre deux arbres; un taureau furieux s'enfuit vers la gauche, bousculant deux chasseurs, tandis qu'un autre galope vers la droite. Sur le second vase, on voit un homme tenant à la main une corde qui est passée

autour de la jambe d'un taureau captif. Plus loin, trois taureaux au pâturage complètent la scène; ils n'ont pas encore aperçu les chasseurs et l'artiste a fait admirablement contraster leur attitude placide et insouciant avec l'angoisse du taureau captif et la fureur des taureaux chassés sur le premier vase. Le même contraste apparaît, par une curieuse coïncidence, dans la frise du vase d'argent de Nicopol,



FIG. 79. — LA MÊME TÊTE VUE DE PROFIL.
Musée Britannique.

qui se rapporte à la capture et au domptage des chevaux sauvages du steppe scythique¹.

L'Égypte et l'Assyrie ne nous ont légué aucune œuvre où l'étude de la nature vivante, dégagée de toute convention et de tout formalisme, paraisse avec plus d'éclat que dans les reliefs de ces deux vases. Les *animaliers* les plus illustres des temps modernes, depuis Cuypp jusqu'à M^{me} Rosa Bonheur, n'ont pas exprimé la puissance du taureau avec plus de vérité et d'émotion. Si ces figures d'animaux étaient

1. Voir la gravure accompagnant une étude de Rayet, *Gazette*, 1882, I, p. 29.

isolées, on se refuserait à croire qu'elles font partie d'œuvres archaïques, antérieures de cinq cents ans au moins aux frontons et à la frise du Parthénon. Deux caractères seulement viennent nous avertir que les vases de Vaphio remontent à une époque très lointaine : le dessin un peu naïf des chasseurs, avec leurs tailles minces à l'excès, leurs épaules et leurs hanches trop larges; l'indication conventionnelle des accidents du terrain, figurés en haut et en bas de chaque registre. Les arbres aussi, palmiers et oliviers, trahissent quelque inexpérience et un certain défaut d'observation. Mais à ces détails près, — et la figure humaine n'intervient ici que comme accessoire, — quelle vérité dans les mouvements! quelle variété dans les attitudes! quel savoir profond dans le rendu de la musculature des animaux! Aussi bien n'est-il pas nécessaire d'insister sur des beautés de premier ordre qui frapperont tout homme de goût à l'inspection même rapide de nos gravures.

Dans les fouilles qu'il a pratiquées à Tirynthe, M. Schliemann a découvert un fragment de peinture murale; on y voit un taureau lancé à fond de train, au-dessus duquel paraît planer un personnage dont le costume est identique à ceux des hommes figurés sur les vases de Vaphio¹. Le taureau lui-même est très semblable à celui qui s'enfuit vers la droite sur le premier vase. On avait cru d'abord, d'après un passage de l'*Iliade*, que la scène figurée à Tirynthe représentait le jeu d'un acrobate, se livrant à de périlleuses cabrioles au-dessus d'un taureau lancé au galop. Depuis, les archéologues ont signalé des *gemmes insulaires*, contemporaines des œuvres de Mycènes et de Tirynthe, où, par un défaut de perspective assez ordinaire à l'enfance de l'art, deux figures juxtaposées dans la nature sont représentées comme superposées. La peinture de Tirynthe comporterait donc la même interprétation que les vases de Vaphio : il s'agirait là aussi d'une chasse au taureau sauvage. Or, les poèmes homériques font précisément mention de ces chasses; ils décrivent un taureau captif entraîné par des jeunes hommes et poussant des mugissements terribles², exactement comme dans l'épisode de gauche, sur le second vase de Vaphio. Les taureaux, traités dans le même style que ceux de Vaphio et de Tirynthe, paraissent assez fréquemment sur les

1. Schliemann, *Tirynthe*, éd. française, pl. XIII.

2. *Iliade*, XX, 403; cf. XIII, 570.

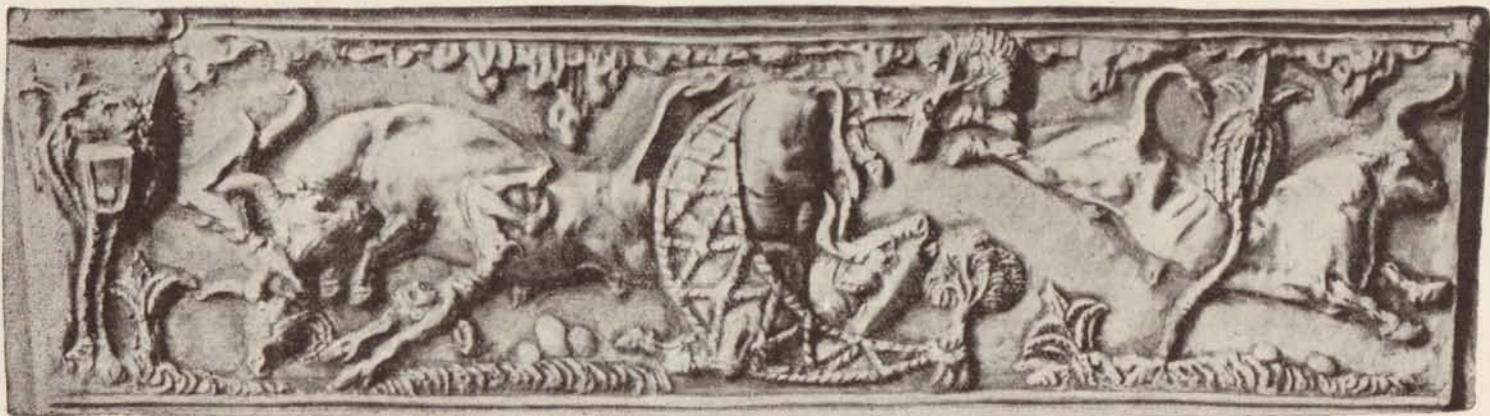


FIG. 80. — RELIEFS REDRESSÉS DES VASES D'OR
découverts à Vaphio (Morée).

gemmes insulaires et l'un des chefs-d'œuvre trouvés par M. Schliemann à Mycènes est précisément une tête de taureau en argent avec des cornes dorées ¹.

Ainsi se vérifie une fois de plus ce fait d'un intérêt capital, que la civilisation matérielle décrite par les poèmes homériques est, en grande partie du moins, celle que les œuvres de l'art mycénien nous font connaître. La conclusion qui s'en dégage est évidente : bien que postérieurs, dans la forme où ils nous sont parvenus, à l'invasion dorienne, qui fut, pour la Grèce continentale, comme le début d'un long moyen âge, ces poèmes remontent, par leurs éléments constitutifs, à l'époque voisine de 1200 avant Jésus-Christ, où les rois achéens dominaient dans le Péloponèse. L'art mycénien lui-même ne paraît pas un art importé, bien qu'il puisse se rattacher à l'Asie par ses lointaines origines : c'est un art local, d'une perfection extraordinaire, qui se montre, dans les vases d'or de Vaphio, comme parvenu à son apogée, après une longue période de développement dont le commencement est représenté pour nous par les trouvailles de M. Schliemann à Hissarlik. Qui sait combien de chefs-d'œuvre intermédiaires nous seront révélés, le jour où l'on aura exploré tous les tumulus de la Grèce du Nord ? Car c'est de la Grèce du Nord que venaient les Achéens et c'est là surtout qu'on peut espérer découvrir les traces de leur civilisation naissante, avec celle des influences étrangères qu'elle a subies.

Pour le moment, il faut être prudent dans l'indication hypothétique de ces influences et surtout ne point abuser des Hittites. La date des monuments appelés hittites ou héthéens, qui se rencontrent dans la partie occidentale de l'Asie Mineure et dans la Syrie du Nord, reste encore tout à fait incertaine, puisque les inscriptions qu'ils portent n'ont pas livré leur secret. D'autre part, si la grossièreté de ces monuments rappelle celle des sculptures sur pierre trouvées à Mycènes, l'Asie n'a encore fourni aucun travail en métal qui puisse être comparé, même de loin, aux vases de Vaphio. Peut-être arriverons-nous un jour à cette conclusion que l'on fait la part trop belle à l'Asie dans l'explication de l'art primitif de l'Europe. La péninsule des Balkans a encore tant de choses à nous apprendre et une seule

1. Schliemann, *Mycènes*, fig. 237.

découverte comme celle de Vaphio peut renverser tant de théories! Il semble aujourd'hui que les Achéens, chassés par les Doriens vers la côte asiatique et les îles de l'Archipel, y ont transporté avec eux



FIG. 81. — BAS-RELIEF EN TERRE CUITE
découvert à Campanie. — Collection de M. le comte Tyskiewicz à Rome.

les germes de la poésie homérique; leur art disparaît alors de la Grèce continentale, mais n'a-t-il pas dû se continuer ailleurs?

Le plus anciennement connu des monuments de l'art de Mycènes, la fameuse *Porte des Lions*, était, il y a quelques années encore, tout à fait isolée dans l'histoire de l'art. Il n'en est plus de même aujourd'hui. M. Ramsay a découvert en Phrygie des tombeaux taillés dans

le roc dont la porte est surmontée de deux lions affrontés, et ces monuments, où paraît déjà l'écriture, ne peuvent être antérieurs à l'an 800 avant Jésus-Christ. Il ne saurait donc être question de les considérer comme les prototypes de la porte de Mycènes, qui est de trois siècles ou davantage plus ancienne, et l'on en vient forcément à la conclusion que l'art de la Phrygie nous offre, en partie du moins, une continuation asiatique de l'art mycénien. Cette influence de la Grèce continentale et insulaire sur l'Asie Mineure ne peut s'expliquer que par un déplacement des vieilles populations du Péloponèse, refoulées vers l'est par l'invasion des Doriens qui venaient du nord. Quelques indications fugitives dans l'histoire à demi légendaire de cette époque autorisent à croire que ce furent surtout les cités éoliennes de la côte asiatique, notamment Cymé, qui servirent d'intermédiaires entre la civilisation mycénienne et la Phrygie. Ainsi l'on nous raconte que la fille d'un prince de Cymé, nommé Agamemnon comme le roi homérique de Mycènes, épousa le roi phrygien Midas, et M. Ramsay a soutenu l'opinion vraisemblable que l'ancien alphabet phrygien a pour origine l'alphabet archaïque de Cymé, dérivé lui-même de l'alphabet phénicien. Nous n'insistons pas ici sur ces difficiles problèmes, qui tourmentent la sagacité des archéologues et qui, faute d'un exposé d'ensemble, sont encore presque inaccessibles au public lettré. Mais MM. Perrot et Chipiez viennent de commencer la rédaction du sixième volume de leur admirable *Histoire de l'art*, qui sera consacré presque entièrement à l'époque mycénienne. S'ils ne réussissent pas à faire la lumière sur toutes les questions qui s'y rattachent, du moins peut-on être sûr qu'ils en réuniront tous les éléments épars et qu'ils marqueront, avec la sincérité qui leur est particulière, la limite où notre savoir finit et où commence le pays de l'hypothèse.

* *

Il faudra bien des siècles pour que la Grèce, profondément bouleversée par l'invasion doriennne, retrouve, après de longs tâtonnements, un art nouveau fondé sur l'étude de la nature. L'invasion doriennne, en effet, rappelle d'une manière frappante celle des barbares germaniques dans le monde romain. A l'art gréco-romain répond celui de

Mycènes, à la Renaissance celui de Phidias. La période antérieure à Phidias est comparable à celle de nos *précurseurs* et les monuments de la sculpture de ces deux époques offrent des analogies vraiment surprenantes. Ce n'est pas seulement dans l'emploi de la polychromie que se vérifie cette observation : les types plastiques eux-mêmes sont parfois presque identiques. Voyez cette admirable tête de femme découverte sur l'Acropole d'Athènes (fig. 77) et récemment publiée, avec le plus instructif des commentaires, par un jeune archéologue plein de science et de goût, M. Lechat¹. Qui ne se rappellera, en la regardant, certains chefs-d'œuvre de la sculpture française au siècle de saint Louis?

Ceux qui accusent les modèles gréco-romains d'avoir fait dévier l'art du moyen âge au xvi^e siècle, d'en avoir étouffé l'originalité et le charme sous la tyrannie de la correction académique, oublient que ces modèles eux-mêmes sont le produit d'une lente évolution qui a fait passer la sculpture grecque, au vi^e siècle avant Jésus-Christ, par une phase toute pareille à celle de notre sculpture médiévale. L'influence des chefs-d'œuvre exhumés de la Rome impériale n'a pas été aussi décisive qu'on l'imagine; s'ils étaient restés sous terre, on les aurait sans doute reproduits sans les connaître. L'art moderne n'est point issu de l'art antique: il y est naturellement revenu. L'art antique lui-même avait parcouru un cycle analogue, bien que les anciens ne l'aient jamais soupçonné. L'auteur du *Taureau Farnèse*, vers le III^e siècle avant notre ère, se doutait-il qu'un artiste oublié, huit cents ans plus tôt, avait représenté sur les vases d'or de Pharis des taureaux aussi corrects de forme et plus vivants encore que le sien?

Parmi les supériorités qu'on attribue d'ordinaire à l'art moderne, on cite souvent la représentation de l'enfance. Il est certain que le jeune Dionysos, porté par l'Hermès de Praxitèle, est un *putto* d'une assez mauvaise venue; il est certain aussi que les enfants de Laocoon sont moins des enfants que des petits hommes. Mais il ne faudrait pas se hâter d'en conclure à une sorte d'impuissance de l'art antique, en particulier de l'art antérieur à Alexandre le Grand². C'est ce qu'est

1. Lechat, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1890 (t. XIV), pl. VI bis, p. 121 et suiv.

2. *L'Enfant à l'oie*, qui est traité avec une vérité parfaite, ne remonte pas à une époque aussi ancienne.

venue prouver, après d'autres témoignages moins décisifs, une admirable tête en marbre découverte à Paphos, dans l'île de Chypre, par une commission d'archéologues anglais (fig. 78, 79)¹. Rapprochant cette tête en ronde bosse d'une tête analogue en haut-relief qui paraît sur une stèle du iv^e siècle avant-Jésus-Christ, exhumée il y a longtemps près d'Argos, M. E.-A. Gardner a montré qu'elle pouvait remonter à la même époque, celle de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe. L'imperfection du *Dionysos* dans le groupe de Praxitèle s'explique surtout par le fait qu'Éros, à l'époque de cet illustre artiste, n'était jamais figuré sous les traits d'un enfant. Comme l'auteur de la frise du Parthénon, Praxitèle a fait de lui un éphèbe et tous les sculpteurs, jusqu'à l'époque alexandrine, lui ont prêté le même âge. La grande sculpture, qui se consacrait à la représentation des dieux, n'avait donc guère l'occasion de prendre pour modèles des enfants de quatre ou cinq ans. Il n'en était pas de même des artistes de second ordre qui sculptaient, pour les tombeaux, des scènes de famille, comme le célèbre bas-relief de la villa Albani. C'est dans les ateliers où l'on produisait ces œuvres que s'élabora le *type de l'enfant*. La découverte de Paphos nous prouve qu'il n'attendit pas l'époque hellénistique pour se constituer. Les images d'enfants que nous a léguées l'art gréco-romain, surtout fréquentes sur les sarcophages, sont loin de marquer un progrès sur le fragment de Paphos; en général, les rondeurs et les molleses de la chair y sont accentuées avec exagération, la grâce disparaît sous l'accumulation de la graisse et les enfants sont de *gros bébés* quand ils ne sont pas de *petits hommes*. C'est le règne de la sculpture de genre, qui envahit peu à peu jusqu'aux compositions mythologiques. Il n'y a pas encore trace de cette tendance dans la tête découverte à Chypre qui mérite d'occuper, par ce motif, une place assez importante dans l'histoire de l'art.

*
* *

De la sculpture de genre à la caricature il n'y a qu'un pas, et l'on sait que l'esprit à la fois raffiné et caustique des Alexandrins se complaisait également à l'une et à l'autre. Si quelqu'un voulait reprendre

1. *Journal of Hellenic Studies*, t. IX, pl. X; cf. l'excellent article de M. E.-A. Gardner, même recueil, t. XI, p. 100 et suiv.

aujourd'hui en son ensemble l'histoire de la caricature dans l'antiquité, il disposerait de documents bien autrement abondants et variés que ceux dont Panofka, Champfleury et Wright ont autrefois fait usage dans leurs essais. M. Wissowa a récemment publié un bas-relief en terre cuite, de provenance italienne, aujourd'hui dans la collection du comte Michel Tyskiewicz, qui est une bien amusante parodie de la vie scolaire chez les anciens (fig. 81) ¹. Un grave maître d'école, figuré avec une tête d'âne, est assis sur sa chaire; il foudroie d'un regard plein de dignité six babouins alignés sur deux bancs, qui tiennent des tablettes ouvertes sur leurs genoux. A la gauche du maître d'école, un babouin debout élève ses tablettes; deux autres à sa droite, l'un vu de face, l'autre de profil, paraissent avoir été mis en pénitence au pied de la chaire. M. Helbig, qui a le premier signalé ce monument, supposait ingénieusement qu'il s'agissait d'une scène du prétoire; l'homme en toge à tête d'âne serait le président, peut-être l'empereur Claude, dont la prédilection pour le rôle de juge était connue; les six babouins assis figureraient le jury, le singe debout serait l'accusateur et la figure à droite, dont l'attitude est assez piteuse, l'accusé. Quelque tentante que soit cette interprétation, celle de M. Wissowa nous paraît meilleure, car il est évident, par la comparaison avec d'autres monuments, que les objets tenus par les six babouins à droite sont des tablettes telles qu'en apportaient en classe tous les écoliers et même les écolières. « Tenir une tablette sur ses genoux », ἐπί γούνασι δεξιῶν θεῖναι, était, chez les Grecs, une expression proverbiale, signifiant « fréquenter l'école ».

Quoique ce bas-relief ait été découvert en Italie, il remonte sans doute à un original alexandrin. C'est en Égypte, comme le prouvent les papyrus du Musée Britannique et de Turin, que les caricatures de ce genre ont pris naissance, bien des siècles avant l'époque alexandrine, et la prédilection des caricaturistes pour le type du singe montre assez l'origine africaine de ces parodies. Rien n'est plus connu que la peinture de Pompéi où l'on voit Énée portant Anchise et conduisant par la main Ascagne, tous trois figurés avec des têtes simiesques. De toutes les parties du monde romain, c'est sur l'Italie méridionale

1. Wissowa, *Römische Mittheilungen*, 1890, pl. I et p. 1-11. Le groupe de la collection Tyskiewicz est aujourd'hui au Louvre (1924).

et la Campanie que l'influence de l'art gréco-égyptien s'est le plus fortement exercée. On a déjà souvent signalé cette influence sur l'ensemble des peintures pompéiennes; le bas-relief de la collection

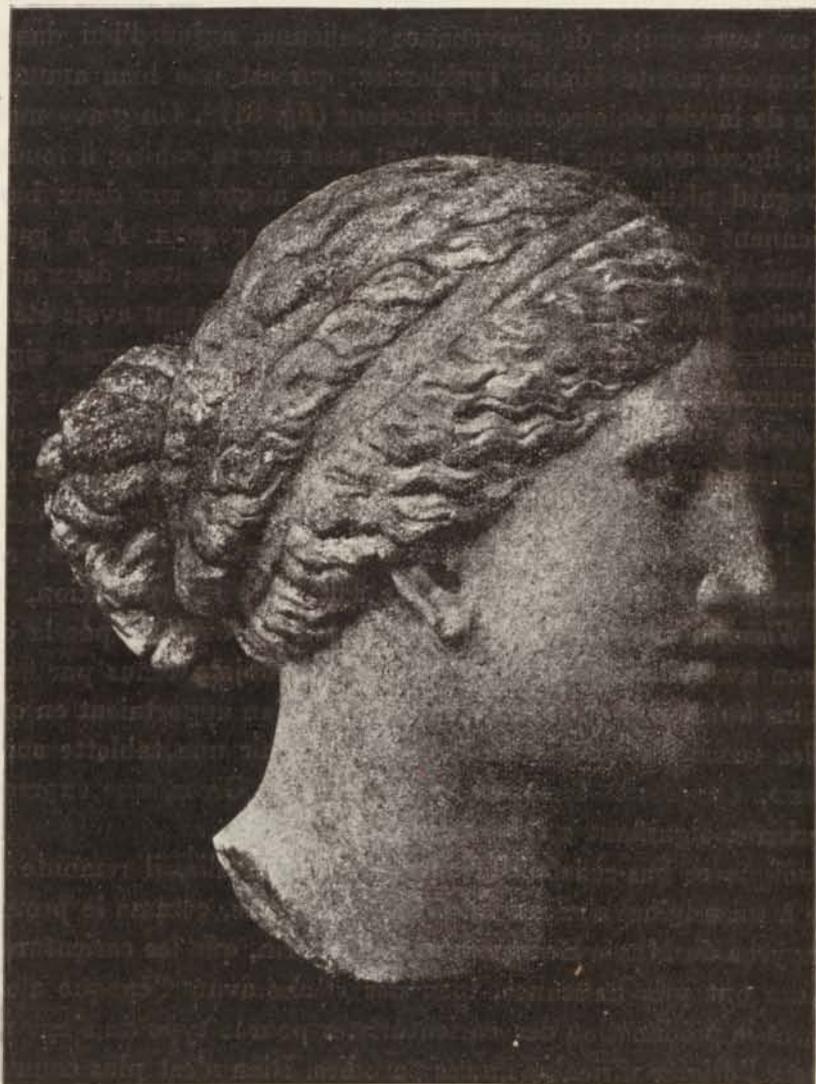


FIG. 82. — RÉPLIQUE DE LA TÊTE DE LA VÉNUS DE CAPI.

Tralles. — Collection von Kauffmann à Berlin.

Tyskiewicz, découvert près de Naples, vient en apporter une preuve nouvelle. Il y a quelque chose de bien curieux dans cette survivance,

à l'époque impériale, d'un genre comique qui florissait en Égypte dès le XII^e siècle avant notre ère. Bossuet aurait été fort étonné si on lui avait appris que « cette nation grave et sérieuse », dont il a dit qu' « il n'y avait rien que de grand dans ses desseins et dans ses travaux », avait inventé la caricature, bien plus, que c'est là le seul héritage de l'art égyptien que l'antiquité ait transmis au moyen âge et aux temps modernes! C'est comme si Newton avait écrit des vaudevilles et que ces vaudevilles seuls lui eussent survécu.



Après cette excursion dans le domaine du rire, revenons, pour terminer, à celui du beau. Les lecteurs de la *Gazette* connaissent, par une excellente héliogravure, l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle, ou plutôt la réplique que l'on en conserve au Vatican¹. La tête seule de la déesse nous est parvenue dans plusieurs copies, dont la plus ancienne a été découverte à Olympie. Un collectionneur de Berlin, M. von Kauffmann, en a récemment acquis une autre, provenant, à ce que l'on croit, de Tralles en Carie, qui est sculptée dans un marbre asiatique à gros grain. La conservation n'en est pas moins remarquable que le style; seule, l'extrémité du nez a un peu souffert². C'est peut-être, jusqu'à présent, la seule réplique du chef-d'œuvre de Praxitèle qui ait été découverte dans une région voisine de celle où l'on admirait l'original. Les têtes antiques, pourvues d'un nez authentique, sont tellement rares dans les Musées, que celle-ci mériterait déjà d'appeler l'attention à ce titre, quand même elle ne se recommanderait pas par d'autres qualités aussi peu communes. Des fragments du reste de la statue, découverts en même temps, prouvent que la déesse ramenait sa main droite sur le devant de son corps. C'est bien l'attitude prêtée à la Vénus de Praxitèle par les graveurs des monnaies de Cnide, tandis que, dans la Vénus de Médicis et ses nombreuses copies, c'est le geste de la main gauche qui exprime le sentiment de la pudeur. Me fondant sur des textes antiques trop peu précis et sur des répliques en terre cuite où le mouvement de la figure est retourné,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} février 1888.

2. *Antike Denkmæler*, 4^e livraison (1890), pl. XLI et p. 30.

j'avais émis l'opinion que la Vénus de Médicis était plus conforme que la copie du Vatican à l'original de Praxitèle; depuis, l'étude de plusieurs répétitions encore inédites, et d'autres que l'on a publiées tout dernièrement, m'a fait renoncer à cette erreur. Si quelque lecteur s'est laissé convaincre par mes raisons, je lui présente ici mes humbles excuses et le prie de changer d'avis avec moi.

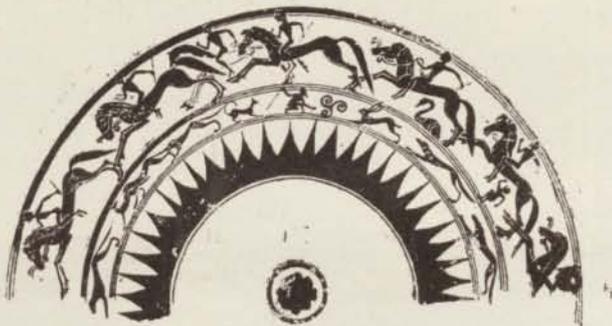


FIG. 83. — COURSE DE CHEVAUX SUR UN LÉCYTHE PROTO-CORINTHIEN DU MUSÉE BRITANNIQUE (1).

1. *Journal of Hellenic Studies*, t. X (1889), pl. V.

HUITIÈME COURRIER

1891 ¹



FIG. 81. — SILÈNE PÉDAGOGUE ET ENFANT, GROUPE EN TERRE CUITE DE MYRINA.

Musée de Berlin ².

Lorsque le Parlement français, au commencement de l'année courante, a voté le crédit de 500.000 francs demandé pour l'expropriation de Castri et les fouilles de Delphes, quelques impatients se sont imaginés que les premiers coups de pioche allaient être donnés sur l'heure dans l'enceinte du sanctuaire d'Apollon. Malheureusement, il faudra encore attendre, et c'est tout au plus si les fouilles pourront commencer au printemps prochain. L'expropriation d'un village n'est pas chose facile; si la bonne volonté du gouvernement grec n'est pas douteuse, celle des habitants de Castri l'est beaucoup moins. Peut-être ne faut-il pas trop regretter ce retard, qui permet à l'École française d'Athènes de se préparer plus complètement à la tâche si honorable qui lui est échue. Quant au résultat des fouilles prochaines, aucun juge compétent ne met en doute qu'il ne doive être largement rémunérateur. Il est à croire que l'on trouvera, presque au début, les fragments des deux frontons du temple, œuvres des sculpteurs athéniens Praxias et Androsthène, dont nous connaissons les sujets par Pausanias ³. Jusqu'à présent, le sol de Delphes a sur-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, II, p. 427-438.

2. *Anzeiger*, 1890, p. 93.

3. On peut consulter sur la topographie et les antiquités de Delphes la nouvelle édition du *Guide en Grèce* de Joanne (1891, Hachette, éditeur), où le chapitre relatif à Delphes a été écrit par M. Haussoullier.

tout fourni des inscriptions, mais l'on ne manquera pas de découvrir des œuvres d'art quand on y pénétrera plus avant. Au cours d'une excursion récente qu'il a faite à Delphes avec ses élèves, M. Homolle, le nouveau directeur de l'École d'Athènes, a trouvé, dans un jardin, un torse de femme archaïque, du type des *Korès* de l'Acropole : c'est d'un excellent augure pour la campagne qui doit s'ouvrir en 1892.

Grâce aux fouilles de M. Homolle à Délos et de M. Cavvadias sur l'Acropole d'Athènes, l'art grec archaïque est aujourd'hui connu par une longue série de monuments. Nous avons heureusement conservé presque entière une statue de marbre qui peut passer pour l'expression la plus parfaite de la sculpture athénienne avant Phidias. Cette statue a toute une histoire. La partie supérieure avec la tête fut découverte, avec treize autres statues, au mois de février 1886, dans la fouille mémorable pratiquée à l'ouest de l'Érechthéion; on s'aperçut bientôt qu'on en possédait déjà d'autres fragments, entre autres les pieds et le bras gauche, ce dernier exhumé en 1883 à l'est du Parthéon. Un jeune archéologue allemand, M. Studniczka, reconnu, en 1886, que ces morceaux appartenaient à la même œuvre, et affirma comme une chose certaine que cette statue avait pour base un piédestal en marbre portant la signature du sculpteur Anténor, fils d'Eumaros, qui avait aussi été découvert sur l'Acropole. L'année suivante, en 1887, on recueillit encore d'autres fragments, notamment un morceau de la jambe droite. Tout cela a été rajusté avec soin, en usant le moins possible des additions en plâtre, et il en est résulté la magnifique figure que nous avons fait graver ici (fig. 85)¹. La hauteur totale, y compris la base, est de 2^m,06. Ce que nous ne pouvons malheureusement pas reproduire, ce sont les traces nombreuses de polychromie qui ajoutent à l'intérêt de ce chef-d'œuvre. Renversé de sa base par les Perses qui ravagèrent l'Acropole et enfoui sous les décombres peu de temps après avoir été mis en place, il a conservé en grande partie sa décoration picturale et l'on voit encore, à gauche, les restes du cristal inséré dans la cavité de l'œil. Ici comme ailleurs, du reste, il n'y a pas de coloration sur les parties nues du corps et sur le visage, mais seulement sur les cheveux et les vêtements.

1. *Antike Denkmæler*, pl. LIII.



FIG. 85. — STATUE D'ANTÉGOR
découverte sur l'acropole d'Athènes.

Cela ne peut pas être l'effet du hasard. Dans la longue discussion qui se poursuit au sujet de la polychromie dans l'art antique, les découvertes faites sur l'Acropole d'Athènes sont particulièrement instructives, parce qu'elles nous permettent de saisir au passage la substitution de la polychromie discrète des sculptures en marbre à ce que M. Lechat a très bien appelé la polychromie *intransigeante* des sculptures en tuf¹. Dans ces dernières, en effet, où la matière employée est rugueuse, molle, d'un aspect peu agréable à l'œil, l'emploi de la couleur était tout indiqué : on y trouve des corps peints en rouge vif, d'autres en jaune et en bleu. Le choix de ces couleurs paraît assez arbitraire; mais, ce qui est certain, c'est que le rouge et le bleu dominant, et que le coloris s'étend à toutes les parties des figures. « On peut affirmer, a écrit M. Lechat, qu'à Athènes, tant qu'on employa le tuf en sculpture, c'est-à-dire jusque vers le milieu du VI^e siècle, la peinture était appliquée sur l'œuvre tout entière — bas-relief, haut-relief ou statue. » Ces « idoles peintes et parées » étaient bien ce qu'il fallait pour satisfaire les goûts encore grossiers des hommes de ce temps. La peinture, étendue par larges plaques, formait plutôt un badigeonnage voyant et criard qu'une coloration capable de donner l'illusion de la réalité vivante; elle avait pour but de rehausser l'éclat des sculptures plutôt que d'en préciser l'expression. Le changement est grand lorsque nous passons de ces œuvres rudes et primitives aux statues en marbre dont la figure d'Anténor est le plus beau spécimen. Les vêtements sont encore peints, mais ils ne le sont plus d'une manière uniforme, les lèvres et l'iris de l'œil sont rouges, les sourcils noirs, les cheveux rouges ou quelquefois d'un jaune d'ocre, mais la surface peinte ne dépasse plus le cinquième de celle de la statue. Ce n'est pas à dire que le reste conservât la teinte naturelle du marbre, dont la blancheur aurait produit un effet trop cru sous le soleil de l'Attique; il n'est pas douteux que les parties nues n'aient été recouvertes d'une légère patine, et nous connaissons même aujourd'hui, par une inscription de Délos, la recette du *cosmétique* qui était appliqué à la toilette des statues, comme un vernis pour préserver la teinte douce et sans doute monochrome

1. Voir le remarquable travail de M. Lechat, publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XIV, p. 552-586. C'est aujourd'hui ce que nous possédons de plus complet et de plus sage sur la grave question de la polychromie des statues antiques.

qu'elles avaient reçue de leur auteur. Les partisans trop zélés de la polychromie ne veulent pas admettre l'uniformité de ce patinage :



FIG. 86. — BAS-RELIEF
découvert dans l'île de Paros. — Brock'esby Park. (N^o 102)

ils pensent qu'il comportait une sorte de modelé obtenu par l'application de couleurs diverses. Mais, alors que les vêtements des statues de l'Acropole ont conservé les plus minces rubans de rouge et de

bleu, on ne constate absolument rien de tel sur les parties nues. Il y a loin d'un léger frottis, pareil à celui qu'on fait subir dans certains musées aux moulages en plâtre, à cette polychromie véritablement picturale que l'on constate souvent sur les figurines en terre cuite, et qu'une hypothèse à notre avis peu solide revendique pour toutes les œuvres de la grande sculpture. D'ailleurs, des expériences ont été faites, et les résultats n'en ont pas été encourageants pour les partisans de la polychromie à outrance : il semble désormais bien certain que les statues de Phidias et de Praxitèle n'avaient rien de commun avec les figures en cire peinte du Musée Grévin.

Le sculpteur Anténor est mentionné par les textes antiques; il était l'auteur de statues en bronze d'Harmodios et d'Aristogiton, les Tyrannicides, qui, transportées par Xerxès à Suse, furent renvoyées à Athènes par Alexandre le Grand. On croyait posséder à Naples une copie en marbre de ce groupe, mais il se trouve que le style des sculptures napolitaines n'a rien de commun avec celui de la statue découverte sur l'Acropole. En outre, des doutes précis, exprimés d'abord par un archéologue anglais, M. E. Gardner, ont remis en question la connexité de la statue et de la base : la discussion est encore ouverte à ce sujet et tout ce que l'on est en droit de dire, c'est que la base *peut* appartenir à la statue¹. Quoi qu'il en soit, cette belle figure date sans doute des environs de l'an 500 et son état de conservation la rend extrêmement précieuse pour l'histoire de l'art. Nous avons là une manifestation singulièrement expressive de ce style encore un peu asiatique d'allure, bien que déjà grec de sentiment, qui était presque inconnu des archéologues il y a dix ans et dont on attribue aujourd'hui l'introduction en Attique à des marbriers de l'île de Chios. Malgré la solennité et la raideur de l'attitude, cet art est déjà bien loin de celui de l'Assyrie et de l'Égypte : on y sent comme un souffle nouveau, précurseur de la majesté de Phidias et de l'élégance raffinée de Praxitèle. Ce qu'il y a de plus difficile pour nous en ce moment, comme le faisait observer M. Collignon², c'est de reconstituer la filière des styles individuels qui, entre 500 et 430, préparent de progrès en progrès l'éclosion de la grande sculpture

1. Voir nos *Chroniques d'Orient* (1883-1890), p. 670 (Leroux, éditeur).

2. *Gazette des Beaux-Arts* du 1^{er} septembre 1891.

classique. Avec la statue d'Antéor et les frontons du Parthénon, nous tenons les deux bouts de la chaîne, mais bien des maillons intermédiaires font encore défaut.



Dans cette évolution rapide de la statuaire, on a tout lieu d'attribuer une grande influence aux écoles du Péloponèse, dont le réalisme



FIG. 87. — PEINTURE D'UN VASE GREC.
Musée du Louvre.

de bon aloi réagit contre la tradition orientale pour en affranchir l'art grec peu après l'époque des guerres médiques. Mais ce n'est pas seulement en Morée que l'on exhume des monuments de ces écoles, ou qui paraissent se rattacher à la même tendance : on en a trouvé aussi dans les îles de l'Archipel. Telle est la belle stèle funéraire décou-

verte en 1785 dans l'île de Paros, qui, conservée au parc de Brocklesby en Angleterre, a été récemment publiée en héliogravure (fig. 86) ¹. Une petite fille, vêtue d'un chiton dorien sans ceinture, qui laisse à découvert la partie inférieure du torse, baise tendrement une tourterelle, tandis qu'elle tient une autre colombe sur son poing gauche. Le profil à la fois sévère et gracieux de la tête, la simplicité nerveuse des draperies, concordent à faire placer l'exécution de ce bas-relief vers le milieu du v^e siècle ou même plus tôt. L'île de Thasos était une colonie de Paros : or, on a précisément trouvé à Thasos, en 1864, un beau bas-relief funéraire actuellement au Louvre ², qui présente, avec la stèle de Paros, de curieuses analogies de style. L'histoire de l'art devra tenir compte de cette école insulaire, toute différente de celle de Chios, qui paraît avoir cherché ses modèles non plus sur la côte d'Asie Mineure, mais dans le Péloponèse et la Grèce du Nord.

Depuis la fin des fouilles sur l'Acropole d'Athènes et en attendant celles de Delphes, l'archéologie militante n'a pas chômé. Pour ne parler que de la Grèce propre, la France a fait exécuter des fouilles à Thespies, l'Angleterre à Mégalopolis, les États-Unis à Érétrie, la Grèce à l'Agora et au Céramique d'Athènes, dans les tumulus de l'Attique, à Rhamnus, à Épidaure. La découverte la plus intéressante de l'année, encore inédite à l'heure où nous écrivons, est une base de statue signée de Bryaxis, l'un des sculpteurs qui décorèrent le célèbre mausolée d'Halicarnasse : cette base, exhumée à Athènes près du Théséion, est ornée de bas-reliefs représentant des cavaliers qui comptent, assure-t-on, parmi les productions les plus remarquables de l'art grec.

Bryaxis travaillait le marbre et le bronze vers 330 avant Jésus-Christ. Un autre maître de la même époque, Silanion, se révèle aujourd'hui à nous sinon par des œuvres originales, du moins par de bonnes copies qui permettent de se faire une idée de sa manière. Les auteurs anciens nous ont dit qu'il avait sculpté, entre autres, des portraits de Platon et de Sapho : or, les Musées de l'Europe possèdent des portraits de Sapho et de Platon qui, remontant sans nul doute à des originaux de la belle époque grecque, présentent entre eux une

1. *Antike Denkmæler*, pl. LIV.

2. *Froehner, Musées de France*, pl. XXXIX.



FIG. 88. — BAS-RELIEF EN STUC DES JARDINS DE LA FARNÉSINE A ROME.

analogie d'exécution qui a été mise en lumière par M. Winter¹. Il est donc permis de croire que la belle tête de Sapho conservée à la villa Albani, dont nous donnons ici une vue de profil (fig. 89), est la copie du portrait de la poétesse par Silanion. Que ce portrait reproduise un type de convention, c'est ce qu'il ne serait pas permis de contester, car Lesbos ne comptait pas, à l'époque de Sapho, un artiste capable de fixer sa ressemblance; mais c'est un type qui, comme celui d'Homère, a été accepté par tous les sculpteurs antiques et que l'on trouve aussi répété sur les monnaies.

*
* *

Si l'on veut admirer, dans toute sa pureté, l'atticisme de l'art attique, c'est peut-être aux vases peints qu'il convient de s'adresser de préférence, en particulier à ces vases à figures rouges, fabriqués vers la fin du v^e siècle, où la perfection du dessin, l'harmonie des contours, s'allient à une entente profonde de la composition. Un des chefs-d'œuvre, peut-être même le chef-d'œuvre de cette céramique, est entré au Musée du Louvre et a été gravé avec une habileté rare par M. Dubouchet². Nous donnons ici, à titre de spécimen, un groupe de deux femmes qui occupe la gauche du tableau (fig. 87) : il faudrait l'autorité de David ou d'Ingres pour faire de ce dessin exquis l'éloge qu'il mérite. Que représentent ces deux femmes? M. E. Pottier, qui a publié le vase où elles figurent, y a vu des suivantes groupées autour d'Aphrodite, qui occupe avec Éros le centre de la composition, et personnifiant, sous les traits de nymphes ou de ménades, la danse, la jeunesse, la beauté, etc. L'artiste n'avait peut-être pas lui-même d'idée bien précise à cet égard, mais ce que M. Pottier a parfaitement compris et fait comprendre, c'est que son œuvre nous transporte dans le monde de l'allégorie, qui est comme une mythologie atténuée. N'est-ce pas aussi dans cette sphère, où la fable et la philosophie se rencontrent, que nous conduisent, ou plutôt nous entraînent, les admirables Victoires de la Balustrade du temple d'Athéna Niké sur l'Acropole, sculptures contemporaines, ou peu s'en faut, du vase

1. *Jahrbuch des Instituts*, 1890, p. 151-168.

2. *Monuments grecs*, 1891, pl. IX et X.

du Louvre et où l'envolée des draperies diaphanes s'inspire d'une même conception de la beauté?

Le céramiste et le sculpteur anonymes auxquels nous devons ces chefs-d'œuvre se sont arrêtés l'un et l'autre, dans leur recherche amoureuse de la grâce, au point extrême où elle dégénère en manière

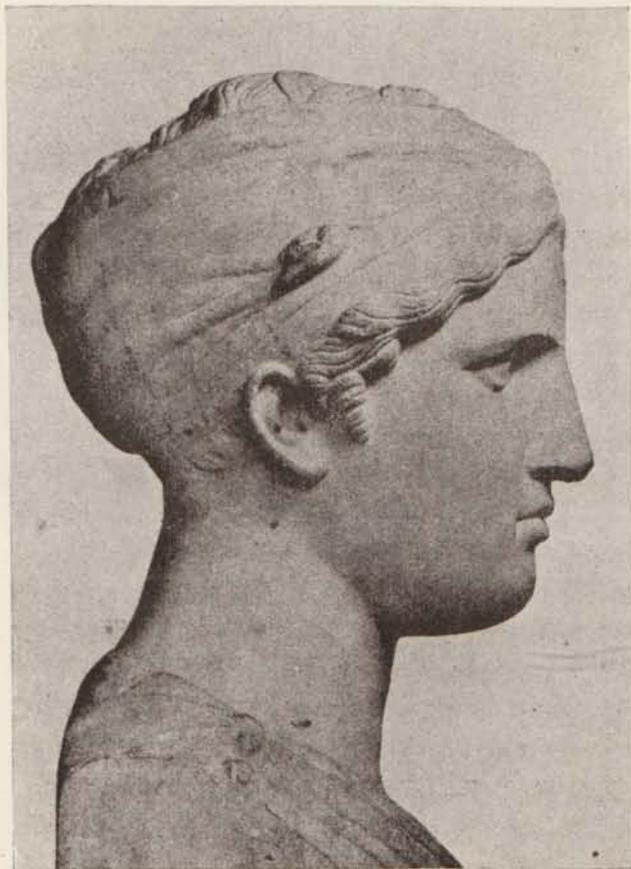


FIG. 89. — BUSTE DIT DE SAPHO, A LA VILLA ALBANI.

et cesse de s'appuyer sur l'observation loyale de la nature. Tous ceux qui ont étudié, à Pompéi et à Rome, les reflets de l'art alexandrin, savent que les anciens, comme les modernes, ne se sont pas contentés de l'élégance déjà presque excessive où se complaisaient les contemporains de Praxitèle. On est allé plus loin, on est allé jusqu'à l'invraisemblable, mais avec combien de charme encore, un relief

en stuc d'une habitation romaine est là pour nous l'apprendre. Ce relief, choisi parmi beaucoup d'autres, provient des ruines d'une maison admirablement décorée qui s'est retrouvée dans le jardin de la villa Farnésine à Rome¹. La Victoire portant un casque, qui s'avance ainsi sur la pointe des pieds comme en dansant, n'a pas



FIG. 90. — PEINTURE DE VASE
découverte à Vulci, Italie.

moins de *neuf têtes* de haut, proportion que n'a jamais présentée un corps humain; mais c'est tout juste si l'on remarque à la réflexion cet étrange oubli de la vérité, tant on est fasciné par cette apparition presque aérienne, par ce profil de sylphide, qui se balance comme un rêve dans l'indécision de son relief à peine accusé (fig. 88).

1. *Monum. de l'Institut.*, supplément, pl. XXXVI



FIG. 91. — GROUPE EN MARBRE
découvert à Locres. — Italie méridionale.



En Italie, c'est le gouvernement italien, ce sont les municipalités qui pratiquent les fouilles : l'École française de Rome est moins bien placée que sa sœur aînée d'Athènes pour s'essayer à des recherches de ce genre. Un de ses membres, M. Gsell, a pu cependant, grâce à la bienveillance du prince Torlonia, explorer un grand nombre de tombes dans la nécropole étrusque de Vulci. Les fouilles ont porté sur trois points : la rive droite de la Fiora, près du pont antique qu'on appelle *Ponte della Badia*; la région de la *Polledrara*, bien connue des amateurs de céramique ancienne, au nord du confluent de la Fiora et du Timone; enfin, le territoire situé au nord du célèbre tombeau nommé *Cuccumella*. Cent trente-cinq tombes ont été méthodiquement fouillées et ont fourni une abondante moisson de petits objets, dont plusieurs présentent un grand intérêt pour l'archéologie et l'histoire de l'art; ils forment, au palais de la Lungara, le noyau d'une collection que viendront sans doute accroître des fouilles ultérieures. Puissent-elles être toujours conduites avec la même conscience et la même méthode! Le beau volume où M. Gsell a publié les résultats de sa campagne¹ a été imprimé aux frais de la maison Torlonia; il est orné d'excellentes gravures représentant surtout des vases peints, dont le plus gracieux peut-être est une coupe athénienne, signée du céramiste Tléson, déjà connu par d'autres peintures; nous en reproduisons le sujet principal, un cerf qui s'abat, transpercé d'un javelot (fig. 90). En favorisant, comme il l'a fait, les recherches de notre École de Rome, le prince Giulio Torlonia n'a pas seulement agi en grand seigneur : il s'est souvenu qu'il était fils et petit-fils d'une La Rochefoucauld, et il a montré qu'un prince italien, dévoué aux intérêts moraux et matériels de son pays, acceptait volontiers comme collaborateur, en vue d'une belle tâche scientifique, le représentant d'une nation dont la collaboration militaire a été jadis si précieuse à sa patrie.

C'est encore à l'heureuse inspiration d'un savant français, que nous avons eu le regret de voir mourir trop jeune, François Lenormant, qu'est due une exploration très fructueuse conduite par le

1. Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, Paris, 1891 (Thorin, éditeur).

gouvernement italien sur l'emplacement d'un temple de Locres, à *Gerace marina*¹.



FIG. 92. — STATUETTE EN TERRE CUITE.
Ancienne collection Julien Gréau.

En 1879, François Lenormant avait appelé l'attention de la

1. La détermination exacte du site de Locres est un des titres scientifiques du duc de Luynes. Sur les fouilles récentes, voir le rapport de M. P. Orsi dans les *Notizie degli*

Direzione generale delle Antichità sur les restes d'une grande construction hellénique à Locres, qui était exploitée comme une carrière par les habitants. Lenormant, qui a publié quatre volumes sur la Grande-Grèce, connaissait admirablement cette partie peu visitée de l'Italie; il pensait avec raison qu'il y restait de belles fouilles à faire sur les emplacements aujourd'hui presque déserts des vieilles cités helléniques. Il avait étudié, au cours de son dernier voyage, les ruines de Locres, mais sa mort prématurée l'empêcha de publier le résultat des observations qu'il y avait faites. Les fouilles dont il entrevoyait l'importance commencèrent à la fin de 1889, sur les instances du directeur de l'Institut allemand de Rome, M. E. Petersen; elles furent conduites par un jeune et brillant archéologue italien, M. Paolo Orsi, et donnèrent des résultats très intéressants.

Au nord-est de la ville, à quelques pieds de la muraille d'enceinte, s'élevait un temple ionique, celui-là même dont la destruction avait été signalée par F. Lenormant. Construit avec grand luxe en tuf calcaire, il s'étendait sur une longueur de 44 mètres et comptait 17 colonnes sur les grands côtés. Un détail singulier, c'est que les fondations de ce temple reposent sur une couche d'argile bleue épaisse d'environ 0^m,10, destinée sans doute à les préserver de l'humidité du sol. Pline raconte que sur l'avis d'un architecte de Samos, nommé Théodore, on prit une précaution analogue en construisant le temple d'Éphèse; cela est d'autant plus curieux à rappeler que les colonnes du temple de Locres ressemblent, par leur profil, à celles du temple d'Héra à Samos. Il est donc vraisemblable que le constructeur du temple de Gerace fut un Samien, et l'on sait, en effet, que l'île de Samos, la patrie de Pythagore, entretenait des rapports suivis avec l'Italie méridionale.

Des sculptures qui ornaient les frontons, on a retrouvé un groupe considérable en marbre de Paros, qui faisait partie du fronton occidental. La hauteur de la partie conservée atteint 1^m,30¹. C'est un bon travail de la fin du ve siècle avant Jésus-Christ; le style n'est pas très éloigné de celui des métopes du Parthénon. L'interprétation du motif présente quelque incertitude : M. Petersen y a reconnu, non

Scavi (1890, p. 248-262), résumé dans l'*American Journal of archæology* (1890, p. 573-579), et l'article de M. Petersen dans les *Römische Mittheilungen* de 1890, p. 160-227.

1. *Antike Denkmæler*, pl. LII.

sans vraisemblance, un des Dioscures qui vient de traverser la mer, personnifiée par un vieillard à queue de poisson, pour venir au secours des Locriens dans la mémorable journée de Sagra, où ils écrasèrent les Crotoniates, avec l'aide des dieux, vers 510 avant Jésus-Christ (fig. 91).

Au-dessous du temple ionique auquel appartenait cette sculpture, on a trouvé les restes d'un édifice plus ancien et moins grand, dont la partie supérieure était sans doute tout entière en bois. Il est probable que la construction de ce sanctuaire, peut-être consacré à Proserpine, remonte au VII^e siècle et que celle du nouveau temple se place vers 430 avant l'ère chrétienne.

Nous ne terminerons pas sans donner un mot de souvenir à l'admirable collection de terres cuites grecques réunie par M. Gréau, qui a été dispersée au mois de mai 1891, mais dont un beau catalogue illustré, dû à M. Frœhner, a fixé et conservera le souvenir. A côté de pièces d'une importance capitale pour l'archéologie, combien en comptait-elle où la fleur du goût hellénique s'épanouissait avec son plus subtil parfum! S'il fallait choisir entre tant de belles choses et exprimer à tout prix une préférence, c'est vers un torse sans tête, provenant de Smyrne, que se porterait notre choix (fig. 92). Que le lecteur apprécie par lui-même la grâce divine de ce fragment d'argile qui ne s'effacerait pas, tout modeste qu'il est, devant les chefs-d'œuvre de la statuaire monumentale!



FIG. 92 bis. — HYLAS ET LES NYMPHES
Mosaïque du palais Albani.

NEUVIÈME COURRIER

1893 ¹



FIG. 93. — MUFLE DE LION.
Temple de Héra à Argos.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des plus belles œuvres grecques qui aient été publiées dans ces derniers temps, puisque la *Gazette des Beaux-Arts* en a eu la primeur l'an dernier ². Ces merveilleux sarcophages de Sidon, qui soulèvent encore plus d'un problème archéologique, se sont imposés tout d'abord à l'admiration des artistes, mais les antiquaires n'ont pas marchandé la leur. Tout récemment encore, le professeur Carl Robert les a cités, à côté de l'*Hermès* de Praxitèle, comme la meilleure part de ce que la fin du siècle nous a rendu ³. C'est un jugement qui trouvera, croyons-nous, peu de contradicteurs, même parmi les dévots les plus fervents de l'art archaïque, et le jour n'est pas loin où les ouvrages d'enseignement eux-mêmes feront aux nouveaux venus la place qu'ils méritent parmi les débris les plus précieux du passé.

Quelque plaisir, cependant, que l'on éprouve à contempler les produits d'un art arrivé à la pleine maturité, comme l'est celui du *Sarcophage d'Alexandre*, quelque instruction que l'on puisse dériver de l'étude de ses procédés et de ses principes, la curiosité se porte avec une secrète préférence vers les débuts, les tentatives audacieuses, les fruits déjà savoureux, bien qu'encore un peu durs, du génie qui devait s'épanouir au v^e et au iv^e siècle. La publication du premier

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, I, p. 248-264.

2. Voir la *Gazette* du 1^{er} février et du 1^{er} septembre 1892.

3. C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle, 1892.

volume de l'*Histoire de la Sculpture grecque* de M. Collignon¹, le seul ouvrage français, jusqu'à présent, où l'on trouve réunies des informations précises sur ce grand sujet, rendra familière à tous, il faut l'espérer, cette période de préparation dont les monuments, naguère encore très rares, se multiplient si rapidement dans les Musées. Le Louvre n'est pas resté en arrière, malgré l'habitude où l'on est de contester ou d'ignorer ses progrès; nous n'en voulons pour preuve que le magnifique morceau de sculpture provenant d'Athènes que M. Collignon a récemment publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique*². Cette acquisition est d'autant plus opportune qu'elle vient nous dédommager, par un équivalent presque exact, d'une perte irréparable, celle de la tête archaïque autrefois acquise à Athènes par Rayet³. A la vente de la collection de notre regretté ami, qui attachait à ce marbre une importance toute particulière, un malentendu en priva le Musée du Louvre : ce fut la collection Jacobsen qui l'obtint. Or, la tête que nous reproduisons est une des seules qui présentent une analogie très étroite avec celle dont nous venons de parler (fig. 94). Ce sont les mêmes yeux trop ouverts et à fleur de tête, les mêmes sourcils relevés, la même bouche large, aux lèvres sensuelles, la même saillie un peu brutale de la mâchoire. De la comparaison qu'il a instituée entre ces deux œuvres, M. Collignon est disposé à conclure que la tête du Louvre marque un progrès, car l'obliquité des yeux y est à peine sensible et le modelé des paupières n'offre plus aucune trace de sécheresse. Il existe d'ailleurs d'autres différences, dont une surtout est fort intéressante à noter. Tandis que les cheveux, dans la tête de Copenhague, se terminent sur le front par un bourrelet et s'étagent plus haut en mèches régulières, la tête du Louvre présente une coiffure assez bizarre. Au lieu du bourrelet, deux rangées de boucles symétriques; au lieu des mèches à direction verticale, une série de divisions horizontales, très sommairement indiquées, que cerne un bandeau. Sur la nuque, au delà du

1. Paris, Didot, 1892. Cf. le compte rendu que j'ai donné de ce bon livre dans la *Revue critique* du 9 janvier 1893.

2. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1892, p. 446, pl. V. Haut. 0^m,27, depuis la cassure du cou jusqu'au sommet du crâne.

3. Voir Rayet, *Études d'archéologie*, pl. I; Collignon, *Histoire de la sculpture*, p. 361, fig. 183.

bandeau, de longues mèches tombantes aboutissent à des boucles arrondies, analogues à celles que l'on observe sur le front. Il y a là une disposition nouvelle, où l'on sent comme la lutte engagée entre les traditions de l'archaïsme et l'observation de la nature. Dans la fameuse statue d'Anténor¹, on voit, comme sur notre marbre, deux rangées de boucles superposées; c'est là sans doute une mode qui



FIG. 94. — TÊTE ARCHAÏQUE D'ATHÈNES
Musée du Louvre.

prévalait à la fin du VI^e siècle, et je ne pense pas qu'il faille seulement en chercher l'origine dans la technique des bronziers péloponésiens et éginétiques. Pendant toute la période des Pisistratides, jusqu'aux guerres médiques, les marbres comme les vases peints montrent que la coiffure était l'objet des soins les plus recherchés; les hommes n'étaient pas, à cet égard, moins coquets que les femmes; ainsi la

1. Voir plus haut, fig. 85.

chevelure de la tête d'athlète de la collection Rampin présente une complication vraiment extraordinaire¹. Dans leur goût pour la symétrie, pour l'ornement, les sculpteurs ont bien pu exagérer ces caractères, mais il est certain qu'ils ne les ont pas inventés. Les épithètes homériques sont là pour nous prouver à quel point l'abondance et la belle disposition de la chevelure étaient appréciées aux premiers temps de l'hellénisme. On y reviendra, mais pour les femmes seulement, à l'époque impériale, après une longue période de simplicité. Comme l'a fait observer M. Collignon, le travail du marbre à la virole, donnant l'idée de mèches qui s'enroulent, ne disparaît pas subitement avec l'archaïsme; on le retrouve encore plus tard, par exemple dans deux têtes d'Halicarnasse et de Priène, l'une et l'autre du IV^e siècle, qui sont conservées au Musée Britannique².

De l'époque de la glorieuse floraison du génie grec, qui est celle de Phidias et de Polyclète, nous possédons depuis peu, grâce à l'École américaine d'Athènes, quelques œuvres d'un grand prix, fruit des fouilles entreprises par elle entre Argos et Mycènes, sur l'emplacement du fameux temple d'Héra argienne³.

« Le temple de Héra, dit Pausanias⁴, est à quinze stades (un peu moins de 3 kilomètres) de Mycènes, sur la gauche... Le ruisseau Astérion coule à ses pieds et se jette dans un gouffre où il disparaît... Eupolemos d'Argos a été, dit-on, l'architecte de cet édifice. Les sculptures au-dessus des colonnes⁵ représentent d'un côté la naissance de Zeus et le combat des dieux et des géants; de l'autre, la guerre de Troie et la prise de cette ville. Devant l'entrée du temple sont des statues de femmes jadis prêtresses d'Héra⁶ et celles de quelques héros, parmi lesquels est Oreste... On voit dans le vestibule du temple les statues des Charites, ouvrages très anciens; à droite, le lit d'Héra

1. Collignon, *Histoire de la sculpture*, p. 360, fig. 182.

2. Murray, *History of Greek sculpture*, pl. XXVII.

3. Ch. Waldstein, *Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos*, New-York, Boston et Londres, 1892.

4. Pausanias, II, 17.

5. S'agit-il des métopes, des frontons ou de tout l'ensemble? Pausanias s'exprime souvent avec une grande négligence.

6. C'est là un des passages que l'on peut invoquer à l'appui de la thèse suivant laquelle les figures de femmes découvertes sur l'Acropole d'Athènes représenteraient des prêtresses d'Athéna, et non la déesse elle-même.

et le bouclier que Ménélas enleva à Euphorbe devant Troie. Héra est assise sur un trône; sa statue, d'une très grande proportion, en or et en ivoire, a été faite par Polyclète... Au-dessus de ce temple

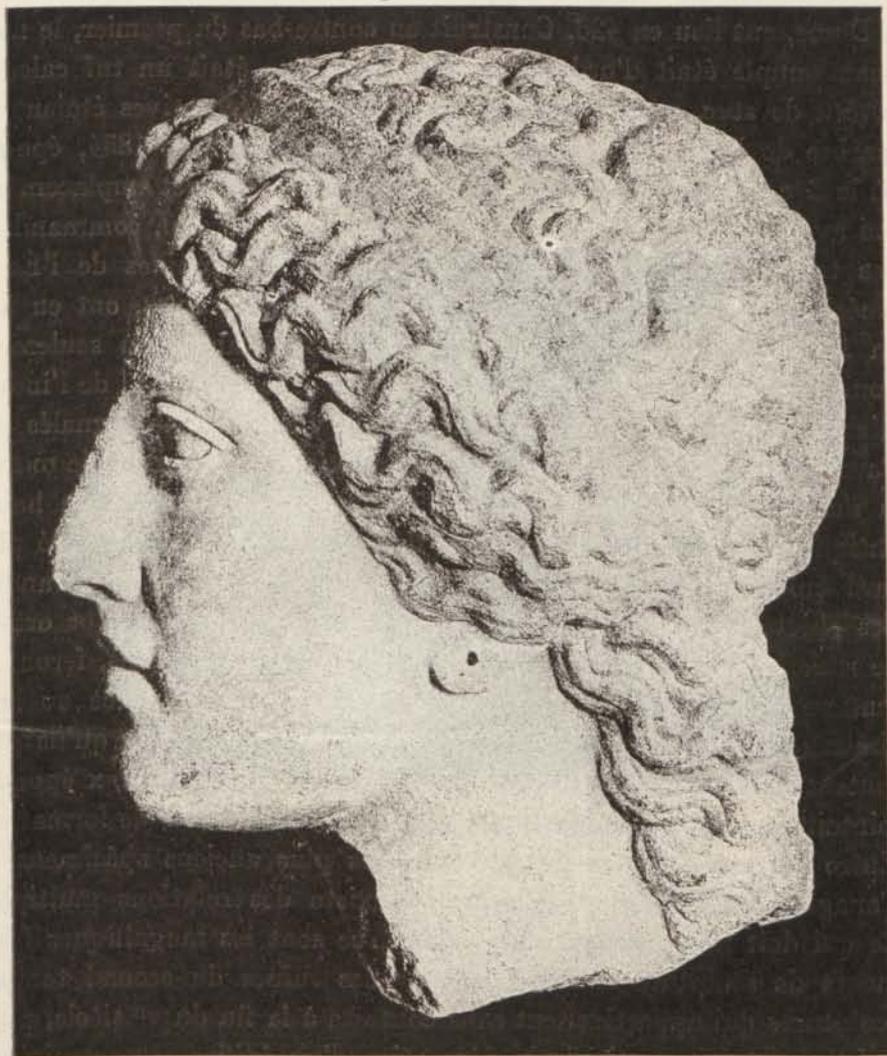


FIG. 95. — TÊTE DE DÉESSE
découverte près d'Argos.

(sur une terrasse plus élevée) sont les fondements du premier et ce qu'en épargna l'incendie allumé par l'imprudence de Chrysis, prêtresse d'Héra, qui se laissa surprendre par le sommeil, tandis qu'une lampe brûlait devant les guirlandes. Elle s'enfuit à Tégée et se mit

sous la protection d'Athéna Aléa. Quelque grand que fût ce malheur, les Argiens n'abattirent pas la statue de Chrysis et on la voit encore devant le temple qui a brûlé. »

L'incendie de l'ancien temple, dont Vitruve attribue la fondation à Doros, eut lieu en 423. Construit en contre-bas du premier, le nouveau temple était d'ordre dorique; la matière était un tuf calcaire revêtu de stuc, mais le toit et les sculptures décoratives étaient en marbre de Paros. On savait cela depuis l'automne de 1854, époque où le Grec Rangabé pratiqua quelques sondages sur cet emplacement, qui avait été identifié, en 1831, par le général Gordon, commandant des troupes grecques dans le Péloponèse¹. Les fouilles de l'École américaine, conduites avec des ressources considérables, ont eu lieu en 1892. Elles ont donné des résultats importants non seulement pour l'histoire de l'art classique, mais pour celle de l'art et de l'industrie antérieurs au v^e siècle. Les restes du vieux temple, signalés par Pausanias, ont été rendus à la lumière et on a eu le bonheur de mettre la main sur une épaisse couche d'ex-voto, remontant à une haute antiquité, qui, autrefois conservés dans cet édifice, avaient été plus tard enfouis sans ordre pour faire place à de nouvelles offrandes. Ces objets, terres cuites, vases, ivoires, bronzes, feuilles d'or ornées de rosaces et d'autres motifs, petits monuments égyptiens, feront la matière d'une publication spéciale; dès maintenant, grâce au spécimen qu'on nous en a donné, nous apprécions l'intérêt qu'ils présentent pour la connaissance de l'industrie grecque, aux époques lointaines où les types plastiques étaient encore en voie de formation. Entre ces terres cuites primitives et les plus anciens spécimens de Tanagre, de Rhodes, de Chypre, il existe des relations multiples. Ce qui doit nous occuper aujourd'hui, ce sont les magnifiques fragments de sculpture exhumés autour des ruines du second temple, sculptures qui appartiennent sans conteste à la fin du v^e siècle, puisqu'elles ont fait partie de la décoration d'un édifice reconstruit aux environs de l'an 420.

La tête de femme que nous avons fait reproduire est le plus beau morceau qu'aient donné les fouilles (fig. 95)². Bien que le caractère

1. Mure, *Travels*, t. II, p. 178.

2. Hauteur (du menton au sommet du crâne) : 0^m,223.

en soit plutôt celui d'une jeune épousée que d'une matrone, rien n'empêche d'y reconnaître Héra, que l'on représentait dans l'art, comme dans la légende, sous l'un et l'autre aspect. Toutefois, il peut subsister des doutes à cet égard, et nous n'adoptons qu'à titre provisoire la désignation proposée par l'éditeur américain. Il faudrait avoir du temps à perdre, ou le goût d'enfoncer les portes ouvertes, pour démontrer que ce marbre, d'un caractère encore sévère, d'une admirable pureté de lignes, est bien une œuvre authentique de la plus belle période de l'art grec. Ce qui reste douteux, c'est qu'il ait



FIG. 96. — TÊTES DES MÉTOPES DU TEMPLE D'HÉRA, PRÈS D'ARGOS.

fait partie du fronton occidental du temple et d'un groupe figurant la naissance de Zeus. D'autre part, Polyclète étant l'auteur de la statue chrysléphantine de l'*Heraion*, exécutée, suivant Plin, vers 420, comme Phidias avait sculpté celle du Parthénon, il est très raisonnable de penser que le maître argien a dirigé les sculpteurs chargés de la décoration du temple, comme le maître athénien présidait aux travaux du Parthénon. Et, en vérité, quand même cette tête nous serait arrivée sans certificat de provenance, nous connaissons aujourd'hui assez exactement l'histoire de l'art grec pour que les bons juges l'eussent attribuée, d'un commun accord, à l'école et à l'époque de Polyclète. L'analogie qu'elle présente avec le fameux

buste de Naples, dit Héra Farnèse, qui est considéré depuis longtemps comme inspiré d'un type de Polyclète, aurait suffi pour lever les doutes. Mais — c'est ici qu'apparaît la haute importance de la trouvaille américaine — nous ne possédions encore, parmi les marbres dérivant de cet artiste, que des œuvres sculptées longtemps après lui, le Doryphore de Naples, le Diadumène du Musée Britannique, les Amazones de Berlin et de Rome. Désormais, nous pouvons étudier le style du maître lui-même dans une œuvre qu'il a probablement vu exécuter, qui est sortie directement, sinon de son atelier, du moins de son école; Polyclète devient visible pour nous à la même distance, si l'on peut dire, que Phidias. Les anciens se sont plu à juxtaposer les noms de ces deux artistes; déjà Platon, dans le *Protagoras*, cite Polyclète et Phidias comme des sculpteurs également illustres; à l'époque romaine, Polyclète avait des admirateurs qui le jugeaient même supérieur à son rival. Ils ont loué chez lui, en termes qu'on voudrait plus clairs, quelque chose de carré et de robuste, la science profonde des proportions unie à celle du rythme, c'est-à-dire le sentiment de la forme et celui du mouvement. Mais une œuvre, même d'école, est plus instructive que tous les éloges, qui se tiennent souvent dans les généralités de l'esthétique. Ce qui nous frappe le plus dans la tête d'Argos, c'est la simplicité et la sûreté de l'exécution, c'est la sérénité un peu sévère, dédaignant toute coquetterie et toute recherche de grâce, que l'on retrouve au même degré, mais peut-être avec un peu de sécheresse due au copiste, dans le buste d'Héra Farnèse au Musée de Naples.

Phidias passait pour s'être formé à la même école que Polyclète, celle de l'argien Hagélaïdas. Quelques différences qu'aient laissé paraître leurs grands ouvrages, sur lesquels nous sommes très imparfaitement renseignés, leur communauté d'éducation, vraie ou supposée, atteste qu'il devait exister, aux yeux des anciens eux-mêmes, une grande conformité entre leurs styles. Cette conformité se retrouve dans les œuvres qu'ils ont l'un et l'autre inspirées. Nous pouvons en donner la preuve en reproduisant, d'une part, deux belles têtes (fig. 96) provenant comme la précédente de l'*Héraïon* (peut-être un Grec et une Amazone) et, de l'autre, deux têtes moins bien conservées, mais infiniment précieuses par leur provenance, que l'on a trouvées récemment à Rhamnus, dans les environs d'Athènes

(fig. 97)¹. Ces dernières appartiennent certainement à l'école de Phidias. Elles ont été découvertes par M. Staïs dans les ruines du temple de Rhamnus où était placée la célèbre statue de Némésis, œuvre d'un des élèves favoris de Phidias, Agoracrite de Paros. Quelques-uns l'attribuaient à Phidias lui-même, ajoutant — ce qui est un conte ridicule — qu'il l'avait taillée dans un bloc de marbre apporté par les Perses en 490 pour dresser un trophée de leur victoire. Pausanias a décrit² les bas-reliefs sculptés sur la base de cette statue et qui représentaient Léda, nourrice d'Hélène, conduisant Hélène à Némésis, sa mère, à côté de



FIG. 97. — TÊTES PAR AGORACRITE
découvertes à Rhamnus.

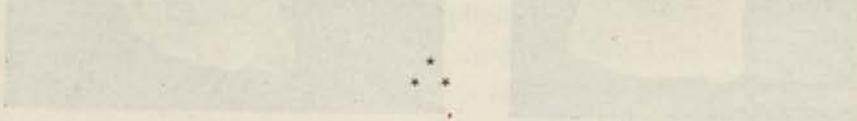
divers héros. Ce sont ces sculptures dont on a retrouvé des morceaux en 1890; les têtes sont très petites, n'ayant guère plus de 0 m, 10 de haut, mais on y reconnaît, malgré leur dégradation, la main d'un artiste de grande valeur. Rappelons, en passant, que Leake, écrivant au commencement du siècle son ouvrage sur les démes de l'Attique, rapportait qu'on avait trouvé à Rhamnus des fragments de reliefs appartenant à la base d'une statue; malheureusement, ces morceaux ont sans doute été emportés par des touristes et sont actuellement cachés, sans état civil, au fond de quelque collection anglaise

1. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1891, pl. VIII.

2. Pausanias, I, 33.

ou autre. Maintenant que les archéologues grecs ont découvert à leur tour quatre têtes humaines, une tête de cheval et six fragments de torsos provenant du même monument, il serait bien utile que les possesseurs de petits marbres grecs interrogeassent attentivement leurs vitrines : la reconstitution des bas-reliefs d'Agoracrite, sculptés sous l'inspiration directe de Phidias, serait assurément une bonne fortune pour l'archéologie.

Comme on s'en convaincra au premier coup d'œil, il existe une très grande analogie entre les têtes de Rhamnus (fig. 97, 98) et celles d'Argos (fig. 96); cette analogie est surtout sensible dans le modelé des yeux et de la bouche. Il y a là un type qui paraît avoir été en faveur pendant le dernier quart du v^e siècle et dont il y a plus d'un exemple parmi les sculptures du Parthénon¹. Comme il se retrouve sur le sarcophage de Sidon dit *Sarcophage lycien*, on peut tenir pour certain que ce chef-d'œuvre appartient à la même époque et non pas, comme on l'a prétendu de divers côtés, au iv^e siècle. Les œuvres datées et les œuvres signées sont parfois des fragments bien modestes ou bien frustes, mais ce sont des points de repère auxquels il faut toujours revenir quand on veut attribuer à une époque ou à une école la masse des sculptures anonymes qui remplissent nos Musées.



Nous sortons de l'école, mais non de la tradition de Phidias, en appelant l'attention sur la tête d'une statuette d'Esculape découverte en 1886 à Épidaure, dans un édifice déblayé au nord de l'Asclépieion (fig. 99)². M. Wolters, qui l'a publiée, l'a rapprochée très justement d'une tête depuis longtemps célèbre, le buste trouvé à Milo, qui, de la collection Blacas, a passé au Musée Britannique (fig. 99). Plus d'une fois, déjà, nous avons soutenu avec M. Brunn, contre l'autorité de MM. Overbeck, Collignon et d'autres, que le dieu de Milo était Esculape : la preuve en paraît faite aujourd'hui d'une manière définitive. Évidemment, nous avons là deux répliques très inégales d'une même œuvre, qui doit avoir été sculptée au iv^e siècle, mais plutôt

1. Voir, par exemple, Collignon, *Phidias*, p. 79.

2. *Athenische Mittheilungen*, 1892, pl. III.

dans la seconde moitié que dans la première. A qui se rapporte l'original, dont le marbre de Milo, si admirable à tous égards, pourrait



FIG. 98. — TÊTE PAR AGORACRITE
découverte à Rhamnus.

fort bien être un fragment? Un archéologue algébriste dirait, en le désignant par X, que l'Esculape de Milo est à X comme le Jupiter

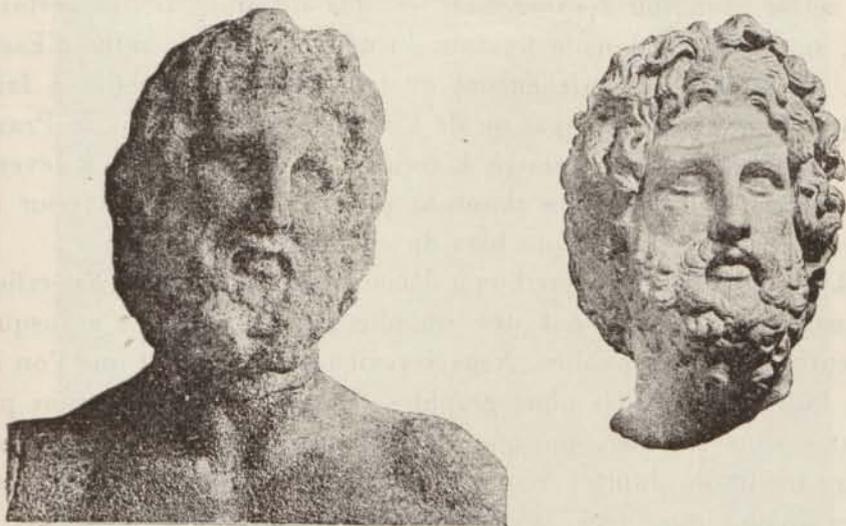


FIG. 99. — BUSTES D'ESCLAPE
découverts à Épidaure et à Milo.

d'Otricoli à celui de Phidias. C'est un adoucissement, une transposition dans un mode sentimental d'un type du ^ve siècle, et ce type

peut bien avoir été créé par Alcamène, l'élève de Phidias, auteur d'une statue d'Esculape à Mantinée. La transformation de ce modèle n'a sans doute pas été l'œuvre d'un seul artiste, comme nous sommes trop souvent disposés à le croire, perdant de vue cette continuité de la tradition qui est un des caractères essentiels de l'art antique. Cependant on peut faire remarquer que ce type adouci paraît quelquefois dans les terres cuites dorées de Smyrne, qui dérivent, sinon à titre exclusif, du moins en majeure partie, de l'école de Lysippe et de ses contemporains. Un des motifs que l'on rencontre le plus souvent parmi ces intéressants débris, qu'on est loin encore d'apprécier à leur valeur, est l'image de Jupiter Sérapis; or, nous savons que ce type est dû à Bryaxis, artiste athénien qui travaillait avec Scopas, Timothée et Léocharès au mausolée d'Halicarnasse vers 348 et qui fit en bronze, vers l'an 312, le portrait de Séleucus I^{er}. C'est donc un contemporain de Lysippe, mais qui paraît s'être volontiers inspiré de Phidias, puisqu'une œuvre de sa main, à Patara en Lycie, était attribuée aussi au maître athénien¹. Or, les anciens ont mentionné parmi les ouvrages de Bryaxis deux images d'Esculape, l'une groupée avec Hygie, l'autre isolée. Il y a donc quelque apparence — il faut bien ici se contenter d'apparences! — que Bryaxis eut une certaine part, au iv^e siècle, dans la fixation du nouvel idéal plastique d'Esculape. Mais on trouverait encore quelques bons arguments à faire valoir à l'honneur de Scopas ou de Léocharès, sans parler de Praxitèle, auquel M. Wolters a songé. L'archéologie de l'art aspire à devenir une science : elle y aspire d'autant plus ardemment que, pour en arriver là, il lui reste encore bien du chemin à parcourir!

Il y a déjà deux ans que l'on a découvert à Athènes des bas-reliefs originaux de Bryaxis; par une singulière négligence, on a jusqu'à présent omis de les publier. Nous y reviendrons aussitôt que l'on en aura fait connaître des photographies. Mais nous ne quitterons pas Bryaxis sans signaler, puisque l'occasion s'en présente, un buste encore inédit de Jupiter Sérapis, qui compte parmi les plus excellentes images que nous ayons de ce dieu (fig. 100)². J'en dois la communication à l'obligeance du possesseur, M. Léopold Goldschmidt,

1. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 1317.

2. Hauteur de la tête : 0^m,27.

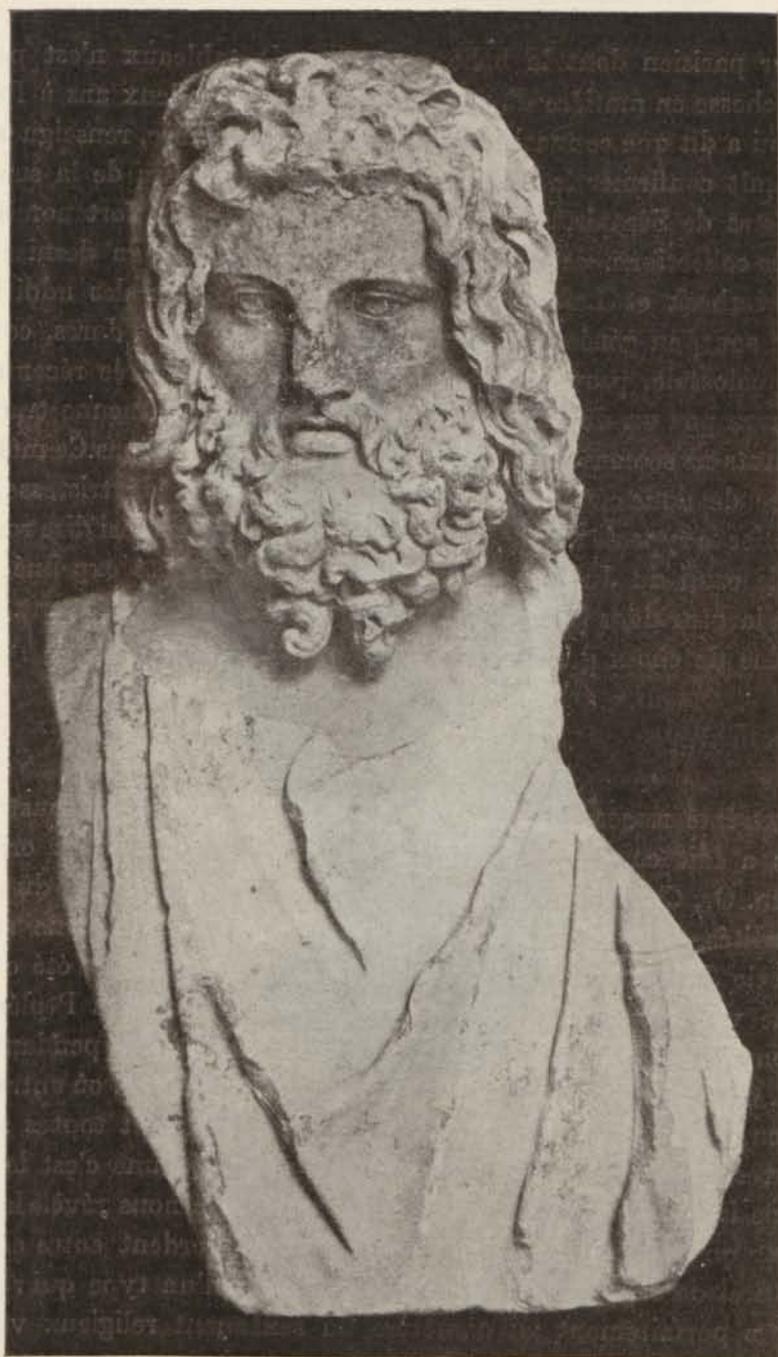


FIG. 100. — BUSTE DE JUPITER SÉRAPIS

Ancienne collection de M. Léopold Goldschmidt, à Paris.

amateur parisien dont la belle collection de tableaux n'est pas la seule richesse en matière d'art. Il l'a acquis il y a deux ans à Rome, où on lui a dit que ce marbre avait été retiré du Tibre, renseignement que paraît confirmer la corrosion de quelques parties de la surface. Les bustes de Sérapis, souvent en marbre noir, sont fort nombreux dans les collections, et les listes qu'en ont données en dernier lieu MM. Overbeck et Lafaye comporteraient déjà bien des additions; mais ce sont, en général, des œuvres un peu sèches et dures, comme la tête colossale, provenant de Carthage, qui est entrée récemment au Louvre par un don du commandant Marchand. Aucune trace de ces défauts ne se constate dans le buste que nous publions. Ce mélange singulier de douceur et de gravité, de sérénité et de tristesse, qui caractérise le type de Sérapis, dérivé lointain, et pour ainsi dire romantique de celui du Jupiter de Phidias, a rarement été exprimé avec plus de largeur dans la facture et de sincérité dans le sentiment. C'est une pièce de choix qui ne déparerait aucun musée.



L'extrême ressemblance que présentent entre eux les bustes de Sérapis a fait conclure de bonne heure à l'influence d'un original commun. Or, Clément d'Alexandrie, dans un passage rempli, du reste, d'absurdités, nous apprend qu'il y avait à Alexandrie une statue célèbre de Jupiter Sérapis ou d'Hadès (Pluton), qui avait été offerte par une ville grecque, probablement Sinope, à l'un des Ptolémées, en reconnaissance du secours en blé qu'elle en avait reçu pendant une famine. Cette statue, recouverte d'une sorte d'émail noir, où entraient, disait-on, l'or, l'argent, le bronze, le plomb, l'étain et toutes sortes de pierres précieuses, était l'œuvre de Bryaxis. Comme c'est la plus ancienne image de ce dieu dont un texte antique nous révèle la célébrité, et que toutes les images de Sérapis concordent entre elles, il est naturel de rapporter à Bryaxis l'invention d'un type qui répond d'ailleurs parfaitement au caractère du sentiment religieux vers la fin du iv^e siècle avant notre ère.

Une silhouette du Sérapis de Bryaxis, placé dans un temple, figure sur plusieurs monnaies d'Alexandrie, où l'on trouve aussi un type du dieu debout, en souvenir de quelque œuvre d'art dont les textes

ne font pas mention. Sur d'autres monnaies très nombreuses de la même ville, on voit seulement le buste du dieu, rarement de face, souvent de profil, toujours reconnaissable au *modius* ou *calathus* qui le couronne et qui, rappelant la forme d'un boisseau, symbolise l'abondance des récoltes, l'inépuisable richesse du monde souterrain¹. La constance des types monétaires n'est pas moins remar-

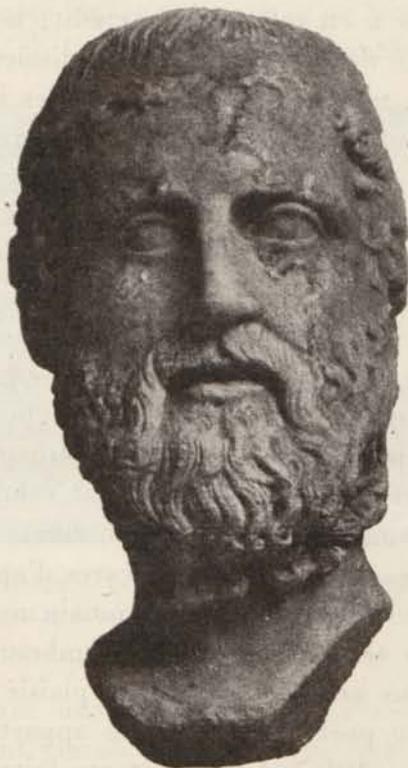


FIG. 101. — BUSTE D'ANACRÉON
Musée de Berlin.

quable que la ressemblance des statues et confirme l'hypothèse émise sur l'influence du chef-d'œuvre de Bryaxis.

Un fait très curieux, c'est que Sérapis ou Sarapis n'a d'égyptien que le nom : tous ses attributs sont ceux de l'Hadès grec, auquel il a même emprunté Cerbère. Le nom paraît être une forme hellénisée

1. Voir R.-St. Poole, *Catalogue of the coins of Alexandria and the nomes*, Londres, 1892, avec planches.

d'*Hesar Hapi*, mot composé des noms d'Osiris et d'Apis et appliqué à une divinité qui était la « forme osirienne », c'est-à-dire défunte et divinisée, du taureau sacré Apis¹. On se trouve donc en présence d'un culte officiel, introduit par un roi grec en Égypte à la fin du iv^e siècle, dans une intention évidente de rapprochement entre les habitants du pays et ses nouveaux maîtres. Comme le *fiat lux* d'un Ptolémée ne suffisait pas, on entoura l'image nouvelle de légendes populaires destinées à en rehausser le crédit; nous en avons l'écho dans le passage cité de Clément. Les uns disaient que cette statue n'était pas faite de main d'homme, comme les images du Christ et de la Vierge que montraient les Byzantins; d'autres affirmaient qu'elle avait été commandée à Bryaxis par le roi d'Égypte Sésostris (!), qui avait fait prisonnier le sculpteur lors de ses expéditions guerrières en pays grec, et qu'elle représentait Osiris, ancêtre du conquérant égyptien. Le seul fait d'avoir rapporté une tradition pareille atteste l'ignorance prodigieuse de Clément en ce qui concerne l'histoire de l'art, et l'on frémit à la pensée que bien des renseignements qui courent les manuels remontent à des auteurs encore moins estimables que celui-là. Raison de plus pour faire passer toujours, dans nos études, le témoignage direct des monuments avant celui des textes!

Ce serait un travail séduisant, pour un amateur ayant des loisirs, de réunir en volumes de belles héliogravures d'après les têtes les plus caractéristiques que l'art grec et l'art romain nous ont léguées. On en a déjà vu, dans cet article, d'assez nombreux et d'assez beaux spécimens, mais nous ne résistons pas au plaisir d'en reproduire un de plus, le buste du poète Anacréon qui appartient depuis peu au Musée de Berlin (fig. 101)². La découverte faite en 1884, à Rome, d'un buste d'Anacréon pourvu d'une épigraphe, a permis d'identifier avec certitude, dans les musées, cinq portraits de l'aimable citoyen de Téos, qui mourut presque octogénaire, peu de temps après la bataille de Salamine, objet de l'admiration de tous les Grecs. Tandis que les Téliens frappaient des monnaies à son effigie, Athènes lui élevait une statue sur l'Acropole, à côté de celles de Xanthippe, le père de Périclès, et de Périclès lui-même³. Comme il est question, dans

1. Poole, *op. laud.*, p. LX.

2. *Jahrb. des Instit.*, 1892, pl. III.

3. Pausanias, I, 25.

les auteurs, d'une statue célèbre de Périclès par Crésilas, un des meilleurs sculpteurs de la génération de Phidias, M. Brunn a déjà supposé que l'image d'Anacréon était due au même artiste et M. Kekulé n'hésite pas à croire que la statue de l'Acropole, œuvre de Crésilas, est l'original de nos portraits d'Anacréon. Je suis loin, pour ma part, de me ranger à cette opinion. Crésilas nous est assez bien connu, du moins comme portraitiste, par l'excellent buste de Périclès que l'on conserve au Musée Britannique, et je ne trouve pas que le style de cette sculpture, où l'archaïsme reste sensible sous le ciseau du



FIG. 102. — QUADRIGE CONDUIT PAR LA VICTOIRE
Bas-relief de la collection du duc de Loulé, à Lisbonne.

copiste, présente une analogie même superficielle avec l'Anacréon de Berlin. Il ne faut jamais perdre de vue que les statues célèbres, connues seulement par les auteurs, sont des échappées au naufrage de la littérature antique et qu'il devait y avoir, ailleurs qu'à Athènes, bien des portraits renommés d'Anacréon. C'est plutôt dans la tradition d'Alcamène et de Praxitèle que je chercherais l'original du buste de Berlin. Mais il est bien difficile de se former une opinion, en pareille matière, lorsqu'on doit consulter, dans des ouvrages différents, des reproductions diversement fidèles de têtes isolées. Je voudrais que l'amateur dont je parlais tout à l'heure se rencontrât chez nous : si l'idée d'un recueil de têtes antiques pouvait lui sourire, je serais trop heureux de lui en faciliter l'exécution.



Un frappant exemple des services qu'un amateur de goût peut rendre à l'archéologie a récemment été donné par M. Boutroue. Voici le fait. On connaissait depuis longtemps, quoique fort mal, deux bas-reliefs appartenant au duc de Loulé, à Lisbonne; M. Yriarte en avait donné des croquis rapides¹; il en existait, par exemple au Trocadéro, des moulages défectueux et, dans le commerce, des réductions Barbédienne également très insuffisantes. La tradition les faisait découvrir, au siècle dernier, tantôt à Pompéi, tantôt à Herculanium, mais aucun contemporain n'ayant relaté cette découverte, des doutes sur l'authenticité des deux bas-reliefs avaient pris, depuis plusieurs années, quelque consistance. M. Kekulé, une haute autorité en archéologie, n'avait pas hésité à les déclarer faux, à signaler même le bas-relief antique dont le faussaire s'était inspiré. Comme ces œuvres appartiennent à la série *néo-attique*, c'est-à-dire à la classe des imitations, faites dans l'antiquité même, d'œuvres élégantes et fines du iv^e ou du v^e siècle, la question d'authenticité ne pouvait être tranchée que par une étude directe des originaux. M. Boutroue, chargé d'une mission gratuite au Portugal, eut l'occasion de les regarder de près et put rapporter à M. Homolle deux magnifiques photographies que lui avait offertes le duc de Loulé (fig. 102). Grâce à ces documents et aux impressions très nettes de M. Boutroue², M. Homolle a pu tirer la chose au clair. Il a rappelé l'existence de deux répliques partielles de ces reliefs, l'une à Londres, provenant de la collection Pourtalès, l'autre à Rome, trouvée en 1875 sur l'Esquilin. Ce ne sont pas des répliques par à peu près, mais des copies presque mécaniques, des fac-similés. Il faut donc que les bas-reliefs du duc de Loulé soient bien antiques, et, de plus, qu'ils remontent à un original célèbre. Mais cet original lui-même était une œuvre d'éclectisme, une sorte de compilation de motifs attiques, comme il s'en produisit un grand nombre depuis le ii^e siècle avant l'ère chrétienne, lorsque les facultés créatrices des artistes grecs commencèrent à s'épuiser et que le goût du *déjà vu* se substitua à celui des nouveautés. Voilà donc une ques-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, I, p. 556.

2. Voir la communication de M. Boutroue à la Société des Antiquaires, *Bulletin*, 1891, p. 193, 196.

tion vidée et, par surcroît, l'archéologie dotée de reproductions excellentes d'après des œuvres jusqu'à présent mal connues. Il est sans doute très utile de fouiller le sol pour en faire sortir des marbres enfouis, mais cela n'est pas à la portée de tout le monde, et l'on y risque la fièvre. Avec un bon appareil photographique et une provision de magnésium, on peut, sans aller bien loin ni coucher sur la dure, faire encore beaucoup de découvertes dans les musées, ou les rendre possibles, si l'on peut dire, par la mise en circulation d'un capital archéologique dormant.

Je me reprocherais de terminer ce *Courrier* sans signaler la publication du second volume d'un magnifique ouvrage, dû à un amateur autrichien comme il faudrait qu'il y en eût beaucoup, M. le comte Charles Lanckoronski. *Les Villes de la Pamphylie et de la Pisidie*¹ n'est pas seulement une œuvre d'archéologie militante, une réunion de matériaux inédits que l'auteur est allé chercher bien loin, au prix de grandes fatigues et de frais considérables : c'est une des monographies les plus importantes qui existent encore pour l'histoire de l'architecture antique. Les relevés et les restitutions de monuments, dus à M. Niemann, témoignent d'un savoir et d'un goût auxquels on voudrait rendre moins brièvement hommage. Enfin, l'exécution matérielle de l'ensemble est tellement voisine de la perfection, le choix du format in-4°, au lieu du monstrueux in-folio, est si digne d'éloges, que l'on pourra désormais proposer cette admirable publication d'un riche amateur comme un modèle aux entreprises analogues des gouvernements.

1. Édition française, Paris, Firmin-Didot, 1890 et 1893.



FIG. 103. — CORNICHE ORNÉE DU TEMPLE DE HÉRA A ARGOS.



FIG. 104. — ULYSSE ET CIRCÉ, SUR UN VASE DU CADIRION PRÈS DE THÈBES.
Musée Britannique.

DIXIÈME COURRIER

1894 ¹



FIG. 105. — TÊTE EN TERRE CUITE
découverte sur l'Acropole d'Athènes ².

Nous aurions voulu publier, dans ce dixième *Courrier*, quelques spécimens des belles sculptures que les fouilles de notre École française à Delphes ont rendues au jour depuis le mois d'avril 1893. Malheureusement, s'il en existe des photographies, elles n'ont pas encore paru dans les recueils archéologiques et il faut attendre, avant de les reproduire ici, que les auteurs des fouilles les aient fait connaître, usant du droit qui est, après la joie de la découverte, la plus grande satisfaction des explorateurs.

Ces sculptures appartiennent toutes à l'époque archaïque, c'est-à-dire qu'il faut une certaine initiation pour les apprécier. Une dizaine de marbres au plus, dans la vaste collection du Louvre, peuvent, à l'avance, donner une idée de leur style. Regardez, par exemple, cette stèle de Philis rapportée de Thasos par Emm. Miller, qui est placée dans la même salle que les sculptures du Parthénon et d'Olympie; elle vous préparera à comprendre les

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, I, p. 219-236.

2. *Anzeiger*, 1893, p. 144.

curieux reliefs, provenant du Trésor des Athéniens à Delphes, qui ont été découverts par l'École française. Le Trésor des Athéniens était un temple d'ordre dorique, construit, vers 485 avant Jésus-Christ, avec le butin de la victoire de Marathon; c'est donc un édifice assez rigoureusement daté, appartenant à une période d'autant plus intéressante pour l'historien qu'on y sent la transition entre l'archaïsme fleuri des Pisistratides et l'archaïsme austère du temps de Cimon, d'où sont sortis les chefs-d'œuvre de Phidias. Les sujets des sculptures se rapportent à Thésée et à Hercule, les héros athéniens par excellence. Il y a là des morceaux exquis, notamment une Athéna, malheureusement sans tête, et un torse d'Hercule admirable de finesse et de vigueur. Comme l'a dit M. Homolle, « la sécheresse archaïque y est tempérée par une souplesse de modelé, rare dans les œuvres du temps, par quelque chose de gras et d'enveloppé qui surprend et qui charme ¹ ». Espérons que nos lecteurs pourront bientôt en juger eux-mêmes! L'École française est tout intéressée à satisfaire, par de promptes publications, l'impatient curiosité du public qui ne ménage pas sa sympathie à ses travaux.

Ce n'est pas seulement sous terre ou dans les musées, ou encore dans ce qu'on appelle la « poussière des archives », qu'une investigation patiente découvre des documents nouveaux sur les monuments de l'art antique. Les textes grecs et latins qui les décrivent ont été depuis longtemps réunis, commentés, en partie même traduits, et cependant, la comparaison de ces textes, l'étude minutieuse de leur contenu, n'ont pas encore, semble-t-il, dit leur dernier mot. Quelque étrange que cela puisse paraître, il a fallu attendre jusqu'en 1893 pour qu'un savant autrichien, M. Gurlitt, restituât, à l'aide de passages d'auteurs déjà publiés, mais non utilisés encore, l'histoire d'une des plus célèbres statues de l'antiquité, la grande Athéna en bronze de Phidias. La chose vaut la peine qu'on s'y arrête; il s'agit, en effet, d'une des plus ingénieuses hypothèses de notre temps.

Si l'on ouvre le premier volume de l'*Histoire de la sculpture grecque* de M. Collignon, publié en 1892, on y trouve à peu près ceci². Sous le gouvernement de Cimon, Phidias fut chargé d'exécuter une statue

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1893, p. 192.

2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 523.

colossale en bronze d'Athéna, qui fut placée sur l'Acropole, où elle reçut plus tard le surnom de *Promachos*, c'est-à-dire « celle qui combat au premier rang », ou plutôt « la sentinelle ». Quelques monnaies romaines nous donnent une idée de cette statue. « Le sculpteur ne s'était

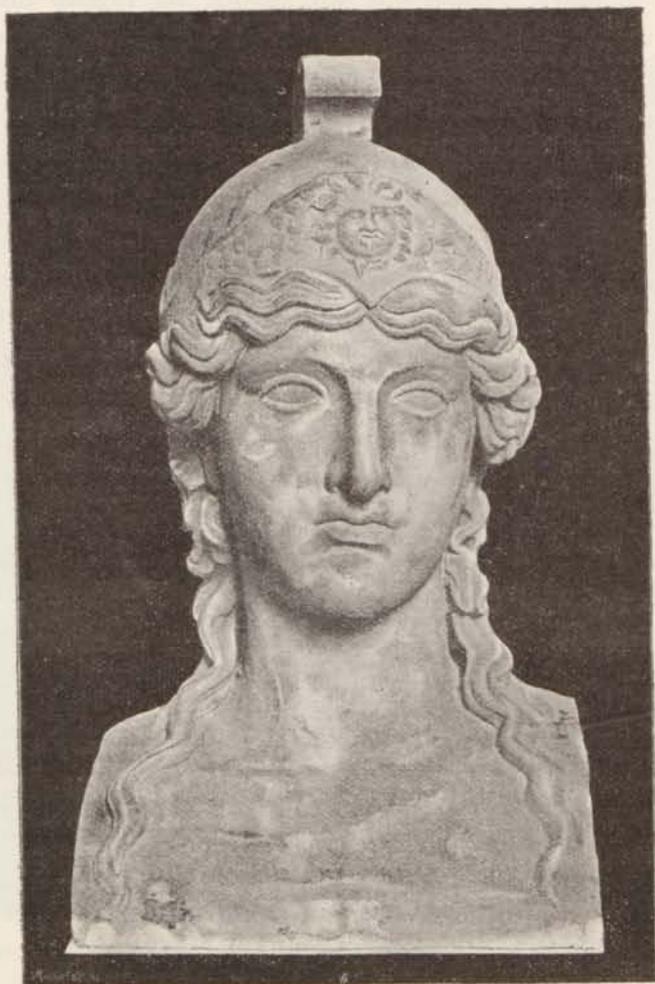


FIG. 106. — BUSTE D'ATHÉNA
découvert à Herculanium.

pas asservi à reproduire le type archaïque connu par les petits bronzes antérieurs aux guerres médiques; la *Promachos* n'avait pas l'attitude du combat. Debout, immobile, vêtue d'une double tunique formant des plis droits et réguliers, elle tenait à la main droite la lance qui reposait sur le sol, la pointe au niveau de la tête; les courroies du

bouclier étaient passées au bras gauche. La direction de la tête montre qu'elle abaissait son regard vers le flanc nord de l'Acropole, comme pour contempler la ville. L'ensemble de la statue offrait un aspect calme et sévère. S'il faut en croire l'historien Zozime, lorsque les Goths d'Alaric assiégèrent l'Acropole, ils furent saisis de terreur à la vue de la déesse armée, qui semblait se dresser devant eux pour les repousser. »

L'invasion des Goths en Attique est de l'année 396. A cette date se plaçait, croyait-on jusqu'à présent, la dernière mention de la *Promachos* de Phidias. Voyons comment M. Gurlitt s'y est pris pour essayer d'établir qu'elle a subsisté à Constantinople pendant huit siècles encore et dans quelles circonstances elle y a péri¹.

Aréthas de Patrae, évêque de Césarée en 907, qui fut un des hommes les plus érudits de son temps, avait signalé en quelques mots une grande statue d'Athéna, conservée à Constantinople sur le forum de Constantin, dans le portique du palais sénatorial. Vis-à-vis de cette statue et lui faisant pendant, se trouvait une image de Thétis. Ce témoignage nous a été transmis par une scholie sur Aristide le Rhéteur, inscrite en marge d'un manuscrit du Vatican. Dès 1848, Otto Jahn avait appelé l'attention sur ce texte; mais comme il est précédé, dans le manuscrit, par l'intitulé « Athéna chrysléphantine », on était d'accord pour l'appliquer à la grande statue en or et en ivoire, la *Parthénos*, que Phidias avait sculptée pour le Parthénon. Or, — il faut un peu d'attention pour suivre ceci, — l'intitulé d'une scholie est toujours emprunté au texte que le scholiaste commente; c'est comme un rappel des mots qui ont besoin d'une explication. En se reportant au texte d'Aristide le Rhéteur, on s'aperçoit qu'il signale, dans le passage en question, trois statues d'Athéna, l'une chrysléphantine, l'autre de bronze, la troisième dénommée *Lemnienne*, œuvres également attribuées par les anciens à Phidias. Si donc le scholiaste a pris pour intitulé l'« Athéna chrysléphantine », on peut bien admettre qu'il se soit trompé et que le témoignage d'Aréthas allégué par lui se rapporte à l'Athéna de bronze citée dans la même phrase². M. Gurlitt a fait observer que cette

1. Gurlitt, *Analecta Graeciensia*, Graz, 1893, p. 101-121.

2. Ce qui achève de justifier cette hypothèse, c'est que, dans le plus ancien manuscrit d'Aristide, conservé à Florence, l'intitulé de la scholie fait complètement défaut.

erreur était plus que vraisemblable, et cela par la raison que la statue mentionnée par Aréthas était exposée dans un portique, en plein air : on comprend bien une pareille exposition pour une figure de bronze, mais elle serait absurde et condamnerait à une destruction rapide une statue d'or et d'ivoire. Donc, c'est la grande Athéna de bronze,



FIG. 107. — MÉTOPE SCULPTÉE D'UN MONUMENT FUNÉRAIRE ATHÉNIEN.

qui, au ^x^e siècle, était placée à Byzance sur le forum de Constantin, et cette première constatation a été, pour M. Gurlitt, le point de départ de nouvelles déductions.

Le moine Cédrenus, vers l'an 1100 après Jésus-Christ, raconte l'incendie du palais du Sénat sous Léon I^{er} en l'an 462. « Il y a, dit-il, devant la place du Forum, deux statues : à l'occident celle d'Athéna Lindia, ayant un casque et le gorgoneion et des serpents enlacés

autour du cou; à l'orient celle d'Amphitrite, apportée aussi de Rhodes. » Or, dans le texte d'Aréthas, c'est une statue de Thétis qui fait face à l'Athéna; Thétis et Amphitrite sont les noms divers d'une même divinité; donc, la statue dite *Athéna Lindia* par Cédrenus est identique à la *Promachos* de Phidias ¹.

Mais pourquoi *Lindia*, c'est-à-dire de Lindos, ville de Rhodes? C'est qu'il y avait à Byzance deux palais du Sénat, l'un sur la place de l'Augusteion, l'autre sur le forum de Constantin. Un historien du ve siècle, Zozime, parle d'un incendie du palais de l'Augusteion, en 404 et dit que, devant l'entrée de ce monument, on voyait deux statues en bronze, l'une de Zeus et l'autre d'Athéna, qui échappèrent à la destruction, *et que le colosse d'Athéna provenait de Lindos*. Il y avait donc, à Byzance, devant l'un des palais sénatoriaux, une Athéna *Lindia*: Cédrenus, en transférant cette épithète à l'Athéna *Promachos*, a commis une erreur bien facile à expliquer.

L'historien Nicéas, qui vivait au xiii^e siècle, nous a fait le récit des dévastations sauvages dont Byzance fut le théâtre en 1203 et en 1204, au moment de la quatrième croisade. Une populace fanatique, exaspérée par l'approche du péril, préludait par ses actes de vandalisme aux violences que devaient commettre les Croisés eux-mêmes. Laissons parler Nicéas, qui va nous décrire avec détail le chef-d'œuvre disparu de Phidias; nous empruntons la jolie traduction publiée au xvii^e siècle par Cousin, président en la Cour des Monnaies, et nous contentons d'y corriger, çà et là, quelques contresens un peu gênants²:

« Des ivrognes brisèrent une statue de Minerve qui était sur une colonne, dans la place de Constantin, parce qu'ils s'imaginèrent follement qu'elle avait été élevée en faveur des nations d'Occident. Elle avait trente pieds en haut. Elle était de bronze et couverte d'une robe de même métal, laquelle pendait jusque sur les pieds, et était pliée en divers endroits pour ne pas laisser voir les parties que l'honnêteté oblige de cacher. Elle portait une ceinture serrée au-dessus des hanches, et sur la poitrine, à partir des épaules, une cuirasse à

1. On ne doit pas songer à l'*Athéna Lemnia* de Phidias, qui, d'après les témoignages des anciens (aujourd'hui confirmés par la découverte de répliques de cette statue), n'était pas représentée comme une guerrière.

2. Cousin, *Histoire de Constantinople*, Paris, 1685, t. V, p. 396.

écailles, au milieu de laquelle était une tête de Méduse. Elle avait le cou et la gorge découverts, et elle représentait si parfaitement cette déesse qu'il semblait qu'elle allait parler. Les veines paraissaient de telle sorte, que l'on eût cru que le corps qui n'avait point de vie avait toutefois de la vigueur. Elle avait sur la tête une queue de cheval, qui imposait quelque sorte de terreur. Les cheveux qui descendaient par devant étaient retroussés par derrière, d'une manière fort galante qui charmait les yeux. Le casque n'était pas tout à fait fermé. *La main gauche retroussait la robe, la main droite était étendue en avant*



FIG. 108. — BASE SCULPTÉE PAR BRYAXIS
découverte à Athènes.

dans la direction du Midi¹. La tête et le regard étaient tournés du même côté, de telle sorte que ceux qui ne savaient pas la science des angles croyaient qu'elle regardait l'Occident et qu'elle invitait les nations de ce pays-là, en quoi il est certain qu'ils se trompaient, et ce fut par cette fausse opinion qu'ils la brisèrent, et que, s'armant contre eux-mêmes et se précipitant de plus en plus dans un abîme de malheurs, ils ne purent souffrir au milieu de leur ville l'image d'une déesse qui préside aux actions de prudence et de courage. »

On remarquera que Nicéas ne parle ni de la lance, ni du bouclier de la déesse; mais la lance, que tenait la main droite avancée, pou-

1. Le texte est ici très altéré; M. Gurlitt a eu tort de l'imprimer tel que le donnent les éditeurs, car il est évidemment inintelligible. Je traduis, en le restituant comme je peux, le passage que Cousin n'a guère compris.

vait avoir déjà disparu au XIII^e siècle, et le bouclier, orné de ciselures célèbres dans l'antiquité, avait sans doute partagé le sort de la lance. La statue de Phidias tenait-elle le bouclier de la main gauche? Rien ne le prouve; il pouvait fort bien être posé à terre, aux pieds de la déesse. Le texte de Nicéas dit expressément que la main gauche relevait un pan du vêtement. C'est là une attitude que nous connaissons bien, non seulement par les statues archaïques d'époque romaine, au type de la *Spes*, mais par les figures du VI^e et du commencement du V^e siècle que les fouilles de Délos, d'Éleusis et de l'Acropole d'Athènes nous ont rendues. M. Gurlitt arrive donc à cette conclusion vraiment surprenante que la *Promachos* de Phidias était une statue archaïque, d'un type analogue à celle d'Antéor que nous avons déjà présentée à nos lecteurs¹. Le Phidias connu par Nicéas serait, si l'on peut dire, un Phidias *péruviesque*, un artiste plus voisin des vieux sculpteurs antérieurs à Salamine que de ceux qui décorèrent le Parthénon.

Faut-il croire cela? Un juge dont l'autorité est très grande, M. Furtwaengler, s'y est formellement refusé². Suivant lui, Nicéas a mal vu, il a cru que la main gauche relevait le vêtement parce qu'un pan d'étoffe était passé sur le poignet; d'ailleurs, Aréthas et Nicéas ne sont que des *Byzantins* et l'on peut se dispenser de leurs témoignages. Le savant archéologue nous permettra de ne point partager ici son opinion. Entre un *Byzantin* qui a vu ce dont il parle et M. Furtwaengler, c'est le premier qui m'impose davantage. M. Furtwaengler ne veut pas que Phidias ait sculpté déjà vers 470. Toute la question est là, car, passé cette date, et jusqu'à l'époque impériale des *archaïsants*, une statue dans l'attitude décrite par Nicéas n'est plus admissible. Et la question est de celles que les informations dont on dispose ne permettent pas de résoudre avec certitude; il faut terminer sur un point d'interrogation.

*
* *

De Phidias à Praxitèle, c'est-à-dire de 450 environ à 360, la sculpture antique a subi une transformation profonde. C'est trop peu

1. Voir plus haut, fig. 85.

2. Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig, 1893, p. 739. Nous

dire qu'elle a gagné en élégance, en souplesse, qu'elle a élargi le cercle de ses créations : l'esprit même de l'art s'est modifié. Aux grandes attitudes exprimant des situations bien définies, des pensées simples, ont succédé des motifs et des sentiments plus complexes, qui reflètent une vie intérieure plus intense, une psychologie plus raffinée. Parmi les artistes de la génération intermédiaire qui ont frayé la



FIG. 109. — TÊTE COLOSSALE DE DÉMÉTÈR, PAR DAMOPHON, découverte à Lycosura, Arcadie.

voie au génie de Praxitèle, son père, Céphissodote, paraît occuper un des premiers rangs. M. Brunn a démontré, en 1858, que le Musée de Munich possède une réplique de son chef-d'œuvre, le groupe d'*Eiréné* (la Paix) portant le jeune *Ploutos* (la Richesse), et cette ingénieuse conjecture s'est vérifiée en 1877, lorsque l'*Hermès portant*

reviendrons une autre fois sur ce magnifique ouvrage, un des plus importants qui aient encore paru sur l'histoire de l'art grec.

Dionysos, sorti des décombres d'Olympie, a montré à quel point le jeune Praxitèle s'était inspiré des exemples de son père. Or, le groupe d'Eiréné marque, en l'état actuel de nos connaissances, une date dans l'art grec : avec son attitude de Madone pensive, Eiréné inaugure, comme l'a dit finement M. Brunn, « l'ère des têtes penchées ».

Au nombre des œuvres que les anciens attribuaient à Céphisodote, il en est une que Pline qualifie d'*admirable* et que Pausaniās signale avec insistance aux visiteurs du Pirée¹. C'était une Athéna de bronze, placée dans un temple de Zeus-Sauveur, qui tenait une lance à la main. On a proposé récemment de voir dans cette statue le prototype de la *Pallas* de Velletri qui est au Louvre, mais certaines considérations tendent à faire penser que l'original de cette statue était l'œuvre d'un autre artiste, Eubulide ou Crésilas. M. Wolters a été frappé de l'analogie qui existerait entre la tête de l'Eiréné de Munich et un buste d'Athéna provenant de la grande villa d'Herculanum (fig. 106), où l'on a trouvé, comme on sait, plusieurs sculptures qui sont des copies d'originaux grecs renommés². Le Musée de Naples et celui du Capitole possèdent deux bustes d'Athéna qui reproduisent le même type, preuve qu'il devait jouir de quelque faveur dans l'antiquité. Nous donnons ici le buste qui a servi de point de départ à l'argumentation de M. Wolters, sans nous dissimuler que la sécheresse du travail peut mal disposer nos lecteurs à son égard. Mais il ne faut pas oublier que cette sécheresse, caractère de l'art gréco-romain, n'est imputable qu'au copiste; si l'on se dégage de l'impression désagréable qu'elle cause, on se trouve en présence d'un type idéal qui remonte certainement, par ses origines, à l'école de Phidias. On y sent même l'influence de Phidias bien plus vivement que l'approche de Praxitèle, et je ne pense pas que la ressemblance de cette tête avec celle d'Eiréné soit aussi grande que l'a cru M. Wolters. En tous les cas, si Céphisodote a été un novateur, c'est à une période de sa vie où il n'avait pas innové encore qu'il faudrait attribuer la conception de cette Athéna.

M. Wolters nous a également fait connaître une belle composition qui, découverte récemment à Athènes, accuse nettement l'influence

1. Pline, XXXIV, 74; Pausanias, I, 1, 3.

2. Wolters, *Jahrbuch des deutschen Instituts*, 1893, p. 173 et pl. III.

de Praxitèle, en même temps qu'elle fait pressentir le groupe des *Pleureuses* du sarcophage de Sidon¹. C'est un bas-relief qui décorait une métope d'un petit temple, peut-être, comme on l'a supposé, d'un héroon ou d'un tombeau monumental (fig. 107). Malgré le triste état de mutilation où elles nous sont parvenues, ces trois figures



FIG. 110. — TÊTE COLOSSALE D'ARTÉMIS, PAR DAMOPHON,
découverte à Lycosura, Arcadie.

de femmes en deuil, réunies dans des attitudes expressives et naturelles, offrent un tableau des plus touchants. Les bas-reliefs funéraires de la même époque, c'est-à-dire de la seconde moitié du iv^e siècle, indiquent généralement avec moins de précision l'idée

1. *Athenische Mittheilungen*, 1893, pl. I, p. 1 et suiv. Les figures ont moins de 0^m,50 de haut.

du deuil : c'est aux peintures des vases, des lécythes blancs en particulier, qu'il faut avoir recours pour la trouver rendue avec tant d'émotion et de vérité. L'exécution elle-même est telle qu'on peut l'attendre d'un artiste éminent. M. Wolters a rappelé qu'un monument funéraire, œuvre de Praxitèle, a été signalé au Céramique d'Athènes par Pline, mais il se contente, avec raison, d'en tirer la conséquence que les plus grands sculpteurs n'ont pas dédaigné de pareils ouvrages. La preuve, du reste, n'en est plus à faire, car, à côté de quelques stèles funéraires athéniennes, qui comptent parmi les merveilles de l'art antique, les sarcophages de Sidon nous disent assez clairement que la décoration des monuments de ce genre n'était pas toujours réservée à des apprentis.

On a récemment proposé d'attribuer à Bryaxis un des sarcophages de Sidon; M. Studniczka s'est fondé, pour cela, sur l'analogie des chevaux sculptés sur ce sarcophage avec ceux de la base signée de Bryaxis, dont nous avons promis une gravure à nos lecteurs¹. Cette gravure, nous pouvons la leur donner aujourd'hui (fig. 108), mais ce n'est pas sans éprouver quelque déception. La présence, sur une œuvre d'art, d'une signature authentique d'artiste grec, et même d'un artiste illustre, ne doit pas nous faire abdiquer l'indépendance de notre jugement. La base découverte en 1891, qui porte une inscription sur une face et sur les trois autres la même scène, — un homme à cheval s'avancant vers un trépied, — n'est certainement pas un chef-d'œuvre; MM. Cavvadias et Couve, qui l'ont publiée², se sont rencontrés pour y reconnaître un travail de la jeunesse de Bryaxis, peu propre à nous donner une idée des célèbres productions de son âge mûr. On remarquera que le personnage, un phylarque qui va recevoir le prix décerné à sa tribu, n'est pas assis avec l'élégance qui caractérise les cavaliers du Parthénon, que le cheval lève les jambes avec quelque affectation et que sa croupe, un peu courte et fuyante, ne répond pas à la puissance de son encolure. Le trépied représentant le prix du concours hippique, M. Couve avait supposé que la base supportait justement un de ces trépieds en bronze, dédié à la divinité par le vainqueur. Mais M. Cavvadias a fait observer

1. Plus haut, p. 148.

2. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1893, pl. VI; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1892, pl. III.

que, dans le voisinage immédiat de ce monument, on a trouvé un torse de statue du type de la *Victoire*, qui a fort bien pu être placé sur une colonnette encastrée dans la base. A en juger par ce qui reste de ce marbre¹, la *Niké*, enveloppée d'une draperie flottante, était sculptée dans un style large et sobre qui rappelle la manière de Scopas, dont Bryaxis était précisément l'élève. Comme elle était de dimensions considérables (au moins 1^m,40), alors que les cavaliers de la base sont petits (0^m,25), on peut croire que l'artiste aura donné tous ses soins à cette figure, en négligeant, comme accessoires, les bas-reliefs placés au-dessous. Praxitèle avait sans doute fait de même à Mantinée, car les bas-reliefs de la grande base exhumée par M. Fougères, quoique charmants d'invention et d'allure, ne sont pas dignes, par l'exécution, du sculpteur auquel nous devons l'*Hermès*. La découverte de M. Cavvadias est intéressante; on ne concevrait pas aisément un Bryaxis, même tout jeune, signant une base sculptée qui n'aurait pas supporté quelque grand ouvrage. Nous voyons maintenant que la signature vaut surtout pour l'image de la *Victoire* et que l'auteur attribuait sans doute à ses trois cavaliers en relief moins d'importance qu'on ne le fait aujourd'hui.

*
* *

¹Le sculpteur Damophon nous était connu, jusque dans ces derniers temps, par le seul témoignage de Pausanias. A la différence de la plupart des artistes du Péloponèse, qui aimaient traiter les sujets de la vie réelle, en particulier les athlètes, ce Messénien avait surtout sculpté des dieux; et tandis que les Péloponésiens se servaient de préférence du bronze, Damophon fut avant tout un *marbrier*. On citait de lui des statues colossales « acrolithes », c'est-à-dire dont la tête et les parties nues étaient seules en marbre, tandis que le reste était en bois peint ou doré. Comme M. Brunn l'a déjà fait observer, ces « acrolithes », à une époque de moindre prospérité, tinrent lieu des statues chrysléphantines du ^ve siècle : l'ivoire était remplacé par le marbre, et l'or en plaques par le bois doré. Les contemporains de Damophon semblent l'avoir considéré comme un élève

1. *Εφημερίς*, 1893, pl. V.

de Phidias, car, lorsque le Jupiter chryséléphantin d'Olympie eut besoin d'une restauration, c'est à lui que l'on confia le soin de remettre en place les lames d'ivoire désagrégées. Les sujets religieux traités par Damophon avaient également autorisé la critique moderne à le rattacher au plus illustre sculpteur du ve siècle. M. Brunn, en réunissant les témoignages des anciens, était arrivé, dès 1857, à penser que Damophon vivait vers 368, à l'époque des grands travaux entrepris, sous l'inspiration d'Épaminondas, à Messène et à Mégalopolis. Faut-il admettre que les trouvailles dont nous allons parler aient confirmé cette supposition?

Décrivant, près de Lycosura en Arcadie, le temple de Despoina (Proserpine), Pausanias y signale les statues de la déesse et de Déméter, assises sur un trône richement orné¹. « Elles sont, dit le Périégète, l'ouvrage de Damophon. Déméter porte un flambeau de la main droite et tient l'autre étendue sur Despoina; celle-ci tient un sceptre de la main gauche. Artémis est debout à côté du trône, auprès de Déméter, tenant une torche d'une main et deux serpents de l'autre; de l'autre côté du trône, près de Despoina, est Anytos, aussi debout et revêtu de ses armes; ceux qui sont attachés au temple disent que Despoina fut enlevée par cet Anytos qui était un des Titans. »

En 1889, M. Léonardos, éphore des antiquités grecques, découvrit près de Lycosura les fondations en marbre d'un grand édifice d'ordre dorique qui, au témoignage d'une inscription, était le temple de Despoina mentionné par Pausanias. Les fouilles mirent aussi au jour, avec de nombreux textes épigraphiques, des fragments de statues colossales que M. Cavvadias n'hésita pas à identifier aux œuvres de Damophon (fig. 109-111). La situation topographique de Lycosura est telle que le transport de ces énormes blocs à Athènes offrit des difficultés presque insurmontables : on n'a pu, jusqu'à présent, en attendant l'achèvement d'une route, y rapporter que trois têtes et un pan de draperie ornée de reliefs. M. Cavvadias en a publié des phototypies, malheureusement peu satisfaisantes, dans le premier fascicule de son ouvrage intitulé *Fouilles à Lycosura*, qui a paru à Athènes au printemps dernier.

La tête de femme voilée — certainement Déméter — a 0^m,80

1. Pausanias, *Arcadie*, VIII, 37.

de haut, ce qui indique une figure de près de 6 mètres : c'est à elle qu'appartenait, suivant M. Cavvadias, la draperie historiée que l'on a découverte en même temps. La tête de Despoina n'a pas été retrouvée, mais on possède celle d'Artémis (haut. 0^m,48) et celle



FIG. 111. — TÊTE COLOSSALE DU TITAN ANYTOS, PAR DAMOPHON découverte à Lycosura, Arcadie.

d'Anytos (haut. 0^m,83). Les yeux de ces deux têtes étaient sculptés à part et insérés dans les orbites; on croit même avoir découvert l'un d'eux. La draperie ornée de reliefs, qui est d'un grand intérêt pour la mythologie grecque, ne pourra être reproduite que lorsqu'il en existera de bons dessins; la phototypie donnée par M. Cavvadias ne permet pas d'en distinguer les détails. Au premier aspect, ces

trois têtes frappent par la largeur du style, par un air de sérénité et de puissance qui fait aussitôt songer à Phidias. Les visiteurs du Musée d'Athènes s'arrêtent devant elles, moins étonnés de leurs dimensions extraordinaires que de la grandeur du sentiment qui s'en dégage. Le contraste du type matronal de Déméter avec le type virginal d'Artémis, de l'un et de l'autre avec celui d'Anytos, écho du Jupiter Olympien de Phidias, suffit à trahir la main ou plutôt la pensée d'un artiste supérieur, formé aux traditions de l'art panhellénique que les frontons du Parthénon nous ont révélés.

Cela est indiscutable; mais, est-il permis d'en conclure que l'auteur travaillait au début du iv^e siècle ?



FIG. 112. — GROUPE EN
TERRE CUITE DE MY-
RINA.
Musée de Dresde.

Si M. Doerpfeld a soutenu récemment, avec l'approbation de M. Furtwaengler, que le temple et les statues de Lycosura dataient de l'époque gréco-romaine, que ces belles œuvres n'étaient pas antérieures au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, cela prouve simplement que des sculptures comme celles-là ont quelque chose de déconcertant pour nous à l'époque des débuts de Praxitèle. En les découvrant ailleurs, au fond d'un musée italien, par exemple, on n'aurait pas hésité à les qualifier d'hellénistiques, à les attribuer à ce fameux *deuxième siècle* où notre

ignorance relègue, comme dans un dépôt, tout ce qu'elle ne sait pas dater avec précision. Une comparaison, cependant, avec des œuvres d'un caractère analogue, mais certainement gréco-romaines, doit nous réconcilier, semble-t-il, avec les inductions tirées du texte de Pausanias par M. Brunn. Le Musée de Cherchell possède quatre têtes colossales dont on peut voir les moulages à l'École des Beaux-Arts et qui représentent, l'une un dieu marin, les trois autres des femmes, peut-être des Néréides¹. Ces belles sculptures, que j'attribue à un artiste d'Alexandrie, sont datées avec assez de certitude : elles doivent avoir orné, quinze ou vingt ans avant l'ère chrétienne, un monument élevé par Juba II. Or, on n'a qu'à les comparer aux têtes de Lycosura pour comprendre qu'un long intervalle les sépare. Ici

1. *Revue archéologique*, 1889, pl. X, XI.

tout est calme et majestueux, les expressions sont bienveillantes et sereines ; là, c'est la tendance à l'effet, le goût du pathétique et du violent qui prédominent. C'est que, dans l'intervalle, une autre école d'art s'est développée et a conquis la mode, l'école à laquelle nous devons les bas-reliefs du grand autel de Pergame, les Gaulois d'Épigonos, le Laocoon. De cette école, il n'y a pas trace dans les colosses

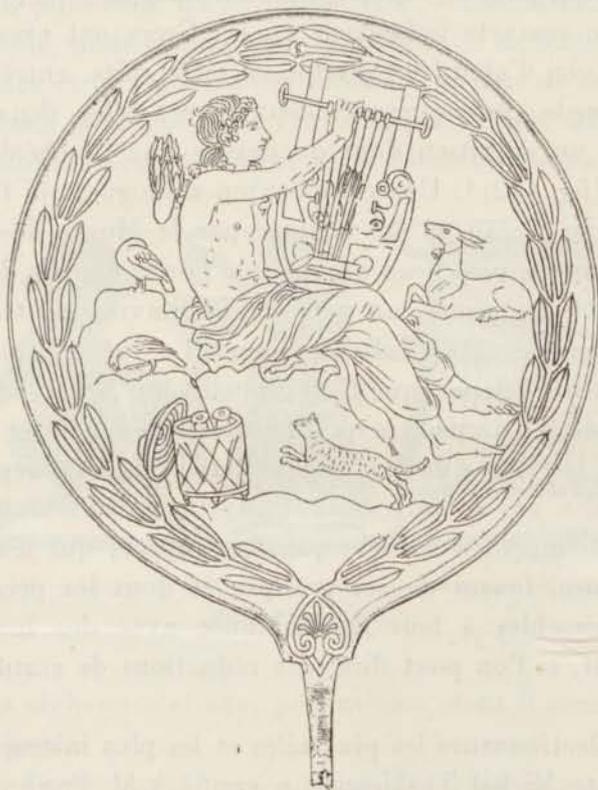


FIG. 113. — APOLLON LYRICINE, MIROIR GRAVÉ DE LA COLLECTION TYSKIEWICZ.

de Lycosura. Au 1^{er} ou au 11^e siècle avant l'ère chrétienne, un Damophon, même imitateur de Phidias, n'aurait pas sculpté ainsi. Il faut s'incliner devant les faits, quelque gênants qu'ils soient pour nos habitudes. Et surtout, qu'on ne vienne pas nous alléguer un texte de Pausanias qui signale, dans le portique du même temple de Despoina, un bas-relief représentant l'historien Polybe, mort vers 120 avant Jésus-Christ ! Pausanias ne dit pas, il ne peut vouloir dire que ce bas-relief soit l'œuvre de Damophon ; et M. Brunn, il y a trente ans, met-

tait déjà la critique en garde contre la tentation qu'elle pourrait avoir de le supposer.

*
*
*

Après ces œuvres grandioses de la statuaire monumentale, on aime à regarder, pour se reposer et prendre haleine, quelques produits charmants de ces arts industriels où les Grecs ont excellé pendant dix siècles. Voici d'abord un groupe en terre cuite, entré en 1891 au Musée de Dresde, qui représente deux jeunes filles, deux amies, absorbées dans un entretien dont on devine que l'archéologie ne fait pas les frais (fig. 112)¹. Une composition analogue, qui faisait partie de la collection Gréau, a été acquise par le Musée de Berlin. J'ai publié autrefois² le plus beau groupe que l'on connaisse de cette série de *conversazioni* féminines, un petit chef-d'œuvre qui, trouvé à Myrina, appartient au Musée Britannique. Le même motif reparait dans la peinture célèbre que l'on appelle les *Noces aldobrandines*, et c'est sans doute à un peintre qu'il faut en faire remonter l'invention. Je ne connais le groupe de Dresde que par la gravure reproduite ici, mais je n'hésite pas à l'attribuer à Myrina; l'éditeur allemand le donne dubitativement à la fabrique de Smyrne, qui n'a jamais, à ma connaissance, fourni de ces groupes et dont les produits, aisément reconnaissables à leur ressemblance avec des bronzes, sont toujours plutôt, si l'on peut dire, des réductions de statues que des statuettes.

Un des collectionneurs les plus zélés et les plus instruits de notre temps, le comte Michel Tyskiewicz, a confié à M. Frœhner la tâche d'éditer et de commenter un choix de monuments inédits réunis par ses soins. Le premier fascicule de ce somptueux catalogue, publié en français à Munich, contient huit planches dont aucune n'est insignifiante et dont la moitié au moins figurent des œuvres de premier ordre. On y trouvera, par exemple, une précieuse série de bijoux grecs, un merveilleux bouquetin en argent plaqué d'or, provenant d'Arménie, dont le pendant est au Musée de Berlin, un couvercle de miroir et une Vénus en bronze du meilleur style. Mais la plus char-

1. *Archaeologischer Anzeiger*, 1892, p. 159.

2. *Revue archéologique*, 1886, pl. XV.

mante de ces belles choses est certainement le miroir gravé que nous avons fait reproduire (fig. 113)¹. Il figure Apollon assis sur un rocher, touchant une lyre à sept cordes, entouré d'animaux, une panthère, une biche, deux corbeaux, qui, suivant l'observation de M. Frœhner, semblent prêter l'oreille à la musique du dieu. « La gravure au trait, ajoute l'éditeur, est d'une finesse admirable et la patine, vert pâle et bleu, est la plus belle qu'on puisse voir. » Là-dessus, je dois l'en croire sur parole, mais chacun peut apprécier la délicatesse des contours, l'élégance et la sveltesse des formes, qui font de ce miroir une des plus exquises productions de l'art antique. Il faut aller jusqu'aux dessins de Raphaël pour retrouver cette correction sans effort, cette



FIG. 114. — ULYSSE ET CIRÉ, SUR UN VASE DU CABIRION PRÈS DE TRÈBES.
Musée Britannique.

précision sans sécheresse et sans pédantisme, dont il semble bien que le secret soit perdu.

Que cette Grèce souriante n'ait pas dédaigné le gros rire, Aristophane et les vases peints nous le disent assez. Ce que l'on sait moins, bien qu'Aristophane l'indique aussi, c'est que de très bonne heure, à l'époque de sa plus haute floraison intellectuelle, elle se plut à tourner en plaisanterie les récits héroïques de ses épopées. Plus tard, sous la plume du Syracusain Rhinthon, les parodies de fables devinrent même un genre littéraire, mais la « tragédie burlesque » est en germe dans le drame satyrique et remonte presque aux origines du théâtre grec. Dans les peintures de vases, nous en connaissons

1. Frœhner, *Collection Tyskiewicz*, pl. IV.

maintenant des exemples très anciens, où le comique n'est certainement pas involontaire. Deux des plus typiques, qui ont été publiés tout récemment¹, ont trait à l'aventure d'Ulysse chez Circé, qui, dans Homère déjà, touche par instants à la comédie. C'est au temple des Cabires, près de Thèbes, qu'on a découvert ces amusantes compositions; par une heureuse rencontre, elles se complètent et forment comme deux chapitres successifs de la même histoire (fig. 104 et 114)². Ulysse, prévenu par Euryloque que la magicienne change ses compagnons en pourceaux en leur faisant boire une liqueur préparée par elle, s'est mis à l'abri du péril en mangeant l'herbe appelée *Moly*, antidote que lui a donné Hermès. Il arrive donc sans crainte devant l'Océanide, figurée ici sous les traits grotesques d'une vieille sorcière. Celle-ci lui présente le breuvage magique, avec la grâce d'une cabaretière de Callot accueillant un vagabond dans une cour d'auberge. Le lieu de la scène est indiqué par un métier à tisser, derrière lequel se tient accroupi un des compagnons déjà métamorphosés d'Ulysse, apparemment très satisfait de sa condition. Dans Homère, Ulysse commence par boire ce que lui offre Circé; puis, quand la magicienne, voyant que son philtre est sans effet, veut toucher le héros avec sa baguette, celui-ci se fâche, tire son épée et se précipite sur elle; il faut qu'elle tombe à genoux et implore sa grâce.

L'auteur du second vase paraît avoir cru que la baguette magique de Circé était identique à l'agitateur avec lequel elle remue le breuvage; elle est au moment de l'en retirer pour toucher Ulysse lorsque l'hôte devient menaçant et brandit son glaive contre la sorcière. Le troisième acte, qu'un autre vase nous montrera peut-être un jour, serait l'humiliation de Circé, reconnaissant dans Ulysse le vainqueur que lui ont annoncé les dieux et n'obtenant son amour qu'en jurant de renoncer à ses sortilèges.

L'éditeur anglais de ces monuments, M. Walters, suppose que les cérémonies orphiques, au v^e siècle avant notre ère, comportaient des parodies grossières et indécentes de mythes grecs, que l'on représentait, dans des occasions solennelles, à la façon des mystères du moyen âge. Ces peintures étranges seraient donc pour nous comme les re-

1. *Journal of Hellenic Studies*, 1892-93, p. 81, fig. 2 et pl. IV.

2. La première de ces peintures est gravée en tête du présent article (fig. 104).

flets de farces mythologiques dont les auteurs anciens, sans doute retenus par quelque scrupule, ne nous ont rien dit. Dionysos, le dieu du théâtre, était, à Thèbes, le principal personnage du culte cabirique, ce qui pouvait faire admettre, à priori, que ce culte comprenait des exhibitions scéniques. Mais l'essence même du cabirisme, comme celle de l'orphisme, nous est encore trop peu connue pour que l'on puisse présenter, à cet égard, des hypothèses ayant quelque vraisemblance. Ce qu'il nous importe de constater ici, c'est que les parodies mythologiques ont été figurées en Béotie longtemps avant d'exercer la verve satirique des peintres céramistes de la Grande-Grèce. Une histoire de la caricature chez les Grecs, sujet que Champfleury et Wright n'ont fait qu'effleurer, devra prendre pour point de départ, à l'avenir, les vases découverts au Cabirion¹.

1. Il a déjà été question ici de ces vases (plus haut, p. 123). Celui que nous donnons en cul-de-lampe (fig. 115) représente Pélée conduisant le jeune Achille auprès du centaure Chiron: il appartient au Musée Britannique (*Catalogue of vases*, t. II, p. 75).



FIG. 115. — PÉLÉE, ACHILLE ET CHIRON SUR UN VASE DU CABIRION.
Musée Britannique.

ONZIÈME COURRIER

1894 ¹



FIG. 116. — INTAILLE DU XVIII^e SIÈCLE,
IMITANT L'ANTIQUE.
Mars et la Victoire ².

Salut à Phidias! Grâce à une belle découverte de M. Furtwaengler, nous connaissons, depuis le commencement de l'année, plusieurs répliques exactes d'un des chefs-d'œuvre de l'art, dont le nom seul, avec les éloges qu'en ont fait les anciens, paraissait être venu jusqu'à nous. Ces répliques, l'archéologue allemand ne les a pas exhumées des ruines dix fois séculaires de quelque édifice grec ou romain : il les a retrouvées dans deux des Musées les plus fréquentés de l'Europe, ceux de Dresde et de Bologne. Ce n'étaient pas des sculptures inconnues, puisqu'elles

avaient été gravées, puisqu'il avait été souvent question de chacune d'elles, mais des sculptures méconnues, dont on n'appréciait pas l'importance, qui n'avaient pas encore révélé leur origine. Disons d'abord ce qu'on savait jusqu'à présent touchant le chef-d'œuvre en bronze de Phidias, qui vient de nous être rendu dans la seule mesure où nous puissions espérer jamais le reconquérir; nous raconterons ensuite la découverte de M. Furtwaengler, qui est d'un exemple plein d'enseignements et bien faite pour stimuler le zèle des chercheurs.

L'île de Lemnos, la plus grande des îles du nord de l'Archipel, avait été conquise, vers le début du v^e siècle, par un général du roi de Perse Darius; Miltiade la reprit, et, depuis cette époque, elle resta

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, II, p. 213-231.

2. *Mariette, Pierres gravées*, t. I, pl. XVIII.

sujette des Athéniens. Ceux-ci lui envoyèrent, à plusieurs reprises, des colons appelés *clérouques* qui s'établissaient sur les terres du domaine public, et, tout en fondant un foyer loin de l'Attique, restaient citoyens d'Athènes et continuaient même à faire partie de ses armées ¹.

Vers l'an 450 avant Jésus-Christ, un groupe de clérouques quit-



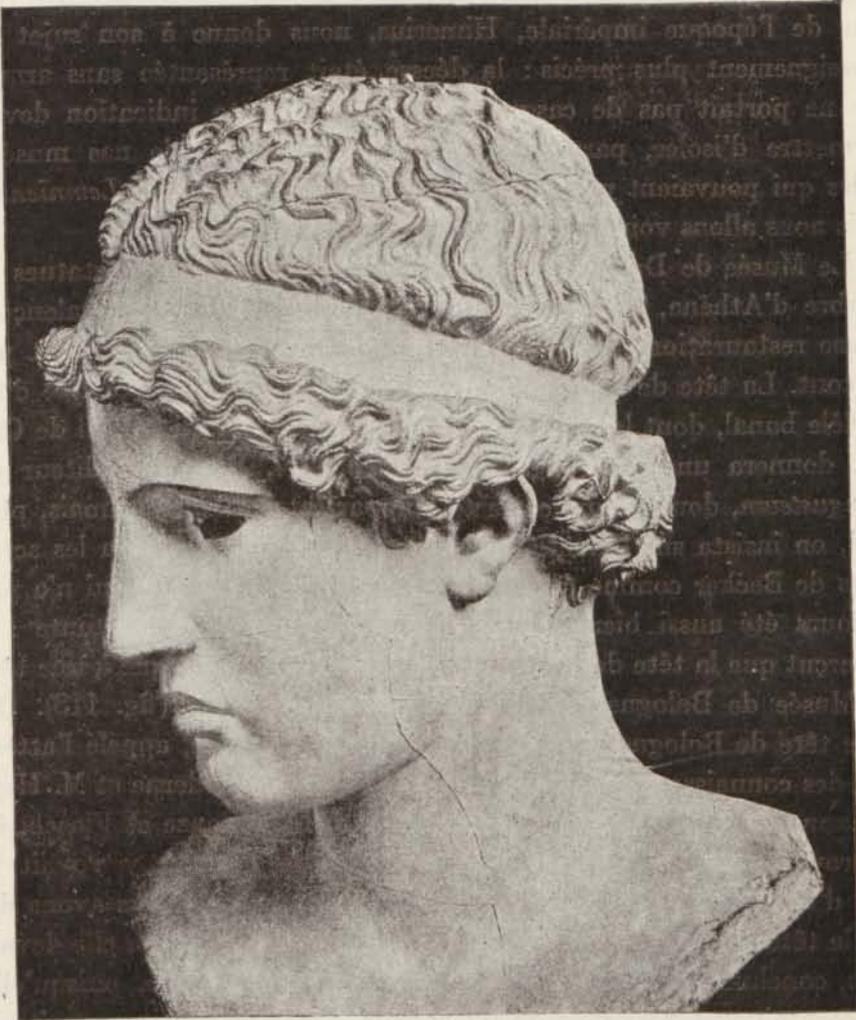
FIG. 117. — STATUE D'ATHÉNA.
Musée de Dresde.

tait le Pirée pour Lemnos. Partant pour une conquête toute pacifique, ils voulurent attirer sur leur entreprise la bienveillance de la vierge protectrice d'Athènes; ils commandèrent à Phidias une image en bronze de la déesse, dépourvue de ses attributs guerriers, et la dédièrent sur l'Acropole, le visage tourné vers la haute mer. Il semblait

1. Voir Foucart, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, 1880.

ainsi qu'Athéna dût les suivre dans leur long voyage, les escorter d'un regard encourageant jusqu'au seuil de leur nouvelle patrie.

Cette statue d'Athéna pacifique, les anciens étaient unanimes



10. 118. — TÊTE D'ATHÉNA
Musée de Bologne.

à la considérer comme un chef-d'œuvre. Suivant Pausanias, qui s'échauffe si rarement, c'était la plus belle statue de l'artiste et celle qui méritait le plus d'être vue¹. Pline, dans une phrase obscure²,

1. Pausanias, I, 28, 2.

2. Pline l'Ancien, XXXIV, 54.

nous dit qu'elle était belle au point de passer pour l'idéal même de la beauté. Lucien est plus explicite : un personnage d'un de ses dialogues, imaginant une beauté parfaite, emprunte à la *Lemnienne* de Phidias le contour du visage, le modelé des joues et le dessin du nez. Un rhéteur de l'époque impériale, Himerius, nous donne à son sujet un renseignement plus précis : la déesse était représentée sans armes, elle ne portait pas de casque sur la tête¹. Cette indication devait permettre d'isoler, parmi les nombreuses Athéna de nos musées, celles qui pouvaient prétendre à être des répliques de la *Lemnienne*; mais nous allons voir que cela n'était pas déjà si aisé.

Le Musée de Dresde possédait depuis longtemps deux statues en marbre d'Athéna, l'une avec une tête défigurée par une malencontreuse restauration, l'autre avec une tête qui ne lui appartient pas du tout. La tête de la première statue était coiffée d'un casque d'un modèle banal, dont la gravure ci-jointe, empruntée au recueil de Clarac, donnera une idée (fig. 117)². Dès 1804, Becker, l'éditeur de l'*Augusteum*, doutait que cette tête appartînt à la statue; mais, plus tard, on insista sur l'identité des marbres et l'on considéra les scrupules de Becker comme mal fondés. En 1872, M. Flasch, qui n'a pas toujours été aussi bien inspiré, fit une découverte importante : il s'aperçut que la tête de la statue de Dresde était identique à une tête du Musée de Bologne, celle-ci dépourvue de casque (fig. 118). Or, cette tête de Bologne avait déjà, à plusieurs reprises, appelé l'attention des connaisseurs; mais M. Brizio la déclarait moderne et M. Heydemann opinait comme M. Brizio. Quant à MM. Conze et Flasch, ils la croyaient bien authentique; seulement, le premier y voyait la tête d'un éphèbe et le second celle d'une Amazone. Nous avons dit que la tête de Dresde était placée sur un torse de Minerve; elle devait donc, concluait-on vers 1890, être étrangère à la statue, puisqu'elle représentait une Amazone ou un éphèbe. Cette conclusion paraissait si fondée que M. Treu, le savant conservateur des antiques de Dresde, fit séparer la tête du torse; la tête ainsi isolée fut privée de son casque moderne et complétée d'après un moulage de la tête de Bologne, dont les dimensions étaient identiques³.

1. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 761.

2. Clarac, *Musée*, pl. 464, n° 868.

3. Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Berlin, 1894, pl. I.



FIG. 119. — STATUE D'ATHÉNA.
Musée de Dresde.

La brillante découverte de M. Furtwaengler se trouvait ainsi préparée par des erreurs où la vérité avait sa part. En 1891, il vit à Dresde, dans deux salles différentes, la tête et le torse. Une étude approfondie le convainquit qu'ils avaient été séparés à tort et qu'ils s'adaptaient avec une précision irréprochable. Donc la tête de Bologne,



FIG. 120. — STATUE D'ATHÉNA.
Musée de Dresde.

cette tête, que l'on avait attribuée à un faussaire, était celle d'une Athéna et cette Athéna devait être une statue célèbre, puisqu'il en existait au moins trois copies! Le casque seul de la première statue de Dresde avait été rétabli à tort; nous avons déjà dit comment on fut conduit à le supprimer.

On trouvera ici des gravures de la tête de Bologne (fig. 118) et de l'ensemble de la statue de Dresde, telle qu'elle a pu maintenant



FIG. 121. — STATUE D'ATHÉNA.
Musée de Dresde.

être restituée (fig. 119). Vu l'importance du sujet, nous reproduisons aussi la seconde statue de Dresde, d'abord d'après la gravure de Clarac (fig. 120)¹, puis d'après la phototypie qu'a publiée M. Furtwaengler (fig. 121)². Dans cette seconde figure, la tête avait été travaillée séparément, avec la partie supérieure de la poitrine, et insérée dans le torse, comme cela se faisait souvent à l'époque romaine. Pour compléter ce qui manquait, on avait fait usage d'un fragment d'une réplique de l'Athéna Farnèse à Naples et on l'avait ajustée sur un cou beaucoup trop volumineux. L'effet produit était tout à fait déplaisant et il fallut toute la perspicacité de M. Furtwaengler pour deviner Phidias sous ce *pasticcio*. Sur sa demande, on a maintenant enlevé la tête et on l'a remplacée par un moulage de celle de Bologne, qui s'inséra dans la cavité du torse comme si elle avait été faite tout exprès pour elle.

Voilà donc trois répliques d'une même statue dont les dimensions sont absolument identiques. Il faut en conclure, d'abord, que ce sont bien les dimensions de l'original; puis, que des copies aussi exactes n'ont pu être faites que grâce à l'emploi de moulages. Nous avons bien un texte de Lucien qui parle de ce procédé, mais il n'en avait pas été suffisamment tenu compte. Un des grands mérites de M. Furtwaengler, dans l'ouvrage où sont consignées ces belles trouvailles, est d'avoir reconnu que sous la désignation banale de *répliques* figurent des œuvres d'une importance très inégale pour l'histoire de l'art, dont les unes sont des copies exactes, tandis que les autres ne sont que des imitations. Nous ne possédons encore que des imitations, et des imitations très médiocres, de l'Athéna Parthénos de Phidias, l'image chrysléphantine du Parthénon, qui, étant en or et en ivoire, ne pouvait naturellement pas être moulée; mais nous avons des copies de l'Athéna Lemnienne, qui était en bronze et ne craignait pas le contact du plâtre³.

1. Clarac, *Musée*, pl. 464, n° 866.

2. *Meisterwerke*, pl. II.

3. M. Kalkmann est arrivé tout récemment aux mêmes conclusions, en mesurant, à un millimètre près, plusieurs centaines de statues antiques. La concordance des dimensions est telle, pour les soi-disant répliques d'une même œuvre, qu'il faut bien admettre, chez les anciens, l'existence de *copies mécaniques*. C'est là un résultat de la plus haute importance. Voir le *Winckelmannsprogramm* de Berlin, publié par M. Kalkmann en 1893.

Mais, dira-t-on, de quel droit conclure que ces Athéna de Dresde, cette tête de Bologne, soient des copies d'une œuvre célèbre de Phidias? C'est ici qu'intervient l'analyse archéologique, qui accumule les vraisemblances au profit de l'hypothèse de M. Furtwaengler et



FIG. 122. — ATHÉNA TENANT SON CASQUE.
Peinture d'un vase grec à figures rouges.

- finit par donner l'impression de la certitude. Rappelons seulement quelques arguments. D'abord, l'Athéna ainsi restituée est sans casque, ce qui concorde avec le témoignage d'Himerius cité plus haut (p. 204). En second lieu, l'agencement de la draperie est fort analogue à celui de l'Athéna Parthénos, telle que nous la connaissons par la

petite copie découverte à Athènes en 1880. Enfin, et c'est là l'essentiel, le type et les proportions de la tête nous amènent à chercher un original vers le milieu du v^e siècle avant Jésus-Christ, c'est-à-dire justement à l'époque où Phidias exécutait en bronze une Athéna non casquée. On peut, du reste, préciser davantage. Une pierre gravée publiée par Raspe reproduit la même statue; son bras gauche s'appuie sur sa lance; son bras droit, à moitié replié, tient un casque. Or, l'Athéna pacifique, tenant un casque et appuyée sur une lance, — ce qui exclut, pour l'instant du moins, l'usage de cette arme, — est un motif familier à l'art attique pendant la première moitié du v^e siècle; on trouve la déesse ainsi représentée sur un vase à figures rouges qui est antérieur de bien peu d'années seulement au chef-d'œuvre de Phidias (fig. 122)¹. Le grand artiste athénien, ici comme ailleurs, n'a point inventé un type; nous savons aujourd'hui, et les découvertes récentes de Delphes ne font que nous confirmer dans cette opinion, que les motifs traités par Phidias ont été créés par les artistes, en particulier par les peintres, de la glorieuse génération qui l'a précédé. Il en est de lui, à cet égard, comme de Raphaël, qui n'a fait que donner l'expression la plus parfaite à des types et à des motifs qui n'avaient pas été ignorés de ses maîtres. On peut conjecturer avec vraisemblance que les clérouques de Lemnos, lorsqu'ils ont demandé à Phidias l'*Athéna Lemnienne*, ont eu soin de lui commander une image de la déesse pacifique, tenant son casque dans la main, suivant la formule connue. Le mérite de Phidias est d'avoir tiré de cette donnée une œuvre si parfaite qu'elle n'a pu être qu'imitée par ses successeurs et que pas un, si nous sommes bien informés, ne s'est avisé de la refaire.

Sans vouloir en rien diminuer le mérite de M. Furtwaengler, on peut rappeler, — il l'a fait lui-même² — que le caractère *phidiesque* de la statue de Dresde avait été affirmé dès 1822 par Schorn. A cette époque, on ne savait encore rien de l'Athéna Parthénos, on venait seulement de découvrir les marbres d'Elgin; mais, grâce à ces admirables sculptures, on s'était fait de la manière large de Phidias une idée assez juste pour en reconnaître l'empreinte jusque dans une

1. Lenormant et de Witte, *Élite céramographique*, t. I, pl. LXXX.

2. *Meisterwerke*, p. 9.

copie romaine mal restaurée. Schorn célèbre le « style élevé », la « majesté de la pensée », la « force inspirant le respect » qu'il distingue avec raison dans la statue de l'*Augusteum*. En 1890,

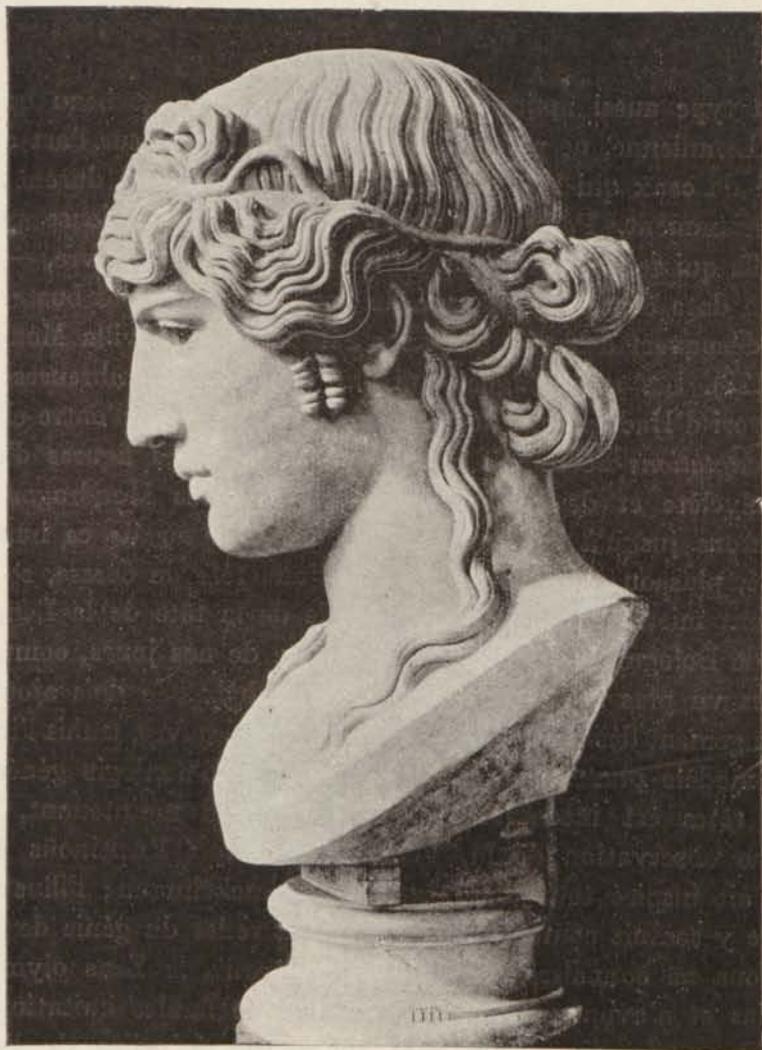


FIG. 123. — BUSTE D'ANTINOÛS.
Musée du Louvre.

M. Puchstein, frappé de la ressemblance de cette figure avec l'imitation athénienne de la Parthénos, la revendiquait énergiquement pour Phidias, et prononçait même, à ce propos, le nom de l'Athéna Lemnienne. Ainsi M. Furtwaengler a eu des précurseurs; mais Phi-

dias en a eu aussi, et le rapprochement n'a certes rien qui puisse être désobligeant pour l'archéologue.



Un type aussi majestueux, aussi régulièrement beau que celui de la Lemnienne, ne pouvait rester sans influence sur l'art antique; à côté de ceux qui le copièrent, beaucoup d'artistes durent l'imiter inconsciemment. Parmi ces imitations, la plus curieuse peut-être est celle qui se constate dans un chef-d'œuvre du Louvre, — le dernier en date des chefs-d'œuvre de l'art antique, — le buste d'Antinoüs découvert à Tivoli qui nous est venu de la villa Mondragone (fig. 123). Les archéologues qui ont étudié les nombreuses statues du favori d'Hadrien ont déjà observé que plusieurs d'entre elles sont des *adaptations* de motifs classiques, tels que les figures d'éphèbes de Polyclète et de Praxitèle. Avec l'Antinoüs Mondragone, nous remontons jusqu'à Phidias. Le fait que l'auteur de ce buste s'est inspiré, plus ou moins directement, d'une tête de déesse, se justifie d'autant mieux que la meilleure copie de la tête de la Lemnienne, celle de Bologne, a précisément été prise de nos jours, comme nous l'avons vu plus haut, pour une tête d'éphèbe. Je dois ajouter que l'arrangement des cheveux, dans le buste du Louvre, trahit l'influence d'un modèle plus récent que Phidias, mais l'analogie générale des deux têtes est incontestable. On comprend maintenant, suivant la fine observation de M. Furtwaengler, que l'Antinoüs Mondragone ait inspiré tant d'admiration à Winckelmann; l'illustre antiquaire y sentait confusément comme un reflet du génie de Phidias.

Nous ne connaissons que par des profils le Zeus olympien de Phidias et n'avons encore retrouvé que de faibles imitations de la Parthénos, de dimensions très inférieures à celles de l'original. L'Athéna Lemnienne est donc la seule image de divinité due à Phidias dont nous puissions parler aujourd'hui à bon escient; c'est à peu près comme si nous n'avions de Dubois qu'une des copies du *Chanteur florentin* que l'on trouve dans le commerce. Ce point de départ une fois acquis, M. Furtwaengler n'a point laissé à d'autres le soin d'aller au delà; il a reconnu l'inspiration de Phidias dans

beaucoup d'œuvres d'époque romaine dont jusqu'à présent on ne savait trop que penser. Il ne nous appartient pas ici de le suivre dans ces développements féconds, que nous avons essayé de résumer ailleurs¹; mais nous ne pouvons pas résister au plaisir de faire



FIG. 124. — STATUE D'UN DIOSCURE
sur le Quirinal à Rome.

connaître encore une de ses hypothèses les plus imprévues.

Tous les visiteurs de Rome ont été frappés à l'aspect des deux colosses du Monte-Cavallo, représentant des jeunes hommes nus qui tenaient chacun la bride d'un cheval cabré. Jusqu'en 1589, l'un d'eux était placé sur une base qui portait, en caractères latins du

1. *Revue critique*, 1894, I, p. 97 et suiv.

III^e siècle après Jésus-Christ, l'inscription OPVS FIDIAE; la base de l'autre présentait une inscription analogue, OPVS PRAXITELIS. En 1589, en déplaçant les statues, on commit une erreur qui n'a pas encore été réparée : l'*Opus Fidiaë* fut transporté sur la base de Praxitèle, et réciproquement. Or, des générations d'archéologues se sont mises d'accord pour n'attacher aucune importance à ces inscriptions. C'étaient, disait-on, des étiquettes banales, sans plus d'autorité qu'un cartouche, portant le nom de Raphaël ou de Velazquez, dans un obscur musée provincial. On ajoutait qu'elles étaient d'autant plus négligeables que les deux statues en question reproduisaient des types de l'art de Lysippe, très postérieurs à Phidias et à Praxitèle. M. Furtwaengler, dont l'esprit indépendant sait se dégager des opinions reçues, commença par remarquer que le type des chevaux de Lysippe était tout à fait différent de celui des deux groupes romains, lequel se rapprochait beaucoup, d'autre part, du type des chevaux du Parthénon. Alors pourquoi supposer à priori que les inscriptions antiques soient sans valeur? Les Romains du III^e siècle savaient à quoi s'en tenir sur Phidias; même à cette époque de décadence, il y avait parmi eux des connaisseurs habiles qui, pareils à ceux de notre temps, excellaient, suivant l'expression du poète Stace, à reconnaître la main d'un maître dans une œuvre non signée :

Et non inscriptis auctorem reddere signis.

Mais le nom de Praxitèle faisait pourtant une difficulté. Praxitèle, le sculpteur aimable de l'*Hermès d'Olympie* et de la *Vénus de Cnide*, ne pouvait être l'auteur de la figure puissante, mais un peu massive, qui fait pendant à l'*Opus Fidiaë* (fig. 124). Cette difficulté n'est toutefois qu'apparente. Les textes et les inscriptions, qui nous apprennent l'existence de plusieurs artistes du nom de Praxitèle, nous en laissent entrevoir un autre, oncle ou grand-père de l'auteur de la *Vénus de Cnide*, dont Pausanias et Pline paraissent avoir perdu le souvenir. Pausanias, décrivant un groupe de Déméter, Perséphone et Iacchos dans un temple d'Athènes, ajoute, sans songer aux controverses qu'il va déchaîner : *Sur le mur est inscrit, en*

lettres attiques, que ces œuvres sont de Praxitèle¹. « En lettres attiques! » Cela signifie : en caractères grecs d'une espèce particulière, dont

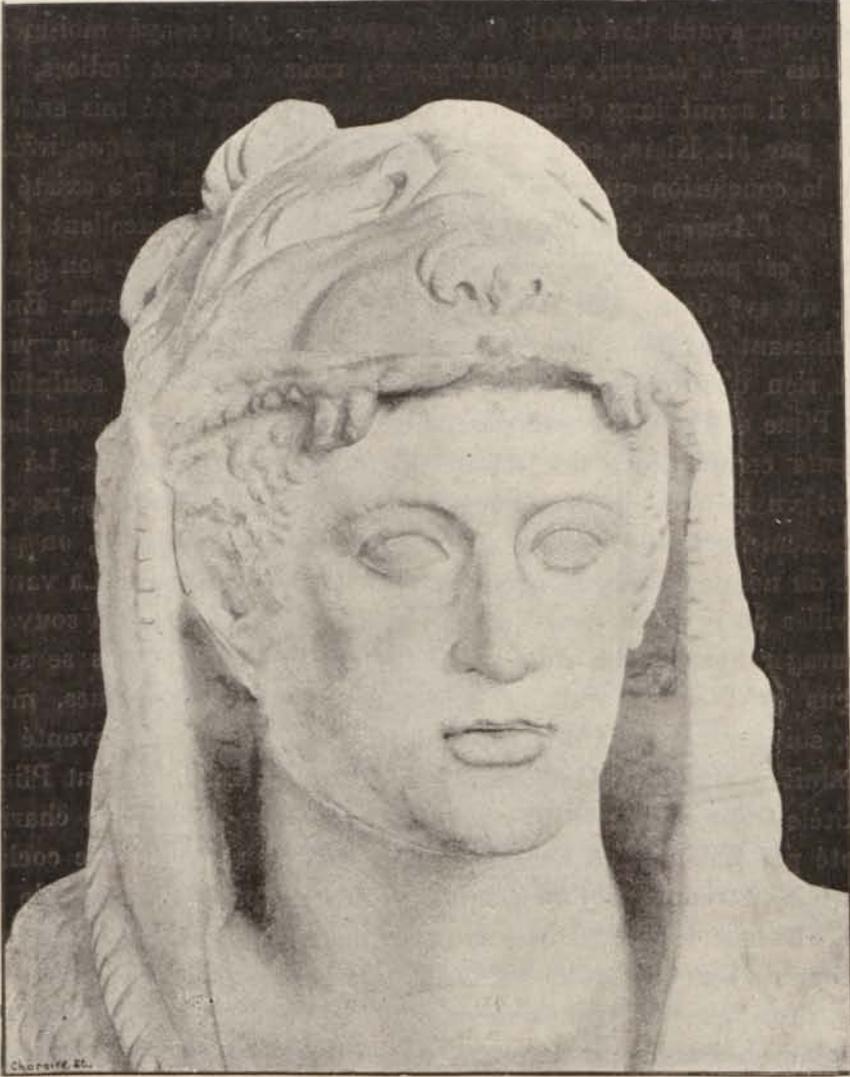


FIG. 125. — BUSTE D'HERCULE JEUNE.
Musée de Berlin.

l'usage officiel cesse en l'an 402 avant Jésus-Christ. Pausanias connaît à merveille ce vieil alphabet, où la diphtongue OU, par exemple,

1. Pausanias, I, 2, 4 : γέγραπται δὲ ἐπὶ τοῦ τοίχῳ γράμμασιν ἀττικαῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέ-
λους.

était rendue par O, et n'en signale pas l'emploi à la légère. Mais nous savons aujourd'hui avec certitude que le grand Praxitèle naquit vers 390 avant Jésus-Christ. Comment donc pouvait-il sculpter un groupe avant l'an 400? On a essayé — j'ai essayé moi-même autrefois — d'écarter ce témoignage, mais d'autres indices, sur lesquels il serait long d'insister, et qui ont surtout été mis en évidence par M. Klein, sont venus fortifier et rendre presque irrécusable la conclusion que suggère le texte de Pausanias. Il a existé un *Praxitèle l'Ancien*, contemporain de Phidias, artiste excellent dont l'éclat s'est pour ainsi dire noyé au v^e siècle dans celui de son grand rival, au iv^e dans celui d'un homonyme non moins illustre. En y réfléchissant un peu, on s'aperçoit que cette hypothèse n'a vraiment rien d'extravagant¹. Les anciens historiens de la sculpture, dont Plinie et Pausanias utilisèrent les catalogues, ont pris pour base de leurs compilations des recueils de signatures d'artistes. Là où ils ont vu le nom de Praxitèle, c'est au grand Praxitèle qu'ils ont naturellement pensé, comme presque personne aujourd'hui, en présence du nom de Holbein, ne songerait à Holbein le Vieux. La vanité des villes où se trouvaient des œuvres ainsi désignées a dû souvent encourager l'erreur des auteurs de catalogues. Parfois ils se sont aperçus qu'il en résultait des contradictions chronologiques, mais alors, suivant une habitude qui n'est pas perdue, ils ont inventé ou reproduit quelque anecdote qui conciliait tout. Ainsi, suivant Plinie, Praxitèle était un brave homme, à preuve que voyant un chariot sculpté par Calamis, où les chevaux étaient bien venus et le cocher imparfait, il remplaça l'image du conducteur par une autre de sa main, afin que le vieil artiste ne parût pas moins capable de figurer les hommes que les animaux². Or, cette anecdote plus que suspecte s'explique bien facilement. Calamis est un sculpteur contemporain de Phidias; il devait exister un quadriges avec une inscription qui en attribuait le travail à la collaboration de Calamis et de Praxitèle. Arrivèrent les collectionneurs de signatures, les demi-savants : ils n'ignoraient pas que Calamis et Praxitèle n'avaient pas été contemporains, mais ils ne connaissaient plus qu'un Praxi-

1. Je crois qu'il faut en attribuer la paternité à M. Otto Benndorf.

2. Plinie l'Ancien, XXXIV, 71.

tèle, l'auteur de la *Vénus de Cnide*. Que firent-ils pour se tirer d'embarras? Ils inventèrent l'historiette d'une sorte de collaboration posthume, que Pline, compilateur naïf, s'est hâté de reproduire. En réalité, il s'agissait, n'est-ce pas, d'une œuvre faite en commun par Calamis et par *Praxitèle l'Ancien*. Mais voilà une bien longue parenthèse! Elle se justifie seulement par la nécessité où nous sommes de rendre intelligible l'hypothèse de M. Furtwaengler. Une fois qu'on admet un Praxitèle I^{er} contemporain de Phidias, il n'y a plus rien de surprenant à ce que deux statues de même style, qui est le style des environs de l'an 440, portent l'une le nom de Praxitèle et l'autre celui de Phidias.

Que l'on veuille bien regarder, dans la cour vitrée de l'École des Beaux-Arts, les moulages des deux colosses du Monte-Cavallo, et l'on s'étonnera qu'il ait fallu tant d'années pour qu'on s'avisât d'y reconnaître des œuvres contemporaines du Parthénon. Ce n'est pas que ce soient des originaux grecs; il est, au contraire, de toute évidence que ce sont des copies faites à l'époque romaine, par des artistes qui n'étaient pas de premier ordre. Mais ces artistes ont copié consciencieusement. Au lieu du modelé arrondi qui caractérise les œuvres du iv^e siècle, nous trouvons ici des plans nettement accusés; les muscles, ceux du ventre notamment, font saillie avec un reste de brutalité archaïque, comme dans les statues du fronton oriental du Parthénon. Les têtes présentent des analogies frappantes avec celles des frises du même édifice et celle du prétendu *Thésée* du fronton : sourcils accusés, grands yeux très ouverts, cheveux ondoyants qui paraissent rayonner autour du visage, tous ces traits sont ceux de l'art de Phidias. Le motif même de l'éphèbe retenant son cheval qui se cabre se retrouve non seulement sur la frise occidentale du Parthénon, mais sur la base de l'Athéna Parthénos, telle qu'elle nous est connue par la petite réplique dite de Lenormant. Quant aux originaux des colosses romains, ils étaient certainement en bronze. De l'un d'eux, nous savons même quelque chose : Pline signale à Rome, comme l'œuvre de Phidias, un colosse en bronze représentant un homme nu, *colossicon nudum*. Quoi de plus naturel que des artistes romains aient copié en marbre ou en pierre cette statue qu'ils avaient sous les yeux, qu'on avait peut-être même eu l'occasion de mouler?



M. Furtwaengler s'est appliqué à réagir contre un préjugé très répandu qui n'existait pas à l'époque de Winckelmann, mais qui, depuis cinquante ou soixante ans, a singulièrement pesé sur l'histoire de l'art. Confondant, en effet, deux choses très différentes, qui sont l'exécution et l'invention, on s'est habitué à traiter avec mépris les « marbres romains », opposés à ceux que l'on appelle *grecs* parce qu'ils ont été trouvés dans l'Orient hellénique. Or, d'abord, les témoignages des auteurs nous apprennent que, dès le II^e siècle avant Jésus-Christ, on a commencé à transporter en Italie les chefs-d'œuvre de la Grèce; le fait qu'une statue a été découverte à Rome ne prouve donc nullement qu'elle soit *romaine*. Mais nous savons en outre que les artistes grecs employés en Italie ont beaucoup moins inventé qu'ils n'ont copié; il est donc, à priori, raisonnable de croire que les musées occidentaux, remplis d'œuvres de provenance italienne, sont comme des anthologies plus ou moins complètes de ce que l'art grec de la belle époque a produit de mieux. Visconti n'avait pas si tort, au commencement de ce siècle, lorsqu'il prétendait que l'art antique n'avait guère varié depuis Périclès jusqu'à l'époque d'Hadrien; la vérité, c'est qu'il a vécu pendant de longs siècles sur le même fonds. Il s'ensuit que le mépris de quelques savants pour les « sculptures romaines » témoigne d'une singulière ignorance des conditions où l'art grec s'est perpétué sous l'Empire romain. Lorsque, en revanche, on étudie les œuvres découvertes sur le sol même de la Grèce, on s'aperçoit qu'à l'exception des bas-reliefs adhérents aux temples, de ceux des nécropoles et d'une douzaine de chefs-d'œuvre, il n'y a guère que des beautés de second ordre. Les Romains ont emporté les meilleurs originaux, et les Grecs de l'époque romaine, les *Graeculi*, n'étaient guère en mesure de remplacer les originaux par des copies. Voilà pourquoi l'on trouve en Italie tant de statues de grands artistes grecs et en Grèce tant de piédestaux dont les inscriptions annoncent des œuvres de ces artistes. En résumé, quand on découvre une belle sculpture à Rome, à Antium, à Tivoli, il y a toujours de fortes chances pour que ce soit une œuvre grecque de la belle époque, original ou copie, tandis qu'une sculpture décou-

verte en Grèce, fût-ce à Corinthe ou à Athènes, n'est la plupart du temps qu'une œuvre secondaire dont les Mummius, les Paul-Émile ou les Néron n'ont pas voulu.

Si l'on se pénètre de la justesse de ces observations, on portera, je crois, une curiosité plus éveillée et plus féconde dans une visite

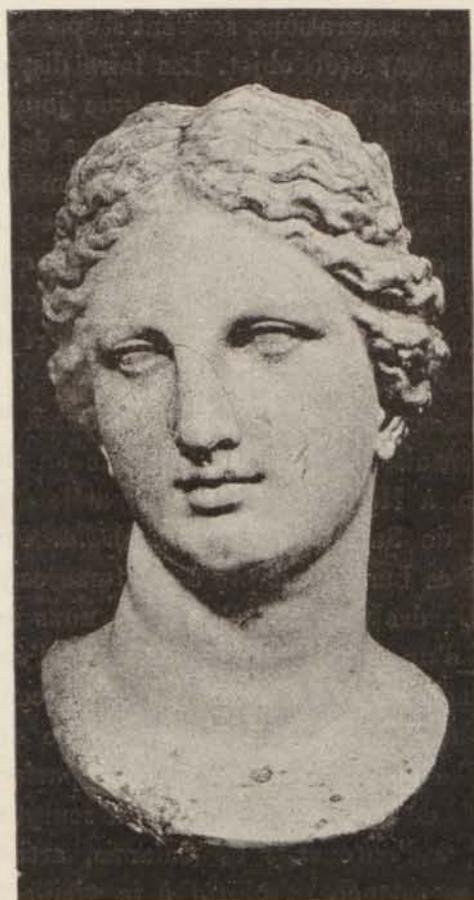


FIG. 126. — BUSTE D'APHRODITE.
Collection de lord Leconfield.

à des musées comme le Louvre et le Vatican. Qu'on se place, par exemple, au Louvre, dans la rotonde qui a pour centre le Mars Borghèse, réplique présumée d'un chef-d'œuvre d'Alcamène : on sentira de plus en plus clairement que toutes les statues dont on est entouré peuvent se réclamer d'une illustre origine ; qu'elles offrent, à qui sait

en goûter le style, comme un résumé de tout le développement de l'art grec par des spécimens qui en reproduisent les œuvres célèbres. Sauf les portraits et les statues de personnages romains, — encore en est-il qui ne sont que l'adaptation de beaux modèles grecs, — il n'y a guère que des statues sur lesquelles, tôt ou tard, viendra se placer le nom d'un artiste connu. Ce travail d'exégèse est assurément rendu difficile par les restaurations, souvent stupides, dont les marbres découverts en Italie ont été l'objet. Les faire disparaître serait une mesure trop radicale; le mieux sera quelque jour, quand on aura reconstitué, pour les différents types, des séries de copies anciennes, de remplacer ce qui manque dans l'une par le moulage d'une partie conservée dans l'autre. Dès à présent, et bien que notre connaissance des *répliques* soit encore bien imparfaite, on a fait quelque chose dans ce sens; ainsi les conservateurs du Louvre se sont montrés bien inspirés en complétant, par un moulage, une belle réplique de la Vénus accroupie de Vienne dans la galerie Denon.

Le catalogue des sculptures de Berlin attribuée à l'époque romaine, sans autre commentaire, un buste d'Hercule en marbre de Paros, qui, trouvé, dit-on, à Herculanium, a fait partie d'abord des collections Baireuth et de Sans-Souci (fig. 125). M. Furtwaengler croit avoir reconnu que ce buste s'adapte à un torse conservé au Louvre (n° 1404 de la salle des Caryatides), et que nous avons là deux répliques partielles d'une œuvre importante de l'école de Calamis. Un amateur distingué, auquel je faisais voir récemment la photographie du buste de Berlin reproduite ici¹, me dit qu'elle le faisait penser à Holbein. Cette impression est parfaitement juste et s'accorde avec celle de M. Furtwaengler. La sculpture dont il s'agit remonte, en effet, à l'entourage de Calamis, artiste contemporain de Phidias, mais se rattachant plutôt à la vieille école attique ou ionienne, à cette tradition d'élégance, parfois un peu sèche, dont les statues de jeunes filles découvertes sur l'Acropole nous montrent comme le début et dont on suit la trace, même après Phidias, tant dans les Caryatides de l'Erechthéion que dans les œuvres de Praxitèle. D'autres ont comparé Calamis à Botticelli et, *mutatis mutandis*, ils n'ont pas eu tort. Le buste de Berlin est un des rares spécimens

1. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 161, pl. VIII.

de types virils qui nous restent de cette école, à laquelle on attribue aussi l'*Apollon à l'Omphalos*, dont la tête si caractéristique est aujourd'hui représentée au Louvre par une copie grecque de la bonne époque¹. Il y a là un mélange de sévérité et de grâce, de force et de souplesse, qui révèle une conception très particulière de la beauté. On peut en rapprocher aussi, sans sortir du Louvre, la charmante tête de femme dite d'Aspasie, qui nous reporte encore à l'époque de Phidias, mais à une école sensiblement différente de la sienne.

Pour être aujourd'hui en état de reconnaître, du moins d'une manière générale, l'école à laquelle appartient une sculpture antique, nous sommes encore bien loin de pouvoir en désigner l'auteur, affirmer qu'un morceau, fût-il de premier ordre, est de la main de Praxitèle ou de Phidias. Le seul des grands artistes dont nous possédions une œuvre absolument authentique, Praxitèle, a eu, dans sa famille même, des successeurs qui furent des artistes éminents; et qui nous dira combien de sculpteurs habiles, dont nous ignorons même les noms, ont travaillé dans sa *bottega*? Comment distinguer, dans l'état actuel de nos connaissances, leur coup de ciseau de celui du maître? M. Furtwaengler l'a pourtant osé. Il a hardiment publié, comme un original de Praxitèle, une charmante tête de Vénus qui se trouve à Petworth, en Angleterre, dans la collection de lord Leconfield (fig. 126). Elle a été découverte au siècle dernier, on ne sait où, et restaurée assez mal; ce qui est plus grave, on lui a fait subir un grattage, de sorte que l'épiderme antique a disparu sur beaucoup de points. Et néanmoins, ce qui reste est d'une beauté telle que toutes les répliques connues des Vénus de Praxitèle ne supportent pas la comparaison avec ce morceau. Les cheveux, qui avaient été peints, sont travaillés très sommairement, alors que le reste a été poli avec grand soin. C'est exactement ce que l'on constate dans l'*Hermès* d'Olympie, dont le marbre paraît du reste identique à celui de la tête de Petworth, le *lychnites* de l'île de Paros. Comme le bloc était trop petit, l'artiste dut rajouter un morceau en pratiquant une section plane sur le dessus de la tête : c'est encore un procédé que l'on trouve appliqué dans beaucoup d'œuvres originales de l'art grec, où l'on

1. Héron de Villefosse, *Monuments Piot*. I, pl. VIII.

comptait sur la couleur pour dissimuler les sutures, ce qui, de la part d'un copiste, se comprendrait mal.

Un simple coup d'œil suffit à montrer que le type est celui des Vénus de Praxitèle, et là-dessus tout le monde sera d'accord. Mais quand M. Furtwaengler nous dit que *Praxitèle seul* pouvait sculpter ainsi, que ces yeux noyés, ce regard tiède, ces cheveux délicieusement ondulés portent comme la signature du maître lui-même, nous nous inclinons avec respect devant le jugement d'un tel connaisseur, et nous demandons à réserver le nôtre. Il n'en reste pas moins que la tête de Petworth, hier encore inconnue¹, perdue dans une collection anglaise peu accessible, va devenir bientôt classique, et ce ne sera pas l'un des moindres résultats d'un livre auquel nous avons voulu que ce *Courrier* fût consacré d'un bout à l'autre, parce qu'il est le plus riche en idées nouvelles et le plus suggestif qui ait été écrit dans notre siècle sur l'art grec.

1. Il en existait depuis longtemps un moulage au Louvre, ce qui n'a été reconnu que plus tard, ce moulage ne portant aucune indication de provenance. — 1924.

DOUZIÈME COURRIER

1895¹



FIG. 127. — TÊTE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE
AV. J.-C.

Collection Humphry Ward, puis au Louvre.

M. Homolle a bien voulu présenter lui-même aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* quelques-unes des découvertes les plus remarquables faites à Delphes par l'École française d'Athènes². Les fouilles sont loin d'être terminées et nous réservent sans doute de nouvelles surprises. Mais, parmi les sculptures retrouvées jusqu'à présent, il en est bien peu dont le public soit encore en état d'apprécier toute l'importance. Il faudra du temps avant que les étonnants bas-reliefs du trésor des Siphniens viennent occuper, dans l'opinion des amateurs, la place qu'ils ont déjà prise dans l'histoire de l'art. Cela tient à la rareté insigne des sculptures de cette époque et de ce style, qui ne laissent pas d'étonner, de dérouter même ceux qu'une longue familiarité avec les peintures de vases de style sévère n'a pas initiés aux conventions de l'archaïsme. Que cette frise soit parienne, comme le veut M. Furtwaengler, ou argienne, comme le soutient M. Homolle, on y sent partout l'influence de cet art ionien qui nous est surtout connu aujourd'hui par les sarcophages peints de Clazomènes et une nombreuse série de vases découverts à Caere (Corneto). Cet art présente des contrastes singuliers, du moins au goût des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, p. 149-167.

2. *Ibid.*, 1894, II, p. 441; 1895, I, p. 207, 321.

modernes, entre la finesse exquise de l'exécution et la brutalité voulue de certaines formes. L'esprit qui l'anime n'est ni réaliste, ni idéaliste ; il conviendrait plutôt, je crois, de l'appeler *épique*, en y voyant comme un reflet de ces vieilles épopées qui ont pénétré si profondément la civilisation ionienne. C'est peut-être pour cela que l'on s'égare, à coup sûr, lorsqu'on prononce, à l'aspect de ces bas-reliefs, le nom de quelque artiste de la première Renaissance italienne. Tentation forte et à laquelle ne résistaient guère, j'en ai fait l'épreuve, les visiteurs de l'exposition des fouilles de Delphes à l'École des Beaux-Arts.



FIG. 128. — TÊTE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE
AV. J.-C.

Collection Humphry Ward,
puis au Louvre.

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

imprégné. Il n'y a rien de tel dans la Grèce du vi^e siècle. Peints ou sculptés, les personnages agissent, ils ne rêvent pas. La sentimentalité qu'on a cru découvrir dans quelques-unes de ces œuvres n'est due qu'à la fantaisie complaisante des exégètes : ce qui domine en elles, c'est un idéal de grâce robuste, qui est celui des héros d'Homère, aussi éloigné que possible du christianisme médiéval auquel se rattache le sentiment religieux du xv^e siècle. Ainsi, qu'on ne vienne plus nous parler, à propos des bas-reliefs découverts à Delphes, de Ghiberti, de Donatello, encore moins de Lucca della Robbia ou — pis encore — de Botticelli. Si l'art est vraiment l'expression d'une civi-

lisation, ce que confirment tous les jours l'érudition et l'observation personnelle, il faut étudier chaque monument en relation avec le temps qui l'a produit et se garder de chercher des ressemblances là où la mise en lumière des divergences est seule instructive. J'insiste sur ce point, parce que tous ceux qui s'occupent d'art antique sont un peu séduits par des comparaisons de ce genre; c'est pour en avoir

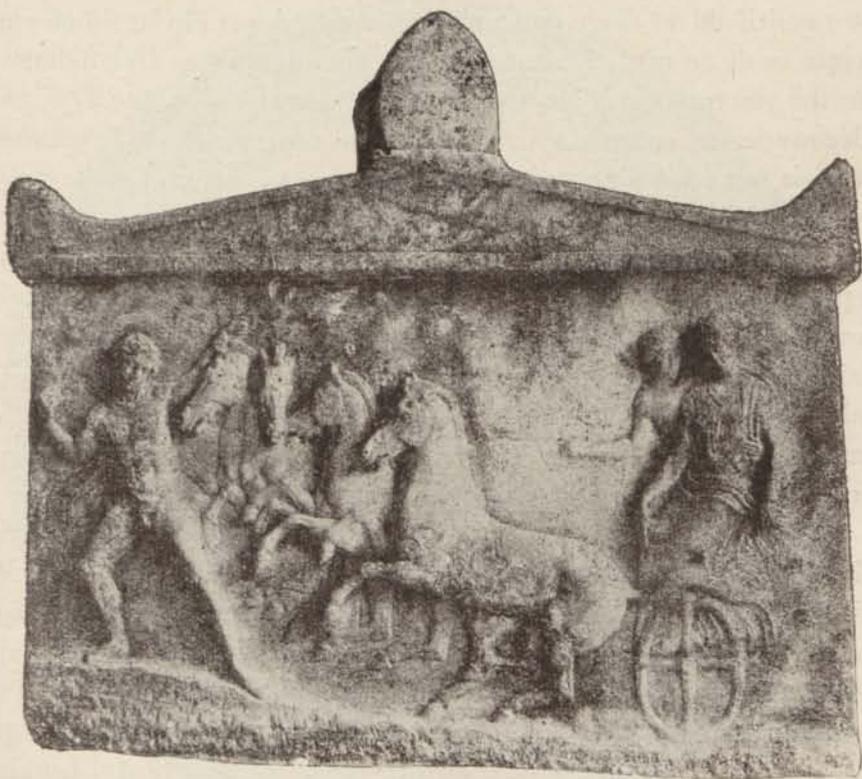


FIG. 129. — ENLÈVEMENT DE BASILÉ.

Bas-relief attique du 5^e siècle. — Musée d'Athènes.

institué plus d'une fois moi-même et en avoir reconnu tardivement la vanité que j'ai qualifié pour mettre en garde à leur endroit.

On commence à soupçonner que l'art ionien représente, dans l'histoire de la sculpture grecque, une tradition singulièrement longue et puissante, en opposition plus ou moins marquée, suivant les époques, avec celle de l'art dorien, qui, plus lent à se développer, finit par prendre le dessus après Alexandre. Rayet fut le premier, je crois, à montrer la place de Praxitèle dans cette filière, qui relie

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

Le centre de la décoration du trône Ludovisi (fig. 271) est une belle figure de Vénus sortant à mi-corps de l'onde et soutenue par

1. Voir plus haut, fig. 46 et 47.

deux Nymphes. La coiffure de la Vénus présente une particularité singulière, dont on ne connaissait pas encore d'exemple : la partie supérieure de l'oreille émerge d'une touffe de cheveux ramenés du front sur la nuque. Or, la savante traductrice des *Meisterwerke* de M. Furtwaengler, miss Eugénie Sellers, a trouvé chez un amateur



FIG. 130. — APHRODITE ÉQUESTRE.
Couvercle de miroir. — Musée d'Athènes.

anglais, M. Humphry Ward, une tête magnifique, cette fois en ronde bosse, qui offre exactement le même détail (fig. 128)¹. Cette tête, défigurée par un nez trop grand qui a été remplacé depuis, faisait partie de la collection Borghèse, dont elle fut distraite avant la vente. Le style en est un peu moins archaïque que celui du bas-relief Lu-

1. *Journal of Hellenic Studies*, t. XIV, pl. V.

dovisi; mais on peut dire qu'elle appartient à la même période, à la même école, dont la prétendue Vesta de l'ancienne collection Giustiniani (aujourd'hui chez le prince Torlonia, mais invisible) et les différentes répliques de l'Apollon à *l'omphalos*, sont les monuments les plus connus. Il faut espérer que la belle Aphrodite de M. Ward, popularisée par des moulages, deviendra le point de départ de recherches nouvelles sur les prédécesseurs et les contemporains de Phidias¹.

*
*
*

L'art du Parthénon, où le génie ionien et le génie dorien paraissent comme réconciliés, a exercé une influence durable sur les bas-



FIG. 131. — PEINTURE D'UN LÉCTHE BLANC D'ÉRÉTRIE.
Musée d'Athènes.

reliefs funéraires et votifs; c'est là même, et non dans la grande sculpture, que nous en recueillons le plus souvent des échos. A la série d'œuvres qui se rattachent ainsi à Phidias on peut ajouter maintenant une stèle votive à fronton, sculptée des deux côtés, qui a été découverte, en 1893, près de Phalère (fig. 129)². L'une des faces, que nous ne reproduisons pas, offre une scène d'une interprétation assez obscure, où figurent six personnages debout; elle est surmontée

1. Cette tête est aujourd'hui au Musée du Louvre.

2. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1893, pl. IX; *American Journal of archaeology*, t. IX, pl. XII.

d'une dédicace à Hermès et aux Nymphes. L'autre face présente un intérêt exceptionnel, non seulement par les qualités du style, mais par le sujet, qui est unique et dont l'exégèse est facilitée par une inscription. On lit, en effet, au-dessus des trois personnages, les noms d'Hermès, d'Échélos et de Basilé. Hermès était aisé à reconnaître; la même figure, précédant un quadriges au galop, se trouve sur un bas-relief de la collection du duc de Loulé, à Lisbonne, que nous avons reproduit plus haut (fig. 102). Mais Échélos, héros éponyme du dème attique des Échélaïdes, et Basilé, dont on montrait le sanctuaire entre le théâtre de Dionysos et l'Ilissus, sont des personnages



FIG. 132. — TÊTE D'UNE MÉTOPE DU TEMPLE DE HÉRA A ARGOS.
Musée d'Athènes.

bien peu illustres de la mythologie attique. Au premier abord, on reconnaît qu'il s'agit d'une scène d'enlèvement, comme celui de Proserpine par Pluton; il faut donc qu'un épisode analogue ait fait partie de la légende locale de Basilé. Mais Diodore de Sicile¹, notre unique informateur, qui raconte l'histoire de cette héroïne presque oubliée, nous parle seulement de sa disparition subite, « au milieu d'une grande pluie, accompagnée de coups de tonnerre continuels ». Il est permis de supposer qu'il existait une variante de la tradition, suivant laquelle Basilé ne disparaissait pas sans cause, mais était enlevée par un héros. Ce héros Échélos nous est encore moins connu

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

que Basilé; son nom seul est parvenu jusqu'à nous, sans aucune légende. Le bas-relief de Phalère prouve qu'il était associé à Basilé dans un culte local, comme Pluton à Proserpine dans la religion d'Éleusis. Il semble que cet exemple doive nous rendre très prudents quand nous essayons d'expliquer les œuvres antiques. Sans les inscriptions du bas-relief de Phalère, aucun savant n'aurait jamais songé à y reconnaître Basilé et Échélos. C'est qu'à côté de la mythologie des textes littéraires, plus ou moins commune à toute la Grèce, il existait quantité de légendes locales, analogues à nos *Vies des Saints*, desquelles nous ne savons presque rien, mais qui étaient aussi familières aux habitants de chaque bourg que celle de saint Martial aux Limousins d'aujourd'hui. Nos musées, formés en grande partie d'objets sans provenance attestée, sont remplis de bas-reliefs et de statues que nous nous ingéniions à expliquer ou à dénommer en faisant appel aux textes littéraires qui nous restent; très souvent, nos explications sont si forcées que nous y croyons à peine en les débitant; ne serait-il pas plus simple de confesser en ce cas notre ignorance, d'autant plus excusable qu'une faible partie seulement du *folklore* antique nous a été conservée par les auteurs? Il en est de même, et à plus forte raison, lorsqu'il s'agit des peintures de vases, œuvres plus populaires encore que les bas-reliefs. Loin d'appliquer de force nos textes aux monuments, il faudrait souvent chercher dans les monuments ce que nous n'apprenons pas dans les textes. On reconstituerait ainsi des histoires dont les héros garderaient l'anonyme jusqu'à la découverte heureuse d'une inscription.

Le type des chevaux, dans le bas-relief de Phalère, est encore celui du Parthénon; personnages et animaux rappellent aussi ceux du sarcophage dit *lycien* de Sidon¹. Il y a là, je crois, une intéressante confirmation de la théorie qui attribue ce sarcophage à l'école attique. L'analogie est de celles qu'on ne peut mettre au compte du hasard.

C'est encore le même cheval un peu ramassé, à la crinière droite et courte, que nous montre un bas-relief admirable, ornement d'une boîte de miroir découverte en 1891 à Éréttrie et conservée au Musée national d'Athènes (fig. 130)². Cette boîte en bronze, munie de char-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 96.

2. *Ἐπιμετρία ἀρχαιολογική*, 1893, pl. XV.

nières, est décorée à l'extérieur de deux reliefs. L'un représente Aphrodite sur un cygne, auquel la déesse donne à boire dans une coupe

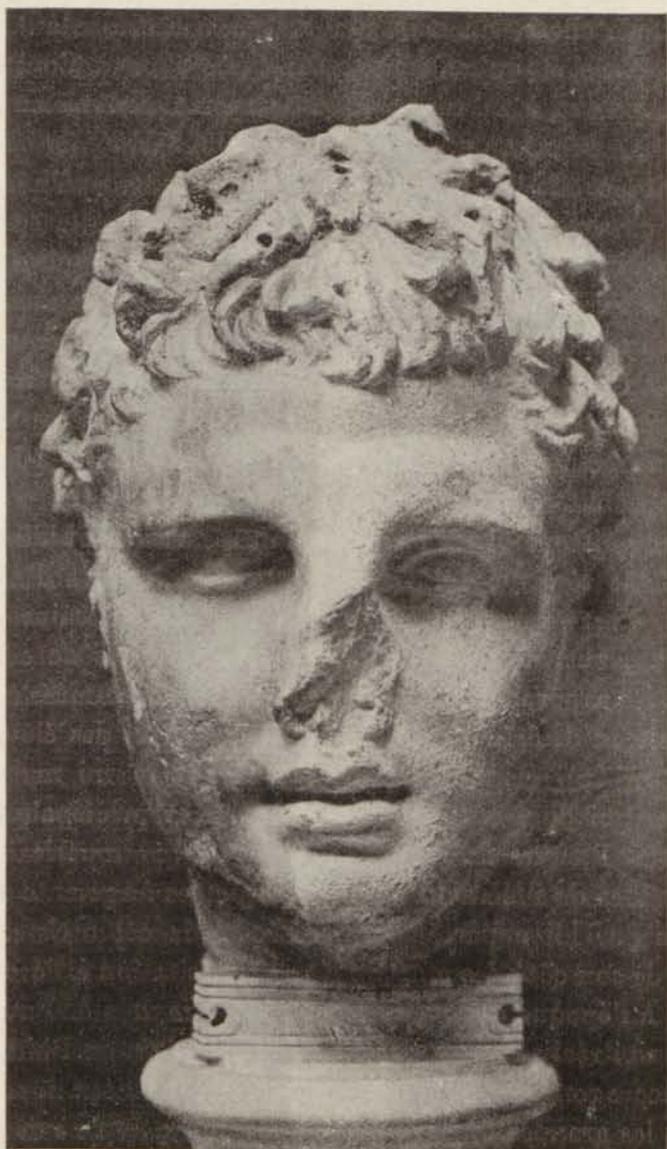


FIG. 133. — TÊTE ATTRIBUÉE A PRAXITÈLE.
Musée Britannique.

qu'elle tient de la main droite, tandis que de la main gauche elle soulève le peplos passé sur sa tête. L'autre, que nous reproduisons,

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

Nous ne quittons pas la sphère des influences de Phidias en signalant une belle tête d'éphèbe découverte en 1894 près d'Argos, dans les ruines du temple de Héra, par l'École américaine d'Athènes (fig. 132)¹. Nous avons déjà publié quelques têtes de cette provenance, en les rapprochant de celles qui ont été exhumées à Rhamnus et qu'on est en droit d'attribuer à Agoracrite, un des élèves de Phidias (fig. 97, 98). Depuis, ces sculptures ont fourni matière à une controverse qui dure encore. Comme la statue principale du temple d'Argos était l'œuvre de Polyclète, l'archéologue américain qui conduit les fouilles de l'Héraion a prétendu que les fragments de métopes découverts par lui appartenaient à l'école de cet artiste. M. Furtwaengler, de son côté, les a attribués sans hésitation à l'école attique. Peut-être, à l'époque dont il s'agit, c'est-à-dire vers 420 avant Jésus-Christ, l'unité réalisée dans l'art grec par le génie de Phidias n'était-elle pas encore rompue, de sorte que la discussion, dont nous indiquons seulement les grandes lignes, semble sans objet. Je ne suis pas frappé de la ressemblance de la nouvelle tête de l'Héraion d'Argos avec celles des statues connues de Polyclète, le *Diadumène* et le *Doryphore*; en revanche, elle fait songer à certaines têtes des métopes

1. *American Journal of archæology*, t. IX, pl. XIV, p. 331.

du Parthénon, entre autres à celle qui est conservée au Louvre. Mais les métopes du Parthénon ne sont pas du même style que les frises,

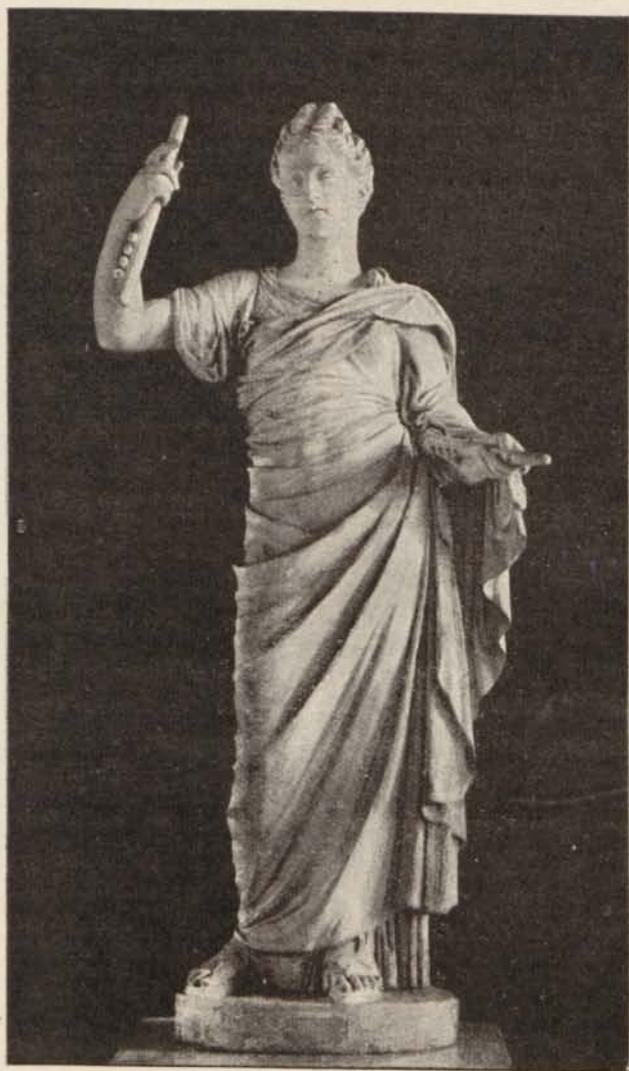


FIG. 134. — STATUE DE L'ÉCOLE DE PRAXITÈLE
restaurée en Muse. — Musée de Vienne.

et qui nous dit que l'on n'ait employé, pour la décoration du grand temple d'Athènes, que des artistes nés et formés en Attique? Phidias lui-même, il ne faut pas l'oublier, était l'élève d'un sculpteur argien.



La guerre du Péloponèse, en exaltant jusqu'à la haine l'antagonisme du génie dorien et du génie attique, eut son contre-coup dans le développement de l'art. La synthèse opérée par Phidias ne survécut pas à la fin du v^e siècle. Dans la première moitié du iv^e, Praxitèle représente de nouveau une tendance purement attique, tandis que le parien Scôpas, dont nous ne savons malheureusement pas grand'chose, paraît se rattacher davantage à la tradition dorientale. Depuis la découverte de l'Hermès d'Olympie, en 1877, Praxitèle est redevenu ce qu'il était à l'époque gréco-romaine, le plus populaire des grands artistes de l'antiquité. Le hasard a voulu qu'à côté d'un de ses chefs-d'œuvre, dont l'authenticité est incontestable, on retrouvât toute une série de sculptures qui peuvent bien lui être attribuées, ou qui, du moins, sont sorties de son école : telles sont le Satyre du Palatin au Louvre, la base sculptée de Mantinée, la tête d'Eubouleus découverte à Éleusis, celle d'Aphrodite dans la collection Leconfield à Petworth (fig. 126). A ces œuvres, miss Sellers croit pouvoir en ajouter une autre, qu'elle considère comme un travail du maître lui-même : c'est une charmante tête d'Hercule jeune, découverte en Grèce, qui a passé au Musée britannique, en 1862, avec la collection de lord Aberdeen (fig. 133)¹. Il est certain que la disposition des cheveux sur le front et sur les tempes, le dessin des yeux et des coins de la bouche rappellent fort exactement l'Hermès et que le style de ce morceau n'est pas indigne d'un artiste de premier ordre; il semble cependant prudent de ne pas invoquer le nom de Praxitèle lorsqu'il s'agit de types dont il n'existe pas des répliques nombreuses. Or, jusqu'à présent, la tête d'Aberdeen est fort isolée. Un autre type d'Hercule juvénile, que l'on rapporte à Scopas depuis un travail de M. Graef (1889), se rencontre, au contraire, très souvent dans les musées. Comparé à celui qu'a mis en lumière miss Sellers, et dont les affinités avec l'art de Praxitèle sont évidentes, il s'en distingue surtout par la direction du regard qui, loin d'être noyé dans la rêverie,

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

semble se porter sur un objet élevé, placé à distance. Nos lecteurs peuvent s'en convaincre en rapprochant l'image que nous publions ici de celle d'une tête d'Hercule découverte à Rome, conforme au type que l'on attribue à Scopas (fig. 69).

M. Max. Mayer a donné de bonnes raisons pour faire admettre que le type gréco-romain des femmes drapées, si populaire depuis les découvertes de Tanagra, remonte à un groupe de Muses sculpté par Praxitèle à Thespies. Les Muses de la base de Mantinée, qui sont



FIG. 135. — TÊTE DE LA STATUE DU MUSÉE DE VIENNE.

Face et profil.

certainement de l'école, sinon de la main de Praxitèle, offrent des motifs très analogues à ceux des terres cuites tanagréennes. Le Musée de Vienne a acquis, en 1806, du prince Poniatowski une statue découverte à Rome, dont les bras sont l'œuvre d'un restaurateur; celui-ci, pensant que la statue était celle d'une Muse, lui a mis une flûte dans la main droite levée (fig. 134). Les archéologues qui, depuis le commencement du siècle, ont étudié cette statue, ne se sont pas mis d'accord sur le nom de la Muse, mais aucun d'eux n'avait encore contesté qu'il s'agit d'une fille de Mnémosyne. M. R. von Schneider

s'est inscrit en faux contre cette opinion¹. Il pense que la figure de Vienne est une Koré et qu'elle doit être restaurée avec une torche dans la main droite, attitude souvent prêtée à cette déesse sur des bas-reliefs et des vases. L'original remonterait à l'école de Praxitèle, qui a souvent cherché des motifs parmi les divinités du cycle éleusinien. L'ingénieux travail de M. von Schneider n'entraîne pas nécessairement la conviction : en présence de cette jeune fille un peu frêle, à l'attitude discrète et modeste, il me semble qu'on peut toujours continuer à songer à l'une des neuf Sœurs. Mais l'intérêt du mémoire dont nous parlons est surtout dans la fine analyse que l'auteur a donnée de la chevelure. Grâce aux trois vues que nous reproduisons (fig. 135 et 136), il est facile d'en comprendre l'arrangement. Séparés par le milieu au-dessus de la nuque, les cheveux, écartés des tempes, sont ramenés sur le devant en flots ondulés qui entourent la tête comme d'une couronne et s'enroulent en deux grosses boucles au-dessus du front. Cette disposition, très rare sur les vases peints, paraît seulement dans l'art grec au iv^e siècle; en peu de temps elle devint fort à la mode et donna lieu à des exagérations dont on peut se faire une idée, à Londres, par la tête d'Apollon de l'ancienne collection Pourtalès. Les terres cuites de Myrina prêtent souvent une coiffure analogue aux enfants, dont elle dégage complètement le front. N'étant pas expert dans la matière, j'ignore si les jeunes filles de nos jours ont imité, ou retrouvé d'instinct, la coiffure de la statue de Vienne; il me semble que si elles ne l'ont point fait, on pourrait leur en recommander l'expérience. Cela s'appellerait, en l'honneur de l'hypothèse de M. von Schneider, une *coiffure à la Koré*.

*
*
*

Souvent, déjà, nous avons appelé l'attention sur les compositions charmantes, véritables chefs-d'œuvre du dessin grec, qui décorent les lécythes blancs funéraires. On croyait encore, il y a peu d'années, que tous ces lécythes étaient de fabrique athénienne; il est aujourd'hui certain, grâce aux fouilles considérables qui ont été exécutées dans l'île d'Eubée, qu'on en faisait aussi de fort beaux à Éréttrie.

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

Celui dont nous reproduisons la peinture a été trouvé à Éréttrie en 1892 et a passé au Musée d'Athènes (fig. 131)¹. Il présente quelques détails insolites qui, non moins que l'excellence du style, méritent de nous retenir un instant. C'est d'abord l'indication d'un paysage accidenté, indication bien discrète, mais qui est presque une nouveauté dans l'art attique. Sur un rocher est dessiné un lièvre, vers lequel se retourne un jeune homme assis. A sa gauche, on aperçoit la stèle funéraire, devant laquelle est une petite fille; à droite, une femme apporte des présents pour parer la stèle. L'éditeur grec, M. Staïs, suppose qu'on a ici la représentation de deux morts, le jeune homme et la petite fille; l'éphèbe est un chasseur, et le regard qu'il jette sur le lièvre témoigne encore de son goût favori. Peut-être la petite fille est-elle sa sœur, venue avec la mère pour orner la tombe; mais M. Staïs a certainement raison en considérant le jeune homme assis comme un défunt. Toute la composition est d'une grâce exquise, d'où se dégage un vague parfum de tristesse. Bien d'autres, non moins belles, attendent encore un éditeur. Maintenant qu'Athènes et l'Eubée ont fourni une si abondante moisson de lécythes, on pourrait songer à en publier une collection complète; on restituerait ainsi le trésor des motifs, d'une simplicité et d'une élégance vraiment attiques, dont disposaient les *céramistes pour tombes* au iv^e siècle. Entre ces œuvres, les statuettes de Tanagra et ce qui nous reste de Praxitèle, il y a un air de famille qui s'impose et comme l'empreinte diversement marquée d'un génie commun.



FIG. 136. — TÊTE DE LA STATUE DU MUSÉE DE VIENNE.
Arrangement des cheveux par derrière.

1. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1894, pl. II, p. 63.

Trop exclusivement attentif aux œuvres de ce genre, le public oublie souvent que le réalisme, entendu au sens le plus élevé du mot, s'est fait une grande part dans la période de déclin de l'art antique. Encore ne faudrait-il pas parler de déclin, mais plutôt de maturité glorieuse, quand il s'agit des écoles auxquelles nous devons les bas-reliefs de l'autel de Pergame, les Gaulois, les Amazones, les Géants et les Perses des ex-voto d'Attale. C'est surtout dans le portrait, encore un peu conventionnel au siècle de Périclès, que la Grèce hel-

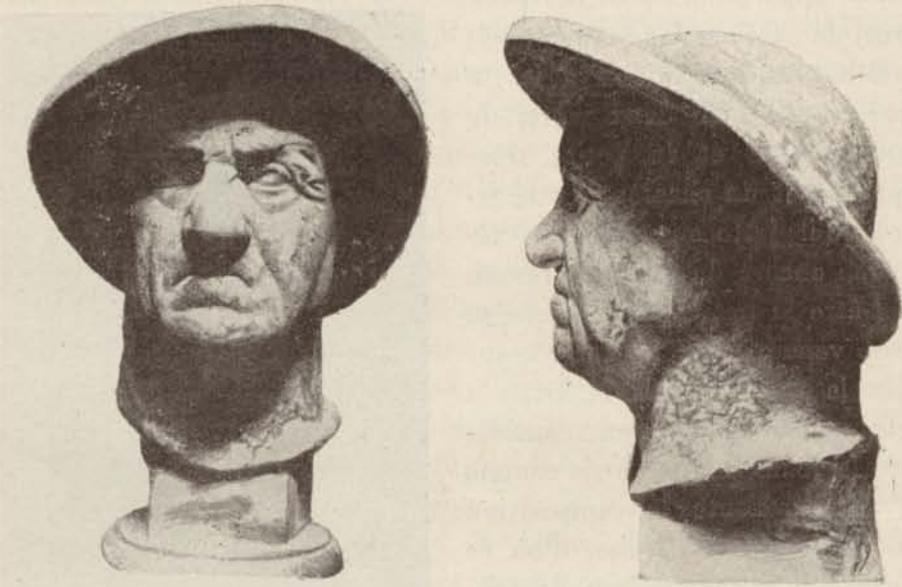


FIG. 137. — PORTRAIT DU ROI EUTHYDÈME.
Collection Torlonia, à Rome.

lénistique ou alexandrine a laissé des modèles difficiles à surpasser. J'en citerai pour preuve, entre cent, la tête admirable que M. Six a récemment exhumée de la vaste collection du prince Torlonia (fig. 137)¹. Elle appartenait autrefois à ces princes Giustiniani qui furent maîtres de Chios jusqu'en 1566, et dont la galerie, aujourd'hui dispersée, comprenait nombre de sculptures de provenance grecque. Celle-ci, d'une allure moderne qui étonne au premier abord, est certainement originaire de l'Asie Mineure, car le marbre en est exactement le même que dans le *Gaulois mourant* du Capitole. Qui re-

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

présente cette tête énergique et fine, cette tête de vieux paysan madré, à la bouche édentée, aux rides profondes, couverte d'un énorme chapeau inconnu des Grecs? M. Six, qui est numismate et fils de numismate, a pu répondre à cette question. Les mêmes traits paraissent sur un tétradrachme d'Euthydème 1^{er}, roi de Bactriane, vers 210 avant Jésus-Christ. Ce que l'histoire nous apprend de lui est étonnamment conforme aux indications que l'on aurait pu tirer de son portrait. Euthydème était un parvenu, qui usurpa le trône de Bac-



FIG. 138. — PORTRAIT DE MITHRIDATE LE GRAND.
Musée du Louvre.

triane, recula les limites de son empire par des guerres heureuses et finit par se trouver aux prises avec le plus puissant monarque grec de l'Asie, Antiochus le Grand. Vaincu, il se tira d'affaire à force de finesse, obtint du vainqueur qu'il reconnût l'indépendance de la Bactriane et fit épouser à son fils la fille d'Antiochus. Puis il devint l'auxiliaire du roi syrien dans une guerre contre l'Inde, dont son royaume commandait les approches. Euthydème n'était pas bactrien de naissance; c'était un enfant de Magnésie. Après sa réconciliation avec Antiochus, il est probable que les Magnètes lui élevèrent des statues. De Magnésie à Chios, il n'y a pas loin; et c'est ainsi que M. Six a pu supposer avec vraisemblance qu'un portrait d'Euthy-

dème, sculpté à Magnésie, était devenu la propriété des Giustiniani au ^{xvi}^e siècle pour aller rejoindre de nos jours, au musée Torlonia, tant de chefs-d'œuvre que les visiteurs de Rome ne voient pas.

Le buste de Mithridate le Grand, portant la dépouille du lion de Némée, que M. Winter a découvert au Musée du Louvre, n'a pas la valeur artistique du buste d'Euthydème; il est d'ailleurs très fortement restauré (fig. 138)¹. Mais la bouche, restée heureusement intacte, suffit à justifier la désignation proposée par le jeune savant allemand, lorsque l'on compare la tête du Louvre au profil qui figure sur les magnifiques monnaies d'argent de Mithridate². J'ai exposé ailleurs³ une hypothèse plausible due à l'historien du roi de Pont : le buste du Louvre proviendrait d'Odessos, aujourd'hui Varna, la seule ville grecque qui ait frappé des monnaies à l'effigie de Mithridate en Hercule, tandis qu'il paraît ailleurs sous les attributs de Bacchus. Le frère du célèbre Lucullus, en 73 avant Jésus-Christ, s'empara d'Odessos et d'autres villes grecques situées sur les bords de la mer Noire; nous savons qu'il en rapporta des statues, entre autres des images de Mithridate, qui furent les ornements de son triomphe à Rome. Comme la tête du Louvre est venue de Rome, on peut penser qu'elle a fait jadis partie d'une statue enlevée à Odessos par Marcus Lucullus et dressée par lui dans quelque parc, peut-être dans les *Horti Luculliani* sur le Pincio⁴.

*
* *

Rome ne s'est pas contentée d'acquérir ainsi les œuvres de la Grèce, ou de faire travailler pour son compte des artistes grecs. Ce qu'on appelle l'art romain n'est, il est vrai, en majeure partie, que l'art hellénique à l'époque romaine, mais c'est aussi, surtout dans les grands monuments d'architecture, une interprétation par l'art hellénique du génie romain. L'instinct de grandeur qui est l'essence

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

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

3. *Chronique des Arts*, 1895, p. 61.

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

de ce génie s'y révèle parfois avec une majesté qui impose le respect. A la longue liste des ruines imposantes que les Romains ont laissées dans toutes les provinces de leur empire, vient aujourd'hui s'en ajouter une qui, pour n'être connue que de fraîche date, — tant il reste, même dans la vieille Europe, de découvertes à faire! — n'en



FIG. 139. — MONUMENT D'ADAM-KLISSI, EN ROUMANIE.
Restitution de M. Niemann.

est pas moins une des plus grandioses et de celles qui parlent le plus fortement à notre esprit (fig. 139).

C'est dans la Dobroudja, non loin du triste lieu d'exil d'Ovide, que s'élève sur une colline, dominant une plaine sans fin, le monument dont il nous reste à parler. Les Turcs l'ont appelé *Adam-Klissi*, c'est-à-dire « l'église de l'homme ». Il a été signalé pour la première fois en 1837, par des officiers prussiens que le roi Frédéric-Guil-

laume III avait mis à la disposition de Mahmoud II pour réformer l'armée turque. Ils l'aperçurent au cours d'une tournée qu'ils faisaient en Bulgarie, à l'effet d'inspecter les lignes de défense du Danube. Parmi ces officiers s'en trouvait un destiné à devenir célèbre, Helmuth von Moltke. Il parle d'Adam-Klissi dans ses *Lettres sur la Turquie*, ouvrage remarquable qui n'est pas assez connu chez nous¹ : « Au milieu de ce présent désolé s'élèvent les débris d'un passé vieux de près de deux mille ans. Ici encore, ce sont les Romains qui ont imprimé au sol, en caractères indélébiles, le souvenir de leur nom... Du côté du Danube, à une heure et demie de Rassoava, nous trouvâmes une ruine extraordinaire, que les Turcs appellent Adam-Klissi. C'est une masse solide de pierres, voûtée en coupole, autrefois revêtue de reliefs et de colonnes dont les restes sont maintenant dispersés à l'entour. Deux tentatives ont été faites pour pénétrer dans la coque de cette dure noix, mais en vain; une espèce de tranchée a été poussée, au prix de peines indicibles, jusque sous les fondations, sans que l'on rencontrât de chambre intérieure. La ruine, vue du dehors, ne montre plus que le mélange connu de pierres brutes avec au moins autant de chaux devenue aussi dure que la pierre; mais au milieu de cette masse est une sorte de noyau, en pierres taillées de grande dimension. L'ensemble est probablement le tombeau d'un général romain. »

Moltke se trompait sur la destination de l'édifice, qui rappelle en effet, au premier abord, le tombeau d'Hadrien à Rome, devenu le château Saint-Ange. Du moins, il avait reconnu qu'il fallait l'attribuer à l'époque romaine; mais, pendant longtemps, son opinion ne trouva pas d'écho. Un préfet de Kustendjé, M. Opran, soutint que le monument était perse; M. Soutzo, en 1881, en faisait l'œuvre des Thraces, vers le v^e siècle avant Jésus-Christ². Dès 1857, il est vrai, le conservateur du Musée de Vienne, E. von Sacken, étudiant le dessin d'un bas-relief d'Adam-Klissi, exécuté par le géologue K. F. Peters, y avait signalé la représentation d'un guerrier dace; mais il ne fut pas plus écouté que Moltke. Du reste, jusqu'en 1878, date de la cession de la Dobroudja à la Roumanie, bien peu d'Euro-

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

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

peens avaient pu approcher de ces ruines, perdues dans un pays à moitié désert, toujours mal fréquenté et souvent malsain. C'est le mérite d'un sénateur roumain, qui est en même temps directeur du Musée de Bucarest, M. Tocilescu, d'avoir compris l'importance d'Adam-Klissi pour l'histoire de sa patrie et d'avoir appelé sur cette tour l'attention des archéologues européens. On se convainquit bientôt qu'il s'agissait, non d'un mausolée, mais d'un monument triomphal érigé par Trajan, en souvenir de ses victoires sur les Daces. Le prétendu temple thrace ou persan venait ainsi prendre place, dans l'histoire de l'architecture impériale, à côté de la Colonne Trajane, dont il est presque exactement contemporain. M. Tocilescu exécuta des fouilles à l'entour d'Adam-Klissi, dans les ruines d'une station romaine; il y découvrit une inscription qui lui donna le nom antique du lieu, *Tropæum Trajani*. Dès lors, il ne s'agissait plus que de recueillir, tant à la surface du sol que dans les cimetières du voisinage et les musées des pays balkaniques, les bas-reliefs et les fragments d'architecture qui pouvaient servir à une reconstitution de l'ensemble. M. Tocilescu a été secondé dans cette tâche par un éminent architecte autrichien, M. Niemann, auteur du croquis restauré que nous reproduisons (fig. 139), et par le célèbre professeur d'archéologie à l'Université de Vienne, M. Otto Benndorf, qui doit prochainement publier, en roumain et en allemand, une grande monographie illustrée de *Tropæum Trajani*, ouvrage dont un Mécène roumain, M. Nicolas Dumba, a fait les frais ¹.

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

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

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

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

Le patriotisme roumain, écho de légendes populaires encore vivaces, a voué un culte légitime au nom de Trajan. Décébale, le chef héroïque des Daces, qui, vaincu, se tua pour échapper à la servitude, n'est à ses yeux qu'un barbare, dont la défaite, à la vérité glorieuse, fut un bonheur pour la civilisation. Il en est autrement chez nous où, depuis le xix^e siècle du moins, Vercingétorix est plus populaire que César. Cela tient à ce que le sentiment de la latinité n'est pas exalté en France, pays limitrophe de deux grands royaumes latins, l'Italie et l'Espagne. L'individualisme national se réclame plutôt de nos origines gauloises. La situation morale de la Roumanie est bien différente. C'est un îlot latin perdu au milieu de contrées slaves, magyares, germaniques et turques. Sa latinité, et sa latinité seule, constitue sa personnalité historique. Trajan a donc été le vrai fondateur de la nationalité roumaine; sa mémoire reste pour elle

comme un palladium. Elle en a maintenant retrouvé le symbole tangible dans le monument d'Adam-Klissi. Et l'on comprend assez que le sénateur Tocilescu, en s'attachant avec passion à cette illustre ruine, ne fait pas seulement œuvre d'archéologue, mais de citoyen¹.

1. Depuis que ces lignes ont été écrites, une longue discussion s'est engagée entre MM. Furtwaengler et Studniczka au sujet de la date du trophée et de ses sculptures. Furtwaengler a cru discerner, dans le style du monument et des reliefs qui le décorent, un art grossier, bien antérieur à Trajan et comparable à celui de l'arc de Suse (en Italie), qui est antérieur à l'ère chrétienne et du temps d'Auguste. Pour Furtwaengler, le trophée d'Adam-Klissi a été érigé en 29 av. J.-C. par M. Licinius Crassus, à la suite d'une victoire sur les Bastarnes; Trajan n'aurait fait que s'approprier ce trophée en le restaurant, ce dont il y a plus d'un exemple. M. Studniczka s'est appliqué à réfuter cette manière de voir, mais sans réussir à l'écarter définitivement. Tout récemment, des études très détaillées sur les armes des guerriers du monument d'Adam-Klissi ont paru fournir des arguments à l'appui de l'opinion obstinément et passionnément soutenue par Furtwaengler (voir mon *Répertoire de reliefs*, t. I, p. 428, et P. Couissin, *Revue archéol.*, 1924, I, p. 45). — 1924

TREIZIÈME COURRIER

1896 ¹



FIG 140. — L'AURIGE
DE BRONZE DÉCOUVERT
A DELPHES.

D'après le premier
croquis publié dans
le *Temps*.

Nous savons par Pausanias² que Néron fit enlever cinq cents statues de bronze à Delphes, dont le sanctuaire avait déjà subi plusieurs pillages³. Du temps de Pline, sous Vespasien, on croyait qu'il en restait près de trois mille⁴. Il est certain que l'enceinte sacrée de Delphes était encore, à l'époque de Plutarque, sous les règnes de Trajan et d'Hadrien, un véritable musée de statues de bronze⁵. Empereurs byzantins et barbares eurent bien vite fait de le dépeupler, les uns pour orner la nouvelle capitale de l'empire, les autres pour tirer profit du métal. Fort heureusement, ils laissèrent au moins une statue, plus grande que nature et parfaitement conservée, qui, respectée par les Vandales du moyen âge et des temps modernes, — sans doute parce qu'un éboulement l'avait dissimulée à

leurs convoitises, — vient d'être retrouvée, à la grande joie du monde savant, par l'École française d'Athènes. Cet aurige en bronze, fondu vers 480 avant Jésus-Christ, est désormais une des pierres angulaires de l'histoire de l'art. J'en laisse l'étude à ceux qui ont eu la bonne fortune de le découvrir⁶, mais veux seulement insister ici sur l'ex-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, II, p. 319-334.

2. Pausanias, X, 7, 1.

3. Sur l'histoire de Delphes à l'époque romaine, voir Foucart, *Archives des Missions*, 1865, p. 224.

4. Pline l'Ancien, *Hist. nat.*, XXXIV, 36.

5. Plutarque, *Oracles de la Pythie*, p. 395 B.

6. Voir Th. Homolle, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, juin 1896. Le

traordinaire rareté de la trouvaille. Jusqu'à présent, on ne connaissait de Grèce qu'une seule statue de bronze exécutée en grandeur naturelle : c'est celle d'un éphèbe, retirée de la mer sur la côte de Salamine, qui a fait partie de la collection de M. de Sabouroff, ministre de Russie à Athènes, et a été acquise par le Musée de Berlin¹. Cette figure de beau style peut être attribuée au commencement du iv^e siècle avant Jésus-Christ; mais, comme la tête manque, elle est loin de présenter le même intérêt que l'aurige d'Olympie. Hors de Grèce, les grandes statues de bronze antérieures à l'époque romaine sont extrêmement rares et pour plusieurs d'entre elles, comme l'éphèbe trouvé sur l'Helenenberg et conservé au Musée de Vienne², on peut se demander s'il s'agit d'un original grec ou d'une bonne copie de l'époque impériale. Au Louvre, la seule statue de cette dimension, l'Apollon de Lillebonne³, a certainement été fondue sous l'Empire. Rome et Naples même n'offrent que bien peu de bronzes qui, par l'ancienneté et l'état de conservation, puissent rivaliser avec la récente découverte de Delphes : le *Tireur d'épine* du Capitole et les *Danseuses* d'Herculanum sont ceux que nous pourrions le plus justement en rapprocher⁴.

On se fait aisément une idée exagérée du nombre de grandes statues, tant en marbre qu'en d'autres matières, qui ont échappé au naufrage des sociétés païennes. En 1755, des antiquaires assurèrent à l'abbé Barthélemy, l'auteur du *Voyage d'Anacharsis*, qu'ils avaient compté à Rome ou dans ses environs près de soixante-dix mille statues et bustes⁵. Vers 1770, Oberlin réduisit ce chiffre à soixante mille, mais sans indiquer les éléments de son calcul⁶. Raoul Rochette, en 1828, adopta sans critique le chiffre d'Oberlin et y ajouta toutes les statues qui avaient été découvertes depuis, notamment

premier croquis de cette figure a paru dans le *Temps* du 10 juin; nous en reproduisons un calque au début de ce *Courrier* (fig. 140).

1. Furtwängler, *Die Sammlung Saburoff*, t. I, pl. VIII-XI; Conze, *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin*, n^o 1.

2. R. von Schneider, *Album der Antikensammlung*, pl. XXVIII.

3. Photographie Giraudon, n^o 1263.

4. Ces bronzes ont été très bien publiés dans les *Monuments de l'art antique* de Rayet, n^{os} 35, 37, 38, 39.

5. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. IV, p. 279.

6. Oberlin, *Orbis antiqui monumenta*, 1790, p. 127.



FIG. 141. — VÉNUS GENETRIX. SANGUINE DU XVI^e SIÈCLE.
Musée du Louvre..

à Herculanium et à Pompéi¹. Ces évaluations exorbitantes se rencontrent encore par-ci par-là, tant la statistique, ou même l'apparence de la statistique, a la vie dure. D'ailleurs, un savant italien, Lanzi, était allé plus loin encore : il prétendait compter à Rome cent soixante-dix mille antiques, et son témoignage a été cité par Otfried Müller, qui n'a pas dit qu'il le trouvât invraisemblable². Mais qu'est-ce que Lanzi entendait au juste par un antique³ ?

Notre vieux Clarac, dans son *Manuel de l'histoire de l'art*, a fait justice de ces fantaisies³. « J'ose affirmer, écrit-il, qu'en mettant ensemble toutes les statues antiques de l'Europe, bonnes ou mauvaises, en marbre, et en descendant jusqu'à celles de deux pieds, il n'existe pas dans toute l'Europe quatre mille statues antiques et qu'il n'y en a pas cent en bronze. » Clarac omettait naturellement, dans son calcul, les *statuettes* de bronze, qui sont fort nombreuses, puisque le Cabinet des Médailles à la Bibliothèque Nationale en possède, à lui seul, plus de mille, et qu'il en existe à peu près autant au Louvre. Mais si l'on tient compte de ces petits monuments, je ne crois pas qu'on arrive à un total de plus de quinze mille statues et statuettes antiques en pierre, en marbre et en bronze. Nous sommes loin, on le voit, des soixante-dix mille statues romaines dont on parlait à l'abbé Barthélemy !

*
* *

Ces statuettes de bronze, souvent de petite dimension et d'exécution grossière, ne sont pas moins précieuses pour l'histoire de l'art que les grands marbres, parce qu'elles reproduisent quelquefois des originaux célèbres et permettent de se faire une idée de chefs-d'œuvre disparus. Il est cependant singulier, pour ne citer que ces deux exemples, qu'on ne connaisse encore de copies en bronze ni de l'Athéna Parthénos, ni du Zeus Olympien de Phidias. De l'Hermès de Praxitèle, nous possédons, en bronze, deux ou trois petites imitations très libres⁴; de l'Aphrodite de Cnide, je doute que nous en ayons

1. Raoul Rochette, *Cours d'archéologie*, p. 13.

2. O. Müller, *Handbuch der Archæologie*, § 261.

3. Comte de Clarac, *Manuel de l'histoire de l'art*, t. II (1847), p. 860.

4. Voir mes *Bronzes figurés du Musée de Saint-Germain*, p. 79.

une seule, alors que les copies du type de la Vénus de Médicis sont fort nombreuses. D'autre part, quelques statuette de bronze isolées, découvertes aux confins même du monde antique, sont à peu près les seuls souvenirs qui nous restent de certains types évidemment créés par le grand art. Ainsi, l'Athéna de bronze trouvée près de Coblençe, et actuellement au Musée de Boston ¹, la petite Athéna tirée de la Dordogne et appartenant à M. d'Eichthal ², sont des échos de motifs remontant à l'école de Phidias; la première est peut-être

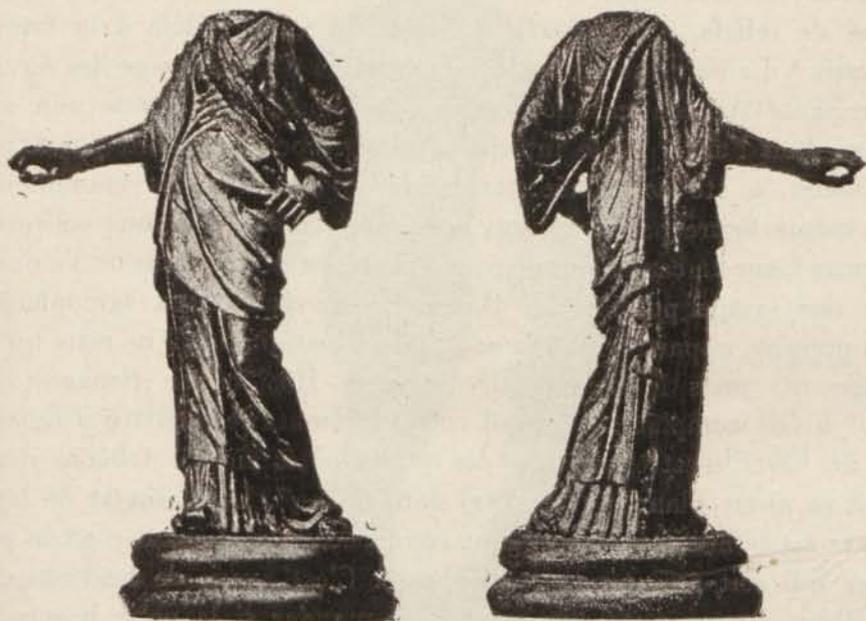


FIG. 142. — ATHÉNA EN BRONZE
découverte à Mandeuze. — Musée de Montbéliard.

même, comme je l'ai indiqué ailleurs, une imitation de l'Athéna Promachos qu'on voyait sur l'Acropole d'Athènes. Nous reproduisons ici une statuette de la même déesse, découverte à Mandeuze, qui, conservée au Musée de Montbéliard, n'est encore connue que par une publication provinciale et mérite de l'être davantage (fig. 142) ³. Le style et les proportions élancées de ce petit bronze donnent tout

1. *Bronzes figurés du Musée de Saint-Germain*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. *Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*, 1888.

d'abord l'impression que le motif n'est pas de création gallo-romaine, mais remonte à l'époque grecque. Le sujet est clair, grâce à la conservation parfaite de la main droite : c'est *Athéna votant*. Après le meurtre de sa mère, Oreste, poursuivi par les Érinyes, erre de ville en ville; Apollon lui conseille enfin de se réfugier à Athènes, sous la protection d'Athéna, qui institue, pour le juger, le tribunal de l'Aréopage. Les suffrages sont partagés, mais l'intervention d'Athéna sauve Oreste. — En 1761, au cours de travaux exécutés à Porto d'Anzio, on découvrit dans la mer un vase d'argent à deux anses, orné de reliefs, qui appartient depuis le XVIII^e siècle à la famille Corsini ¹. La scène se rapporte à l'expiation d'Oreste; une des figures représente Athéna casquée, mais sans égide, qui dépose son suffrage dans l'urne. Cette interprétation, proposée d'abord par Winkelmann, a été confirmée par la découverte d'autres monuments. La même figure paraît sur un camée inédit de l'ancienne collection Strozzi ², sur un camée publié par Caylus ³, sur une intaille de Vienne ⁴, sur une lampe publiée par Bartoli ⁵, enfin sur deux sarcophages. Du premier, appartenant à la collection Giustiniani ⁶, il ne reste qu'un fragment; mais le second, découvert à Husillos en Espagne, est tout à fait complet : le grand côté représente le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre; sur un des petits côtés figure Athéna, déposant sa pierre blanche (*calculus*) dans l'urne ⁷. La statuette de Mandeure est le huitième monument connu de cette série, et c'est le premier qui soit sculpté en ronde bosse. C'est aussi, de beaucoup, le meilleur comme style. On peut se demander si le petit bronze de Mandeure ne conserve pas le souvenir d'une grande œuvre disparue. Ne dériverait-il pas d'une statue en bronze d'Athéna vouée à Athènes sur l'Aréopage? Pausanias vit là un autel d'Athéna Areia qu'Oreste avait, dit-on, dédié après son acquittement; une autre statue

1. Michaelis, *Das Corsinische Silbergefäss*, Leipzig, 1859.

2. Il faudrait chercher cette pierre à Florence.

3. Caylus, *Recueil*, t. II, pl. XLIII, 2.

4. Eckhel, *Pierres gravées*, n^o 21.

5. Michaelis, *op. laud.*, pl. II, 4.

6. *Ibid.*, pl. II, 2.

7. *Museo Español de Antigüedades*, t. I, pl. III; *Archæologische Zeitung*, 1871, p. 168. Un moulage de ce sarcophage, envoyé à l'Exposition Universelle, s'est échoué, en 1878, au Musée de Saint-Germain, d'où il a passé à celui de Lyon.

d'Athéna Areia, œuvre de Phidias, existait à Platées¹. Il est certain que toutes les figures représentant Athéna votant sont semblables entre elles et remontent à la même source. Tant que ce type n'était



FIG. 143. — STATUETTE D'APOLLON EN BRONZE
découverte à Arles. — Musée de Liverpool².

connu que par des reliefs, on pouvait hésiter à *postuler* l'existence d'une statue; il ne semble pas qu'il en soit de même aujourd'hui — et c'est ce qui donne une importance considérable à la figurine du Musée de Montbéliard.

1. Pausanias, I, 28, 5; IX, 4, 1.

2. Cf. Michaelis, *Ancient marbles*, p. 423, n° 1. La lyre et le rocher sont modernes.

Je suis, depuis un an surtout, à l'affût des petits bronzes gréco-romains, parce que j'ai conçu le projet de réunir en deux volumes les silhouettes de toutes les statues grecques et romaines qui sont parvenues jusqu'à nous. Je donnerai, dans ce modeste ouvrage, l'ensemble de ce que je possède, soit environ neuf mille monuments; mais je compte sur mes lecteurs pour me fournir, dans la suite, la matière d'un gros supplément¹. Après avoir dépouillé toutes les publications faites depuis le xvi^e siècle, je me suis adressé aux conservateurs de musées, aux particuliers même, pour obtenir des photographies ou des dessins. Bien que je sois loin d'avoir frappé à toutes les portes et que toutes les portes auxquelles j'ai frappé ne se soient pas ouvertes, ma récolte est dès à présent si considérable que je remplirais des volumes si je voulais seulement mettre en évidence, avec les commentaires appropriés, les monuments inédits dont je dispose. En voici un spécimen, choisi presque au hasard. C'est un Apollon de bronze, appartenant au Musée de Liverpool, qui a été, dit-on, découvert à Arles (fig. 143). Ici encore, nous sommes certainement en présence d'une réduction d'après une œuvre de la grande sculpture. Un bronze analogue, où l'arrangement des cheveux est presque identique à celui de l'Apollon de Liverpool, existe au Musée de Naples². Dans ces deux statuettes, les formes sont pleines et molles, avec cette singulière déviation vers le type de l'Hermaphrodite qui fut de mode à l'époque alexandrine. La célébrité du motif est attestée par des imitations plus ou moins libres en marbre et en bronze, ainsi que par des monnaies. Mais ce motif n'appartient pas à l'époque classique de l'art, pas plus que celui de la Vénus de Médicis; c'est une dérivation, une transformation hellénistique d'un type de Praxitèle. Ces transformations ont été jusqu'ici peu étudiées, bien que nos musées soient remplis d'œuvres de ce genre, mieux accommodées au goût des Romains que les statues de la grande époque. On est tenté de chercher dans l'Alexandrie gréco-romaine le centre de diffusion des statues et des statuettes, si nombreuses dans les provinces occidentales de l'Empire, qui accusent, en même temps que la corruption croissante du goût, l'influence persistante des bons modèles. Ce ne sont pas

1. Les deux volumes projetés ont été accrus de trois autres, et j'ai déjà en portefeuille, pour les compléter, les dessins de quelques centaines de monuments (1924).

2. Overbeck, *Apollon*, fig. 11.

seulement les figurines de bronze, mais les vases et les patères en bronze et en argent, qui, dans presque toutes les régions de l'Empire romain, présentent un air de famille et des motifs qui nous ramènent à Alexandrie. Assurément, le plus grand nombre de ces œuvres étaient exécutées dans les pays où on les rencontre, en Italie, en Gaule, sur le Danube; mais l'unité de l'inspiration et du style oblige à admettre comme un centre d'enseignement commun. Il ne peut plus, à cette époque, être question d'Athènes, bourgade déchue et sans importance pour l'art : on peut seulement hésiter entre Alexandrie, Antioche et Rome même, où l'art, depuis Auguste, s'était mis à l'école d'Alexandrie.

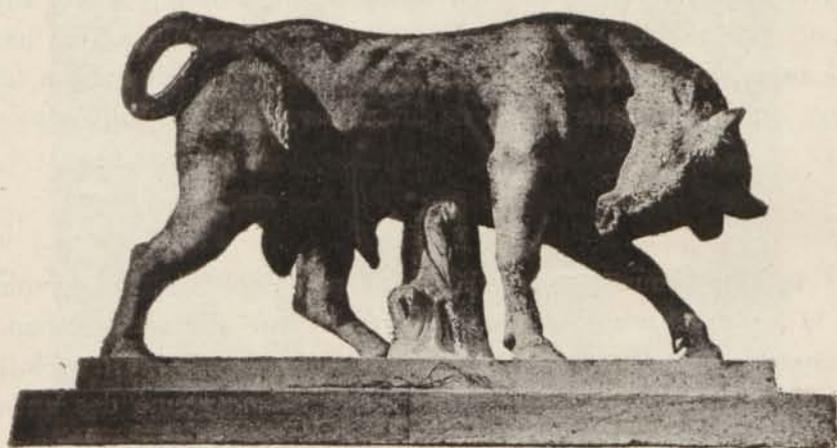


FIG. 144. — TAUREAU DE MARBRE
au Céramique d'Athènes.

Dans cette chasse, d'ailleurs très divertissante, aux sculptures inédites, l'archéologue a parfois la surprise de constater qu'il y a de l'inédit en plein air, dans des endroits où passent chaque année des milliers de touristes, et que des monuments ainsi négligés, inédits quoique connus, sont bien loin de mériter cette apparence d'oubli ou de dédain. Dans l'état actuel de nos informations, il faut de longues années de travail pour pouvoir affirmer, au passage, qu'une sculpture est inédite; demain, ce sera à la portée de tout le monde, et je suis sûr que les *inedita* sortiront alors de tous les coins. En attendant, voici un exemple d'un chef-d'œuvre injustement écarté par les fabricants d'histoires de l'art, qui reproduisent si volontiers, à titre exclusif, ce qu'ont reproduit leurs doctes prédécesseurs. Le taureau de marbre

que je publie (les jambes sont des restaurations, d'ailleurs bien faites, en plâtre), statue de dimensions colossales, n'est encore connu que par deux misérables croquis¹; or, il se trouve depuis 1863 à Athènes, dans le cimetière du Céramique, sur un haut piédestal qui frappe tous les yeux (fig. 144). C'est une œuvre d'un caractère admirable, qui peut soutenir la comparaison avec les plus belles productions des animaliers modernes. Elle est d'ailleurs tout à fait isolée dans la sculpture antique; pour trouver des motifs analogues, il faut recourir aux belles monnaies de Thurium², aux produits de la glyptique, comme l'intaille signée *Hyllos* au Cabinet de France³, enfin aux peintures céramiques. N'est-il pas singulier qu'un motif d'une si fière allure, celui du taureau *cornupète*, ne soit représenté aujourd'hui, dans le trésor des statues grecques et romaines, que par un seul exemplaire? Raison de plus pour attacher à cet unique témoignage une importance qu'on ne lui a pas concédée jusqu'à présent.



Une autre source très riche, mais peu exploitée, de documents sur la sculpture antique, est l'œuvre dessinée des artistes depuis la Renaissance. Il n'y a guère de peintre, de sculpteur ou d'architecte, à quelque école qu'il appartienne, qui n'ait crayonné des antiques en Italie ou en Grèce; or, ces dessins ont souvent pour nous une valeur inappréciable, soit que les originaux aient disparu, soit qu'ils aient été l'objet de ces restaurations audacieuses qui les défigurent à jamais et les rendent méconnaissables. Otto Jahn, Ad. Michaelis, Aug. Geffroy ont montré, par des exemples frappants, le parti que l'on peut tirer des vieux albums. Celui du sculpteur de Reims, Pierre Jacques, décrit un peu rapidement par Geffroy⁴, a été récemment acquis par le Cabinet des Estampes, où j'en ai commencé l'étude; c'est une véritable mine pour la connaissance des collections romaines du xvi^e siècle, en particulier pour celle de la maison Della Valle.

1. Salinas, *Monumenti sepolcrali*, pl. III; Curtius et Kaupert, *Atlas von Athen*, pl. IV, n^o 8.

2. Imhoof et Keller, *Thier- und Pflanzenbilder*, pl. III, 30.

3. S. Reinach, *Pierres gravées*, pl. CXXXV. La signature est fausse.

4. Geffroy, *Mélanges de Rome*, 1890, p. 150.

Il n'y a pas longtemps qu'un dessin conservé à la Bibliothèque Nationale nous rendait, grâce encore à Geffroy, l'ensemble des bas-reliefs de la colonne d'Arcadius à Constantinople, détruite en 1720¹. Les bas-



FIG. 115. — SACRIFICE À PRIAPE.

Fac-similé d'une estampe de Jacopo dei Barbari.

reliefs d'une autre colonne historiée de Constantinople, celle de Théodose, démolie vers 1517, ne sont connus que par des copies de dessins attribués à Gentile Bellini². Tout le monde sait que l'étude des fron-

1. *Monuments Piot*, t. II, pl. X-XIII.

2. Müntz, dans la *Revue des Études grecques* de 1888, p. 318.

tons du Parthénon, si tristement mutilés par l'explosion de 1687, a pour point de départ les dessins attribués à Carrey, exécutés en 1674, qui sont conservés à la Bibliothèque Nationale. En 1892, étant à Vienne, j'ai découvert un dessin hollandais du xvii^e siècle, reproduisant le colosse d'Apollon à Délos, dont il ne subsiste plus que d'informes débris¹. En 1895, à l'Ambrosienne à Milan, j'ai trouvé un dessin italien du xvi^e siècle qui reproduit soit une figure du Parthénon, dite le Céphisé, soit une copie ancienne, aujourd'hui perdue, de cette figure². Continuant mes recherches, j'ai fini par mettre la main sur un dessin de maître, cette fois d'après un chef-d'œuvre inconnu; cette satisfaction m'est échue, non dans quelque bibliothèque poussiéreuse de petite ville, mais en plein Musée du Louvre, où ledit dessin, resté jusqu'à présent inaperçu, est exposé dans une salle du premier étage, portant un cartel au nom de Léonard de Vinci (fig. 141). C'est une sanguine d'un charmant aspect, ayant fait partie de la collection His de la Salle, et léguée au Louvre par cet amateur avec la désignation de fantaisie qu'elle a gardée. Le motif de la statue est loin d'être rare; c'est le type dit de la *Venus genitrix*, expression doublement et triplement impropre, mais qui n'en a pas moins prévalu. Il existe, tant en marbre qu'en bronze et en terre cuite, nombre de répliques ou d'imitations d'un type d'Aphrodite, vêtue d'une draperie transparente et collante. En 1887, dans le seul travail d'ensemble qu'on ait consacré à ce motif³, j'ai pu en énumérer trente-neuf exemplaires en marbre (ronde bosse), deux en relief, quatre en bronze, quinze en terre cuite, quatre sur pierres gravées. Ces chiffres sont sujets à revision, car, d'une part, je ne connaissais pas alors toutes les répliques de marbre et, de l'autre, j'ai fait figurer parmi les répliques — mot dont il est si facile d'abuser! — quelques lointaines et même très lointaines imitations. Quoi qu'il en soit, ce type est tellement répandu (seul, celui de la Vénus de Médicis l'est davantage) qu'on a songé depuis longtemps à le mettre en relation avec quelque œuvre capitale de l'art antique. Or, une Vénus drapée, dans la même attitude, figure sur des monnaies de l'impé-

1. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1893, p. 219.

2. *Mélanges de Rome*, 1895, p. 183.

3. *Gazette archéologique*, 1887, p. 250 et suiv.

ratrice Sabine, avec la légende *VENERI GENETRICI*, et nous savons que le sculpteur Arcésilas avait exécuté une statue, dite *Venus genatrix*, pour le temple de cette déesse, construit sur le Forum romain par Jules César. Il semblait donc assez naturel d'admettre que le motif de la Vénus drapée n'est autre que celui de la statue d'Arcé-

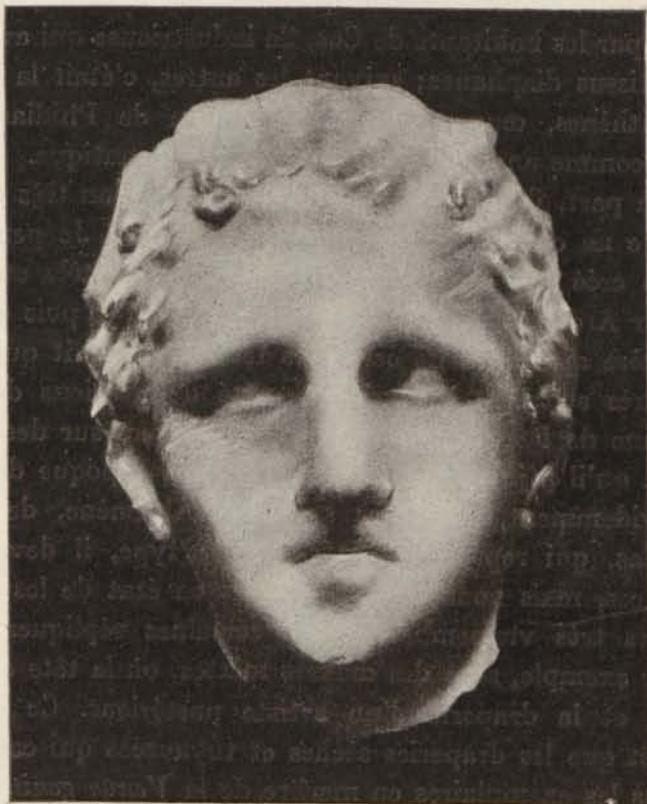


FIG. 146. — TÊTE ATTIQUE EN MARBRE.
Collections Tyskiewicz et Jacobsen.

silas; ainsi s'expliquait la diffusion de ce motif quasi-officiel, porté, jusqu'aux confins du monde antique, par le culte de César et de son aïeule, la mère d'Énée et de la famille des Jules.

Bientôt, cependant, on s'aperçut qu'il existait des répliques du même type incontestablement antérieures à Jules César. La plus belle, celle du Louvre, est pourvue d'une tête dont le style est assez voisin de Phidias. Parmi les terres cuites que M. Pottier et moi

avons déterrées à Myrina, il y en a plusieurs au type de la *Venus genitrix*, alors que toute la nécropole est pré-romaine et que, dans le meilleur exemplaire¹, le style de la tête se rapproche de celui de la réplique en marbre conservée au Louvre. Il fallait donc placer la création du type avant Arcésilas. Deux opinions se sont fait jour : suivant les uns, c'était la Vénus drapée que Praxitèle, au dire de Pline, avait faite en même temps que la Vénus de Cnide, et qui avait été acquise par les habitants de Cos, île industrielle qui avait la spécialité des tissus diaphanes; suivant les autres, c'était la Vénus des jardins d'Athènes, œuvre d'Alcamène, élève de Phidias, célébrée par Lucien comme un des chefs-d'œuvre de l'art antique.

Pour ma part, j'ai adopté, en 1887, une solution très éclectique, à laquelle je ne crois pas encore devoir renoncer. Je pense que ce motif a été créé par Alcamène, rajeuni par Praxitèle et repris de nouveau par Arcésilas. C'est ainsi seulement que je puis expliquer : 1^o le caractère archaïque de certaines têtes; 2^o le fait que ce motif se trouve très souvent, à Myrina, à côté d'imitations de l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle; 3^o le fait qu'il figure sur des monnaies romaines et qu'il a joui d'une grande vogue à l'époque de l'Empire romain. Évidemment, entre les statues d'Alcamène, de Praxitèle et d'Arcésilas, qui reproduisaient le même type, il devait exister des différences, mais nous ne sommes pas en état de les définir. Il est d'ailleurs très vraisemblable que certaines répliques, celle du Louvre, par exemple, sont des œuvres mixtes, où la tête est inspirée d'Alcamène et la draperie d'un artiste postérieur. Ce qui paraît certain, c'est que les draperies sèches et tuyautées qui caractérisent presque tous les exemplaires en marbre de la *Venus genitrix* ne peuvent remonter directement à un élève de Phidias : qu'on les compare, pour s'en assurer, aux étoffes transparentes, si souples et si moelleuses, qui s'attachent aux Victoires de la balustrade de l'Acropole, œuvres contemporaines d'Alcamène! Les Victoires sont habillées de lin; la plupart des *Venus genitrix* sont drapées de zinc².

L'exemplaire mutilé, que reproduit la sanguine du Louvre, n'est identique à aucun de ceux que nous connaissons aujourd'hui. A en

1. Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. VIII.

2. J'ai reconnu depuis que les statues de ce type dérivent toutes d'un original de bronze, qui ne pouvait pas être d'Alcamène le marbrier. — 1924.

juger par le dessin, qui paraît très fidèle, il était supérieur aux répliques les plus estimées, notamment à celle du Louvre. Le haut du corps surtout et le sein nu sont d'un galbe et d'un modelé admirables. Notre sanguine est donc doublement précieuse, à la fois comme œuvre d'art et comme souvenir d'une œuvre d'art disparue.



FIG. 147. — TÊTE EN TERRE CUITE
découverte à Satricum, près de Rome.

On s'étonne que M. His de la Salle ait pu l'attribuer à Léonard de Vinci, dont le crayon était bien autrement libre et moelleux. Au premier aspect, la précision un peu sèche du trait fait songer à un graveur. J'en étais là, et j'aurais été embarrassé d'aller plus loin si M. Berenson n'était venu à mon aide. Il n'a pas hésité à déclarer, de la manière la plus formelle, que le dessin du Louvre est l'œuvre de Jacopo dei Barbari, le *Maître au caducée*, qui, né à Venise, fut

l'ami de Dürer à Nuremberg, et servit de trait d'union, comme on l'a dit, entre les écoles d'Italie et celles d'Allemagne. « D'abord, m'écrit M. Berenson, il est facile de prouver que ce dessin n'est ni milanais, ni florentin. Le type de la draperie se trouve chez tous les artistes murano-padouans du xv^e siècle; vous le voyez constamment dans Mantegna, par exemple dans ses trois tableaux du Louvre. Le meilleur exemple, cependant, est la *Judith* en grisaille, de la collection Malcolm, où la draperie, bien que collant à la jambe, projette à la surface des plis anguleux qui courent d'un bord à l'autre. Pour des exemples exagérés de ce maniérisme, regardez la *Judith* de Mocetto, reproduite dans la *Gravure en Italie* de M. Delaborde (p. 107), ou le *Baptiste* du même peintre-graveur vénitien (*ibid.*, p. 115). Une copie de ce Baptiste par Giulio Campagnola est fidèle au même procédé (Müntz, *Renaissance*, t. II, fig. à la page 700). Je pourrais vous prouver, par des quantités d'exemples, que ce maniérisme n'est pas sporadique, mais commun à tous les peintres vénitiens et en particulier aux graveurs. Consultez encore Delaborde, à la page 131 : vous trouverez le même caractère dans la reproduction d'une gravure d'un imitateur de Mantegna, Giovanni da Brescia. Il ne faut pas songer à en attribuer l'invention à Mantegna, car il paraît dans les œuvres de Vivarini et les premières peintures de Giambellino (par exemple la *Transfiguration* de Naples). Un autre caractère particulier, dans le dessin du Louvre, est la disposition de la draperie tombante autour des pieds : un pli raide s'épanouissant de part et d'autre et laissant les orteils à découvert. C'est là un des maniérismes les plus frappants des padouans-vénitiens au *quattrocento*. Vous le rencontrez plusieurs fois dans Mantegna (*Judith* Malcolm, *Triptyque* des Offices, tableau d'autel de la National Gallery); vous le trouverez aussi chez Giambellino, chez les Vivarini, chez Mocetto. Ainsi, d'une part, le dessin est vénitien; de l'autre, c'est l'œuvre d'un homme habitué à manier le burin. Or, parmi les peintres-graveurs padouans-vénitiens, il faut exclure d'abord Mantegna, parce que le dessin du Louvre n'a pas la qualité requise pour être de lui. On arrive, par d'autres motifs, à éliminer Mocetto, Campagnola, Zoan Andrea, Mantegna, alors que les analogies du *faire* avec celui de Jacopo dei Barbari sautent aux yeux. Vous avez constaté la ressemblance du dessin du Louvre et de la *Sainte Catherine* de Barbari;

mais regardez aussi le *Sacrifice à Priape*¹ : la similitude avec le dessin du Louvre, dans les deux figures principales, est encore plus frappante. » Enfin, en ce qui touche l'exécution de notre sanguine, M. Berenson la déclare identique à celle d'un dessin à la sanguine de Barbari qui est conservé dans la collection Habich, à Cassel. J'abrège à regret la longue lettre qu'il a bien voulu m'écrire et qui, difficile à traduire, mériterait d'être publiée intégralement dans sa langue originale.

La conclusion qui s'impose, c'est qu'une très belle réplique de la *Venus genitrix*, provenant peut-être d'Aquilée, plus vraisemblablement de Grèce² et aujourd'hui perdue, existait au xv^e siècle à Venise. Cette statue, copiée par Barbari, a dû exercer une influence considérable sur les peintres vénitiens et padouans de son temps.

Cette influence d'une œuvre grecque sur les artistes vénitiens n'est pas un fait isolé. « Il n'y a presque pas de doute, m'écrit M. Berenson, que Barbari était en relations étroites avec les Lombardi. Or, c'est une chose curieuse que, vers le début du xvi^e siècle, ces sculpteurs vénitiens commencent à faire preuve d'une singulière familiarité avec des originaux grecs, sinon attiques.

Rien de plus naturel que d'admettre, à cette époque, le transport d'originaux grecs à Venise, qui avait presque le monopole du commerce dans le Levant. Un instant de réflexion suffit à nous convaincre que, si les Vénitiens étaient peu propres à comprendre l'essence de l'anti-



FIG. 148. — VÉNUS DE MILO restituée par M. Bell.

1. Ephrussi, *Notes biographiques sur Jacopo dei Barbari*, 1876; Müntz, *Renaissance*, t. II, p. 115. Voir notre fig. 145.

2. Parmi les répliques en marbre de la *Venus genitrix*, je n'en connais qu'une seule dont la provenance grecque soit certaine : c'est un fragment trouvé à Sunium et conservé au Musée de Leyde. Il y en a une autre, de petite dimension, que Piscatory avait acquise à Athènes et que j'ai publiée, *Rép. de la statuaire*, II, p. 378, 3. — 1924.

quité grecque, ils durent être, de tous les Italiens, les premiers à la connaître et à l'imiter. M. Bode a fait à ce sujet des réflexions très justes dans son excellente *Italienische Plastik*, en parlant d'Antonio Lombardi. « Dans les travaux qu'il a exécutés lui-même, dit M. Bode (p. 135), comme dans un des bas-reliefs de la chapelle de Saint-Antoine à Padoue (1505), dans les petits reliefs du tombeau de Mocenigo à San Giovanni e Paolo, il montre une certaine froideur et quelque sécheresse; mais, par son sentiment de la beauté, formé



FIG. 149. — VÉNUS DE MILO
restituée par M. Furtwängler.

à l'école de l'antique et reconnaissable au type de ses personnages, à leurs draperies et à la composition, il paraît décidément supérieur à Tullio. » Voyez aussi ce que dit M. Bode dans la dernière édition du *Cicerone* (t. II, p. 427) : « Un nouveau développement commence avec les fils de Pietro Lombardi, Tullio et Antonio, ainsi qu'avec Leopardi. Il repose essentiellement sur une étude approfondie de l'antique, phénomène tout à fait en contradiction avec la marche de la sculpture du *quattrocento* dans le reste de l'Italie, notamment à Florence. La source à laquelle puisent ces sculpteurs vénitiens est tout autre que celle où ont puisé les premiers maîtres de la Renaissance : ce n'est plus, en première ligne, l'art romain, mais la plastique grecque. Plus d'un artiste vénitien aura sans doute eu, comme Squarcione, l'occasion d'étudier les restes de

l'art grec en Grèce et dans les îles, d'où Venise tirait aussi de nombreuses sculptures. » Et M. Bode n'hésite pas à admettre l'influence des bas-reliefs funéraires attiques sur Pietro Lombardi!

Nous autres — les archéologues — nous savons peu de chose touchant l'importation de sculptures grecques à Venise au *xiv^e* et au *xv^e* siècle; cela se réduit à un témoignage sur Olivier Forza, allant acheter des antiquités à Venise en 1335¹ et au texte souvent

1. Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, p. 38.

cité, bien que malheureusement fort vague, sur les statues antiques recueillies par Squarcione, le maître de Mantegna à Padoue¹. Les collections Grimani et Nani se formèrent plus tard. Mais si nous ne connaissons pas encore les collections d'antiquités grecques dans la Venise du *quattrocento*, c'est peut-être qu'on ne s'est pas encore mis en peine d'en découvrir la trace. Il n'est jamais trop tard pour commencer à ce sujet une enquête dont les résultats peuvent être du plus grand intérêt; je serais heureux que la publication de la sanguine du Louvre pût en inspirer l'idée à quelque chercheur.

Au jour — encore éloigné — où l'on pourra raconter, dans son ensemble, l'histoire des collections de marbres antiques, la fin du XIX^e siècle méritera une attention particulière.

Il se constitue sous nos yeux, et par la seule force de l'initiative privée, deux importants musées de marbres antiques, l'un à Rome, par les soins de M. le sénateur Barracco, l'autre à Ny Carlsberg, près de Copenhague, grâce à l'inépuisable libéralité de M. Jacobsen. La collection Barracco a été photographiée et décrite en 1892 par M. Helbig, mais elle s'est encore augmentée depuis. Quant à la collection Jacobsen, qui est déjà plus riche que celles de Dresde et de Vienne, on vient d'en commencer la publication à Munich, malheureusement dans un très grand format et à un prix peu abordable pour les savants. La glyptothèque de Ny Carlsberg possède une série extrêmement riche de têtes antiques, dont plusieurs, venues autrefois d'Athènes à Rome, ont été cédées à M. Jacobsen par M. le comte Tyskiewicz. L'obligeance de ce dernier amateur me permet de reproduire ici la photographie de l'une d'elles, un vrai chef-d'œuvre de style praxitélien, dont l'analogie avec l'Hermès d'Olympie est frappante, bien que j'incline à l'attribuer plutôt aux succes-



FIG. 150. — VÉNUS DE MILO restituée par M. G. Saloman.

1. Müntz, *Revue archéologique*, 1879, I, p. 86.

seurs du maître qu'à l'un de ses élèves ou contemporains (fig. 146). Elle ressemble surtout, par la langueur humide du regard, à cette belle tête d'Aphrodite de la collection de lord Leconfield à Petworth¹, que M. Furtwaengler a publiée comme un original de Praxitèle (fig. 126); je croirais volontiers que l'auteur de ces têtes est à Praxitèle ce que Bernardino Luini est à Léonard.



Le comte Tyskiewicz ne s'est pas contenté, au cours d'une carrière archéologique déjà longue, d'acquérir des objets qui, s'il les avait conservés tous, formeraient aujourd'hui un musée incomparable : il a dirigé des fouilles en Égypte, à Naples, dans la campagne romaine; tout récemment encore, il faisait les frais de celles de Conca, l'ancienne *Satricum*, dans le pays des Volsques, fouilles que conduisait un ancien membre de l'École française de Rome, M. Graillet. Très heureusement commencées, ces fouilles ont mis au jour les restes du temple de *Mater Matuta* dont parle Tite-Live, temple décoré d'antéfixes et de frontons en terre cuite qu'on a pu retrouver en partie². Nous reproduisons ici une belle tête barbue, du style gréco-ionien antérieur à Phidias, qui occupera désormais une place parmi les monuments typiques de l'histoire de l'art (fig. 147)³. On voit par là combien l'Italie centrale (et non pas seulement l'Étrurie) était profondément hellénisée avant l'extension de la domination romaine, qui marqua d'abord un recul de la civilisation; le jour où l'hellénisme reprit le dessus, pour envahir peu à peu tout l'ancien monde, ce fut cet hellénisme moins pur qu'on est convenu d'appeler alexandrin. Les fouilles de Conca ont été brusquement interrompues par un *veto* non motivé du directeur des fouilles en Italie; le seul crime des explorateurs, c'était de trouver des choses intéressantes. Tout le monde archéologique de Rome a été mis en émoi par cette mesure arbitraire, non moins que par la singulière attitude du directeur des fouilles, qui vint annoncer les découvertes de

1. Elle a été transférée récemment dans la maison de lord Leconfield à Londres.

2. *Mélanges de Rome*, 1896, p. 131.

3. *Ibid.*, pl. V.

M. Graillet à l'Académie des *Lincci* et ailleurs — en se les attribuant¹. Le comte Tyskiewicz s'est promis de réserver désormais son libéral concours à des fouilles faites dans des pays plus hospitaliers.

* * *

Je voudrais, en terminant, donner un petit supplément à l'article que j'ai publié autrefois dans la *Gazette des Beaux-Arts* sur la Vénus de Milo². Six ans se sont passés et la Vénus n'a pas cessé de mettre en défaut la sagacité des archéologues. Dans mon article de 1890, j'avais réuni pour la première fois une série d'esquisses d'après les restaurations proposées jusqu'à cette date, celles de Millingen, de Tarral, de Hasse, de Valentin, de Zur Strassen (presque identique à celle de M. Ravaisson, dont Zur Strassen s'est inspiré). En voici maintenant trois nouvelles, dont aucune, je crois, ne paraîtra supérieure aux précédentes. La première, due à un sculpteur anglais, M. Bell (fig. 148)³, offre le mérite, à mes yeux, de faire abstraction de la main avec la pomme conservée au Louvre, fragment qui me semble indigne de l'auteur de la Vénus et doit appartenir soit à une mauvaise restauration antique, soit à une autre statue. Mais l'idée de mettre une couronne dans chaque main de la déesse, comme si elle voulait jongler, est bizarre; c'est la même conception qui a égaré Steinhæuser, lorsqu'il a gâté, par une restauration détestable, le beau torse d'Éros découvert sur le Palatin et transporté au Louvre sous Napoléon III. Le second essai est de M. Furtwaengler, qui l'a fait connaître dans l'édition anglaise des *Meisterwerke*; dans l'édition allemande, il s'était prudemment abstenu de fixer, par un croquis, le résultat de ses combinaisons archéologiques. On voit qu'il a voulu tirer parti de la main avec la pomme;

1. Dans les *Notizie degli Scavi* de 1896 commence, à la page 23, une relation des fouilles de Conca, signée *Barnabei et Cozza*. A la page 29 seulement, le nom de M. Graillet est prononcé incidemment, comme si les fouilles dirigées par lui avaient été sans conséquence. L'article se prolonge jusqu'à la page 48, sans autre mention du véritable auteur des découvertes. N'est-ce pas affligeant autant que puéril?

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1890.

3. *Magazine of Art*, 1893, p. 17.

avec quel bonheur, le lecteur peut en juger (fig. 149). La troisième restitution, de beaucoup, je crois, la plus mauvaise, est due à un fort savant homme, amateur passionné de la Vénus, M. Geskel Saloman (fig. 150)¹. La déesse supporte une colombe sur sa main droite et tient, de la main gauche, une pomme, qu'elle semble offrir à l'oiseau. La colombe, suivant M. Saloman, est ici « messagère d'Amour et de Victoire ». Il est difficile de rien imaginer de plus fâcheux que cette « Vénus à la colombe »; ce n'est pas de la grande sculpture, ce n'est même pas un joli sujet de pendule. Le concours reste donc ouvert et il faut craindre qu'il ne soit pas clos avant longtemps, parce que les gens les plus compétents s'abstiennent d'y prendre part. Si j'avais un conseil à donner aux artistes, qui seuls devraient avoir voix au chapitre, ce serait de chercher dans la même voie que M. Bell, en ne se préoccupant ni de la main avec la pomme, ni d'une colonnette servant d'appui. Mais les artistes, du moins les nôtres, ne se passionnent pas pour ces questions; ils aiment mieux laisser faire les archéologues, ou les *Herren Professoren*, quitte à rire à gorge déployée lorsqu'on leur présente un Hermès de Praxitèle bancal ou une Victoire de Pæonios transformée en porcelaine de Saxe. C'est à ces braves professeurs allemands que l'empereur Guillaume s'est récemment adressé, en mettant au concours la restauration du nez de l'Aphrodite de Pergame et celle de la tête et des bras de la Ménade de Berlin. Je n'ai pas vu les maquettes récompensées; il est bien possible qu'elles soient médiocres, ou pires; mais le système a du bon. Si l'on en faisait autant pour la Vénus de Milo, — chez nous ou ailleurs, — cela aurait du moins l'avantage de susciter l'exécution de maquettes, alors qu'on ne nous a guère offert encore que des dessins². Le problème de la Vénus n'est pas d'ordre archéologique : il est de ceux qui ne peuvent se résoudre qu'avec de la terre glaise, un ébauchoir — et le sentiment de la sculpture monumentale.

1. Geskel Saloman, *Die Restauration der Venus von Milo*. Stockholm, 1895.

2. M. Ravaisson, presque seul, a exécuté en grandeur naturelle sa restauration de la Vénus de Milo groupée avec le Mars Borghèse (escalier de l'École du Louvre). Voir l'héliogravure publiée dans la *Revue archéologique*, 1890, pl. XV.



FIG. 151. — ULYSSE, ATHÉNA, NAUSIGAA ET SES COMPAGNES.
Vase peint du Musée de Munich.

QUATORZIÈME COURRIER

1898 ¹

Les fouilles de Delphes sont à peu près terminées. Pendant la campagne d'été de 1898, commencée le 13 juin, on a déblayé le Gymnase, au bas de la route d'Arachova. Il est rare que des emplacements de ce genre récompensent le zèle des fouilleurs par d'importantes trouvailles archéologiques; mais l'École française d'Athènes a parfaitement raison de ne rien laisser inexploré, de nettoyer jusqu'au roc tout l'ensemble de ces merveilleuses ruines, auxquelles son nom restera indissolublement attaché. Pour l'instant, vu la pénurie de publications illustrées, il est encore difficile de se faire une idée exacte des résultats acquis au cours de ces longues et fructueuses campagnes. Un *Album des fouilles de Delphes*, pourvu d'un texte court et purement descriptif, serait certainement le bienvenu. Les in-quarto de luxe, avec les restaurations architecturales et les héliogravures définitives, peuvent attendre — ou, plutôt, le monde savant qu'ils intéressent doit faire crédit à nos archéologues de quelques années encore, afin que la rédaction et l'exécution du grand ouvrage sur Delphes soient à la hauteur de toutes les exigences scientifiques. *Olympia*, la relation détaillée publiée par l'Institut allemand, n'a été terminée que l'an dernier, vingt-deux ans après le commencement des fouilles; *Pergamon* est encore inachevé, alors que les

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, p. 421-440.

fouilles de Pergame ont pris fin en 1883; on voit que les Allemands, s'ils ont bien fait les choses, ne se sont pas laissé entraîner à les faire vite. Mais, pour Olympie comme pour Pergame, ils ont répondu de bonne heure à l'impatience du public par des relations provisoires, richement illustrées; ils ont pensé, avec raison, que des articles, disséminés dans des Revues savantes, ne constituaient pas une source

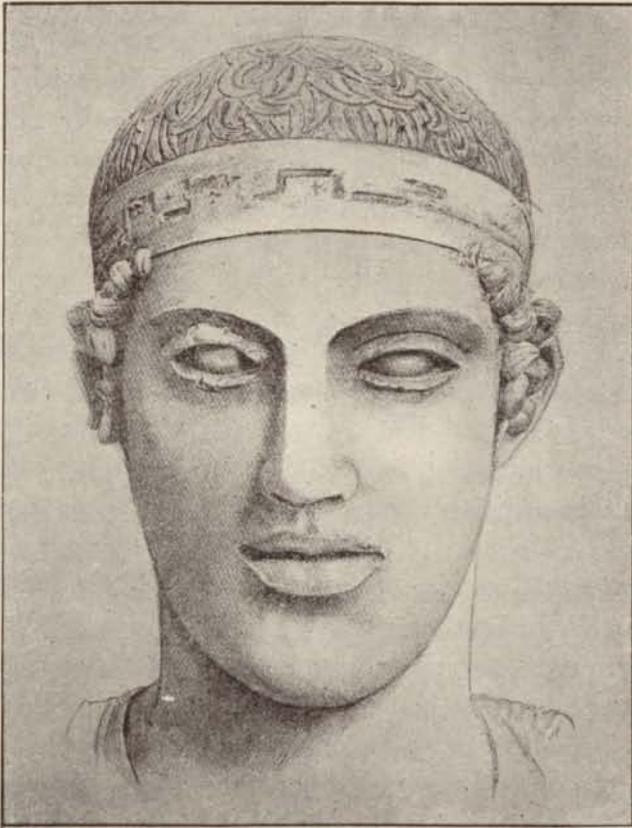


FIG. 152. — L'AURIGE DE DELPHES ¹.

suffisante d'information. Ce sont des publications provisoires que nous réclamons aujourd'hui, non seulement pour Delphes, où les recherches sont presque achevées, mais pour Délos, où elles ont commencé en 1873 et doivent être reprises, avec des ressources accrues, aussitôt que le dernier coup de pioche aura été donné au pied du Parnasse.

1. D'après le moulage du bronze à l'École des Beaux-Arts.

Assurément, l'École française d'Athènes, qui vient de fêter le cinquantième anniversaire de sa fondation, ne saurait offrir de présents plus agréables au monde des archéologues et des amateurs ¹.

La question des frontons du temple de Delphes est restée d'une obscurité désespérante. Pausanias en a décrit les sculptures; il a affirmé qu'elles étaient l'œuvre d'artistes athéniens, Praxias et An-

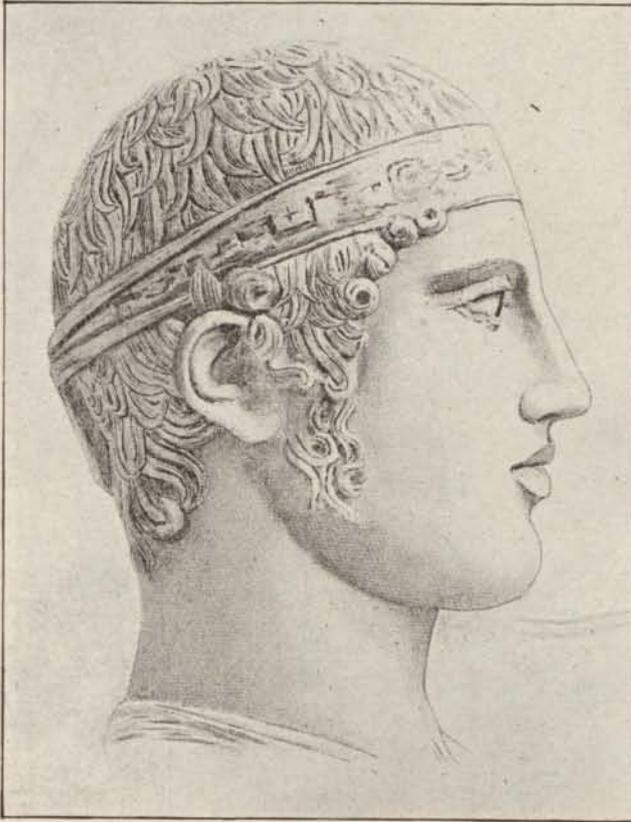


FIG. 153. — L'AURIGE DE DELPHES.

drosthènes; qu'on y voyait Artémis, Latone, Apollon, les Muses, le Soleil couchant, Dionysos et les Thyiades. Or, non seulement on n'a pas trouvé le moindre fragment de ces statues, mais M. Homolle paraît avoir fourni la preuve qu'elles n'ont jamais existé ².

1. Elle ne leur a rien offert de semblable. — 1924.

2. Voir *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1896, p. 641 et suiv., 677 et suiv., 702 et suiv.

Pausanias croit évidemment décrire un temple construit, vers 515 avant Jésus-Christ, par la puissante famille des Alcéméonides, à la place du vieux temple brûlé en 548. Or, le temple des Alcéméonides fut détruit à son tour, par un tremblement de terre, vers 370; on en construisit un troisième, qui devait être achevé en 330. C'est ce der-



FIG. 154. — TÊTE D'ATHLÈTE.
Collection d'Erbach.

nier temple que Pausanias a pu voir, et celui-là seulement. Mais il y signale, dans les frontons, des statues dues à des artistes athéniens du v^e siècle; comment ne pas craindre, dès lors, qu'au lieu de décrire ce qu'il voyait, il n'ait fait que copier, en cet endroit de son ouvrage, des renseignements empruntés à un écrivain bien antérieur? Il est certain, aujourd'hui, que les frontons du temple de 330 étaient vides; d'autre part, M. Homolle pense avoir découvert des fragments des

statues qui décoraient les frontons du temple édifié vers 515. Mais on éprouve toujours quelque embarras, quelque inquiétude même, à mettre sur le compte de Pausanias une aussi forte erreur, et la question des frontons du temple de Delphes, qui a tant tourmenté les auteurs des fouilles, restera sans doute une *crux* pour bien des générations de savants.



FIG. 155. — TÊTE D'ATHLÈTE.
Collection d'Erbach.

Depuis que les moulages de la magnifique statue en bronze de l'Aurige de Delphes sont exposés au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, ce chef-d'œuvre de l'art grec archaïque est devenu familier aux archéologues¹. Ce qui lui donne une importance capitale pour l'his-

1. Voir les publications de M. Homolle, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1896, pl. I, II, p. 362, et *Monuments Piot*, t. IV, pl. XV et XVI, p. 169.

toire de l'art, abstraction faite de sa beauté et de sa conservation presque parfaite, c'est qu'il est assez exactement daté. On ne se trompera certainement que de bien peu d'années, dans un sens ou dans l'autre, en plaçant la fonte de l'Aurige en l'an 475 avant Jésus-Christ. C'est là désormais, dans l'histoire de l'art grec, un point de repère des plus précieux (fig. 152, 153) M. Homolle, suivant une



FIG. 156. — TÊTE D'APOLLON.
Collection du duc de Devonshire à Chatsworth.

indication de M. Pottier, a déjà rapproché le profil de l'Aurige d'un profil d'éphèbe figuré sur une coupe du céramiste Euphronios¹. « Je ne crois pas, dit avec raison le directeur de l'École d'Athènes, qu'on puisse trouver impression plus saisissante et que, tenant compte des différences qui résultent de la coiffure, de celles aussi qui existent

1. *Monuments Piot*, t. IV, p. 205.

nécessairement entre une statue de bronze d'une exécution très serrée et une figure rapidement tracée à main levée, on puisse contester la remarquable ressemblance, la presque similitude des deux profils : même grâce vigoureuse du cou, seulement un peu alourdie par le peintre, même puissance du menton, même saillie des lèvres entr'ouvertes, même ondulation de la ligne du front et du nez, même



FIG. 157. — TÊTE D'APOLLON.

Collection du duc de Devonshire à Chatsworth.

scrupule d'exactitude dans l'indication des sourcils et surtout des cils, même goût pour cette barbe en fleur. » M. Homolle conclut de ce rapprochement, ainsi que de ceux qu'il a institués avec l'*Harmodios* de Naples et quelques têtes de l'Acropole, que l'Aurige est l'œuvre d'un artiste attique; il voudrait bien, pour fixer les idées, prononcer le nom de Calamis, mais il craint visiblement de marcher sur les traces de M. Furtwaengler, de « baptiser » ce qui doit rester anonyme,

et il ne lance sa conjecture que pour la reprendre aussitôt. A la vérité, le nom importe peu, et c'est déjà beaucoup, dans l'ignorance où nous sommes, d'affirmer qu'un bronze du v^e siècle est attique et non péloponésien. Il faudrait savoir, d'ailleurs, si les grands sculpteurs d'Athènes, à cette époque, n'étaient pas influencés par ceux du Péloponèse, au même titre que les peintres ombriens du xv^e siècle l'ont

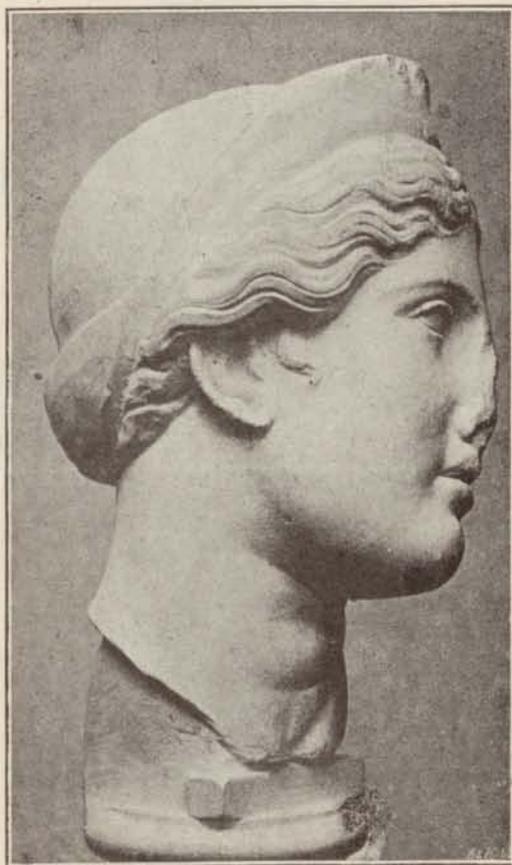


FIG. 158. — TÊTE D'APHRODITE DÉCOUVERTE EN CRÈTE.

été par les Florentins. La remarque de M. Homolle sur la « barbe naissante » de l'Aurige n'en conserve pas moins tout son prix : il est certain que ce détail, très ordinaire dans l'œuvre des céramistes attiques, ne s'est encore rencontré, que nous sachions, dans aucune statue provenant du Péloponèse.

Il existe, dans une collection privée d'Allemagne, une tête de

style grec archaïque qui présente une incontestable affinité avec celle de l'Aurige. L'observation m'en a été faite par M. Amelung, qui veut bien m'autoriser à la publier ici. La collection dont il s'agit est celle du château d'Erbach, dans l'Odenwald, non loin de Francfort-sur-le-Mein. Celui qui l'a formée, le comte Franz d'Erbach, séjourna à Rome vers 1774, y noua des relations avec E.-Q. Visconti, Albani, Venuti, Hamilton et, grâce aux conseils de ces antiquaires, se rendit acquéreur de trente-quatre marbres, dont le plus célèbre est une belle tête d'Alexandre le Grand. En 1893, M. Anthes fit connaître une tête d'athlète, en marbre, conservée dans cette collection; nous la reproduisons à côté de celle de Delphes, d'après la phototypie, malheureusement médiocre, qu'on en a donnée (fig. 154, 155)¹. La base en forme de gaine, le bout et l'aile gauche du nez, ainsi qu'un petit morceau du menton, sont des restaurations, mais elles ne nuisent pas à l'impression de l'ensemble. La tête d'Erbach est sans doute une copie d'après un original en bronze qui devait appartenir à la même époque et peut-être à la même école que l'Aurige. Le caractère plus *moderne* qu'elle présente doit être le fait du copiste romain. On possède d'ailleurs un petit nombre de têtes analogues, dont deux surtout, récemment découvertes à Rome, suggèrent des comparaisons intéressantes². Les archéologues étaient d'accord pour attribuer ces sculptures à la génération qui a précédé Phidias; cette estimation chronologique est parfaitement confirmée par le bronze de Delphes, qui devient, dès lors, « tête de série ». Il va s'agir maintenant, pour classer ces matériaux, d'insister sur les différences plus que sur les ressemblances générales, travail délicat et difficile qui peut être tenté seulement à portée d'une riche collection de moulages, c'est-à-dire ailleurs qu'à Paris³.

1. Anthes, *Athletenkopf in Erbach*, dans la *Festschrift für Johannes Overbeck*. Leipzig, 1893, pl. IV, p. 79. (La figure 154 est donnée ici d'après un moulage. — 1924.)

2. *Römische Mittheilungen*, t. VI, 1891, pl. XI et XII.

3. Comme la salle du Manège, au Louvre, est trop petite pour qu'on y puisse installer un musée de moulages véritablement digne de ce nom, ne pourrait-on pas y constituer — ce qui n'existe pas ailleurs — une série très riche de moulages de têtes antiques, classés chronologiquement? Ce serait assurément plus utile que d'y exposer des plâtres de statues que le public peut trouver, rien qu'en passant le pont, dans la cour vitrée de l'École des Beaux-Arts.



Une autre tête grecque archaïque en bronze, monument de tout premier ordre et très différent de l'Aurige, quoique à peu près de la même époque, a été exhumée par M. Furtwaengler d'une collection



FIG. 159. — TÊTE D'APHRODITE DÉCOUVERTE EN CRÈTE.

anglaise, celle du duc de Devonshire, à Chatsworth (fig. 156 et 157) ¹. Cette tête, plus grande que nature et parfaitement conservée, pro-

1. Furtwaengler, *Intermezzi*, Leipzig, 1896, pl. I-III. M. Sidney Colvin, il y a quelques années, avait déclaré la tête de Chatsworth « d'un travail lourd et de basse époque ». C'était le temps où MM. Deville et Coquart qualifiaient la *Victoire de Samothrace* de

viendrait, suivant la tradition, de Smyrne. Le travail en est d'une admirable délicatesse; les cheveux sont ciselés avec le plus grand soin, les sourcils finement striés de lignes parallèles. Les trois boucles qui, de part et d'autre, surmontent l'oreille, ont été coulées à part

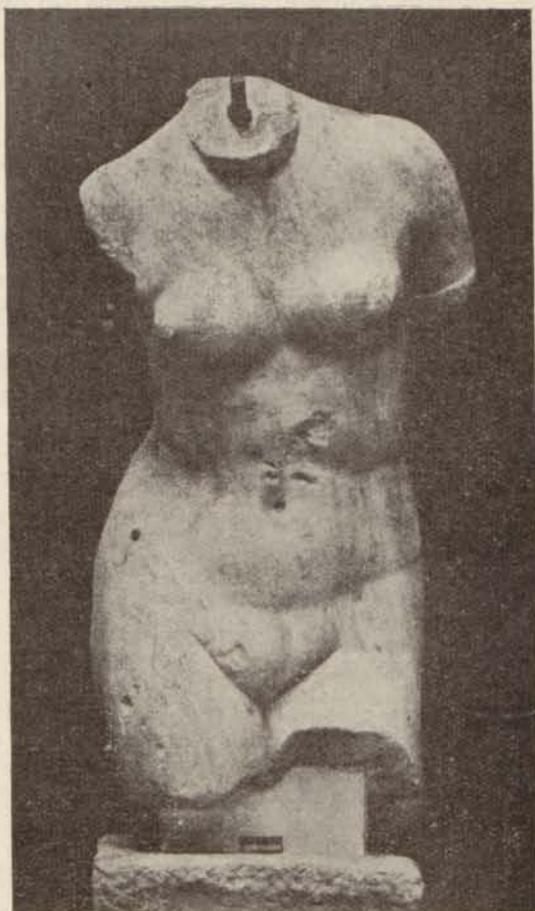


FIG. 160. — TORSE D'APHRODITE.
Collection Somzée.

et soudées à la tête; il en est de même des boucles nombreuses qui s'enchevêtrent derrière la tête. Cette méthode, consistant à travailler isolément les boucles et à les souder ensuite, est caractéris-

« médiocre figure décorative ». L'importance du bronze de Chatsworth a été reconnue d'abord par M. Arthur Strong, bibliothécaire du duc de Devonshire, qui a communiqué sa découverte à M. Furtwaengler (cf. E. Sellers, *Classical Review*, t. X, p. 444).

tique, suivant M. Furtwaengler, des vieux bronziers grecs; elle explique pourquoi l'on a découvert à Olympie et sur l'Acropole d'Athènes tant de boucles de cheveux en bronze isolées. L'Apollon Devonshire — car c'est probablement un Apollon — ne ressemble à aucune œuvre grecque connue; les analogies qu'on peut signaler entre cette tête et l'Apollon Choiseul-Gouffier (du Musée Britannique), l'Apollon de Mantoue, celui du Musée des Thermes à Rome, sont trop superficielles pour qu'on doive s'y arrêter. M. Furtwaengler, toujours prêt à dénommer les auteurs de statues, parle très affirmativement de Pythagore de Rhégium, sculpteur dont, à vrai dire, nous ne savons rien, sinon que les anciens lui ont attribué beaucoup de statues perdues pour nous et que les modernes lui ont fait honneur de l'Apollon Choiseul-Gouffier, de la tête d'athlète du Louvre, de la tête de Périnthe, sans pouvoir d'ailleurs se mettre d'accord sur les caractères distinctifs de sa manière. Le savant allemand a, du reste, raison de placer l'Apollon Devonshire vers 460, c'est-à-dire une quinzaine d'années après l'Aurige. C'est l'époque où furent sculptés les frontons d'Olympie; dix ans plus tard commence, avec les grands travaux de l'Acropole d'Athènes, la royauté artistique de Phidias. Rien qu'à bien examiner les deux têtes de Delphes et de Chatsworth, on croit suivre le chemin, battu par des hommes de génie, qui va des frontons du temple d'Égine à ceux du Parthénon.

A défaut d'un nouveau chef-d'œuvre de l'école de Phidias — d'intéressantes sculptures, remontant à cette école, ont cependant été signalées récemment à Cherchell et à Venise — nous pouvons présenter à nos lecteurs une œuvre tout à fait charmante de la première moitié du iv^e siècle, qui suggère immédiatement le souvenir de Praxitèle à ceux qui ne craignent pas les grands noms. C'est une tête en marbre de déesse, probablement d'Aphrodite, qui, découverte il y a une douzaine d'années à Gortyne, en Crète (où le reste de la statue est peut-être enseveli encore), n'a été publiée que tout récemment à Rome par M. Savignoni (fig. 158 et 159)¹. Elle fait partie du Musée formé à Héraclée, en Crète, par les soins du Syllogue grec local, Musée très jeune, mais déjà fort riche, qui a couru depuis quelque temps bien des dangers, entre autres celui d'être trans-

1. Savignoni, *Monumenti antichi*, t. VIII, pl. I, p. 77.

féré, *par mesure de sécurité*, dans une des capitales de l'Europe. La tête qui nous occupe, un peu plus grande que nature, n'est pas tout à fait achevée; sur l'occiput, sur le diadème, on voit des traces de coups de ciseau que le polissage n'a pas fait disparaître. Peut-être la poly-



FIG. 161. — TORSE D'APHRODITE.
Collection Somzée.

chromie, dont il ne reste aucun vestige, venait-elle dissimuler ces imperfections. Mais le visage est modelé avec le plus grand soin et tout à fait digne, par le style et par l'expression, d'un maître de la belle époque grecque. Les yeux sont nettement praxitéliens, à demi ouverts, allongés, avec des paupières un peu lourdes; ce sont là des caractères que l'on retrouve dans les meilleures répliques de l'Aphro-

dite cnidienne de Praxitèle, comme les têtes de la collection Kauffmann à Berlin, du Musée d'Olympie et du Musée de Toulouse. En revanche, la bouche et le menton sont un peu plus énergiques : l'influence des modèles du v^e siècle y est encore sensible, comme dans la belle tête de marbre découverte en 1876 sur l'Acropole d'Athènes ¹. Ces considérations nous persuadent d'attribuer l'Aphrodite de Candie à l'époque de la jeunesse de Praxitèle, c'est-à-dire aux environs de l'an 360. Mais il serait bien téméraire de vouloir l'assigner au maître lui-même ou même à quelque artiste de son entourage. Trouvée en Crète, elle a fort bien pu être sculptée en Crète même par un de ces nombreux représentants des écoles insulaires du iv^e siècle, dont la Vénus de Milo et la Victoire de Samothrace sont les chefs-d'œuvre. Comme, d'ailleurs, je n'ai point vu l'original et que la reproduction photographique qu'on en a publiée est loin d'être parfaite, je ne prétends point nier qu'il puisse s'agir d'une œuvre hellénistique, copie d'une sculpture de la première moitié du iv^e siècle. M. Savignoni a été embarrassé par le diadème, à cause d'une assertion tranchante qu'il a trouvée dans les *Meisterwerke* de M. Furtwaengler (p. 637) : « *Le diadème, écrivait ce savant, est tout à fait étranger aux images d'Aphrodite antérieures à l'époque hellénistique; en revanche, il est très ordinaire dans les Vénus romaines.* » Fort judicieusement, M. Savignoni n'a pas admis cet aphorisme; mais il aurait pu se convaincre que M. Furtwaengler ne le maintient pas davantage. Dans l'édition anglaise des *Meisterwerke*, on ne lit plus que ceci (p. 389) : « *Le diadème est une parure habituelle de Vénus à l'époque romaine et (dans la Vénus de Capoue) il a probablement été ajouté par le copiste.* » M. Furtwaengler s'est donc rétracté *tacitement*, et il a bien fait; je signale ici cette divergence de détail entre les deux éditions de son grand ouvrage pour mettre en garde les archéologues contre l'usage exclusif de la première.

*
*
*

C'est encore à cet infatigable M. Furtwaengler que nous devons la publication récente de toute une série de sculptures antiques

1. Julius, *Athenische Mittheilungen*, t. I, pl. XIII.

très importantes qui composent, à Bruxelles, la collection de M. Léon Somzée¹. Cet amateur, très éclairé et très éclectique, qui possède depuis longtemps quelques admirables spécimens des écoles de peinture flamande et italienne, a profité de la dispersion des collections Ludovisi et Sciarra pour constituer, dans son hôtel de Bruxelles, un musée unique en Belgique, pays où les marbres grecs étaient jusqu'à présent fort rares. J'avais été émerveillé, en 1892, à l'aspect de ces richesses, dont aucune collection parisienne ne pourrait offrir l'équivalent, et j'en avais révélé l'existence aux archéologues, dans un compte rendu, publié en 1894, des *Meisterwerke* de M. Furtwaengler. Mieux que personne, ce savant était désigné pour les décrire et il faut féliciter M. Somzée de lui en avoir confié le soin. Il faut le remercier aussi d'avoir fait le nécessaire pour que la belle publication offerte sous ses auspices aux amis de l'art pût pénétrer dans toutes les bibliothèques sans menacer l'équilibre de leur budget. Plût au ciel qu'il en fût de même du beau catalogue illustré de la glyptothèque de M. Jacobsen à Ny Carlsberg, éditée avec un texte français par M. Arndt!

Parmi tant d'œuvres intéressantes et excellentes, je dois faire un choix quelque peu arbitraire, désireux surtout de signaler aux amateurs l'importance de l'ensemble. Voici d'abord un torse d'Aphrodite, provenant du palais Sciarra et sculpté en marbre du Pentélique (fig. 160). C'est une des meilleures copies que l'on possède de cette Aphrodite cniidienne de Praxitèle, dont l'influence s'est fait sentir jusqu'aux derniers jours de l'art antique, pour reparaitre triomphante au xv^e siècle. En regard de ce torse, nous en reproduisons un autre, d'une qualité encore supérieure, en marbre de Paros, dont la provenance exacte n'est pas indiquée. C'est un savoureux chef-d'œuvre, qui fait songer à la Vénus de Milo (fig. 161). M. Furtwaengler a parfaitement reconnu qu'il avait appartenu à une statue de Vénus, représentée debout, demi-nue, tordant ses cheveux et



FIG. 162.
APHRODITE.
Statuette
du musée
de Naples.

1. *Collection Somzée, Monuments d'art antique*, publiés par Adolf Furtwaengler. Munich, Bruckmann, 1897. In-fol. avec 43 planches d'héliogravure. Il y a deux éditions : en français et en allemand.

les bras levés. Ce motif nous a été conservé par plusieurs statuettes découvertes à Pompéi, qui font pressentir l'existence d'un original grec célèbre (fig. 162). Quelques archéologues ont pensé que cet original était la traduction en marbre de l'Aphrodite Anadyomène d'Apelle. Pour ma part, j'en doute beaucoup et je ne crois pas qu'Apelle ait inventé ce motif, pas plus que celui de l'Aphrodite nue, debout sur une jambe, qu'on a voulu également lui attribuer. M. Furtwaengler, parlant du torse de la collection Somzée, s'exprime ainsi : « Les formes pleines, molles, arrondies, le nombril notamment, qui s'enfonce profondément, et la partie qui l'environne, révèlent ce procédé d'exécution qu'on ne commença à appliquer aux corps de femmes qu'à partir de l'époque alexandrine. Les formes de la Cnidienne de Praxitèle présentent un caractère réellement plus ancien. » Je me permets de ne point partager ce sentiment. Plaçant, comme il le fait, la Vénus de Milo aux environs de l'an 100 avant notre ère, M. Furtwaengler sera toujours tenté d'abaisser la date des statues dont le style et la facture rappellent ce chef-d'œuvre. Moi qui crois la Vénus antérieure à 350, je cède peut-être, sans m'en rendre compte, à une tendance contraire. Mais, à la vérité, ni M. Furtwaengler ni moi ne connaissons assez de statues grecques de femmes nues auxquelles on puisse assigner une date certaine, pour être en état de classer chronologiquement les Vénus de nos musées d'après le plus ou moins d'« enfoncement » de leur nombril. Observez, d'ailleurs, que les détails de ce genre, dont Morelli a eu raison de souligner l'importance, sont des marques auxquelles on reconnaît l'individualité des artistes, ou, tout au plus, d'un petit groupe d'artistes, mais non pas celle des écoles. Quand Morelli a insisté sur la « largeur des mains » de Raphaël, il n'en a pas fait un caractère de la peinture ombrienne vers 1500, mais bien de Raphaël lui-même, auquel Timoteo della Vite l'avait transmis; à la même époque et dans la même école, on sait assez que Pérugin et Pinturicchio affectionnaient les mains frêles et décharnées. Dans nos études sur l'art antique, où nous opérons sur des copies et non sur des originaux, l'usage des *critères morelliens* est singulièrement périlleux. On ne peut vraiment y recourir en sécurité que lorsqu'il s'agit de discerner dans des ensembles, comme les frises du Parthénon ou d'Halicarnasse, les mains de différents collaborateurs, ou lorsqu'on veut reconnaître ou distinguer — comme

l'a fait M. Hartwig — les écritures diverses de peintres céramistes, sur des vases de même époque et de même style.

Je suis, en revanche, bien d'accord avec M. Furtwaengler pour placer à l'époque hellénistique, vers le III^e siècle avant l'ère chrétienne, la charmante statue de jeune fille assise, en marbre de Paros également, que M. Somzée a acquise je ne sais où (les lois restrictives touchant le commerce des antiquités obligent malheureusement à la discrétion). Le motif que reproduit cette figure était très populaire, à en juger par le nombre des répliques que nous en avons conservées (fig. 163). L'une des meilleures, inférieure pourtant à celle de la collection Somzée, a été découverte à Pompéi et se trouve au Musée de Naples; le sculpteur romain a placé la main gauche sur une urne et transformé la jeune fille en nymphe. Ici, aucun attribut n'autorise une désignation mythologique; c'est un sujet de genre, traité avec une simplicité exquise et une entente raffinée de la forme. On songe à certaines figurines en terre cuite de Myrina, qui reproduisent des originaux de la même époque et conçus suivant le même idéal. Il est bon d'avertir que la tête, le pied droit et une partie des bras sont des restaurations modernes, exécutées d'ailleurs fort habilement; mais la draperie, que M. Furtwaengler a raison d'admirer, est entièrement antique.



Nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion, dans ce *Courrier*, de publier des images d'Antinoüs, le favori divinisé de l'empereur Hadrien, dont la mort mystérieuse a été, pour l'art antique expirant, l'occasion d'une dernière renaissance. La plus belle et la plus complète de ces images, objet de l'enthousiasme de Winckelmann au siècle dernier, se dissimulait, depuis de longues années, dans le palais Sciarra à Rome, après avoir appartenu à la villa Casali, dans les jardins de laquelle on l'avait découverte presque intacte, encore dressée dans une niche qui la protégeait. On ne possédait de cette statue ni un moulage, ni une photographie, ni même une gravure convenable; le seul document disponible était une planche mal dessinée et mal gravée de la *Raccoltà* de Maffei (1704). Or, voici que tout à coup l'original reparaît à Bruxelles, au fond d'une magnifique

salle qui ferait envie à beaucoup de musées publics (fig. 164 et 165). M. Somzée doit être félicité, non seulement de l'avoir acquis, mais de nous l'avoir rendu. Qui sait combien de temps encore on lui aurait fait éviter, dans l'inaccessible demeure des Sciarra, ce que Rayet

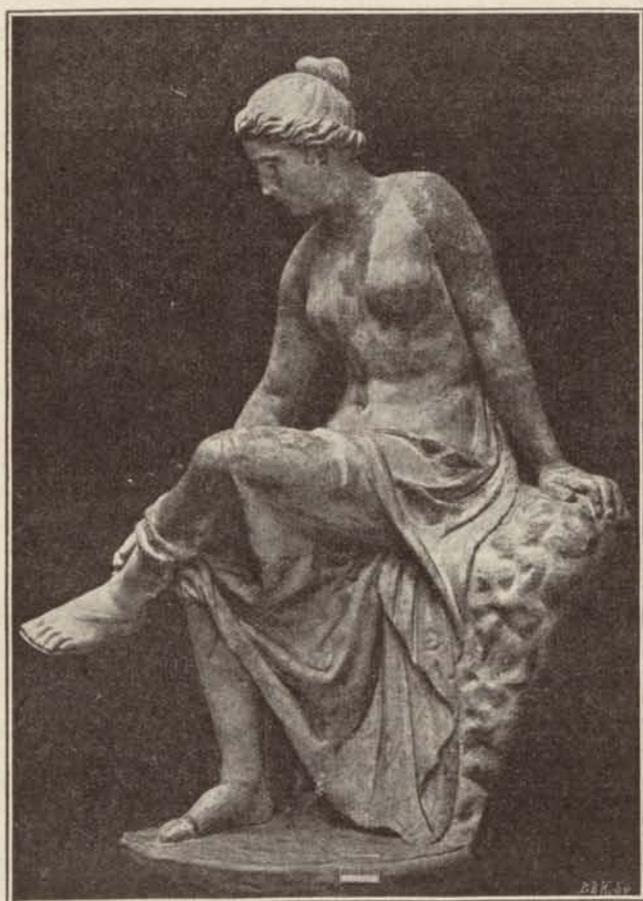


FIG. 163. — JEUNE FILLE ASSISE.
Collection Somzée.

appelait « les regards corrosifs du public » et l'objectif, apparemment chargé de *mal'occhio*, de ces auxiliaires par excellence des archéologues — les photographes?

La statue mesure 2^m,355 de haut et n'a presque pas souffert; seuls, le thyrsé, la main gauche et une partie des bras sont modernes. Antinoüs est représenté debout, la tête tournée vers la gauche, tenant

dans la main gauche étendue un thyrses dont le pied vient s'appuyer sur le bord de la plinthe. La tête, décorée d'une couronne de lierre, atteste, comme le thyrses et la nébride jetée sur l'épaule, que le jeune Bithynien est représenté sous les traits de Bacchus. On sait, en effet,



FIG. 164. — TÊTE D'ANTINOÛS COLOSSAL.
Collection Somzée (puis à Ny Carlsberg).

qu'il reçut les honneurs divins en qualité de « nouveau Dionysos », *νεὸς Διόνυσος* ; s'il est parfois aussi figuré en Osiris, c'est que le syncrétisme gréco-romain avait identifié Osiris à Bacchus. Au sommet de la tête est pratiqué un trou qui servait peut-être, suivant l'ingénieuse hypothèse de l'éditeur, à l'insertion d'une étoile d'or. Dion Cassius

rappelle en effet une légende, d'après laquelle l'âme du bel éphèbe se serait échappée sous la forme d'une étoile qu'Hadrien, entouré de ses astrologues, prétendait plus tard reconnaître au ciel.

Le dernier antiquaire qui ait étudié, dans leur ensemble, les représentations d'Antinoüs, M. Dietrichson, a insisté sur l'influence que les éphèbes de Praxitèle et de son école auraient exercée sur les sculpteurs romains du second siècle. « L'image d'Antinoüs, dit-il, telle qu'elle se montre à nous, par exemple dans la statue du Capitole, a beau être un portrait : elle est cependant une reproduction libre du type hellénique de l'éphèbe, en particulier de celui d'Hermès. Or, cet idéal d'Hermès — la découverte de la statue d'Olympie vient de nous l'apprendre — est une création de Praxitèle et porte toutes les marques de l'art praxitélien. Il est vrai que, dans certaines images, des formes plus rondes et plus pleines accusent l'influence d'un type de Bacchus, comme dans le relief Albani et l'Antinoüs Braschi; mais cet idéal de Bacchus est dû, comme celui d'Hermès, à Praxitèle. »

Quand M. Dietrichson écrivait cela, en 1884, le monde des archéologues était encore sous l'émotion toute récente de la découverte de l'Hermès de Praxitèle à Olympie. Ce nouveau chef-d'œuvre devenait le point de départ d'une foule de combinaisons, où on lui prêtait le rôle d'un prototype, comme si l'importance qu'il avait prise tout à coup pour les modernes donnait la mesure de la valeur que lui auraient assignée les anciens! Évidemment, c'était là le résultat d'une illusion, car l'Hermès d'Olympie n'a été nommé que deux fois par les auteurs¹, et il n'en existe qu'un petit nombre d'imitations, dont aucune ne peut passer pour une réplique. D'ailleurs, en ce qui concerne les images d'Antinoüs, il aurait dû sauter aux yeux de tous que leurs attitudes bien équilibrées et leurs proportions un peu massives, surtout dans les régions des épaules et de la poitrine, excluaient, bien loin de la démontrer, toute relation entre ces images et les élégantes créations de Praxitèle; mais les archéologues ont quelquefois des yeux pour ne point voir.

M. Furtwaengler, en 1893, réagit, avec sa sagacité ordinaire, contre l'erreur dont nous venons de parler. Il remarqua qu'il existait

1. Il serait peut-être plus prudent d'écrire : *une fois*.

une certaine analogie entre la tête de Bologne, considérée par lui comme une copie de celle de l'Athéna Lemnia de Phidias, et le magnifique buste d'Antinoüs qui, de la villa Mondragone, a passé au Louvre. C'est donc dans l'école de Phidias qu'il chercha les modèles auxquels

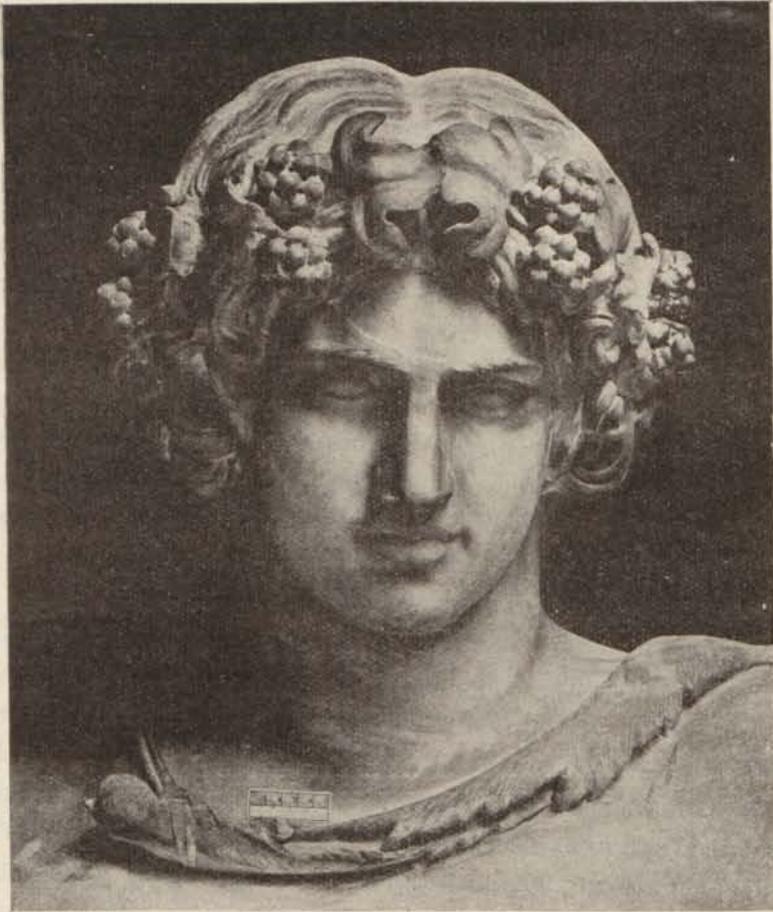


FIG. 165. — TÊTE D'ANTINOÛS COLOSSAL.
Collection Somzée (puis à Ny Carlsberg).

se seraient adressés les sculpteurs d'Antinoüs. Si Winckelmann avait admiré passionnément ces images d'Antinoüs, si froides cependant d'exécution, si peu vivantes, c'est qu'il percevait, au travers d'elles, un reflet de l'art incomparable de Phidias.

Dans le texte de la *Collection Somzée*, M. Furtwaengler est revenu

sur les mêmes idées et les a précisées encore : « L'attitude du dieu — nous pouvons employer ce terme — est empruntée aux créations des premières années de l'âge d'or de la sculpture grecque. Nous la connaissons notamment grâce à cette statue admirable d'Apollon, du Musée des Thermes à Rome, qui remonte peut-être à une œuvre de début de Phidias. Cette dernière est elle-même en rapport avec d'autres productions qui appartiennent au groupe argien d'Hagélaidas... Toutes les autres statues d'Antinoüs remontent, comme la nôtre, plus ou moins directement ou indirectement, à des modèles des premiers temps de la période classique. C'est surtout le calme mélancolique des figures d'Hagélaidas et de son école que les artistes d'Hadrien employaient avec adresse pour représenter cet adolescent, enlevé par une mort prématurée... La tête elle-même doit cette physionomie idéale qui la caractérise à l'étude approfondie de l'art classique et spécialement de l'art de Phidias. Ainsi que je l'ai fait ressortir auparavant, à propos de la tête de l'Antinoüs Mondragone du Louvre, cette belle tête de notre figure dénote une connaissance intime du style de Phidias, que nous révèle la copie de l'Athéna Lemnia. »

Tout cela est fort séduisant, et j'ai partagé, pendant quelque temps, l'opinion de M. Furtwaengler. Mais, aujourd'hui, je crois qu'elle est erronée. Voici pourquoi.

La largeur des épaules, ce je ne sais quoi de carré qui distingue les statues d'Antinoüs, rappelle bien plutôt Polyclète que Phidias. Or, si les artistes d'Hadrien avaient pris modèle sur les figures de Polyclète, nous aurions un Antinoüs Diadumène, un Antinoüs Doryphore, vu l'immense réputation dont jouissaient dans l'antiquité ces deux belles figures d'éphèbes de Polyclète : le Doryphore et le Diadumène. Mais aucune imitation de ces figures ne nous est parvenue avec les traits d'Antinoüs.

En second lieu, Antinoüs est généralement représenté sous les traits de Bacchus, alors que ni Phidias, ni Polyclète n'avaient sculpté d'image isolée de ce dieu.

Faut-il alors revenir à l'hypothèse de l'inspiration praxitélienne ? Je ne le crois pas davantage.

Pour moi, les statues d'Antinoüs sont le produit naturel, le plus naturel peut-être, de cette école de sculpture gréco-égyptienne qui commença à fleurir à Alexandrie dès la fin du iv^e siècle avant notre

ère et dont les images du favori d'Hadrien sont les derniers chefs-d'œuvre.

Depuis quelques années, on a attribué à l'école d'Alexandrie bien des œuvres d'art jusque-là vaguement qualifiées de gréco-romaines : une partie importante des peintures de Pompéi, les bas-reliefs dits *pittoresques*, les types ethnographiques, des sculptures de genre, des caricatures, les pièces d'argenterie ornées de reliefs. Je pense qu'il faut ajouter désormais, à cette liste déjà longue, les images d'Antinoüs.

C'est en Égypte que le jeune Bithynien était mort et qu'on rencontre les premières manifestations du culte étrange dont il fut l'objet. C'est en Égypte qu'une ville, jusque-là nommée Besa, prit et garda le nom d'Antinoüs. C'est en Égypte que fut taillé et pourvu d'hieroglyphes en son honneur un obélisque qui existe encore. C'est en Égypte — et c'est là le point essentiel — que la religion grecque avait pris un caractère mystique et sombre, que s'étaient développés les types plastiques de Jupiter Infernal et de Bacchus Infernal — Sérapis et Dionysos-Hadès¹. Trop jeune pour être figuré sous les traits de Sérapis, — dont la statue, œuvre de Bryaxis, a été le point de départ de l'école gréco-alexandrine, — Antinoüs reçut des sculpteurs grecs d'Égypte, témoins de la première douleur d'Hadrien, les traits d'un Sérapis juvénile, c'est-à-dire d'un Dionysos-Hadès, qui s'offrent à nous, avec un caractère de majestueuse tristesse, dans le colosse de la collection Somzée².

Ces sculpteurs alexandrins, pour représenter Antinoüs en Bacchus Infernal, n'eurent pas besoin de copier des modèles d'Hagélaidas, de Phidias ou de Praxitèle, qui, d'ailleurs, ne pouvaient leur en fournir, la conception de ce dieu leur étant restée étrangère, non moins que celle de Jupiter Sérapis. Ils se contentèrent de suivre la tradition de leur école, remontant au Sérapis de Bryaxis, école originale par les sentiments qu'elle s'efforçait d'exprimer, mais éminem-

1. Sur Dionysos-Hadès, voir les remarquables pages de F. Lenormant dans le *Dictionnaire des Antiquités*, t. I, p. 632 et suiv.

2. L'œuvre attique qui se rapproche le plus du type convenu d'Antinoüs est le buste d'Eubouleus découvert à Éleusis et attribué à Praxitèle; ce modèle a probablement passé dans l'école alexandrine. On sait qu'Eubouleus est une sorte de Bacchus infernal.

ment éclectique dans ses procédés. Grâce à cet éclectisme, les sculpteurs alexandrins, tout comme les Bolonais du xvii^e siècle, s'inspiraient de types créés par Phidias, par Polyclète, par Praxitèle, mais ne copiaient aucun modèle déterminé, pas plus que ne l'ont fait les Carrache ou le Guerchin. Les grandes œuvres du passé formaient pour eux comme un répertoire dans lequel leur éducation artistique leur apprenait à puiser. C'est ce qu'ont fait tous les éclectiques — et qui dit éclectique ne dit pas copiste. On s'est vraiment habitué à déprécier, jusqu'à l'injustice, l'originalité des artistes gréco-romains. La statue colossale du Nil, œuvre d'un Alexandrin inconnu, ne suffit-elle pas à prouver qu'il y avait, dans ces écoles, autre chose que des réminiscences serviles et une habileté banale de ciseau?

Ce qui manquait le plus à ces artistes, c'est le sentiment de la ligne vivante et du modelé expressif. Qu'on compare un torse quelconque d'Antinoüs à un torse du v^e ou du vi^e siècle : ce sont bien les mêmes muscles, les mêmes creux, les mêmes saillies, les mêmes arêtes, car la nature humaine ne change pas; mais tandis qu'à la belle époque, même dans les œuvres de second ordre, les lignes ont la variété et la souplesse des choses vivantes, elles tendent, à l'époque d'Hadrien, et même plus tôt, à devenir géométriques et décoratives. Une surface arrondie n'est jamais assez ronde, une surface plane n'est jamais assez aplanie. Un polissage impitoyable, qui se fait un idéal d'une certaine propreté, râcle et nivelle tout sur son passage. Là même où l'expression générale subsiste, l'accent disparaît. Chef-d'œuvre du ii^e siècle et, par suite, si l'on néglige quelques admirables portraits de Caracalla, un des derniers chefs-d'œuvre de l'art antique, l'Antinoüs Somzée offre une démonstration particulièrement éloquente du vice profond dont souffrait la sculpture gréco-romaine. L'art moderne a plusieurs fois traversé de pareilles crises, auxquelles l'apparition périodique de grands novateurs — généralement conspués pour leur peine — a seule pu mettre fin. Il semble que l'art ait une tendance continuelle à perdre le contact de la nature, à se noyer dans la convention, au rebours des espèces domestiques qui tendent à retourner à l'état sauvage. Mais, à y regarder de près, cette convention, cette froideur de l'art, qui triomphe dans les chromolithographies, n'est-elle pas plus voisine de la sauvagerie qu'il ne le paraît d'abord? L'art des primitifs (je parle des sauvages)

ou celui des enfants n'est-il pas, au premier chef, conventionnel, géométrique, stylisé? La vieillesse de l'art est une rechute dans l'enfance. Voyez parmi quelle sorte de gens se recrutent les admirateurs des œuvres *léchées* et glabres des Carlo Dolci, des van der Werff, des Mieris! Ce sont des hommes dont l'éducation artistique est rudimentaire, pour qui coloriage et couleur, silhouette et forme sont synonymes. Ce sont, au point de vue de l'art, des enfants ou des sauvages. Et voilà pourquoi une statue d'Antinoüs ou une Vénus de Pradier, malgré leurs prétentions au raffinement et à l'élégance, sont des œuvres plus primitives et plus enfantines qu'un torse de Donatello ou de Rodin.



FIG. 166. — THÉSÉE ET PIRITHOÛS SUR UN VASE DE VIENNE¹.

1. O. Beandorf, *Trysa*, p. 97.



FIG. 167. — HÉROS CONDUISANT UN QUADRIGE. PEINTURE D'UN VASE GREC.

QUINZIÈME COURRIER

1900 ¹

L'admirable aurige de Delphes était, jusqu'à présent, la seule grande statue de bronze à peu près intacte qu'on eût découverte sur le sol de la Grèce propre. En voici une seconde, presque de la même époque, et qui pourrait lui faire pendant. C'est un Poseidon debout, haut de 1^m.18, découvert il y a trois ans, en dix-neuf morceaux, sur le golfe de Corinthe, à Haghios Basileios, emplacement de l'ancien port de Platées. La base porte une dédicace à Poseidon, en dialecte béotien et en caractères de l'an 500 environ avant Jésus-Christ. La tête est admirablement conservée. Il ne reste que l'amorce des bras, mais cela suffit à restituer l'ensemble avec une vraisemblance approchant de la certitude. Le dieu tenait un trident de son bras gauche levé, et, du bras droit étendu, supportait un dauphin ou un poisson. Le type de la tête s'est déjà rencontré, notamment à Olympie et sur l'Acropole d'Athènes, où il est représenté par des œuvres contemporaines des guerres médiques ou un peu antérieures. Quant au motif général de la statue, j'en connais un seul exemple en ronde bosse, qui a échappé à l'éditeur grec, M. Philios. Il s'agit d'un torse acéphale en marbre, autrefois à la villa Ludovisi, aujourd'hui dans la collection Somzée, à Bruxelles ². Voici la description

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, I, p. 251-264.

2. Furtwaengler, *Collection Somzée*, p. 23, n° 30.

qu'en a donnée M. Furtwaengler, à un moment où la statue d'Haghios Basileios n'était pas encore connue : « Le dieu se tient debout, appuyé sur la jambe droite et avance un peu le pied gauche dégagé¹. La tête était tournée vers la gauche; le bras gauche, levé très haut, soutenait le trident... Un dauphin est sculpté en relief à la partie inférieure du tronc; cet attribut nous permet de reconnaître Poseidon.» Jugeant d'après cette copie romaine, faible et incomplète, M. Furtwaengler avait conclu que le motif remontait au v^e siècle : c'est ce que suffisait, d'ailleurs, à rendre vraisemblable l'attitude encore un peu hiératique du torse et des jambes. Il est désormais certain que l'on doit attribuer ce type de Poseidon, si rare parmi les statues de ce dieu qui sont venues jusqu'à nous, au début du v^e siècle, sinon à la fin du vi^e. C'est probablement sous un aspect analogue que se présentait le Poseidon de l'isthme de Corinthe², dont l'image se retrouve sur quelques monnaies de cette ville³; les artistes travaillant pour les bourgades du voisinage s'en seront naturellement inspirés.



FIG. 168. — STATUE
EN BRONZE
DE POSEIDON.
Musée d'Athènes.

*
*
*

Le temps n'est plus où l'Autriche, quand elle avait besoin d'un archéologue, en demandait un à l'Allemagne du Nord. Une école s'est formée à Vienne, pourvue de tous les instruments de travail désirables, également propre à l'organisation des nombreux musées de l'Empire et à la recherche des antiquités, tant dans ses provinces mêmes qu'au dehors. Ce que les archéologues autrichiens ont accom-

1. C'est le contraire dans la statue de bronze, mais ces inversions sont fréquentes parmi les diverses répliques d'un même motif.

2. Pausanias, II, 2, 3.

3. Head, *Catal. of Greek coins, Corinth*, p. 16 (167); Frazer, *Pausanias*, t. III, p. 17. Le Poseidon reproduit sur les monnaies de Corinthe est sans doute une imitation

pli depuis vingt ans, en Bosnie, en Herzégovine, en Dalmatie, dans le Trentin, en Roumanie, en Lycie, à Éphèse, etc., est si considérable qu'il faudrait un volume pour en donner un aperçu exact. Deux hommes surtout, MM. Otto Benndorf et Robert von Schneider, ont contribué, par leur enseignement et par leur exemple, à imprimer une allure scientifique aux explorations et aux publications qui les ont suivies. Il manquait encore à la jeune école un organe périodique d'un format assez grand pour qu'on pût y reproduire convenablement des œuvres d'art. Cet organe a été fondé en 1898 et a déjà pris rang parmi les meilleurs ¹. S'il n'offre pas aux savants la même richesse d'informations bibliographiques que le *Jahrbuch* de l'Institut allemand, il semble, en revanche, qu'un goût plus sévère y préside au choix des articles et que l'illustration en soit l'objet de plus de soins. Je crois m'apercevoir aussi qu'on s'y préoccupe davantage de ce qui, dans l'archéologie, tend à éclairer l'histoire de l'art, c'est-à-dire des questions de style. Nous ne pouvons que souhaiter au nouveau recueil de persévérer dans la voie où il est entré.

La seconde livraison du tome II nous ménageait une surprise. On y trouve reproduites, pour la première fois, deux statues colossales d'Athéna, exposées dans la cour de la *Casa de Pilatos*, à Séville, qui appartient au duc de Medinaceli, après avoir été la propriété des ducs d'Alcala. M. Paul Herrmann, qui a fait cette découverte en plein air, n'a pas eu de peine à reconnaître que les deux statues, absurdement restaurées, sont des répliques du torse Médicis, qui

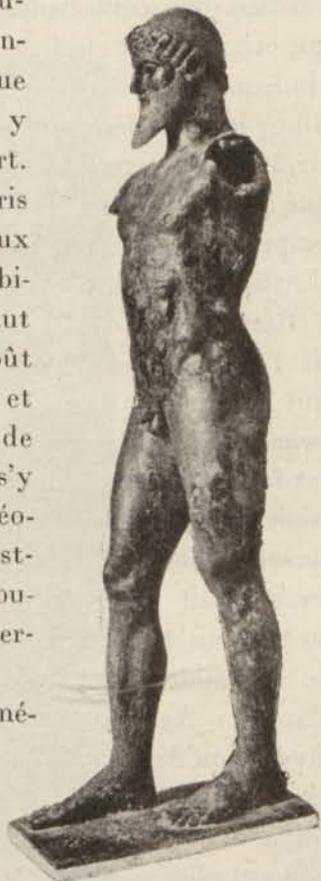


FIG. 169. — STATUE EN BRONZE DE POSEIDON. Musée d'Athènes.

romaine du modèle grec archaïque, qui n'avait guère pu échapper à la rapacité brutale de Mummius.

1. *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*. T. I, 1898; t. II, 1899.

est à l'École des Beaux-Arts¹. Or, ce torse, longtemps mal exposé et plus célèbre que connu, a été l'objet, il y a quelques années, d'une audacieuse hypothèse de M. Furtwaengler², qui a rappelé sur lui l'attention des archéologues et donné lieu à une controverse désormais sans objet³. Alors qu'on avait commencé par voir dans le torse Médicis une copie romaine, M. Furtwaengler prétendait que c'était un original grec de l'école de Phidias, et qu'il avait occupé le milieu du fronton oriental du Parthénon, représentant la naissance d'Athéna. Dans la salle des moulages organisée depuis peu au Louvre, on avait déjà placé un moulage du torse Médicis au centre du groupe constitué par les statues de ce fronton. Le savant badois supposait qu'un empereur — Néron, par exemple — avait fait venir cette statue d'Athènes et l'avait introduite dans le fronton de quelque temple à Rome; c'est de Rome, comme on sait, qu'Ingres, alors directeur de l'Académie de France, envoya ce beau marbre à Paris. Or, le fait qu'il s'en trouve deux répliques à Séville, l'une et l'autre provenant d'Italie, suffit à prouver que l'hypothèse de M. Furtwaengler est fautive et que le marbre de Paris est, comme ceux de Séville, une copie, faite à l'époque romaine, d'un original grec du v^e siècle. Si le torse Médicis avait occupé le milieu d'un fronton à Rome, jamais on n'aurait songé à le copier dans les mêmes dimensions, jamais on n'aurait transformé en statue isolée une figure que sa place dans un ensemble devait seule rendre intelligible. M. Herrmann propose d'appeler Agoracrite l'auteur de l'original du torse Médicis. Nous savons qu'Agoracrite était élève de Phidias; nous possédons un fragment de la tête colossale de sa Némésis de Rhamnus et de nombreux morceaux des bas-reliefs qui en ornaient la base. Ces données suffisent-elles à autoriser la désignation proposée? J'en doute fort, mais rien n'empêche de l'adopter à titre provisoire. Si Agoracrite n'a pas sculpté l'original disparu, il était certainement le confrère et probablement le condisciple de celui qui l'a exécuté.

Des deux Athéna de Séville, nous reproduisons celle que les restaurateurs ont le moins gâtée (fig. 170). Il est à peine besoin de dire

1. Transféré depuis au Louvre. — 1924.

2. Furtwaengler, *Intermezzi* (1896), p. 17 et suiv.

3. M. Furtwaengler a répondu à ses premiers contradicteurs dans les *Sitzungsberichte* de Munich, 1898, p. 367 et suiv.

que la tête, les bras et les attributs sont modernes; ce qui reste d'antique est, à peu de chose près, identique à la partie conservée du torse Médicis. Dans la seconde statue sévillane, la tête est peut-être ancienne, mais elle est coiffée d'un casque effroyable qui la rend presque ridicule. Le duc de Medinaceli serait bien inspiré s'il faisait enlever ce casque et mouler la tête; ce moulage aurait sa place marquée à



FIG. 170. — STATUE COLOSSALE D'ATHÉNA.
Collection du duc de Medinaceli à Séville.

l'École des Beaux-Arts, à côté du torse Médicis, qu'il pourrait servir à compléter.

• •

On a découvert, ces temps derniers, toute une collection de statues antiques. Ce n'est ni sous les masures d'un village albanais,

ni dans un campement de Yourouks, mais au beau milieu de la ville de Munich. Sans doute, l'Athènes bavaroise passait pour ne point être dépourvue d'œuvres d'art gréco-romaines; tout le monde connaît les trésors de la Glyptothèque, quelques curieux ont pénétré dans l'*Antiquarium*. Mais qui donc savait qu'il y avait *près de cent quatre-vingts marbres*, statues et têtes, dans le vaste palais royal, la *Residenz*? Pour ma part, je ne m'en doutais point, d'autant plus que toutes ces sculptures étaient restées inédites jusqu'à ce que S. A. R. le prince-régent Luitpold de Bavière eût autorisé M. Arndt à les photographier¹. La publication, faite en 1899, ne nous a pas révélé de chefs-d'œuvre de l'art grec, mais quelques bustes romains de tout premier ordre, spécimens de cet art réaliste et vigoureux dont la tradition, originaire de l'Égypte ptolémaïque, a été reprise par les sculpteurs de la Renaissance et domine encore la plastique contemporaine. Il en est deux surtout que je voudrais signaler à l'attention, dans l'espoir qu'on obtiendra la permission d'en exécuter des moulages et qu'ils deviendront populaires après être restés si longtemps ignorés. Le premier² surmonte une statue cuirassée, haute d'environ 2 mètres, dont les bras et les jambes sont modernes (fig. 171). Rien ne prouve que la tête ait appartenu originairement au corps; dans tous les cas, elle est d'un travail bien supérieur et doit seule nous arrêter. Tout ce que M. Arndt a pu nous dire, c'est qu'elle est le portrait d'un Romain de la fin de la République ou du commencement de l'Empire. Quel que soit notre désir d'en savoir plus long, nous devons, pour l'instant, y renoncer. La science de l'iconographie antique est encore dans l'enfance. Nous ne possédons aucun document authentique qui nous fasse connaître les traits de Marius, de Sylla, de Caton d'Utique, des lieutenants de César et de Pompée; Pompée lui-même n'est connu que depuis quelques années et les portraits de César présentent de telles différences qu'il est presque impossible d'en réconcilier les témoignages. Cette admirable tête de

1. P. Arndt et W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, série IV. Munich, Bruckmann, 1899. Cette publication comprend aujourd'hui plus de 1.200 photographies d'après des sculptures pour la plupart inédites; elle est très peu répandue en France, mais mériterait, malgré son prix élevé (environ 600 francs), de figurer dans toutes les bibliothèques d'archéologie.

2. N° 986 de la série IV dont il vient d'être question.

Munich, qui respire l'énergie et la volonté, où se reflète un passé de dangers vaincus, d'épreuves surmontées, est comme une évocation de l'âpre génie romain dont la puissance a marqué le monde d'une empreinte indélébile. De pareils hommes étaient nés pour lutter et pour dominer, pour exercer une autorité inflexible, que leur intelligence, affinée au contact de la philosophie grecque, rendait presque

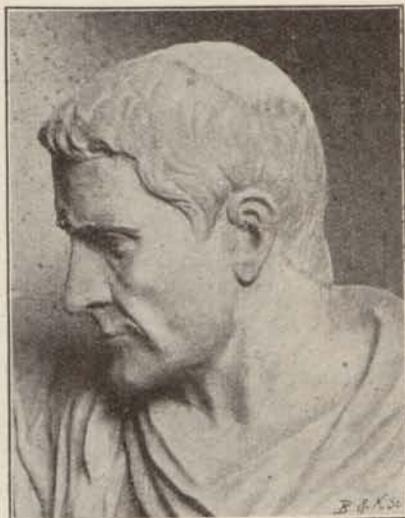
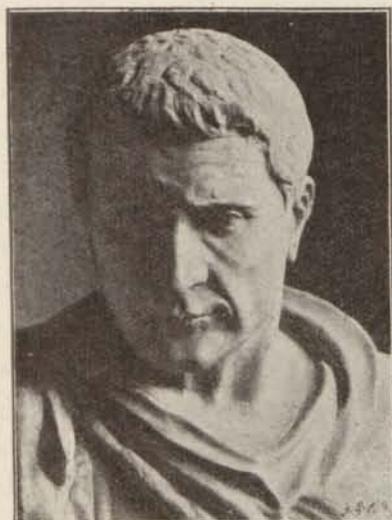


FIG. 171. — PORTRAIT D'UN ROMAIN.
Résidence royale à Munich.

toujours bienfaisante. Il n'y a pas moins de force, avec quelque chose de plus agité, de plus nerveux, dans la seconde tête, plantée sur un cou d'une longueur inusitée et d'une maigreur dont l'art antique n'offre guère d'exemples (fig. 172). L'ensemble de la physionomie rappelle un des types des portraits de César, mais l'artiste n'a certainement pas voulu représenter le dictateur : c'est sans doute un de ses contemporains. M. Arndt, qui a publié ce beau marbre, a fait justement observer qu'on avait tout d'abord, en le regardant, l'impression d'une œuvre de la Renaissance; il ajoute d'ailleurs, avec non moins de raison, que cette impression n'est pas confirmée par un examen plus attentif. On peut signaler de pareilles sculptures à ceux qui parlent de la froideur de l'art romain et professent un dédain sommaire pour toute œuvre d'art postérieure à la ruine de

Corinthe. C'est là, du reste, une mode qui commence à passer. Le travail de M. Schreiber sur la toreutique alexandrine et les bas-reliefs du palais Grimani avait déjà fait réfléchir les admirateurs exclusifs de l'hellénisme classique; puis, M. Wickhoff, avec sa *Genèse de Vienne*, remit en honneur l'art de l'époque d'Auguste, en fit valoir non seulement la perfection technique, mais l'originalité; enfin la publication, par MM. Helbig et Arndt, de nombreux portraits romains, la réédition des bas-reliefs de la colonne Trajane par M. Cichorius, ont achevé, ou peu s'en faut, de dissiper un préjugé fâcheux. Un peu plus, on versera dans l'excès opposé : on parlera des sculptures de l'arc de Bénévènt avec le même respect que de celles du Parthénon. Nous saurons nous en garder, mais nous reconnaitrons, une fois de plus, que la science est sûre de se tromper lorsqu'elle admet la stagnation de l'art, la répétition monotone, pendant des siècles, de modèles créés par le génie grec. Il peut y avoir recul, mais non stagnation. L'art césarien, l'art augustéen, l'art trajanien même, ont innové; considérés de près, ils sont originaux même en imitant, même quand ils attestent la décadence du goût par leur impuissance à s'en tenir simplement aux bons modèles. Préciser les qualités des portraits romains, mettre en lumière les beautés et les défauts des bas-reliefs de la même époque, l'influence exercée par l'art de la Grèce propre d'une part, par celui de l'Asie Mineure et de l'Égypte de l'autre, telle est la tâche difficile, autant que séduisante, qui attend les historiens de l'art antique au siècle prochain. L'ensemble de la question est à traiter encore, mais il y a déjà de bons travaux qui en facilitent l'accès ¹.



Le nom de Tanagra est devenu si célèbre que l'on s'en sert couramment, comme d'un substantif, pour désigner, non pas seulement une figurine de cette provenance, mais une statuette en terre cuite quelconque. Cet abus de langage peut se justifier, même au point de vue de l'archéologie, parce qu'il est certain que l'on a exporté fort

1. On lira avec fruit le récent ouvrage de M. E. Courbaud : *les Bas-Reliefs romains à représentations historiques* (Paris, Thorin, 1899) et le long compte rendu qu'en a donné M. G. Perrot dans le *Journal des Savants* de la même année.

loin les statuette béotiennes et les moules où on les fabriquait. Mais ce serait une grande erreur de croire que toutes les figurines de type tanagréen ont été trouvées à Tanagra. Depuis quelques années, ce n'est plus de la nécropole béotienne, mais de celle d'Érétrie, dans l'île d'Eubée, que le commerce a tiré presque toutes les figurines de la Grèce propre qui se sont répandues dans les collections (je ne parle

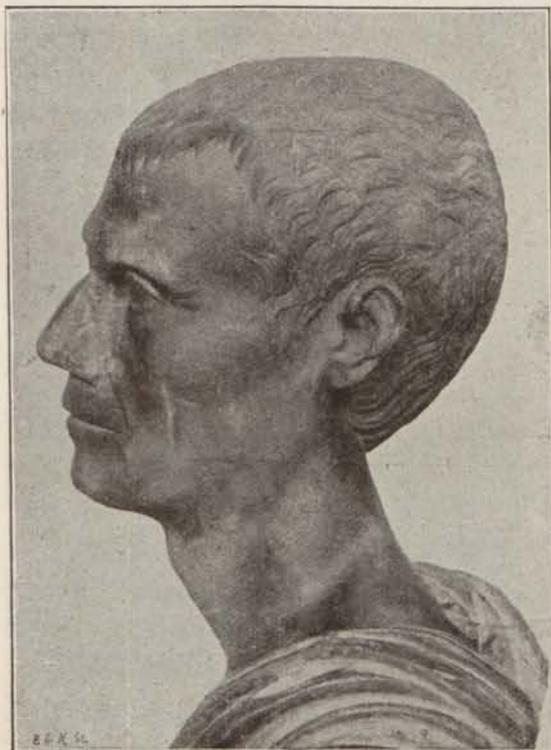


FIG. 172. — PORTRAIT D'UN ROMAIN.
Résidence royale à Munich.

pas des figurines de Malesina, en Locride, car toutes celles que j'ai vues avec cette étiquette sont fausses). La nécropole d'Érétrie a été fouillée par des particuliers, puis par l'École américaine d'Athènes et par le Gouvernement grec, qui a réuni, au Musée d'Athènes, une collection de quarante-trois statuette recueillies sur place. L'étude de ces petits monuments est d'autant plus à recommander que les faussaires ont déjà abusé du nom d'Érétrie; une fois qu'on a su, dans l'Europe occidentale, qu'il y avait là une « nécropole à terres

cuites », des pièces fabriquées Dieu sait où ont été introduites sur le marché comme érétriennes. Ainsi le Musée Britannique s'est laissé séduire par une grande figurine d'Éros, dont une belle héliogravure a été publiée par M. Bienkowski dans le *Journal of Hellenic Studies*. La légende de la planche est ainsi conçue : *Terra cotta Eros from*



FIG. 173. — STATUETTE EN TERRE CUITE D'ÉRÉTRIE.
Musée d'Athènes.

Eretria; en réalité, c'est une imitation d'un type bien connu de Myrina, avec une tête attique inspirée de l'Hermès de Praxitèle. La place de cette statuette est dans un tiroir ou, mieux encore, à côté du Poséidon, de l'Athéna et de la grande femme assise du même Musée, — dans une vitrine spéciale affectée aux chefs-d'œuvre des faussaires. Si le Musée de South Kensington voulait y joindre ce qu'il possède du même genre, la vitrine serait certainement trop petite...

Miss Hutton a donc été très bien inspirée en étudiant, dans l'*Éphé-*

méris archéologique d'Athènes; celles des terres cuites d'Érétrie sur



FIG. 174. — STATUE EN MARBRE D'ÉRÉTRIE.
Musée d'Athènes.

lesquelles ne peut planer aucun soupçon¹. La plupart n'ont rien

1. *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1899, p. 25 et suiv.

d'original : ce sont des types ta: agréens, des importations béotiennes. Vers la fin du III^e siècle seulement, Érétrie paraît avoir eu une école indépendante de coroplastes, dont le style assez lourd est racheté par la variété de leurs conceptions. La charmante statuette que nous reproduisons (fig. 173) est antérieure à la floraison de cette école et tout à fait tanagréenne d'aspect. Elle représente une femme à deminue, assise sur un rocher et tenant de la main droite le disque supérieur d'une boîte à miroir ouverte, dont l'autre disque repose sur son genou. Le possesseur érétrien de cet objet a dû lui attribuer quelque importance, car il constituait l'unique ornement de son tombeau. C'était un homme de goût, comme Érétrie, où florissait une école de philosophie platonicienne, doit en avoir compté beaucoup au IV^e siècle.

Nous possédons même un très intéressant témoignage de l'influence exercée par le grand art attique de cette époque sur les sculpteurs d'Érétrie. En 1885, on y a découvert une statue de grandeur naturelle, aujourd'hui conservée au Musée d'Athènes (fig. 174). Elle représente un éphèbe drapé. Le corps est quelconque, conforme à un modèle mille fois reproduit par les auteurs de statues d'orateurs, de poètes, de philosophes; mais la tête est une des meilleures répliques connues d'un type créé par Scopas, que l'on retrouve, par exemple, dans l'Hercule jeune de la collection Lansdowne, à Londres, et dans le Méléagre de la Villa Médicis, à Rome¹. Le fait que cette tête n'est pas un portrait, mais la copie d'un type idéal du grand art, prête à quelques réflexions. Ne serions-nous pas en présence d'une statue funéraire où le défunt est représenté dans le costume et l'attitude de sa profession, mais sous les traits du dieu et du héros auquel la mort et l'héroïsation consécutive l'ont assimilé? Le même Musée d'Athènes possède une statue d'Hermès, découverte à Andros, qui surmontait une tombe; et l'on a déjà émis l'opinion que la plupart des statues archaïques qualifiées d'Apollons, celles de Ténéa, de Théra, d'Actium, etc., sont, en réalité, funéraires. La distinction entre l'homme mort et le dieu est imprécise. Ce qui est singulier, c'est de donner une tête héroïque ou divine à une statue qui se présente, au premier abord, avec les allures d'un portrait. Le fait n'est peut-être pas sans exemple. Mais l'on observe bien plus fréquemment la

1. Furtwaengler, *Masterpieces*, fig. 125, et planche à la p. 306.

combinaison contraire, consistant à placer une tête réaliste, un portrait, sur le corps d'une divinité reconnaissable à son costume et à ses attributs. Telles les impératrices romaines *en Aphrodite*, les empereurs *en Achille*, etc. La statue d'Érétrie, qui n'avait pas encore été publiée¹, paraît être la plus importante de celles où l'héroïsation est, si l'on peut dire, limitée à la tête. L'inconvénient de ce procédé est, évidemment, de rendre le défunt méconnaissable, à moins de supposer — ce qui serait possible, mais possible seulement — que



FIG. 175. — DIONYSOS COMBATTANT UN GÉANT.
Vase de Hiéron, au musée de Boston.

le défunt ait porté le nom de Méléagre, comme le poète connu de Gadara, et que la tête célèbre du Méléagre de Scopas, substituée à la sienne, ait eu pour but de rappeler cette homonymie².

♦ ♦

La céramique grecque, trop longtemps délaissée pour la coroplastie, pour ces figurines de Tanagra et de l'Asie Mineure dont les amateurs paraissent se détourner aujourd'hui avec méfiance, éveille de nouveau, en particulier depuis la vente van Branteghem (1893),

1. Elle est décrite dans le catalogue du Musée d'Athènes par M. Cavvadias, t. I, n° 244.

2. Quelques lecteurs critiques se demanderont si, dans la statue d'Érétrie, la tête appartient bien au corps. D'après le catalogue de M. Cavvadias, on est en droit de l'affirmer sans réserves.

les convoitises des musées et des collectionneurs. Assurément, l'époque des découvertes en masse, comme celles de Vulci et de Cære, est passée, et il est probable qu'on ne formera plus de cabinets de vases peints aussi riches que ceux du chevalier Durand, de Beugnot, du prince de Canino, de Jatta, de Magnoncour, du comte de Pourtalès, du marquis Campana. Mais, outre que les tombes de l'Italie, de la Grèce et des îles fournissent encore une moisson assez abondante, les prix élevés qu'ont atteints, en ces derniers temps, les vases de la belle époque, en particulier ceux qui sont signés de noms d'artistes, font sortir de leurs cachettes nombre de pièces de choix qui sont de véritables révélations pour les amateurs. Point n'est nécessaire d'être prophète pour prédire que les études de céramique antique, facilitées par les beaux catalogues descriptifs des Musées de Berlin, de Londres et de Paris, seront très en honneur au début du xx^e siècle. Peut-être verra-t-on alors exhumer la grande collection formée autrefois par Hope, qui se dissimule, depuis près d'un siècle, dans le château de Deepdene en Angleterre¹; peut-être aussi, les circonstances politiques s'y prêtant, sera-t-il possible d'explorer méthodiquement les tombes grecques de la Cyrénaïque, où l'on a déjà beaucoup trouvé, mais où il reste bien davantage à découvrir.

Dans la distribution des trésors qui reviennent aujourd'hui, ou qui reviendront demain à la lumière, l'Amérique paraît décidée à revendiquer une large part. Dès 1893, M. Edward Robinson publiait un catalogue des vases peints conservés au Musée de Boston, au nombre de plus de six cents (contre six mille au Louvre et quatre mille à Berlin). Depuis cette époque, le même Musée n'a cessé d'acheter des vases, surtout des vases signés du v^e siècle, et il a réussi à s'en assurer d'admirables spécimens, dont on chercherait vainement les similaires dans la plupart des grandes collections de l'Europe. Le 23^e rapport annuel sur les progrès du Musée de Boston, enregistrant les acquisitions de 1898, est un éloquent témoignage de la faveur que la céramique grecque rencontre auprès de nos confrères des États-Unis. Voici d'abord un vase archaïque béotien, en forme d'un pied chaussé d'une sandale; sur la plante est incisée l'inscription *Gryton a fait*, qui nous donne le nom d'un potier inconnu du début

1. Cette collection a été vendue, mais on en a dressé un bon catalogue illustré: E. M. W. Tilyard, *The Hope Vases*, Cambridge, 1923. — 1924

du v^e siècle. Un lécythe protocorinthien, remontant peut-être au vii^e siècle, est signé de *Pyrrhos, fils d'Agasileos*, — encore deux noms inconnus. Nous avons autrefois figuré dans ce *Courrier*¹ une charmante coupe signée de *Tléson, fils de Néarchos*, qui avait été découverte par M. Gsell dans des fouilles pratiquées par lui à Vulci, au nom de l'École française de Rome, sur les terres du prince Torlonia. Ce bel objet, avec bien d'autres, fut remis au prince, l'École ne s'étant réservé que l'honneur de la publication. Eh bien! le roi Dollar a la main longue, et la coupe de Tléson, envolée du palais Torlonia, est aujourd'hui à Boston. A la même époque et au même style appar-

tient la coupe signée *Xénoklès a fait*, dont la peinture intérieure représente un cavalier au galop; c'est encore à Boston qu'on ira la voir. La signature du célèbre *Douris, Douris a peint*, se lit sur une coupe à figures rouges, dont les scènes, restées inédites, représentent une de ces orgies où les contemporains de Périclès rivalisaient avec le cortège de Dionysos. Du peintre Hiéron, qui était aussi fabricant, Boston a eu

la bonne fortune d'acquérir deux vases signés, qui s'ajoutent aux vingt-quatre déjà connus de la même officine. Le premier est une coupe, signée *Hiéron a fait*. A l'intérieur, Ulysse debout persuade à Achille de guérir la blessure de Télèphe. A l'extérieur, on voit Télèphe blessé sur l'autel de Mycènes, en présence de Calchas, d'Ulysse et d'Agamemnon. L'autre vase est un canthare, décoré de deux scènes : d'un côté, Poseidon fond sur le géant Polybotès, tombé sur le genou droit; le dieu brandit de la main droite son trident et soutient du bras gauche tendu l'îlot rocheux de Nisyros, arme redoutable dont il va écraser son ennemi. Sur la face opposée est Dionysos, armé du thyrses, un serpent enlacé autour du bras gauche, qui menace un autre géant armé de pied en cap. La signature



FIG. 176. — FEMME JOUANT AVEC UN CHAT.
Vase de la collection Jatta à Ruvo.

1. Plus haut, fig. 90.

est ici particulièrement intéressante, car elle nous révèle le nom du père de Hiéron : *Hiéron, fils de Médon, a fait*. Ces deux vases ont été publiés depuis par M. Ludwig Pollak¹, auquel nous empruntons la gravure d'une des scènes qui décorent le second (fig. 175).

Un huitième vase signé, acquis dans le courant de la même année par le Musée de Boston, est une coupe du célèbre *Sotadès*, dont le fond blanc est orné d'une sauterelle modelée en relief. Découverte en 1890, à Athènes, elle a fait partie de la collection van Branteghem.

Sur les soixante vases dont ce Musée s'est enrichi en 1898, ceux que nous venons de mentionner ne sont pas les seuls dont l'intérêt historique et artistique soit considérable. Mais nous avons cru utile, pour plusieurs motifs, de signaler l'importance croissante que prennent,



FIG. 177. — FEMME JOUANT AVEC UN CHAT.
Vase de la collection Jatta à Ruvo.

sur le marché international des œuvres d'art, les vases grecs pourvus de signatures. Ces vases sont relativement rares; il y a dix ans, on en connaissait quatre cents environ, œuvres d'une centaine de fabricants ou d'artistes, alors qu'il existe certainement plus de trente mille vases peints dans les musées et collections particulières. Mais, par

le seul fait de la signature, ces vases sont datés approximativement; ce ne sont pas seulement des œuvres d'art (quelques-uns, bien que signés, sont fort inférieurs à des vases anonymes où sont figurés les mêmes sujets) : ce sont surtout des *documents*. Donc, et c'est là une première observation à faire, le goût du document, du jalon historique, est aujourd'hui tellement répandu, que l'idée d'exclure d'un musée ce qu'on appelle dédaigneusement les *pièces de série* ne peut que faire sourire les gens informés. La seconde observation intéresse directement les collectionneurs. Une fois que les vases signés font prime, il est fort à craindre que les faussaires ne se mettent de la partie; ou plutôt, ils sont déjà entrés en scène, car j'ai vu, à Paris même, il y a trois ans, des vases à fond blanc ornés de signatures bien

1. Ludwig Pollak, *Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons*. Leipzig, Hiersemann, 1900. In-4°, avec 8 planches.

lisibles et très fraîches, tracées à la pointe dans l'alphabet le plus archaïque. Pendant longtemps, il a semblé impossible d'imiter les vases peints à figures rouges où noires, comme on imite les terres cuites, au point de donner le change et de décourager les archéologues; mais ce qui paraissait impossible ne l'est plus, et j'en ai fait tout dernièrement la constatation — en tombant dans un piège. Ainsi, des achats du Musée de Boston, en 1898, il se dégage deux conclusions : d'abord, que les savants du Nouveau-Monde ont la passion de l'histoire, cette science maîtresse, dont l'antiquaire et même l'homme de goût doivent se dire les serviteurs; puis, que la méfiance, vertu nécessaire à l'historien, est plus indispensable encore à l'archéologue, parce que les documents sur lesquels opère celui-ci ont une valeur marchande que les parchemins et les actes notariés n'ont généralement pas.



On a dit souvent que les peintures de vases, en dehors de leur mérite artistique, ont encore l'avantage de nous renseigner sur des détails de la vie antique que les textes ne nous font pas connaître. M. Engelmann vient d'en donner une preuve nouvelle, en publiant deux peintures céramiques de la belle collection Jatta à Ruvo (fig. 176, 177)¹. Sur l'une et sur l'autre, on voit une jeune fille jouant avec un chat. Or, de graves auteurs ont pu se demander, tant les mentions littéraires font défaut à ce sujet, si le chat avait été connu des Grecs, du moins à l'état d'animal familier, sinon domestiqué complètement. Les vases de Ruvo, remontant aux environs de l'an 350, tranchent la question. Ils ont été peints, il est vrai, en Apulie, non en Grèce; mais les rapprochements qu'ils suggèrent avec certains vases plus anciens de la Grèce propre, où l'on avait déjà cru reconnaître des chats domestiques, sont décisifs en faveur de l'opinion qui place au v^e siècle avant Jésus-Christ l'introduction des chats en Grèce, en Étrurie et dans l'Italie méridionale. Cette époque est précisément celle où l'Égypte s'ouvre définitivement au commerce hellénique, et l'Égypte, comme on sait, adorait le chat, notamment à Bubastis, où l'on a retrouvé des milliers de momies de cet animal. Tuer un chat

1. Engelmann, *Jahrbuch des Instituts*. 1899, p. 136-137.

y passait pour un crime énorme; sous un des derniers Polémées, un Romain, qui s'en était involontairement rendu coupable, fut mis en pièces par la foule, malgré les efforts des autorités locales¹. Les deux centres de domestication du chat ont été, dans l'antiquité, la Chine et l'Égypte; comme il ne peut être question d'une influence chinoise sur le monde gréco-romain, force est de chercher en Égypte le centre de diffusion de nos matous. Il paraît cependant que le chat resta rare, tant en Grèce qu'en Italie, jusqu'à l'époque chrétienne; alors une nouvelle fournée de chats, suivant les pas des moines grecs d'Égypte, se répandit sur l'Europe, où ils se trouvèrent en présence des rats, arrivés du fond de l'Asie avec les Huns. Le monde des rats et des chats eut aussi, au v^e siècle de notre ère, ses batailles de Pollentia et de Châlons! Une chose singulière est qu'à Pompéi, où l'on a recueilli, sous la pluie de *lapilli*, des animaux de tout genre, on a vainement, jusqu'à ce jour, cherché un chat. C'était cependant une ville fréquentée par les Grecs d'Égypte et, à bien des égards, plus alexandrine qu'italienne. Les chats avaient-ils pressenti la catastrophe et s'étaient-ils mis en sûreté? Les Pompéiens étaient-ils ennemis des chats? La question est ouverte. Mais il reste une troisième hypothèse, proposée par feu Victor Hehn : c'est que, tant que le culte de ces animaux fleurit en Égypte, l'exportation en fut difficile, sans doute même entravée par des règlements d'ordre public. Le jour où le paganisme égyptien disparut, vaincu par la religion nouvelle, toutes les barrières s'abaissèrent. On a lieu de croire, par conséquent, que la présence des chats sur nos toits et dans nos ménages est un des bienfaits que l'Europe doit au christianisme.



FIG. 178. — GORGONES COURANT.
Ciste du Musée Britannique².

1. Diodore de Sicile, I, 83, 8.

2. *British Museum Bronzes*, 1899, p. 78.



FIG. 179. — APOLLON POURSUIVANT UNE JEUNE FILLE.
Peinture de vase ¹.

SEIZIÈME COURRIER

1902 ²



FIG. 180. — FEMMES SE LAVANT.
Peinture d'un vase du Louvre ³.

Autrefois, on restaurait les statues mutilées, et l'on avait tort; aujourd'hui, on les restitue, et l'on a raison. Ces deux opérations présentent des analogies superficielles et peuvent, dans certains cas, aboutir à des résultats identiques; mais il existe entre elles des différences profondes, sur lesquelles il n'est pas inutile d'insister.

Le restaurateur obéit à des préoccupations d'ordre esthétique; mis en présence d'un torse sans bras, d'une statue sans tête, il cherche à reconstituer un ensemble dont l'aspect soit agréable à ses yeux

1. Millin, *Vases peints*, t. I, pl. LXXI.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 139-160.
3. Millin, *Vases peints*, t. II, pl. IX.

et qui satisfasse le goût de ses clients. Trop souvent, docile à une idée préconçue, ou par déférence pour un caprice d'amateur, il modifie et élimine en partie les fragments de l'œuvre originale; de la restauration au vandalisme il n'y a qu'un pas. Ce pas a été tant de fois franchi que les restaurateurs sont l'objet, depuis un demi-siècle, de toutes les colères de la critique; on a même oublié, dans la chaleur du combat, les services réels qu'ils ont rendus. Car les débris de l'art antique ne seraient jamais devenus populaires, ils n'auraient pas exercé sur le goût moderne une influence, à tout prendre, si bienfaisante, s'ils avaient été soumis au public dans l'état lamentable de mutilation où les fouilles, depuis le xv^e siècle, les ont rendus au jour.

Le *restituteur* (qu'on nous passe ce néologisme) s'inspire de principes tout différents. Il cherche exclusivement la vérité ou, du moins, la vraisemblance; la beauté de l'œuvre restituée peut être la récompense, mais n'est jamais l'objectif de ses efforts. A l'encontre du restaurateur, il respecte religieusement les moindres vestiges du modèle, le moindre fragment de fragment, et, pour que le contrôle reste toujours possible, il opère non avec une matière dure (bronze, marbre ou pierre), mais avec de l'argile, de la cire ou du plâtre. Ce qu'il travaille à nous rendre, ce n'est pas *une* statue qui plaise à l'œil, mais *la* statue telle que l'artiste ancien l'a conçue; là où les indications précises font défaut, où il ne peut restituer presque à coup sûr, il s'abstient d'y suppléer par la fantaisie et laisse sa restitution inachevée.

On peut dire que la restitution des statues antiques est devenue, depuis quinze ans, l'objet principal de la science des archéologues, alors qu'on a renoncé presque partout aux restaurations et qu'on a même commencé à détruire celles que nous ont léguées les trois derniers siècles. Le siècle qui débute ira plus loin dans cette voie et fera disparaître des musées nombre de figures absurdes, bien que popularisées par la photographie et par la gravure, qui ressemblent étrangement à des faux et attribuent à l'art antique un langage qui n'a jamais été le sien.

*
* *

On croit généralement que la restauration des statues antiques date de la Renaissance, que les artistes de cette époque ont com-

plété les œuvres d'art comme les humanistes complétaient, pour les rendre lisibles, les écrits tirés des manuscrits grecs ou romains. C'est là une erreur absolue. Si, comme il y a des raisons de l'admettre, la Renaissance proprement dite prend fin en 1527, date du sac de Rome par les bandes du connétable de Bourbon, on peut dire que la Renaissance n'a *jamais* restauré de statues, le plus ancien exemple que l'on connaisse d'une opération pareille dans les temps modernes datant de l'an 1532 seulement¹.

Le pape Clément VII aimait à se promener le matin, en lisant son bréviaire, dans le Belvédère du Vatican, où était installé, depuis le commencement du siècle, le premier musée de statues antiques. Comme il lui déplaisait de voir des statues mutilées, il s'adressa, au printemps de 1532, à Michel-Ange, alors de passage à Rome, et lui demanda de désigner un artiste capable de réparer les injures du temps. Michel-Ange recommanda au pape son ancien auxiliaire, Giov. Aug. Montorsoli. Celui-ci, bientôt en faveur auprès de Clément VII, qui lui donna un logement dans le Belvédère même, commença par restaurer en terre cuite le bras droit du Laocoon, que Baccio Bandinelli avait déjà rétabli, en 1530, dans la copie du chef-d'œuvre qu'il exécuta pour Florence. Après le Laocoon, ce fut le tour de l'Apollon du Belvédère, puis du groupe d'Hercule avec Téléphe. Ces travaux furent bientôt interrompus, car Michel-Ange, retournant à Florence pour sculpter le tombeau des Médicis, emmena Montorsoli avec lui; mais Montorsoli ne manqua pas de successeurs.

Parmi les restaurateurs d'antiques du xvii^e et du xviii^e siècle, il y eut des hommes de goût et d'expérience, qui complétaient les statues en s'éclairant du témoignage fourni par des statues analogues, mieux ou différemment conservées, ou encore par des bronzes, des bas-reliefs et des monnaies. Mais ces artistes, dont le plus éminent fut Cavaceppi, étaient rarement libres de suivre leur inspiration; ils devaient sans cesse tenir compte des préférences d'un riche client pour tel ou tel type qui manquait à son musée. L'un voulait une Cérès avec une corne d'abondance et des épis, l'autre une Hygie avec la patère et le serpent, un troisième une impératrice ou une Fortune;

1. Voir Michaelis, *Jahrbuch des Instituts*, 1890, p. 30 et suiv.

un torse de femme assise, si mutilé qu'il fût, pouvait toujours être restauré en conséquence. Ainsi travaillaient encore, dans la première moitié du XIX^e siècle, les habiles *scarpellini* employés par les Campana et les Torlonia. On ne peut vraiment leur en faire un crime quand on constate que les archéologues eux-mêmes, chargés de dresser les catalogues de ces somptueuses collections, avaient, suivant l'expression des Grecs, « un bœuf sur la langue ». L'exemple le plus frappant, à cet égard, est celui de P.-E. Visconti, galant homme et antiquaire sagace, qui, dans la préface du catalogue des marbres Torlonia, fut contraint d'avertir qu'il n'en indiquerait pas les restaurations. Or, comme on l'a dit spirituellement, bien qu'avec une exagération manifeste, si d'autres amateurs faisaient sculpter des nez pour leurs statues, Torlonia faisait sculpter des statues pour les adapter à des nez; il occupa pendant des années tout un atelier de marbriers romains, chargés parfois des plus singulières besognes. La statue une fois refaite, ou composée de morceaux hétéroclites, le tout était badigeonné d'une sauce jaune qui dissimulait les raccords.

Nulle part on n'usa plus indiscrètement de ce vernis *sui generis* que dans l'arrière-boutique de la collection Campana. Aussi, quand M. de Kieseritzky se décida, il y a quelques années, à laver à grande eau celles de ces statues qui avaient été acquises par l'Ermitage, il fit des découvertes qui l'épouvantèrent. Le jour n'est peut-être pas éloigné où les marbres de l'énorme collection Torlonia subiront une opération analogue, dont les résultats seront non moins surprenants. Mais, je me hâte de le dire, il restera là une série de chefs-d'œuvre de bon aloi qui, pour être débarrassés d'additions arbitraires ou de la compromettante société de pseudo-antiques, n'en paraîtront que plus dignes d'admiration.

* *

Nombre de restaurateurs, comme nous l'avons dit, ont opéré d'excellentes restitutions; mais le premier savant qui ait poursuivi systématiquement la restitution des statues antiques est notre éminent contemporain le professeur Treu. Doué d'un goût naturellement très sûr, employé d'abord, sous Stephani, au Musée de l'Ermitage,

puis associé à la direction des fouilles allemandes d'Olympie, M. Treu se trouva, jeune encore, à la tête du Musée d'antiques de Dresde, collection d'origine italienne et pleine de pastiches souvent ridicules dont on peut voir des gravures dans le *Musée* de Clarac. Hardiment, avec l'appui moral des archéologues du monde entier, M. Treu entreprit de défaire l'œuvre des restaurateurs, non sans en conserver toujours un souvenir fidèle en juxtaposant un moulage du pastiche aux débris antiques débarrassés des additions. Devenu ainsi le conservateur d'un musée de fragments, M. Treu éprouva le besoin de recoudre après avoir tant coupé. Or, fort heureusement, il avait eu les ressources nécessaires pour constituer, à côté de son pauvre musée d'antiques, la plus riche collection de moulages qui soit au monde, l'*Albertinum*. Il avait là, sous la main, des matériaux de comparaison tels qu'aucun restaurateur romain n'en a jamais possédés. S'il a pu en tirer brillamment parti et inaugurer, dans l'histoire des musées d'antiques, une ère nouvelle, c'est d'abord parce qu'il est un homme supérieur, mais aussi parce que tout un groupe d'archéologues plus jeunes, en particulier MM. Furtwaengler, Amelung et Arndt, comprirent sans retard la portée de sa réforme et contribuèrent, par leurs publications et leurs découvertes, à en accréditer les principes. Donnons, en quelques mots, une idée de l'œuvre ainsi accomplie.



Les artistes grecs, pas plus que ceux de la Renaissance, ne concevaient comme nous la propriété artistique. Ils n'éprouvaient aucun embarras à reproduire un motif, une attitude, une composition créée par un prédécesseur ou un contemporain; Phidias lui-même, jugé suivant les idées modernes, serait, non moins que Raphaël, un plagiaire. Toutefois, au v^e et au iv^e siècle avant Jésus-Christ, la mode n'était pas encore aux copies fidèles de chefs-d'œuvre. L'art grec, dans le beau feu de sa période créatrice, imitait sans scrupules, mais ne se répétait pas. Il n'en fut plus de même après Alexandre. Le goût de l'archéologie se répandait dans le monde hellénique; des royaumes nouveaux, des capitales se fondaient; certains particuliers ou chefs militaires, possesseurs d'immenses fortunes, voulaient avoir

leurs musées, à l'instar d'Athènes et d'Olympie. C'est surtout à partir du II^e siècle avant Jésus-Christ que les besoins de luxe des conquérants romains, leur désir d'orner leurs villas et leurs jardins d'images rappelant les chefs-d'œuvre de l'art classique, donnèrent naissance à de véritables écoles de copistes, dont beaucoup n'hésitèrent pas à signer leurs œuvres sans mentionner l'auteur de l'original. Mais, pour copier fidèlement, il fallait que le sculpteur, dans son atelier, disposât d'un moulage de l'œuvre à reproduire. On peut, d'après un croquis ou une maquette en terre glaise, imiter une statue; il est difficile de la copier. Or, c'est précisément à l'époque d'Alexandre et dans l'école de Lysippe qu'on inventa, au dire de Pline, le moulage sur nature et le surmoulage des statues¹. Dès lors, il fut possible de reproduire à de nombreux exemplaires les œuvres célèbres des grands sculpteurs du V^e et du IV^e siècle; et la preuve que ces copies, du moins celles du I^{er} siècle et de l'époque suivante, étaient bien faites d'après des surmoulages, c'est que les détails les plus minutieux de sculptures du temps de Phidias, avec les proportions qui leur sont particulières, sont souvent reproduits dans les copies que nous possédons. Il suffit aujourd'hui de constater, dans un marbre de provenance italienne, le caractère archaïque des cheveux et des poils, celui de l'indication des muscles du cou et du ventre, pour être certain que l'auteur de ce marbre a travaillé d'après le surmoulage d'une statue antérieure de cinq ou six siècles. Lorsque, par surcroît, on trouve deux ou plusieurs torsos ou têtes identiques dont les dimensions concordent avec une exactitude qui exclut le hasard, il est légitime de conclure que ces torsos ou ces têtes dérivent, par l'entremise de surmoulages, d'un modèle commun.

Nous possédons, d'ailleurs, dans un dialogue de Lucien², un texte formel à ce sujet. Il y est question d'un Hermès de bronze, que les sculpteurs empoissaient et moulaient tous les jours. Assurément, s'ils agissaient ainsi, c'est qu'ils avaient des clients, non pour des imitations, mais pour des répliques exactes de cet Hermès.

Les idées que je viens de résumer ont été exposées par M. Furtwaengler en 1896, dans un beau mémoire sur les copies de statues.

1. Voir *Revue archéologique*, 1900, t. II, p. 384 et suiv., où je suis entré à ce sujet dans plus de détails.

2. Lucien, *Jupiter tragique*, c. XXXIII.

En 1897, j'y ai apporté un correctif que je crois parfaitement fondé. Il m'a semblé que la plupart des statues où nous sommes en droit de reconnaître des copies exactes dérivent d'originaux de bronze, et que le travail du marbre y atteste presque toujours l'influence d'un modèle moulé sur le métal. En effet, une statue de bronze pouvait être moulée sans inconvénients, alors qu'on devait hésiter à permettre de traiter ainsi une statue de marbre, dont la polychromie délicate n'aurait pas résisté à l'opération. Aujourd'hui même, où les procédés de moulage sont devenus si parfaits, les directeurs des Musées d'Athènes et de Constantinople refusent de laisser mouler leurs marbres peints, tels que les jeunes filles archaïques de l'Acropole et les sarcophages de Sidon. Il est vrai que certains Musées, comme le British Museum et notre Cabinet des médailles, interdisent aussi de mouler les bronzes, et que le Louvre, d'ailleurs, si libéral, défend de mouler l'Apollon en bronze de Piombino; mais ce sont là des prohibitions mal fondées, inspirées par un respect exagéré des patines, qui sont souvent aussi peu respectables et de date aussi récente que la crasse ou les ignobles vernis dont on hésite à débarrasser nos tableaux¹. Si les anciens ont éprouvé des scrupules de ce genre, ce n'a pu être qu'à titre exceptionnel. Ce qui est certain, c'est qu'ils n'ont pas permis de mouler les statues en or et en ivoire, d'où il résulte que nous n'avons que des imitations médiocres, et non des copies, de l'Athéna Parthénos et du Zeus olympien de Phidias. Il est possible qu'on ait moulé, dans l'antiquité, quelques têtes de marbre; mais je ne connais pas une seule statue antique, conservée à plusieurs exemplaires, dont on puisse affirmer que l'original fût en marbre et non en métal. L'Aphrodite cnidienne nous est encore imparfaitement connue par des répliques qui présentent de sensibles divergences; en revanche, nous possédons la Vénus de Médicis, qui reproduit probablement un original en bronze de Lysippe, et de nombreuses répliques concordantes de la même statue. On s'est souvent demandé pourquoi nos musées sont remplis de copies de la Vénus de Médicis, alors que celles de la statue de Cnide, objet de l'admiration

1. On sait, par le témoignage autorisé de Winckelmann, que les patines si admirées des grands bronzes du Musée de Naples leur ont été données au xviii^e siècle. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait de belles patines antiques: mais je crois être sûr qu'un moulage fait avec grand soin ne les endommage nullement.

unanime des anciens, sont relativement rares; je crois que ma thèse résout la difficulté. Les gardiens du sanctuaire d'Aphrodite à Cnide, jaloux de leur trésor, permettaient tout au plus aux visiteurs de prendre un croquis de la statue ou d'en faire une maquette à distance, tandis que l'Aphrodite pudique de bronze, transportée à Rome dès le 1^{er} siècle, a dû y être moulée sans difficulté. Il est vrai qu'un sculpteur très attentif pouvait exécuter une copie soignée d'un ori-



FIG. 181. — TÊTE DE LA VICTOIRE DE PAEONIOS.
Copie romaine appartenant à miss Harry Hertz.

ginal de marbre et faire servir ensuite cette copie à des surmoulages; mais, d'une manière générale, on peut dire que l'existence de répliques identiques d'une œuvre doit faire présumer un original métallique. Je n'ai pas hésité à tirer cette conclusion pour l'Aphrodite à la tunique transparente, dite Vénus Genitrix, dont il existe nombre de répliques et dont on a voulu — je l'ai cru longtemps moi-même — que l'original fût un marbre d'Alcamène ou de Praxitèle. Je demande aux sculpteurs qui me lisent de bien vouloir examiner la meilleure réplique que nous ayons de cette statue, celle du Louvre, pour s'as-

surer que le travail du marbre s'y présente avec tous les caractères de l'imitation d'un original en métal.

..

Un hasard heureux a permis de restituer une des plus belles statues de marbre que nous possédions, en même temps que de mettre



FIG. 182. — TÊTE DE LA VICTOIRE DE PAEONIOS.
Copie romaine appartenant à miss Harry Hertz.

en pleine lumière la différence qui subsiste toujours entre une copie, même soignée, et une réplique au sens étroit de ce mot.

Tout le monde sait que la Victoire du sculpteur Paëonios, découverte en 1875 à Olympie, a été trouvée, comme la Victoire de Samothrace, sans tête; seule, une partie du revers de la chevelure, était conservée. Mais l'arrangement de cette chevelure est caractéristique et ne se rencontre pas ailleurs. M. Amelung, qui l'avait très présent à l'es-

prit, fut fort surpris de constater une disposition analogue au revers d'une grande tête de provenance romaine, dans la collection de miss Harry Hertz à Rome. Vérification faite, il s'est trouvé que les dimensions de cette tête concordaient avec celles de la Niké d'Olympie. On a donc pu en replacer un moulage sur celui de la statue décou-



FIG. 183. — RESTITUTION DE LA VICTOIRE DE PAEONIOS
PIÂTRÉ, à l'Albertinum de Dresde.

verte à Olympie et, au prix de quelques raccords qui ne laissent guère de place à l'incertitude, reconstituer ainsi, dans son ensemble, la belle œuvre de Paeonios¹. Nous la reproduisons telle qu'on l'admire aujourd'hui dans l'Albertinum à Dresde (fig. 183). Toutefois, il est certain que la copie de miss Harry Hertz n'a pas été sculptée d'après

1. *Römische Mittheilungen*, t. IX p. 162, pl. VII; Treu, *Olympia*, t. III, p. 188-192.

un moulage, qu'il eût, d'ailleurs, été bien difficile d'exécuter, la statue étant placée sur un piédestal haut de plusieurs mètres. Malgré ses efforts, le copiste, travaillant assez loin de son modèle, avait mal compris certains détails de la chevelure et du large bandeau qui la recouvre en partie; la comparaison du moulage de la partie conservée de l'original et du revers de la copie romaine révèle nombre de petites différences, qui sont autant de méprises. S'il avait eu à sa portée un moulage de la tête de la Niké d'Olympie, ces erreurs seraient inexplicables; d'autre part, il est bien difficile d'admettre que le marbre de Rome soit la copie d'une autre œuvre de Paeonios. Ainsi cet exemple mémorable n'infirmes pas notre thèse, que seuls les bronzes célèbres ont été exactement reproduits; mais il montre en même temps que la restitution des statues, travail de cabinet qui équivaut presque à une découverte sur le terrain, peut s'aider de bonnes copies presque aussi efficacement que de vraies répliques.

Cette tête de la Niké de Paeonios est très particulière (fig. 181, 182). On conviendra qu'elle ne vise pas à l'élégance. L'artiste a voulu qu'elle fût énergique, carrée, presque brutale, qu'elle convînt non seulement à la divinité qui annonce la victoire, mais à celle qui la remporte. Nous sommes encore loin de ces types raffinés de l'époque gréco-romaine, dont la Victoire qui figure à mi-hauteur de la colonne Trajane est un exemple. On pourrait appliquer à la Niké de Paeonios les vers d'Auguste Barbier sur la Liberté :

C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
A la voix rauque, aux durs appas....

Ce Paeonios était un Grec du Nord, d'un tempérament rude, paysan du Danube parlant une langue forte et claire, éloquente sans doute, mais sans l'atticisme de Phidias.

*
*
*

Nous avons déjà exposé ici-même¹ comment M. Furtwaengler, en combinant une tête de Bologne avec un torse du Musée de Dresde, a réussi à restituer, dès 1893, la copie d'un chef-d'œuvre de bronze

1. Voir plus haut, fig. 119.

attribué par lui à Phidias, l'Athéna des Lemniens. Plus récemment, M. Treu lui-même nous a rendu, par l'application de la même méthode, la copie d'un Zeus de l'école, sinon de la main même du grand sculpteur athénien ¹.

Au cours des fouilles d'Olympie, on avait découvert le torse colossal d'un Zeus, original d'une facture remarquable et probablement attique. La partie conservée suggérait l'attitude du Zeus figuré au revers d'une monnaie d'Amastris, debout, demi-nu, la main

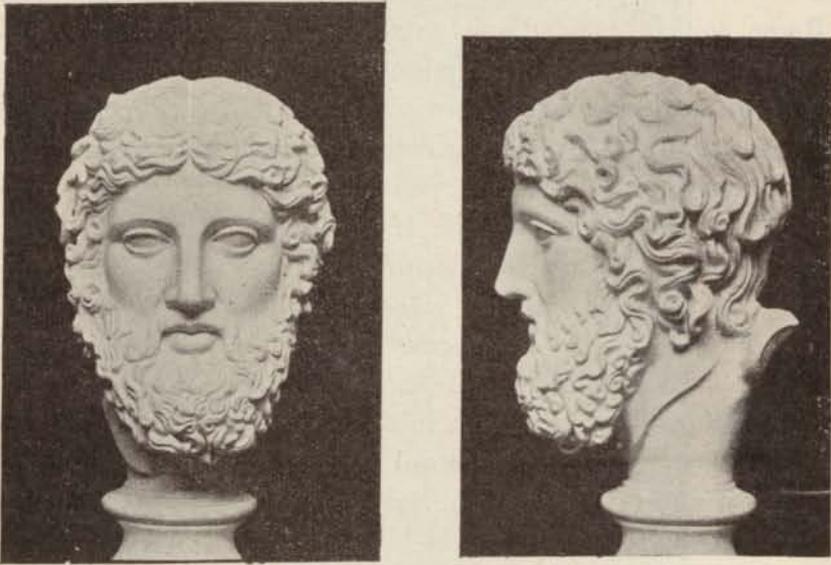


FIG. 184. — TÊTE DE ZEUS.
Musée de Dresde.

gauche sur la hanche, la main droite abaissée tenant un sceptre. Or, il y avait à Dresde une statue complétée en Asklépios, provenant de la collection Albani ². Pour justifier la restauration, on avait imaginé une tradition qui faisait découvrir la partie antique de ce marbre dans le temple d'Esculape à Antium. M. Treu, après avoir fait justice de ce racontar, reconnut d'abord que l'auteur de la statue appartenait au cercle de Phidias; la preuve résulte de la ressemblance de la tête (fig. 184) avec celle du Zeus sur la frise du Par-

1. Treu, *Der Dresdner Zeus*, dans la *Festschrift für Otto Benndorf* (Vienne, 1898), p. 99, pl. II-III.

2. Clarac, *Musée*, pl. 549, 1156.

thénon. Il existe d'ailleurs plusieurs répliques de cette tête de Zeus, qui offre une transition harmonieuse entre les types sévères du début du v^e siècle et le type adouci, presque paternel, du Zeus olympien de Phidias. M. Treu a pu établir que le prétendu Asklépios de Dresde est un Zeus de la même école, représenté dans une attitude qui fut plus tard réservée à Asklépios (fig. 185). Le morceau découvert à

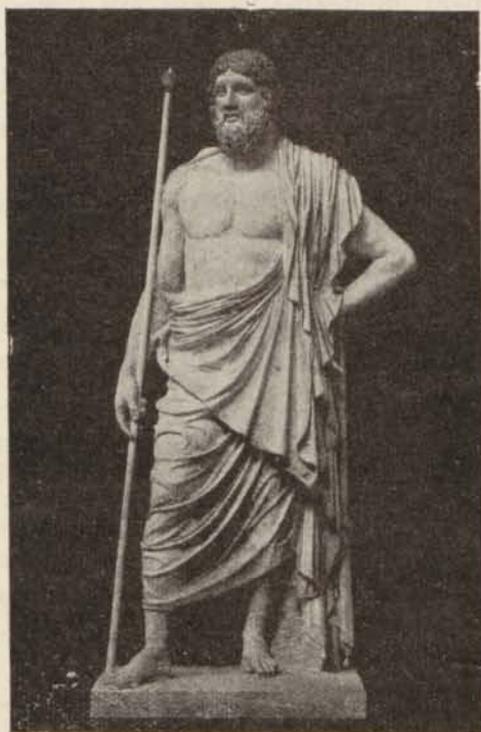


FIG. 185. — STATUE RESTITUÉE DE ZEUS.
Musée de Dresde.

Olympie était peut-être le marbre original; en tous les cas, la parenté entre ce fragment et la copie romaine est si étroite que le Zeus Albani prend désormais, dans l'histoire de l'art, l'importance d'une image complète du maître des Dieux, découverte sur son propre domaine à Olympie.

•
• •

Revenons à M. Amelung. Si cet archéologue a de la chance, c'est qu'il la mérite; mais il a incontestablement de la chance. Un autre

hasard lui fit rencontrer dans le commerce, à Rome, un exemplaire pourvu de sa tête d'une statue de style grec dont on connaissait déjà plusieurs répliques acéphales. Dans cette sixième réplique, le visage original avait été enlevé à l'époque romaine et remplacé par le portrait d'une dame assez laide; mais le revers de la tête subsistait, et cette fois, comme pour la Niké de Paeonios, M. Amelung, qui ne regarde pas seulement les statues de face, eut l'impression du « déjà vu ». Il trouva bientôt que ce revers de tête était identique à celui de six têtes bien connues, dérivant d'un original commun, dont l'une est au Louvre, dans la salle de Phidias, et portait autrefois le nom d'Aspasie. Le rapprochement des moulages vérifia brillamment la conjecture de M. Amelung. Ainsi se trouva reconstituée, par la méthode due à M. Treu, une magnifique statue grecque des environs de 460 avant Jésus-Christ, qui devait être une œuvre célèbre, puisqu'elle a été copiée au moins douze fois dans l'antiquité (fig. 186). M. Amelung pense qu'elle représentait Déméter et appartenait à l'école de Corinthe ou à celle d'Égine. « Enfin, s'écrie à ce sujet un autre connaisseur, M. Botho Graef, voilà une statue du v^e siècle qu'on attribue à une ville autre qu'Athènes! » Phrase à ne pas oublier, car il n'y avait pas de grands artistes que dans la ville des chouettes. M. Amelung a été également bien inspiré en admettant un original de bronze. Si ma thèse, exposée plus haut, est valable, cette conclusion s'impose du fait seul qu'il existe, à notre connaissance, toute une série de répliques de la même statue ¹.

*
* *

Une fois admis le principe de la restitution des statues fondée sur l'existence de répliques exactes ou de copies soignées, un champ presque illimité s'ouvre à l'activité des archéologues qui ont le bonheur de disposer d'une riche collection de moulages et peuvent reconstituer en plâtre, par la combinaison de copies fragmentaires,

1. Le Louvre, à lui seul, en possède deux ou trois. — Voir, pour plus de détails, Amelung, *Römische Mittheilungen*, t. XV, p. 181, et Botho Graef, dans *Iwan von Müller's Jahresbericht*, 1901, t. III, p. 47. Je signale avec insistance cet excellent compte rendu des travaux récents sur l'histoire de l'art grec, une des provinces de l'archéologie où il est le plus difficile de se tenir exactement informé.

l'équivalent d'un original. On sait que la meilleure copie de l'Aphrodite cnidienne de Praxitèle est au Vatican¹, mais que cette copie a été très mal restaurée et que la tête antique qui la couronne n'est qu'une faible et froide répétition. Or, on possède une excellente copie de la même tête, qui, découverte à Tralles, en Asie Mineure, appartient à M. de Kauffmann à Berlin². MM. Loeschke à Bonn et Mi-



FIG. 186. — STATUE ATTIQUE DU V^e SIÈCLE
restituée par M. Amelung.

chaelis à Strasbourg, opérant sur un moulage de la statue du Vatican, ont remplacé la tête de cette dernière par celle de Tralles, en lui donnant l'inclinaison attestée par les monnaies et les parties antiques de l'encolure. En outre, M. Michaelis a enlevé le disgracieux support que le restaurateur du Vatican avait placé entre la hanche de la déesse et l'admirable draperie — analogue à celle de l'Hermès

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, I, p. 89 et suiv.

2. Nous en avons donné une reproduction plus haut, fig. 82.

d'Olympie — qui retombe sur le vase. Le produit de ces opérations rigoureusement scientifiques est un moulage de la statue entière, dont M. Michaelis a récemment publié une photographie. Ce n'est évidemment pas du Praxitèle, car rien ne peut remplacer ni même évoquer la touche d'un artiste de génie; mais c'est au chef-d'œuvre de Praxitèle ce que la copie de la *Cène*, au Louvre, est à l'original évanescant de Léonard. Il y a là de quoi nous consoler de la perte de l'Aphrodite cnidienne et nous instruire en nous consolant ¹.



Bien du temps se passera avant que les musées pleins de chefs-d'œuvre célèbres, comme ceux de Paris, de Munich, de Florence et de Rome, osent suivre l'exemple donné par M. Treu à Dresde et défaire l'œuvre des restaurateurs. Mais, si l'on ne touche que discrètement aux originaux, on opère sans scrupule sur des plâtres, — *experimentum in materia vili*. M. Bulle vient de donner un exemple des résultats auxquels on peut prétendre dans cette voie, en reprenant l'étude d'une des plus fameuses statues de la Glyptothèque de Munich, le *Faune endormi*, œuvre que le public admire avec raison, mais qui, dans l'état où elle est, mérite à peine d'être qualifiée d'antique ².

Entre 1624 et 1641, le pape Urbain VIII Barberini fit élargir et approfondir les fossés à l'entour du château Saint-Ange. Vers 1625, on y découvrit différents fragments de statues, entre autres ceux d'un Satyre en marbre blanc, plus grand que nature, que le pape fit transporter au Quirinal. La jambe droite et la partie inférieure du bras gauche manquaient. Une première restauration, faite en stuc par le Bernin, représentait le Satyre couché ³. Une seconde, antérieure à 1704, lui attribua la position assise sur un rocher, dans laquelle il est devenu si populaire. En 1799, la statue fut mise en vente par le prince Barberini et acquise au prix de 4.000 francs par Pacetti, qui la compléta cette fois en marbre, mais sans s'écarter

1. Michaelis, *Festgabe für die archæol. Section der XLVI ten Versammlung deutscher Philologen*, 1901, p. 35.

2. Bulle, *Jahrbuch des Instituts*, 1901, p. 1 et suiv.

3. Clarac, *Musée*, pl. 720, 1722.

notablement de la restauration précédente. Déjà il se disposait à la faire passer à l'étranger, lorsque le pape prétendit que le Satyre appartenait au domaine inaliénable des Barberini et le fit reprendre chez Pacetti par ses carabiniers. En 1813, le prince héritier de Bavière l'acheta pour 45.000 francs au prince Barberini et tenta vainement de profiter, pour le transporter en Allemagne, de la présence à Rome des troupes de Murat, au commencement de 1814. Le pape, rentré à Rome au mois de mars, essaya d'arranger l'affaire et offrit au prince, en échange, le droit d'exporter des œuvres de Canova. Le prince refusa. C'est seulement en 1816 qu'il obtint le permis désiré, en considération des services qu'il avait rendus au pape lors de la spoliation du Musée du Louvre. Alors Pacetti intervint et engagea un procès qui ne se termina qu'en 1826 par une transaction entre les héritiers de Pacetti et les Barberini. Enfin, en janvier 1820, le Satyre arriva à Munich, où il a trouvé un asile définitif.

Une opinion, accréditée à Rome dès le xviii^e siècle, voulait que cette statue eût décoré le mausolée d'Hadrien, devenu le château Saint-Ange, et en eût été précipitée par les soldats de Bélisaire, qui défendirent la vieille forteresse contre les Goths de Vitigès. Mais qu'est-ce qu'un *Satyre endormi* aurait fait au sommet du mausolée? M. Bulle pense, avec raison, qu'il ornaît les jardins impériaux des bords du Tibre, dont l'emplacement comprenait la partie voisine des fossés qui fut fouillée en vue de les élargir.

L'attitude donnée au Satyre par le restaurateur de la fin du xvii^e siècle n'est pas conforme aux habitudes de l'art antique; les personnages endormis, que ce soit Ariane ou un Satyre, sont toujours étendus commodément et non assis. Le Satyre de Munich ne peut dormir que d'un sommeil troublé, qui n'est pas un véritable repos. Or, il est certain que ce qui reste de l'original n'implique nullement l'attitude assise. Le Satyre devait être couché à la façon de celui de Naples¹; il ne peut y avoir de doute que sur le degré d'inclinaison du corps, ce dont M. Bulle a tenu compte en proposant deux modèles en plâtre différents. Assurément, la statue ne gagne pas en beauté à être ainsi ramenée à son aspect original, mais c'est là une considération dont l'archéologie ne doit avoir cure. Tôt ou tard,

1. Clarac, *Musée*, pl. 720, 1724.

il ne restera à Munich qu'un moulage du *Satyre assis*, à côté duquel on verra le *Satyre couché*, tel, ou à peu près, que pouvaient le voir, il y a dix-huit siècles, les promeneurs des *Prata Neronis et Domitiae*.



Peu de statues ont été plus célèbres dans l'antiquité que la Héra colossale, en or et en ivoire, sculptée vers 420 par Polyclète pour le temple d'Argos. Pausanias l'a décrite en détail. Elle était assise sur un trône richement travaillé, tenant de la main droite une grenade, de la main gauche un sceptre; son diadème était orné de figures représentant les Grâces et les Saisons¹. Otfried Müller savait déjà que le type de cette statue est reproduit sur les monnaies argiennes, tant autonomes qu'impériales. Depuis, on a cru retrouver une copie de la tête dans les bustes féminins dits Héra Ludovisi (aujourd'hui au Musée des Thermes, à Rome) et Héra Farnèse (à Naples); mais la ressemblance de ces sculptures avec les monnaies est, pour dire le moins, très imparfaite. Tout récemment, un professeur de Cambridge a signalé et publié une belle tête du Musée Britannique, qualifiée improprement d'Apollon ou de Dionysos, où il a reconnu avec raison une Héra (fig. 187, 188)². La sévérité du style, qu'on devine sous la copie romaine, convient à l'époque de Polyclète, et la forme carrée du visage, le dessin des yeux et de la bouche, rappellent les variantes assez nombreuses que nous possédons de l'Amazone du même artiste. Mais l'auteur du mémoire s'est singulièrement abusé en s'exagérant l'importance de sa découverte. Du diadème de la Héra d'Argos, décrit par Pausanias et figuré sur les monnaies, la tête du Musée Britannique n'offre aucune trace. L'arrangement des cheveux diffère également d'une manière sensible. Il ne peut donc être question ni d'une réplique, ni même d'une imitation de la Héra d'Argos, mais seulement d'une Héra *polyclétéenne*, ce qui est déjà quelque chose. Le type reproduit doit avoir joui de quelque réputation, car on en a récemment découvert une variante à Éphèse³.

1. Pausanias, II, 17, 4. — Il vient de paraître, sur Polyclète, une importante monographie illustrée : A. Mahler, *Polyklet und seine Schule*, Athènes et Leipzig, 1902.

2. Ch. Waldstein, *Journal of Hellenic Studies*, t. XXI, p. 30, pl. II et III, 4.

3. *Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos*. Vienne, 1900, p. 6.

Faut-il, d'ailleurs, s'étonner que nos musées ne contiennent pas de répliques d'une tête de statue chrysléphantine? Ceux qui m'ont lu avec attention savent déjà que l'on ne pouvait mouler ces statues et qu'il était même très difficile, dans un temple obscur, d'en exécuter un dessin suffisamment détaillé et précis. Lorsque l'auteur anglais avance que « des représentations aussi fameuses des divinités principales se retrouvent généralement dans des copies sculptées ou des œuvres des arts mineurs », il s'exprime d'une manière un peu vague, pour ne pas dire inexacte, et témoigne qu'il n'a pas lu d'assez près les *Statuenkopien* de M. Furtwaengler¹.

..

Notre connaissance de l'art des îles grecques vers 460 avant Jésus-Christ s'est accrue d'un monument admirable, qui a l'avantage de nous être parvenu presque intact. C'est une stèle funéraire représentant un guerrier nu, découverte dans l'île de Nisyros et conservée au Musée de Tchimli-Kiosk (fig. 189). Elle appartient à une classe déjà nombreuse de bas-reliefs sépulcraux, caractérisés par leur forme légèrement pyramidale et par le fait que la figure, dessinée plutôt que sculptée en très bas relief, s'encadre exactement dans la pyramide tronquée. Ces stèles, dont l'air de famille frappe au premier aspect, ont été à la mode pendant une période assez courte, entre 520 et 450 environ avant Jésus-Christ. Il est certain que le centre de diffusion de ce type doit être cherché dans l'Archipel, à Naxos ou à Paros; de là, il gagna l'Attique d'une part, la Grèce septentrionale de l'autre, sans pénétrer, semble-t-il, ni dans le Péloponèse, ni sur la côte d'Asie Mineure. Au point de vue du style, les stèles pyramidales comptent parmi les monuments les plus par-



FIG. 187. — TÊTE DE HÉRA.
Musée Britannique.

1. Dans le même article est reproduite (malheureusement fort mal) une admirable tête en terre cuite d'Héra, découverte dans l'Héraion d'Argos.

faits de l'art sévère, à l'époque qui a précédé et préparé l'école de Phidias. Celle de Nisyros offre encore ce grand intérêt de ressembler d'une manière frappante aux sculptures des frontons d'Olympie, ce qui confirme l'opinion émise il y a quelques années par M. Furtwaengler touchant l'origine insulaire et probablement parienne de l'école dont ces frontons sont les produits.

Il ne faudrait pas croire, à l'aspect de la photogravure, que la

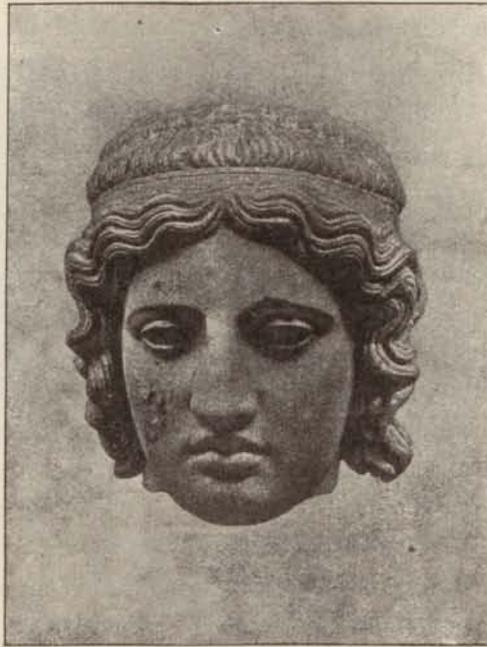


FIG. 188. — TÊTE DE HÉRA.
Musée Britannique.

tête de l'éphèbe de Nisyros soit coiffée d'une calotte de cuir ou d'un casque sans crête; l'indication succincte du relief, qui peut tromper au premier abord, était certainement complétée et précisée par la polychromie. Nous connaissons déjà plusieurs sculptures de la même série, où les cheveux massés ont l'apparence d'une calotte qui se détache en saillie légère sur le visage et le cou. Le sculpteur, arrivé à ce point de son travail, passait la main au peintre, ou recourait lui-même à ses pinceaux. Une des stèles pyramidales les plus anciennes, découverte à Athènes, offre un exemple bien intéressant

de peinture, non plus complétant le relief, mais en tenant lieu. C'est une plaque de marbre sur laquelle est peint en rouge un personnage debout, portant une coupe, avec un liséré blanc marquant les contours intérieurs ou extérieurs; au-dessous du personnage principal est représenté, de la même manière, un petit cavalier lancé au galop¹. Il est probable que toute cette série, dont la stèle de Nisyros est le plus beau spécimen, dérive de peintures sur marbre; le relief, très atténué, y sert simplement d'auxiliaire à la couleur. Cette coloration était-elle conventionnelle, ou visait-elle à donner l'illusion de la réalité? Il est difficile de se prononcer à ce sujet; mais le rapprochement qui s'impose avec les plaques de terre cuite et les vases à figures rouges de style sévère autorise à croire que là, comme sur les bas-reliefs décorant les temples, la couleur intervenait pour le plaisir des yeux, plutôt qu'à titre d'information et de document.

* * *

Le grand temple d'Artémis à Éphèse était si bien enseveli sous ses décombres et les apports du Caystre, que l'architecte anglais Wood, chargé de le retrouver en 1863, n'y réussit qu'en 1869, grâce à la découverte d'une inscription contenant des

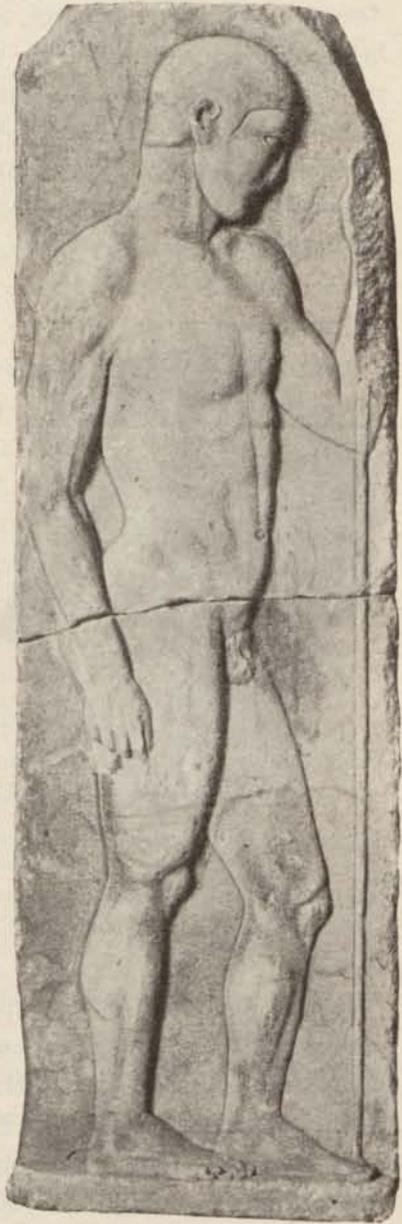


FIG. 189. — STÈLE DE NISYROS,
Musée de Constantinople.

1. Conze, *Attische Reliefs*, pl. I.

détails topographiques¹. Les fouilles de Wood, faites aux frais du Musée Britannique, durèrent jusqu'en 1874; elles enrichirent cet établissement de quelques chefs-d'œuvre, mais paraissent avoir été conduites sans beaucoup de méthode. Le temple découvert par Wood est situé au village d'Ayasoulouk, au pied d'une colline couronnée par une forteresse du moyen âge, à deux heures de chemin du rivage actuel, fort loin de la ville gréco-romaine et même en dehors de son enceinte. C'est cette ville, jusqu'à présent négligée, qu'un groupe de savants autrichiens, soutenus par la munificence de particuliers, entreprit



FIG. 190. — TÊTE DE L'ATHLÈTE DE BRONZE, découvert à Éphèse. — Musée de Vienne.

d'explorer en 1895; à partir de 1898, la direction et le budget de ces fouilles incombèrent à l'Institut archéologique autrichien. Les recherches ont été poursuivies avec un succès croissant, mais à petit bruit, comme il convient lorsqu'on opère dans l'empire turc. Les explorateurs ont retrouvé l'*agora* romaine avec ses portiques, des Propylées richement décorés, une porte monumentale de l'ancien port, une construction décorative à deux étages, d'un type nouveau, un grand théâtre, un monument circulaire à deux étages, avec colonnes doriques en bas, ioniques en haut, et, çà et là, quantité de sculptures qui, transportées à Vienne,

n'étaient encore connues que par ouï-dire; on savait seulement que, dès 1896, le Sultan les avait gracieusement cédées à son cousin l'Empereur et Roi. En 1901, elles ont été exposées, en partie, au *Volksgarten* de Vienne, par les soins du Musée des Antiques, dont le directeur, M. R. von Schneider, a publié à cette occasion une notice illustrée, modèle de goût et d'élégante concision. Toute cette collection doit être transportée plus tard au palais du Belvédère,

1. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture in the British Museum*, 1900, t. II, p. 166.

autrefois occupé par les Musées impériaux et resté vide depuis la construction des nouveaux Musées du Burgring.

La plus importante trouvaille statuaire a été faite dans l'agora romaine : c'est la figure en bronze d'un athlète, haute de 1^m,925, tenant de la main droite un strigile, à l'aide duquel il débarrasse son poignet gauche de l'huile qu'il y avait répandue. Cette statue a été reconstituée à l'aide de deux cent trente-quatre morceaux, car, à Éphèse, on trouve les antiquités en miettes, le christianisme vainqueur s'y étant montré particulièrement agressif. C'est une belle œuvre attique des environs de 350, dont on connaissait déjà plusieurs répliques en marbre, une, entre autres, aux Offices à Florence, et une autre récemment acquise par le Musée de Boston¹. Nous reproduisons ici l'admirable profil de la tête, qui soutient la comparaison avec celui de l'Hermès de Praxitèle, et qu'on serait tenté d'attribuer à cet artiste, si la structure du corps n'était pas très différente et moins belle (fig. 190). A cet égard, la statue se rapproche plutôt de l'art de Myron; mais on ne peut pas davantage la donner au maître du Discobole. Elle est sortie d'une école encore inconnue, probablement influencée par Myron, mais ayant son originalité et sa tradition propre. Faut-il songer à Sthennis ou à Silanion? Contentons-nous, pour le moment, de parler du « maître de l'athlète d'Éphèse » et félicitons le Musée de Vienne d'être entré en possession d'un rare chef-d'œuvre, la première grande statue de bronze grecque — si l'on excepte l'athlète sans tête de Tarse, à Constantinople — qui ait été découverte en Asie Mineure.

*
* * *

Le Musée de Tchimli-Kiosk a récemment acquis une statue colossale en marbre de Paros, découverte à Magnésie du Sipyle, où le premier éditeur avait reconnu un Apollon², mais qui, comme l'a démontré M. Wiegand³, est, en réalité, Alexandre le Grand, l'amorce d'attribut placé sous la main gauche du personnage étant celle d'un

1. *Österreichische Jahreshefte*, 1901, p. 15.

2. *Monuments Piot*, t. III, p. 155, pl. XVI-XVIII.

3. *Jahrbuch des Instituts*, 1899, p. 1, pl. II.

pommeau d'épée et non d'une lyre. La confusion entre Alexandre le Grand et Apollon est d'autant plus aisée à expliquer que les images (on ne peut pas dire : les portraits) du conquérant macédonien ont presque toutes été influencées par le type de quelque dieu juvénile auquel on l'assimilait, Zeus, Héraklès, Dionysos, Apollon, Hélios. Léocharès, auteur d'une statue d'Alexandre dans le Philippeion d'Olympie, passe aujourd'hui pour celui du bronze dont l'Apollon du Belvédère est une copie; or, cet Apollon ressemble tellement à l'un des types d'Alexandre qu'on est obligé d'admettre entre eux quelque parenté. Il est à noter que Léocharès travailla aussi en Asie Mineure, et qu'il peut fort bien avoir exécuté dans ce pays un Alexandre debout, dont la statue de Magnésie serait une réplique. Cette statue n'est pas un chef-d'œuvre, il s'en faut; mais la tête, plus soignée que le reste, est un beau spécimen du type grec, tel qu'il s'est constitué sous l'influence de Scopas (fig. 191). C'est à cet artiste, sans doute, que se rattache Léocharès, tandis que Lysippe, le sculpteur attitré d'Alexandre, était l'élève ou l'imitateur des vieux bronziers péloponésiens.

On a beaucoup exagéré la portée des témoignages antiques qui attribuent à Lysippe, Apelle et Pyrgotèle comme le monopole de reproduire les traits d'Alexandre en bronze, en peinture et en gravure¹. Plutarque dit expressément qu'il y avait d'autres images du conquérant, œuvres de sculpteurs contemporains. Ce qui est possible, c'est qu'il n'ait *posé* que pour les trois maîtres désignés plus haut; mais des milliers d'artistes ont pu le voir, et il n'était interdit à personne d'interpréter, en la modifiant suivant une donnée particulière, une de ses images officielles. Il est sûr qu'il a existé, et qu'il existe encore dans nos musées, un nombre considérable de bustes et de statues d'Alexandre; César en trouva une dans le temple d'Hercule à Cadix, preuve que, dès avant l'époque impériale, ces effigies s'étaient répandues jusqu'aux extrémités du monde romain. Parmi celles qui nous restent, il faut d'abord mettre à part l'Alexandre du Louvre (buste du chevalier Azzara), et celui de Naples (mosaïque de Pompéi), qui semblent plus réalistes que les autres, et dériver, le premier d'un bronze de Lysippe, le second d'une peinture de l'école d'Apelle.

1. Voir Koepp, *Ueber das Bildniss Alexanders des Grossen*. Berlin, 1892.

Les autres se répartissent en plusieurs groupes, dont le classement est encore à faire. Au type de Léocharès se rattachent la tête de Magnésie et une autre grande tête récemment découverte à Pergame¹. Un deuxième groupe est caractérisé par l'abondance et l'envolée de la chevelure, ainsi que par l'ardeur enthousiaste de la physionomie. L'exemplaire le plus connu est l'Alexandre du Capitole,



FIG. 191. — ALEXANDRE LE GRAND
découvert à Magnésie. — Musée de Constantinople.

dont une réplique, découverte à Ptolémaïs, en Égypte, a passé quelque temps à Paris, puis est allée à Rome, et appartient aujourd'hui, au Musée de Boston. Ce beau morceau de sculpture, dont l'authenticité fut contestée à tort², a été imparfaitement publié

1. *Antike Denkmæler*, t. II, pl. XLVIII.

2. M. Furtwaengler vient de la nier à nouveau (*Journal of Hellenic Studies*, t. XXI, p. 243), mais je crois qu'il fait erreur. En effet, quand cette tête est arrivée à Paris, la surface présentait l'aspect de celle d'un pain de sucre, tant elle avait été nettoyée à l'aide d'acides. On lui a donné depuis une patine nouvelle, ce qui n'est pas difficile.

par M. Helbig¹; je crois utile de le reproduire ici, d'après les excellentes photographies qui m'ont été remises du temps qu'on cherchait à le vendre à Paris (fig. 193). M. Helbig a remarqué que, dans l'exemplaire du Capitole, le bandeau est percé de trous où s'inséraient des rayons en métal; c'est donc un *Alexandre en Hélios*. Les trous manquent dans le bandeau de la réplique. Mais le fait qu'Alexandre a été figuré en Hélios nous rappelle immédiatement l'île de Rhodes, qui possédait une école de sculpture florissante et où le culte d'Hélios



FIG. 192

TÊTE D'ALEXANDRE LE GRAND.
Musée Guimet, à Paris.

était en honneur. Or, il se trouve que Pline parle d'un sculpteur *Chaereas*, qui aurait exécuté des statues de Philippe et d'Alexandre. M. Helbig, avec l'ingéniosité qu'on lui connaît, a émis l'hypothèse, à mon avis plus que vraisemblable, que le *Chaereas* de Pline n'était autre que le célèbre sculpteur rhodien *Charès* de Lindos, auteur de la statue colossale d'Hélios, dont la tête a été reproduite sur les monnaies de l'île. Il y a donc apparence que le type qui nous occupe procède de *Charès*, comme celui dont nous avons parlé précédemment dérive de *Léocharès*. Il est probable qu'il trouva faveur en Égypte, où les images d'Alexandre paraissent avoir été

particulièrement nombreuses, même chez les particuliers.

Puisque l'occasion s'en présente, je veux publier ici une autre tête d'Alexandre, découverte en Égypte et encore inédite; peu de Parisiens la connaissent, bien qu'elle soit conservée au Musée Guimet, où l'on peut en acquérir le moulage (fig. 192). Le caractère *léonin* de la chevelure y est presque aussi accusé que dans le buste du Capitole. C'est un charmant morceau, d'un travail facile et large, qui doit reproduire un original en marbre. Il serait à désirer que nous eussions un recueil de photographies d'après les têtes d'Alexandre, dont le nombre est plus considérable qu'on ne suppose, et qui sug-

Mais les faussaires n'ont pas l'habitude de nettoyer à outrance les marbres; au contraire, ils les *saucent*, et le fait que l'Alexandre de Ptolémaïs n'était pas *saucé* quand je l'ai vu témoigne, entre autres considérations, de son authenticité.

1. *Monumenti dei Lincei*, t. VI, pl. I.

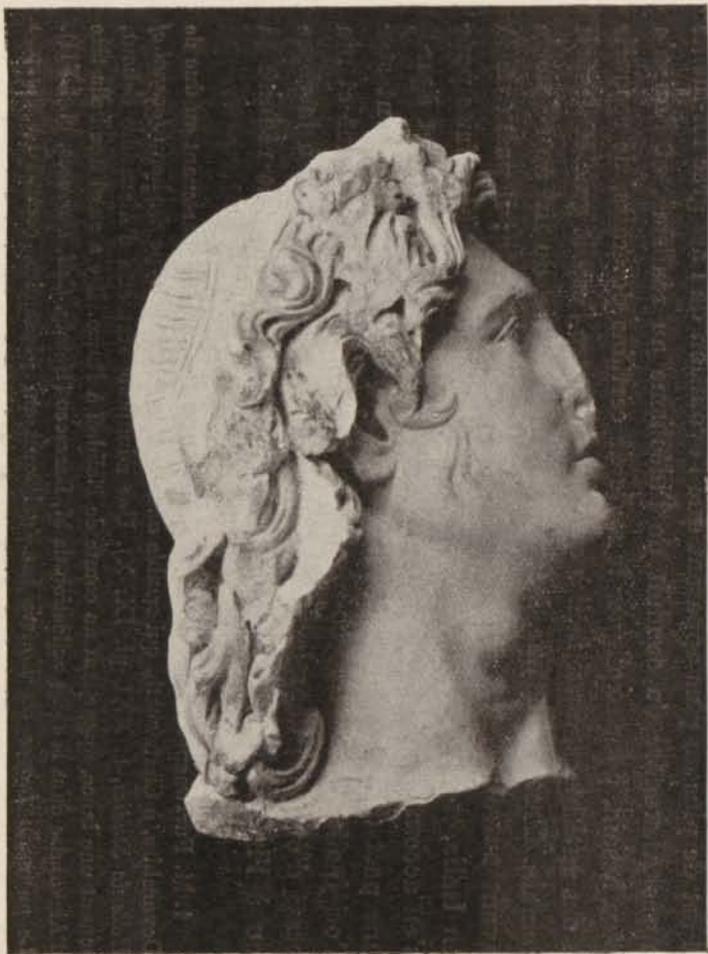


FIG. 193. — TÊTE D'ALEXANDRE LE GRAND.
Marbre trouvé en Égypte.

gèrent des comparaisons instructives avec les sculptures des écoles de Rhodes, de Pergame et d'Alexandrie ¹.



En publiant, à la suite des deux portraits d'Alexandre, le beau buste romain de la collection du comte Grégoire Stroganoff, à Rome, je permets, une fois de plus, à mes lecteurs de mesurer la distance énorme qui sépare le portrait idéaliste du portrait réaliste, la Grèce du iv^e siècle avant notre ère de la Rome des premiers Césars (fig. 194). Mais, si la distance est très grande, on sait aujourd'hui qu'elle n'a pas été franchie d'un bond — qu'il y a eu, là comme ailleurs, progrès et évolution. Les archéologues ont longtemps admis que le réalisme romain était un fruit naturel du tempérament italien, auquel l'idéalisme hellénique convenait mal. A l'appui de cette opinion, on alléguait même les peintures des hypogées étrusques qui, comparées à celles des vases grecs, témoignent d'un goût bien plus prononcé pour l'individuel et d'une énergie qui va jusqu'à la brutalité. Mais il est de plus en plus apparent que l'évolution de l'art grec lui-même après Alexandre l'a conduit de l'idéalisme au réalisme, et l'on n'a plus besoin, pour expliquer le style de certains portraits, de recourir à des antithèses, aussi faciles que vaines, entre l'esprit grec et l'esprit romain. C'est à Pergame, à Rhodes, à Alexandrie, du iii^e au i^{er} siècle avant notre ère, que se constitua le portrait réaliste; il passa de là en Italie, et si l'on peut dire que les Romains étaient bien faits pour s'en accommoder, il n'est plus permis de leur attribuer, à cet égard, une part d'initiative ou d'invention. Parler ainsi n'est pas contester l'originalité de l'art gréco-romain, car cet art est resté vivant et n'a cessé d'évoluer, dans la mesure où il ne se consacrait pas à la copie ou à l'imitation des modèles classiques : c'est seulement réduire la

1. M. Furtwaengler vient de publier une tête d'Alexandre, appartenant au duc de Devonshire, à Chatsworth, qui semble offrir une variante du type rhodien (*Journal of Hellenic Studies*, t. XXI, pl. IX, X). Une admirable statuette d'Alexandre debout, tenant une lance, appartient au comte de Nelidoff à Rome. Il y a aussi une belle tête d'Alexandre dans la riche collection de M. Barracco (Helbig, *Coll. Barracco*, pl. LVII). Le prétendu *Inopos* du Louvre est également un Alexandre, comme l'a reconnu Félix Ravaisson (*Gazette archéologique*, 1886, pl. XXII).

part, qu'on a voulu faire trop grande, de l'apport romain dans l'histoire dix fois séculaire de l'art grec.

Le buste viril que nous reproduisons provient, comme les deux précédents, d'Alexandrie. Le possesseur de ce chef-d'œuvre, le comte Stroganoff, et son premier éditeur, M. Besnier¹, n'hésitent pas y reconnaître les traits de Jules César, qui débarqua à Alexandrie en l'an 48. Si l'on objecte que la physionomie accuse un âge plus avancé (César n'avait alors que cinquante-quatre ans), M. Besnier répond

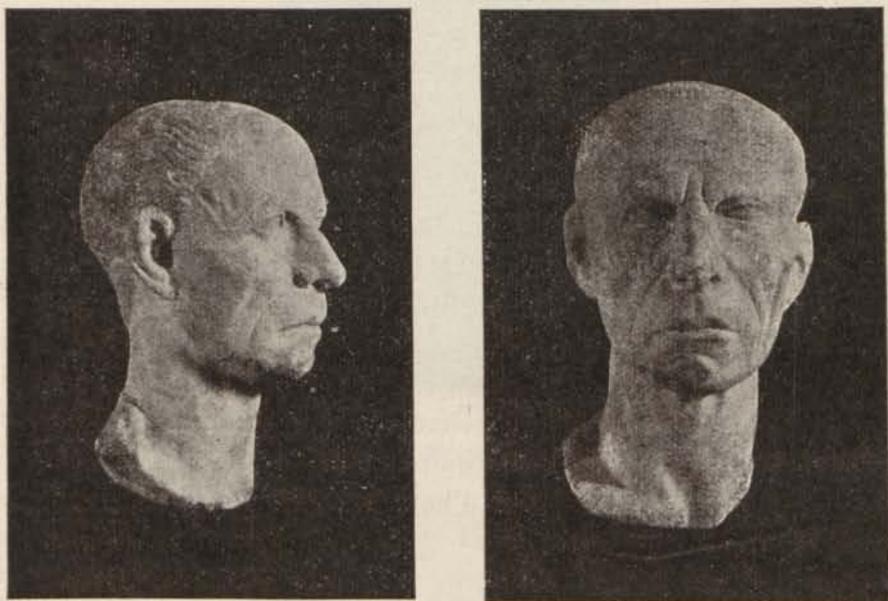


FIG. 194. — PORTRAIT D'UN VIEUX ROMAIN.
Collection Stroganoff, à Rome.

qu'il avait mené une vie très dure et que les plaisirs d'abord, la guerre ensuite, l'avaient prématurément vieilli. Tout cela ne me convainc pas, parce que nous avons de César un buste excellent, celui du Campo Santo de Pise, et que ce buste ne peut guère représenter le même personnage que celui de la collection Stroganoff. En second lieu, les moins mauvaises monnaies, qui ressemblent au buste de Pise et autorisent à voir César idéalisé dans le prétendu Germanicus du Louvre, ne ressemblent pas à la tête Stroganoff. Enfin, M. Besnier

1. *Monuments Piot*, t. VI, p. 149 et pl. XIV.

n'a pas signalé une analogie, dont je suis très frappé, entre ce marbre et les portraits de Corbulon conservés au Louvre, au Capitole et à Florence¹. Un de ces bustes, celui du Louvre, a été découvert à Gabies et l'attribution à Corbulon en est justifiée par une inscription. Or, Cn. Domitius Corbulon, général sous Claude et sous Néron, commanda pendant treize ans en Asie Mineure contre les Parthes et personnifia de son temps, avec Thraséas, l'idéal du vieux Romain jadis représenté par Caton.

On nous parle de sa sévérité de mœurs toute stoïcienne, de son extrême endurance, de sa force physique résistant à toutes les fatigues. Il paraît d'ailleurs avoir vécu plus de soixante-dix ans. S'il est permis, dans ces difficiles études d'iconographie, de juger les gens d'après leur mine, j'avoue que j'aime mieux reconnaître, dans le buste Stroganoff, un vieux stoïcien aux tendances ascétiques qu'un politique retors, un ignoble débauché et un tacticien de génie (César était tout cela à la fois). Or, s'il y a de la dureté et comme un air de fatigue vaincue dans le buste Stroganoff, je n'y vois aucune trace de ce scepticisme de manieur d'hommes, à la Frédéric II, qui me paraît percer dans le buste de Pise. Quoi qu'il en soit, Alexandrie nous a rendu, une fois de plus, une œuvre de grand prix, et tous les musées peuvent envier au comte Stroganoff la possession d'un marbre qui méritera une place d'honneur dans les histoires futures du portrait romain.

* *

Ce *Courrier* est déjà long, et je n'ai parlé que d'œuvres de la plastique; ce n'est pas, assurément, qu'il n'y ait pas de beaux dessins à signaler, tant sur argile que sur métal; mais il faut savoir se borner. Je me contente donc de reproduire, à la fin de cet article, un merveilleux couvercle de miroir gravé du Musée Britannique, qui, déjà publié par M. Murray, l'a été de nouveau et plus parfaitement par M. de Ridder (fig. 195)². La scène représente une nymphe, assistée d'un petit Éros androgyne — un éphebe et non un enfant — et accom-

1. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, t. I, p. 272.

2. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1899, p. 347, pl. II.

pagnée de son cygne familier, jouant aux dames avec un vieux Pan, qui n'a pas l'air d'être un partenaire commode. Quel est l'enjeu? Les hypothèses sont permises. C'est un chef-d'œuvre de grâce et d'esprit, probablement postérieur de peu à l'an 400. M. de Ridder a relevé, dans ce charmant tableau, l'emploi des hachures, encore visibles sur notre reproduction. Ces hachures ne servent pas seule-



FIG. 195. — MIROIR GRAVÉ.
Musée Britannique.

ment à marquer des poils ou des saillies musculaires, mais l'ombre portée, c'est-à-dire le relief. Ce procédé se constate dans la céramique dès le v^e siècle; il est très fréquemment employé sur les cistes à bijoux de Préneste et dans les peintures de Pompéi appartenant au style *illusionniste*. Bien que l'observation en eût déjà été faite, le sujet n'avait pas encore été étudié avec le détail qu'il comporte, et nous devons des remerciements à M. de Ridder pour l'avoir traité en artiste et en érudit.

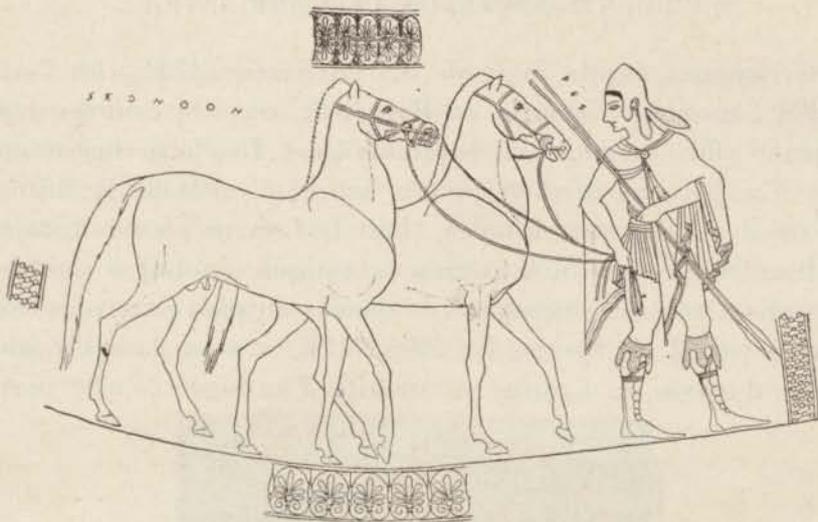


FIG. 196. — GUERRIER CONDUISANT DEUX CHEVAUX.
Amphore signée de Meno à Philadelphie¹.

DIX-SEPTIÈME COURRIER

1906²

Dans ce dix-septième *Courrier de l'Art antique*, — j'ai publié le premier il y a vingt ans, en mai 1886, — je crois utile de passer en revue les régions du monde connu des anciens où se poursuivent, depuis la fin du XIX^e siècle, des explorations archéologiques, d'en marquer les emplacements, d'en indiquer brièvement les résultats et de m'arrêter, chemin faisant, sur quelques monuments remarquables exhumés au cours des fouilles, ou tirés de l'obscurité des collections.

En Perse, le monopole de l'archéologie militante appartient, depuis 1897, à la France. Nos lecteurs savent avec quelle énergie et quel succès M. de Morgan et ses collaborateurs continuent, après M. Dieulafoy, l'exploration des ruines de Suse, qui ont déjà fourni au Musée du Louvre la matière de deux grandes salles dont aucune autre collection du monde n'a l'équivalent³.

1. *American Journal of archaeology*, 1905, p. 170.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, p. 325-346.

3. Voir les articles de M. E. Pottier dans la *Gazette*, 1902, I, p. 17; 1906, I, p. 5.

Interrompues par la mort de M. de Sarzec (1901), les fouilles de Tello, l'ancienne Sirpourla, en Babylonie, ont été confiées depuis à un jeune officier français, le capitaine Cros. Dès la première année (1903), il a fait une découverte très heureuse, celle de la statuette en pierre dure du *patesi* Goudéa, dont le Louvre possédait déjà la tête. Il a trouvé ensuite la nécropole antique, dont il a commencé l'exploration, tout en s'occupant de dresser un plan exact des ruines exhumées par M. de Sarzec. En 1904, M. Cros a mis la main sur un vrai chef-d'œuvre, la figurine en stéatite d'un dogue couché, portant



FIG. 197. — DOGUE, SCULPTURE CHALDÉENNE
découverte à Sirpourla (Tello). — Musée du Louvre.

une dédicace à la déesse Nin-Isin « pour la vie de Soumou-ilou, roi d'Our » (vers 2500 ans av. J.-C.). Cette statuette, où, comme l'écrit M. Heuzey¹, « l'expression et la vie, pour être concentrées, n'en sont que des plus puissantes », peut être citée, à côté de la stèle de Naram-Sin, trouvée à Suse, comme une preuve de l'excellence de ce vieil art réaliste de la Chaldée, dont l'art officiel des Sargonides n'est souvent qu'un écho banal et stylisé. On comparera avec intérêt, à cet égard, le dogue de Tello aux chiens de chasse de même race qui figurent, au Musée Britannique, sur les bas-reliefs d'Assourbanipal².

1. Heuzey, *Monuments Piot*, t. XII (1905), p. 19, et pl. II; cf. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 4 décembre 1903.

2. Le godet qui surmonte le dos de l'animal est une addition postérieure, peut-être de l'époque des Séleucides; on voulut alors convertir l'ex-voto en brûle-parfums. Ce godet postiche explique la présence de trous, motivés par des additions analogues, sur

Les savants anglais, autrefois si actifs en Assyrie, se sont contentés de pousser quelques galeries dans le palais de Sennachérib à Kouyoundjik (1904). La mission américaine du docteur Peters a terminé l'exploration de Nippur (1899-1900), beaucoup plus féconde en inscriptions qu'en œuvres d'art. C'est à tort qu'on a signalé en cet endroit l'existence d'un palais « mycénien » : il s'agit d'une construction grecque bien postérieure. La Société orientale allemande a entrepris de grandes fouilles à Babylone, où elle a découvert la



FIG. 198. — TÊTE DE TAÏA, FEMME D'AMÉNOPHIS III
découverte au Sinaï (1905) ¹.

salle du trône de Nabuchodonozor, le temple de Nebo et la porte d'Istar, encadrée de murs qui s'élèvent encore à la hauteur de 12 mètres et qui sont couverts de bas-reliefs. Le plus bel objet de cette provenance qui ait été publié jusqu'à présent est un lion colossal en briques émaillées, qui rappelle la *Frise des lions* de Suse. Les Allemands ont aussi commencé des travaux à Kalat Schirgat, sur l'emplacement

le dos des beaux taureaux chaldéens publiés par M. Heuzey (*Monuments Piot*, t. VI, pl. XI, et VII, pl. I).

1. *Archaeological Report of the Egypt Exploration Fund*, 1904-5, pl. V.

de la ville d'Assour, et à Fara, ville très ancienne située à trois jours de marche de Babylone.

Grâce à la sécurité dont les archéologues jouissent en Égypte et à l'inépuisable fécondité du sous-sol de ce pays, les fouilles s'y multiplient à tel point qu'il est devenu fort difficile de les suivre; heureusement, l'*Egypt Exploration Fund* en publie chaque année des comptes rendus très circonstanciés. Le Service khédival des antiquités, dirigé par M. Maspero, a pour tâche essentielle la conservation des monuments; mais il s'emploie aussi à en découvrir de nouveaux et surveille les fouilles pratiquées par les savants étrangers. Le Service a exploré, à Saqqarah, la pyramide d'Ounas; à Thèbes, les tombes de Menephtah et de la reine Hatshepoutou. Une découverte extraordinaire a récompensé le zèle de M. Legrain, employé par le Service à la restauration du temple de Karnak. Il a trouvé une cachette colossale contenant un millier de statues en pierre et plusieurs milliers de statuettes en bronze, de quoi enrichir une dizaine de musées! C'étaient des objets qui avaient cessé de plaire et qu'il avait fallu mettre en magasin, pour faire de la place à de nouveaux ex-voto¹.

Seule de toutes les puissances, la France possède en Égypte un Institut, organisé sur le modèle des Écoles d'Athènes et de Rome, qui est doté d'un vaste local, d'une bibliothèque, et même d'une imprimerie. Cette mission scientifique permanente offre sans doute des avantages, mais entraîne aussi des frais généraux considérables, qui ne laissent guère de disponibilités pour de grandes fouilles. Peut-être l'organisation de cet Institut appelle-t-elle quelques réformes, le recrutement de ses membres n'étant assuré ni par un concours, ni même par un examen. Quoi qu'il en soit, en dehors de ses publications scientifiques, qui sont nombreuses et importantes, notre Institut peut citer à son actif des fouilles fructueuses : celles de M. Clédat, au monastère copte de Baouit; de MM. Gombert et Palenque, dans les nécropoles de Touna et d'Assiout. Un chercheur indépendant, M. Gayet, explore depuis plusieurs années la nécropole d'Antinoë, où il a conduit une neuvième campagne en 1905. Les produits de ces fouilles, qui pourraient être poursuivies avec une mé-

1. Voir un article richement illustré dans l'*Illustrated London News*, 14 janvier 1905.

thode plus rigoureuse, ont enrichi le Musée Guimet et le Louvre.

Si l'Angleterre officielle ne fait rien pour l'archéologie égyptienne, les sociétés privées et les riches particuliers la subventionnent largement. L'infatigable professeur Flinders Petrie, au nom de l'*Egypt Exploration Fund*, a fouillé à Abydos (1901-1903), à Tell et Mashkhouta, à Héracléopolis (1903), au Sinaï (1905). Dans la nécropole d'Abydos, M. Petrie a trouvé à glaner après M. Amélineau; il a aussi porté ses efforts sur l'ancienne ville et sur un temple d'Osiris. Au même endroit, miss Murray a fouillé un temple de Seti I^{er} (1901). A Héracléopolis, M. Petrie a exploré un temple de Ramsès II. M. Naville, professeur à l'Université de Genève, a déblayé, avec les subsides du *Fund*, un temple de la XI^e dynastie à Deir el Bahari (1903-1904). M. Garstang a fouillé les tombes creusées dans le roc à Beni-Hassan (1903) et la nécropole d'Esneh (1905); les tombes de Beni-Hassan lui ont fourni de très anciens modèles en bois des industries pratiquées sous le Moyen Empire. L'exploration de Naucratis, qui a donné de beaux résultats pour l'étude des céramiques grecques archaïques, a été terminée par MM. Hogarth, Lorimer et Edgar. Enfin, le palais d'Aménophis III, à Thèbes, a été fouillé par M. Newberry (1901), et un riche amateur, M. R. Mond, fils du célèbre collectionneur de Londres, a travaillé dans la nécropole thébaine d'Abd el Kournah (1904).

Les États-Unis ne restent pas en arrière. M. Th. Davis a eu le bonheur de découvrir la magnifique tombe de Thoutmosis IV, dans la Vallée des Rois à Thèbes (1903). L'Université de Californie, représentée par M. Reisner, a mis au jour des *mastabas* de la III^e et de la IV^e dynastie, au voisinage des grandes pyramides de Gizeh, et exploré une de ces nécropoles préhistoriques dont MM. Amélineau et J. de Morgan ont révélé l'existence il y a dix ans.

Du côté allemand, un Mécène de Leipzig, M. Sieglin, a fait exécuter des fouilles à Alexandrie, et la Société orientale a chargé M. Borchardt de déblayer Abousir (1901-1904). Ces dernières fouilles, très heureuses, ont conduit à la découverte du temple funéraire d'un roi de la V^e dynastie, Ne-wose-ra, d'un temple du Soleil, dédié par le même roi, d'une intéressante nécropole grecque des environs de 350 avant Jésus-Christ, qui a donné des sarcophages en bois ornés de peintures, comparables à ceux de la Crimée. M. Steindorff, comme

M. Reisner, s'est attaqué aux *mastabas* voisins des Pyramides; on sait qu'un des plus beaux de ces monuments, orné de reliefs admirables, a été transporté au Louvre par les soins de M. Georges Bénédite et exposé en 1905¹.

Il serait injuste d'oublier la Société archéologique d'Alexandrie, à laquelle sont dues de fructueuses explorations dans la nécropole ptolémaïque de Chalby, la découverte d'un temple grec à Canope et celle d'une grande catacombe à Kom-ech Choufaga. Je viens d'énumérer une trentaine de chantiers de fouilles et me suis gardé de les nommer tous; je n'ai rien dit, notamment, de toutes les recherches, si importantes pour l'histoire, qui ont pour but la découverte de papyrus, tantôt dispersés en lambeaux dans le sable des anciennes villes, tantôt conservés dans les cartonnages des momies. L'Égypte n'a jamais été le théâtre d'une activité scientifique aussi intense et, à tout prendre, aussi intelligente; malheureusement, la plaie des fouilles clandestines n'a pu être encore complètement extirpée.

On travaille moins en Syrie, et il faut plus de courage pour y travailler. Ce sont les Allemands qui s'y montrent le plus actifs. Ils ont poursuivi le déblaiement de la ville hittite de Sindjirli, dans la Syrie du Nord, fouillé le temple du Soleil à Baalbeck et un autre au mont Hermon, exhumé une forteresse cananéenne et un camp romain à Megiddo. L'exploration d'un temple d'Eshmoun, près de Sidon, a été poursuivie aux frais d'un amateur de Berlin, M. de Landau. Le « Palestine Exploration Fund » a fouillé plusieurs bourgades superposées à Gezer, où quelques briques à inscriptions cunéiformes attestent des relations anciennes avec l'Assyrie².

Le jour viendra sans doute où l'Asie Mineure, sillonnée de chemins de fer et de bonnes routes, débarrassée du brigandage et de la fièvre paludéenne, sera aussi visitée et étudiée que l'Égypte; pour le moment, les grandes fouilles y sont encore rares. Les résultats des fouilles françaises à Didymes (1895-1896), publiés en 1904, ont encouragé l'Allemagne à reprendre l'exploration interrompue de Milet. Depuis

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, I, p. 177 et suiv.

2. Voir, sur les fouilles des villes cananéennes, un long et intéressant article du P. Vincent, *Revue biblique*, 1906, p. 38 et suiv. La *Revue biblique* tient au courant de toutes les recherches qui se poursuivent en Syrie.

1899, on a déblayé un très grand théâtre, les temples d'Apollon Delphinios et d'Athéna, le lieu de réunion du Sénat, une fontaine monumentale, une partie de la Voie Sacrée et de la nécropole hellénistique. Parmi les œuvres d'art découvertes, mais non encore publiées, on signale une statue de femme archaïque, tenant une colombe, plusieurs images funéraires de personnages assis, un taureau d'ancien style. Les Autrichiens sont occupés à Éphèse, qui a déjà fourni au



FIG. 199. — EURIPIDE ENTRE LA PERSONNIFICATION DE LA SCÈNE ET DIONYSOS
BAS-RELIEF HELLENISTIQUE.
Musée de Constantinople.

Musée de Vienne une des plus belles statues grecques de bronze qui existent (fig. 190). Tout récemment, on a transporté à Vienne des bas-reliefs relatifs aux guerres des Romains contre les Parthes (161-166 ap. J.-C.), qui ont été exhumés à la Bibliothèque. Les autres édifices explorés à Éphèse sont un vaste théâtre, un mausolée, des thermes, enfin une rue bordée de colonnes. Remontant la côte vers le nord, nous pouvons citer des fouilles conduites par des Grecs sur l'emplacement d'un temple d'Aphrodite à Smyrne (1904). C'est probablement de cette ville même que provient un très précieux bas-relief

qui a passé de la collection Misthos au Musée de Constantinople, après avoir été refusé, comme « suspect », par un musée européen (ce n'est pas le Louvre). Ce bas-relief représente Euripide assis, entre la personification de la Scène (*Σκηνή*), qui lui offre un masque, et le dieu Dionysos, qui tient un canthare (fig. 199). D'un travail minutieux et un peu sec, qui accuse l'influence de la ciselure, il se rattache à une série d'œuvres dites « hellénistiques » dont plusieurs sont relatives au théâtre. Convaincu qu'il était bien antique, je l'ai présenté,



FIG. 200. — HERMÈS ARCHAÏQUE.
COPIE ANTIQUE D'UNE ŒUVRE D'ALCAMÈNE.
Musée de Constantinople.

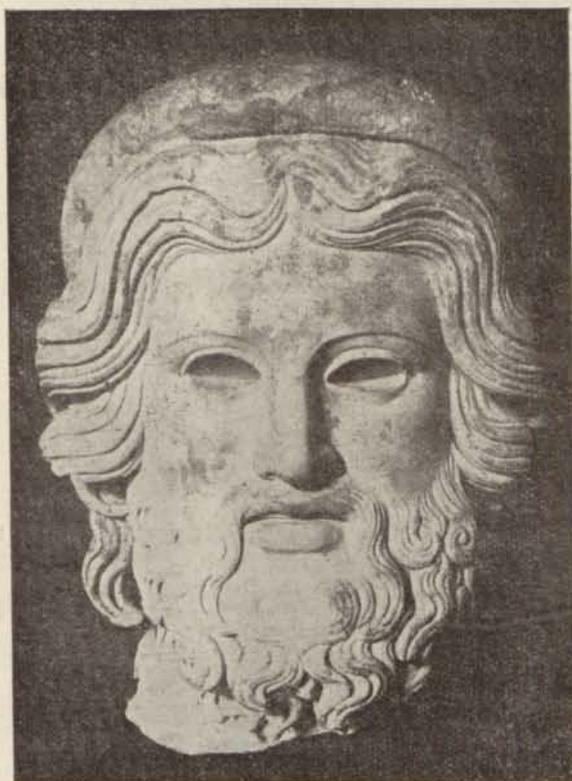
dès 1900, à l'Académie des Inscriptions¹; mais il y a soulevé des doutes qui paraissent avoir été partagés ailleurs. C'est, en effet, une de ces sculptures qu'un praticien moderne pourrait copier à la perfection et même exécuter sans modèle, sous la direction d'un archéologue expert; mais s'il est bon, en pareille matière, de se méfier, surtout lorsque la provenance d'une œuvre n'est pas certaine, j'estime que le scepticisme est une vertu facile qu'on est parfois tenté de pousser trop loin.

Les longues fouilles de l'Allemagne à Pergame avaient eu pour objet essentiel de retrouver et de rapporter à Berlin les fragments du grand autel; depuis qu'elles ont pris fin, on travaille à l'exploration du reste de la ville, agora, gymnase, propylées, portes, fontaines, sous la direction de M. Doerpfeld. Au cours de ces travaux, on a exhumé une remarquable tête d'Alexandre et, en 1904, une sculpture d'une importance majeure pour l'histoire de l'art : la copie, attestée par une inscription, d'un terme d'Alcamène, couronné d'une tête d'Hermès barbu, qui se dres-

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1900, p. 699.

sait devant l'entrée des Propylées sur l'Acropole d'Athènes (fig. 200). Cette belle tête archaïque a été souvent copiée dans l'antiquité; on en connaît une demi-douzaine de répliques, dont la plus belle, provenant peut-être d'Athènes, est conservée dans la collection de M. Warocqué, à Mariemont en Belgique.

Au premier moment, on a cru que la copie de Pergame tranchait



201. — TÊTE D'ESCUAPE, PEUT-ÊTRE D'APRÈS PHYROMACHOS.
Musée des Thermes, à Rome.

la « question d'Alcamène », qui peut être brièvement résumée comme il suit. Les textes anciens relatifs à ce sculpteur se partagent en deux groupes : les uns font de lui l'émule, les autres l'élève de Phidias. Pausanias lui attribue le fronton occidental du temple de Jupiter à Olympie, qui ne peut être postérieur à 460. Or, comme un texte grec fait travailler Alcamène en 403 et que le fronton d'Olympie ne peut être l'œuvre d'un débutant, force a été de dédoubler le personnage,

de distinguer un Alcamène l'ancien et un Alcamène le jeune. Ceux qui ne voulaient pas de cette solution contestaient l'autorité du témoignage de Pausanias, ce qui



FIG. 202. — NYMPHE DE TRALLES.
Musée de Constantinople.

m'a toujours paru un peu hardi, ou gratifiaient l'Alcamène unique d'une longévité extraordinaire. Lors de la découverte de l'Hermès de Pergame, les partisans du double Alcamène ont triomphé : cette tête d'ancien style devait avoir été sculptée entre 460 et 450 et ne pouvait être attribuée à l'artiste qui travaillait encore en 403. Mais on a vite répondu que, dans les œuvres de ce genre, l'« ancien style » avait pu se conserver et s'est, en effet, conservé longtemps, par la vertu d'une tradition religieuse; que l'Hermès « devant les Propylées » n'a pu être mis en place avant l'achèvement des Propylées, c'est-à-dire vers 430, et que le même Alcamène, élève de Phidias, a pu fort bien travailler entre 430 et 403. Pour moi, je crois bien qu'il y a eu deux Alcamène, parce que je suis convaincu que Pausanias était bien informé quand il attribuait

le fronton d'Olympie à un artiste de ce nom; mais je reconnais que la question n'est pas résolue et que la trouvaille de Pergame a seulement

enrichi d'un élément nouveau le dossier de cette irritante énigme.

L'Asclépieion de Pergame possédait une statue d'Esculape par Phyromachos, artiste athénien énuméré par Pline parmi ceux qui



FIG. 203. — ÉPHÈBE DE TRALLES.
Musée de Constantinople.

collaborèrent aux monuments des victoires d'Attale sur les Gaulois, Cette statue n'a pas été retrouvée; mais M. Amelung a donné de bonnes raisons pour faire admettre qu'une grande tête en marbre d'Esculape, découverte aux Thermes de Caracalla à Rome, est une

copie de celle de Phyromachos (fig. 201)¹. Ainsi l'on exhume à Pergame la copie d'une sculpture d'Alcamène jadis à Athènes, et à Rome la copie d'une statue jadis à Pergame. Rome, Pergame, Alexandrie, Cherchell, d'autres villes encore, ont possédé, heureusement pour les archéologues, des princes et de riches amateurs qui, ne pouvant

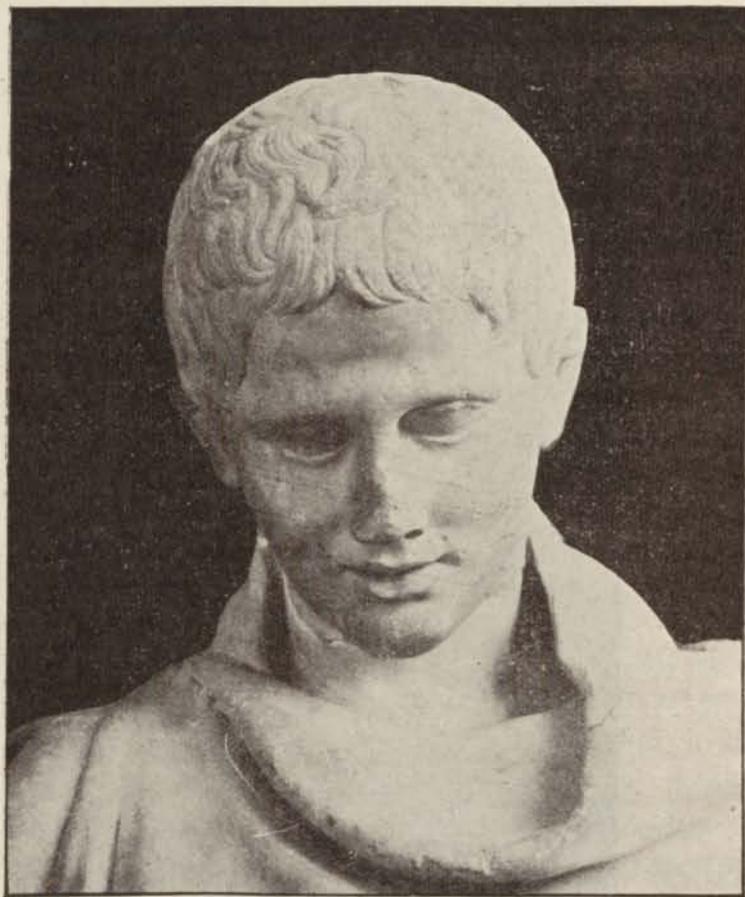


FIG. 204. — TÊTE DE L'ÉPHEBE DE TRALLES.
Musée de Constantinople.

acquérir certains chefs-d'œuvre de l'art antique, en ont fait exécuter des copies que nous retrouvons et qui nous dédommagent comme eux de l'absence des chefs-d'œuvre.

1. *Römische Mittheilungen*, 1903, p. 1; cf. *ibid.*, 1901, pl. XIV.

Le Musée impérial de Constantinople, représenté par Edhem-bey, fils du fondateur de la collection, Hamdi-bey, a pratiqué des fouilles à Tralles en Lydie et à Alabanda en Carie. A Tralles, le hasard a fait d'abord découvrir, dans les ruines d'un gymnase romain, une admirable collection de statues grecques, ou plutôt de copies de statues

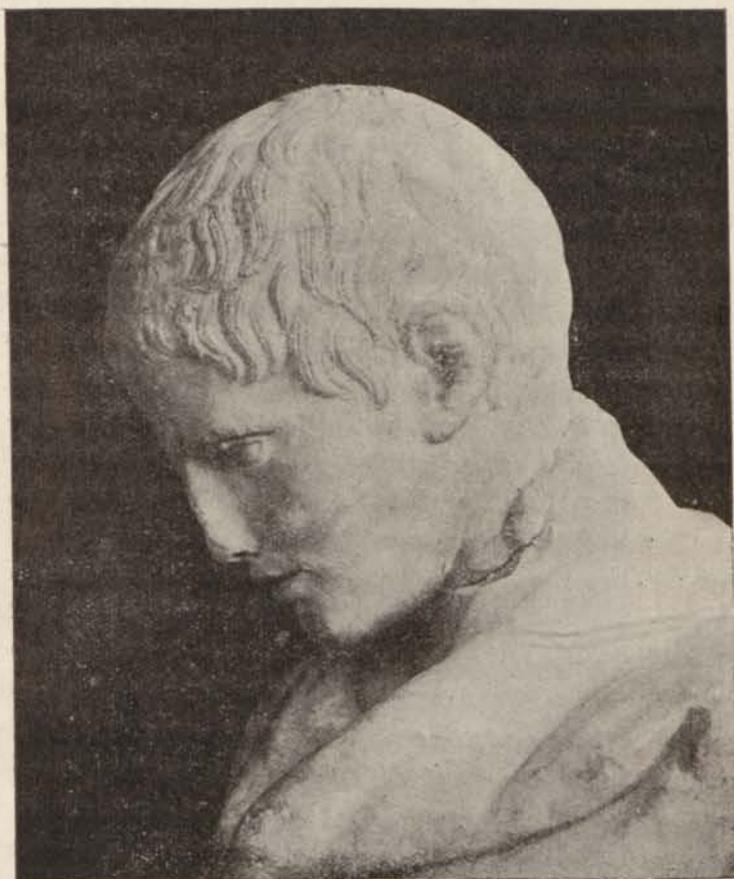


FIG. 205. — TÊTE DE L'ÉPHÈBE DE TRALLES.
Musée de Constantinople.

célèbres : une Caryatide (dont on possédait déjà une réplique sans tête trouvée à Cherchell), une Nymphe demi-nue tenant une vasque, un éphèbe se reposant après les fatigues de la palestra, une tête de femme (Muse ou Proserpine?) d'un type nouveau et très séduisant (fig. 202-207). De ces œuvres, la plus belle est l'éphèbe, qui remonte incontestablement

blement à un modèle de la seconde moitié du iv^e siècle; M. Collignon a fait connaître une figurine de Tanagra, représentant un éphèbe assis, dont le type et le vêtement sont identiques. La tête, que nous publions à part (fig. 204, 205), constitue un enrichissement notable du trésor encore si incomplet de l'art antique. Quant à la tête de femme, elle est faite pour convaincre de leur ignorance les archéologues qui pourraient se croire bien instruits (fig. 206, 207). Voilà une œuvre charmante, pleine de caractère, qui ne ressemble à rien de connu, où l'on démêle les influences d'écoles très diverses et à laquelle personne ne peut assigner de place certaine dans la longue série des têtes helléniques! L'archéologie de l'art tend à devenir une science positive; mais elle n'est encore qu'une science conjecturale. — A la suite de cette heureuse trouvaille, Edhem-bey vint instituer à Tralles des fouilles régulières qui lui donnèrent encore quelques bons morceaux de sculpture: une grande tête de femme, d'un style sévère qui rappelle la *Pénélope* du Vatican, une jolie tête de Jupiter Sérapis. A Alabanda, où les travaux ont commencé en 1904, Edhem-bey a trouvé un morceau de frise représentant un combat de Grecs et d'Amazones¹; c'est de bon augure pour la suite de l'exploration.

Un ingénieur français établi en Asie Mineure, M. Gaudin, a conduit deux fouilles méthodiques, l'une dans la nécropole « préhistorique » de Yortan en Mysie, dont les céramiques sont analogues à celles de Troie, l'autre au milieu des ruines gréco-romaines d'Aphrodisias en Carie. Il y a découvert, avec de nombreuses inscriptions, de grands morceaux de sculpture, entre autres les fragments d'une Gigantomachie; ce sont des œuvres décoratives, faites pour être vues de loin, qui appartiennent au début de l'ère impériale et attestent la floraison, à cette époque, de toute une école de sculpteurs audacieux, sinon inventifs comme le Bernin².

En passant de l'Asie Mineure à l'Archipel, nous nous arrêterons d'abord à deux grandes îles voisines du littoral, celles de Rhodes et de Cos. A Chypre, où il reste tant à faire, aucune recherche sérieuse

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1905, planche à la p. 458.

2. *Ibid.*, 1904, planches à la p. 708. — J'ai rendu compte, dans la *Revue archéologique* (1904, II, p. 119-125), des fouilles pratiquées par les frères Koerte dans les tumulus de Gordion en Phrygie. Elles ont donné peu de chose pour l'histoire de l'art.

n'a été entreprise depuis longtemps et les archéologues attendent toujours, sans rien voir venir, la publication des résultats des fouilles exécutées par M. Ohnefalsch-Richter à Tamassos.

Ce sont des savants danois, MM. Kinch et Blinkenberg, qui travaillent à Rhodes, aux frais de la fondation Jacobsen. Depuis 1903,

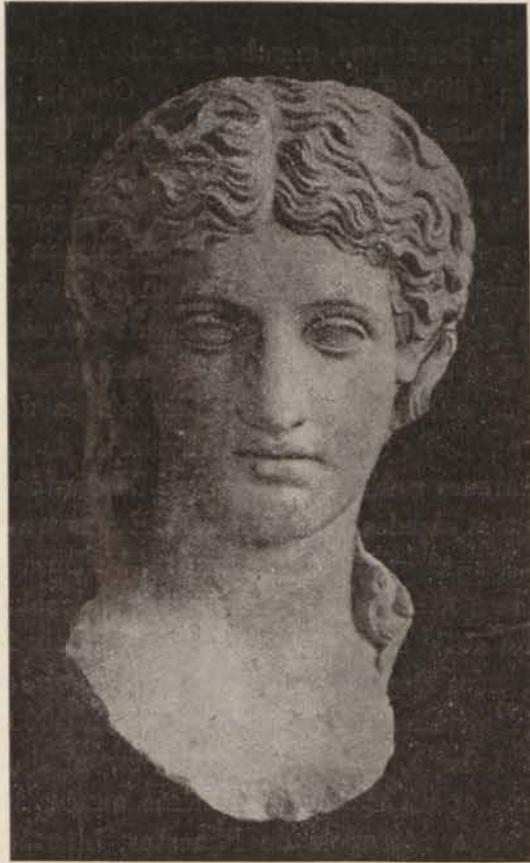


FIG. 206. — MUSE DE TRALLES.
Musée de Constantinople.

ils ont déblayé le temple et les propylées du temple d'Athéna à Lindos. Les résultats épigraphiques ont été considérables et ont notamment permis de fixer la date du *Laocoon* et celle de l'*Enfant à l'oie* de Boëthos. Quant aux découvertes de marbres sculptés, que l'on dit importantes, j'en suis encore très imparfaitement informé.

A Cos, M. Herzog, professeur à l'Université de Tubingue, a décou-

vert et déblayé l'emplacement du célèbre temple d'Esculape¹. Il y a trouvé une intéressante inscription, relative à l'attaque de Delphes par les Gaulois, qu'il a eu la courtoisie de communiquer d'abord à notre Académie des Inscriptions : *Gallica Gallis!* Il a également exhumé une belle tête d'Alexandre ou d'un de ses successeurs, des fragments de la grande statue d'Esculape et une mosaïque représentant Orphée.

En Crète, où M. Demargne, membre de l'École française d'Athènes, avait travaillé en 1899-1900 aux ruines de Goulas, l'ancienne Lato, les Anglais, les Italiens, les Américains et les Grecs se partagent, depuis cinq ans, toute la besogne. Besogne fructueuse et instructive s'il en fut jamais²! La Crète nous a révélé un nouveau monde, le monde *minoën*, qui est au *mycénien* de Schliemann ce que le *babylonien* de Sarzec est à l'*assyrien* de Botta et de Layard. Nos lecteurs connaissent déjà quelques-uns des monuments extraordinaires qu'ont exhumés les fouilles de M. Evans³; il faudrait un long article pour signaler, ne fût-ce que sommairement, les autres découvertes qu'il a faites dans le palais de Cnossos, le Labyrinthe de la Fable, comme celles des explorateurs italiens à Phaestos. Contentons-nous de quelques indications très rapides. Tandis que M. Evans travaille à Cnossos, dans le palais et les nécropoles avoisinantes, M. Bosanquet, directeur de l'École anglaise d'Athènes, explore Præsos, Palaeokastro et Petsofà à l'est de l'île; un autre savant anglais, M. Hogarth, fouille à Zakro; une Américaine, miss Boyd, étudie une ville mycénienne à Gournia (1901). Les fouilles italiennes ont commencé en 1900 au théâtre de Gortyne, puis à Lebena, le port de Gortyne, où l'on découvrit un temple d'Esculape et un théâtre. La même année, M. Halbherr attaqua le palais et la nécropole de Phaestos, bientôt après la villa royale d'Haghia-Triada, à peu de distance de Phaestos. Même parmi les trésors découverts par M. Evans, il n'y a rien de plus précieux que les vases de stéatite, avec reliefs représentant des moissonneurs, des guerriers, une chasse de taureaux, ni surtout que le grand sarcophage en pierre orné de peintures qui font partie du butin de M. Halbherr. La plupart de ces objets ne sont encore connus que par des

1. Voir *Chronique des Arts*, 1904, p. 28.

2. *Ibid.*, 1901, p. 181, 189, 201, 212, 299.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, II, p. 13-23.

descriptions ou des gravures à petite échelle; mais ce que j'en sais, ce que j'en ai vu, me permet de les qualifier de chefs-d'œuvre. Ne quittons pas la Crète sans rappeler le nom d'un savant grec, M. Xanthoudidès, qui a exploré une nécropole mycénienne très intéressante à Mouliana ¹.

Les mécènes ne sont généralement pas des archéologues, ni les



FIG. 207. — MUSE DE TRALLES.
Musée de Constantinople.

archéologues des mécènes; M. Hiller von Gaertringen est l'un et l'autre. Ce savant, bien pourvu d'ailleurs du nerf des fouilles, a conduit une série de campagnes fructueuses dans l'île de Santorin (Théra), qu'il a complétées, en 1899, par le déblaiement du théâtre. Après lui, mais encore à ses frais, M. E. Pfuhl a exploré une nécropole primitive, riche en enseignements. Toutefois, puisqu'il ne faut pas louer sans réserve même ses amis, je reprocherai à M. Hiller von Gaertringen d'avoir publié ses beaux volumes sur Théra à un prix qui les

1. Voir l'*Anthropologie*, 1904, p. 645.

défend trop bien contre la curiosité des archéologues et même contre les convoitises des bibliothèques. Je répète depuis un quart de siècle, et ne cesserai de répéter, que le premier devoir d'un archéologue qui fait des découvertes est de les communiquer au public sans laisser mettre celui-ci à rançon par les éditeurs.

Les fouilles grecques au temple d'Héra à Samos, qui s'annon-



FIG. 208. — TÊTE DITE D'ATALANTE
découverte à Tégée.

çaient très bien ¹, semblent avoir donné peu de chose (1902). Celles de M. Rubensohn à Paros (1901) n'ont guère été que des sondages, portant sur les sanctuaires d'Apollon et d'Asclépios. L'École anglaise d'Athènes a exploré, dans l'île de Mélos, le site très ancien de Phylakopi, où l'on a découvert une curieuse peinture *minoenne* sur un pied de lampadaire en terre cuite, représentant un cortège d'hommes

1. Voir *Chronique des Arts*, 1902, p. 287, 295.

qui portent de grands poissons, sans doute exécutée par quelque artiste crétois venu de Cnossos ¹. A Tenos, l'École française a déblayé le temple de Poseidon et d'Amphitrite. Mais le champ principal de l'activité de cette École, après la fin des fouilles de Delphes, a été l'île de Délos, où elle travaille presque sans interruption depuis trente ans. Jusqu'en 1901, les explorateurs n'avaient disposé que



FIG. 209. — TÊTE DITE D'ATALANTE
découverte à Tégée.

de très faibles crédits, qui rendirent possibles, il est vrai, des découvertes capitales, dues surtout à l'énergique persévérance de M. Homolle, mais non pas un déblaiement complet et méthodique. Grâce à un mécène américain, correspondant de l'Institut de France, le duc de Loubat, le nouveau directeur de l'École française, M. Hol-

1 *Excavations at Phylakopi*, 1904, pl. XXII.

leaux, a pu entreprendre comme la synthèse de toutes les fouilles précédentes : le nettoyage, jusqu'au sol antique, de l'île d'Apollon. C'est un travail de très longue haleine, qui exigera peut-être vingt ans et un million; mais ce qui a été fait depuis quatre ans est déjà considérable et les trouvailles, tant artistiques qu'épigraphiques, ont été ce que l'on devait prévoir. La *Gazette* publiera prochainement des études détaillées sur ces fouilles, dont les résultats ne peuvent être résumés en quelques lignes; pour le moment, les curieux doivent consulter le *Bulletin de correspondance hellénique*, publié par l'École française d'Athènes, qui est devenu comme le *Moniteur* archéologique de Délos.

Vis-à-vis de Délos est l'île de Rhénée, où l'on a découvert un petit temple d'Héraklès avec les fragments d'une statue du dieu (1900).

Un Belge, M. Graindor, a fouillé le temple d'Apollon à Carthaea, dans l'île de Céos. M. Furtwaengler a conduit deux campagnes dans l'île d'Égine, aux abords du temple dont les frontons sont à Munich¹. Il a retrouvé d'importants fragments de ces sculptures, qui permettent une restitution toute nouvelle, et un sphinx en marbre, ayant servi d'acrotère, dans le style de Calamis. Une inscription a révélé que ce temple était placé sous le vocable de la déesse locale Aphaia. Dans l'île d'Eubée, les archéologues grecs ont fouillé un gymnase à Chalcis et une nécropole de la période géométrique à Érétrie.

La remise aux autorités grecques du Musée construit à Delphes pour recevoir les produits des fouilles françaises (2 mai 1903) a marqué officiellement la clôture de ces fouilles, dont les résultats se publient trop lentement dans un grand ouvrage à planches. De 1900 à 1902, un membre de l'École française, M. Mendel, a repris l'exploration du temple de Tégée et retrouvé plusieurs morceaux bien conservés des frontons, œuvres de Scopas. On hésite cependant à attribuer à Scopas — dont le type viril, il est vrai, nous est seul connu avec certitude — la belle tête de femme, peut-être d'Atalante, qui est la trouvaille la plus heureuse de M. Mendel (fig. 208, 209)². Faut-il renoncer à croire qu'elle ait appartenu à l'un des frontons, avec le

1. Voir *Chronique des Arts*, 1901, p. 148.

2. *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. XXV (1901), pl. IV, V, p. 260; *Jahrbuch des Institutes*, 1904, p. 78. Cf. Pausanias, VIII, 45, 2.

torse de femme court vêtue auquel elle semble se rattacher? Quand cette question sera définitivement tranchée, nous disposerons peut-être d'une tête de femme scopasienne qui nous permettra de rechercher, dans le trésor des copies romaines, des répliques de l'Aphrodite et des autres statues féminines du même maître ¹.

Le sommet du mont Lycée, en Arcadie, avec l'autel de Zeus, l'hippodrome et le sanctuaire du dieu Pan, a été déblayé par M. Kourouniotis. Le même archéologue grec a découvert deux petits temples à Cotilon, près de Phigalie. M. Furtwaengler a fouillé à Amyclae près de Sparte et retrouvé de beaux fragments du trône de l'Apollon amycléen, œuvre de Bathyclès de Magnésie. M. Cavvadias a repris les fouilles d'Épidaure, déblayé l'enceinte, une partie du stade et un portique colossal. A Tirynthe, l'Institut allemand d'Athènes a découvert un second palais, plus ancien que le palais mycénien exploré par Schliemann. A Asiné, près de Mycènes, M. Kofiniotis a retrouvé une très ancienne ville. L'Institut américain ayant terminé les fouilles du temple de Héra à Argos, dont les résultats — un peu minces — ont été publiés avec trop de luxe en deux gros volumes, un Hollandais, M. Vollgraff, a commencé l'exploration de la ville et de la nécropole d'Argos, des temples d'Apollon Pythien et d'Athéna Oxyderkès, du gymnase romain. Il a eu la bonne fortune de mettre au jour deux tombes mycéniennes encore inviolées. L'École américaine a continué ses fouilles à Corinthe, rendant à la lumière la magnifique fontaine de Pirène, des portiques, un *bouleu-*



FIG. 210. — TÊTE D'ÉPHÈBE
découverte à Corinthe.

1. Pour les têtes d'éphèbes dues à Scopas, voir mon *Recueil de têtes antiques*, p. 114, 118. Je ne puis admettre l'attribution à Scopas de l'original d'une tête de femme découverte à Rome (*Jahrbuch*, 1904, pl. II), réplique d'une tête de Vienne que j'ai autrefois publiée dans la *Gazette* (1892, I, p. 289). Elle se rattache, je crois, à l'art plus ancien de Crésilas.

térion et un grand nombre de sculptures d'une réelle valeur. Il est singulier que cette exploration, bien plus féconde que celle de l'Heraion d'Argos, ait à compter avec l'indifférence du public et une fâcheuse pénurie d'argent. Une seule tête d'éphèbe de style archaïque, comme celle que nous reproduisons (fig. 210)¹, analogue à la célèbre tête de Périnthe au Musée de Dresde, prouve que le sol de Corinthe, remué à fond, dédommagerait amplement les travailleurs.

En Attique, les archéologues grecs ont fouillé à Sunium et repris l'exploration d'Oropos; M. H. Weller, Américain, a déblayé la grotte de Vari, sur un éperon de l'Hymette. A Athènes même, l'Éphorie grecque a mis à nu une douzaine de tombes sur la Voie Sacrée, et l'École allemande a commencé des travaux sur la pente orientale de l'Acropole. Mais le plus beau morceau de sculpture attique découvert pendant ces dernières années ne l'a pas été à Athènes : c'est un magnifique fragment de la frise du Parthénon qui, oublié dans un parc anglais, a été retrouvé par hasard en 1902 dans le comté d'Essex, pour faire la joie des visiteurs de l'exposition d'art grec organisée par le *Burlington Club* à Londres (fig. 211)².

MM. Furtwaengler et Bulle ont exhumé un palais minyen³ à Orchomène de Béotie. L'éphore grec M. Sotiriadis a découvert à Thermos en Étolie un temple d'Apollon orné de métopes peintes archaïques⁴ et, dans un tumulus de la même région, à Trichonion, de précieux ornements en or. L'École américaine a exploré un théâtre et un temple à Æniadae en Acarnanie. Les îles de Leucade et d'Ithaque ont été l'objet de fouilles par MM. Doerpfeld et Vollgraff, à la recherche de palais mycéniens qui se dérobent. Dans l'ancienne Thrace (Roumélie et Bulgarie actuelle), MM. G. Seure, Degrand et Vassits ont ouvert de nombreuses sépultures, dont les plus anciennes renferment des objets tout à fait comparables à ceux d'Hissarlik et les plus récentes des bronzes grecs d'excellent style.

1. *Athenische Mittheilungen*, 1903, pl. VI, p. 451.

2. Voir le catalogue illustré publié par le *Club*, avec texte de M^{me} Eug. Strong, Londres, 1904, p. 17, et un article de M. Cecil Smith dans le *Burlington Magazine* (1904, II, p. 236).

3. Il s'agit des Minyens dont la tradition grecque faisait les plus anciens habitants d'Orchomène en Béotie.

4. *Ephemeris*, 1903, p. 71, avec planches en couleurs.

Malgré la guerre et les troubles politiques qui l'ont accompagnée et suivie, les vastes pays de l'empire russe n'ont pas été négligés des archéologues. Un Américain, M. Pumpelly, a fouillé des tumulus



FIG. 211. — FRAGMENT DE LA FRISE NORD DU PARTHÉNON.
Collection T. D. Botterell, Essex.

dans le Turkestan; la Commission impériale archéologique a poursuivi des explorations de longue haleine à Chersonèse, à Olbia, à Panticapée¹. Des découvertes surprenantes d'objets d'or, celles

1. Cf. Bobrinskoy, *Revue archéologique*, 1904, II, p. 1-18.

notamment d'un fourreau de glaive, d'un carquois, d'une hache d'apparat, qui remontent probablement au VII^e siècle avant notre ère, ont été faites dans des tumulus de la région du Kouban¹. Espérons qu'une ère de paix et de travail s'ouvrira prochainement pour la Russie et que les recherches sur le passé scythique en recevront une nouvelle impulsion.

L'Italie presque entière serait un admirable champ de fouilles si un amour-propre national un peu étroit n'y interdisait toute exploration aux étrangers. Le seul bruit de « fouilles internationales » à Herculanium fit pousser des cris de paon à des savants italiens, et non des moindres; il faut prendre son parti de ce « nationalisme » archéologique et féliciter l'Italie de ce qu'elle fait, sans lui en vouloir de ce qu'elle empêche de faire. Sous l'énergique direction de M. Boni, les fouilles du Forum, depuis 1898, ont ajouté des pages à l'histoire romaine²; successivement on a mis au jour le *lapis niger*, la prétendue tombe de Romulus, la fameuse stèle à inscription archaïque, la fontaine de Juturne, le bassin des Dioscures, la vieille église de S. Maria Antiqua, la base de la statue de Domitien, le lac où s'est précipité Curtius. Plus de quarante tombes archaïques inviolées ont été découvertes en plein Forum. D'autres fouilles ont été commencées entre la place de Venise et le forum de Trajan. Enfin les travaux, depuis longtemps abandonnés, ont été repris sur le Palatin à la villa Mills. Je peux ajouter, pour la rareté du fait, qu'un architecte français, M. Bigot, a obtenu l'autorisation de pratiquer quelques sondages à la recherche des *carceres* du grand Cirque.

Les successeurs de Giovanni De Rossi, MM. Marucchi et Wilpert, travaillent avec activité dans la Rome souterraine. M^{gr} Wilpert a découvert la crypte des saints Marc et Marcellin, celle du pape Damase; M. Marucchi a exploré la catacombe-basilique de Commodilla, riche en peintures des VI^e et VII^e siècles. L'une de ces dernières représente saint Luc, mais avec les attributs du chirurgien, non du peintre: la légende de saint Luc peintre de la Vierge n'était pas encore accréditée. M. Kanzler a étudié, sur la Voie Latine, une nouvelle catacombe isolée, offrant des caractères assez singuliers, que l'on a quel-

1. Cf. Farmakowsky, *Archaeologischer Anzeiger*, 1904, p. 100.

2. Voir surtout D. Vaglieri, *Bull. comunale*, 1903, p. 3-239; Hülsen, *Rom. Mittheilungen*, 1902, p. 1-97. Ces mémoires ont aussi été publiés à part.

que raison d'attribuer à une secte de chrétiens hérétiques, les Valentinieniens. M. Nicolas Muller a exploré une catacombe juive située sur la Via Portuensis.

A Pompéi, les fouilles ont fait reparaître une maison ornée de peintures importantes, dans l'*insula* IV de la cinquième région. Sur le bord de la mer, à Torre Annunziata, on a retrouvé une auberge de campagne où s'étaient vainement réfugiés, lors de la catastrophe, quelques riches Pompéiens; plusieurs des corps étaient parés de colliers, de bracelets et de bagues en or¹. Sur la pente orientale du Vésuve, à San Marzano, on a exhumé une grande villa de l'époque d'Auguste, superposée à un lit épais de cendres, au-dessous duquel il y a des tombes très archaïques: c'est donc qu'une éruption du Vésuve avait recouvert une première fois ce terrain.

Les temples de Diane et de Junon Lucine à Norba, le temple d'Isis à Bénévent ont été dégagés par les archéologues italiens, qui ont également exploré de vastes nécropoles à Aufidena et près de Bari. M. P. Orsi, qui règne sur la Sicile, a fouillé l'Olympieion de Syracuse, déblayé l'entrée de l'Acropole, ouvert des centaines de sépultures dans les nécropoles inépuisables de Gela, de Calatagirone, de Pantalica. M. Patroni a étudié la nécropole de Nora en Sardaigne. Au nord de l'Adriatique, en Istrie, M. Marchesetti a fouillé plus de 4.000 tombes du premier âge du fer à Santa Lucia; d'autres recherches ont porté sur les nécropoles de Pola, sur les deux temples de Val



FIG. 212. — APOLLOX, STATUE DE BRONZE découverte à Coligny. — Musée de Lyon.

1. Une hypothèse inepte, qui a fait le tour des journaux, voulait qu'une de ces victimes couvertes de bijoux fût Pline l'Ancien.

Catena, sur le singulier cimetière de Nesactium, où l'on a exhumé des plaques de pierre avec des décorations de style mycénien. Aquilée, Carnuntum, la Bosnie et l'Albanie ont continué à occuper utilement les archéologues autrichiens.

* * *

En France et sur la frontière pyrénéenne d'Espagne, un nouveau chapitre a été ajouté à l'histoire de l'art avant toute histoire par la découverte et l'exploration de douze cavernes de l'âge du renne, dont les parois sont décorées de peintures et de gravures représentant des animaux, — mammouths, taureaux, chevaux, rennes, etc., — avec un naturalisme qui fait parfois songer à Pisanello¹. Un grand ouvrage actuellement sous presse, dont le prince de Monaco supporte généreusement les frais, fera connaître ces extraordinaires trouvailles. Non moins étonnante serait la rencontre de silex taillés égyptiens, des environs du cinquantième siècle avant notre ère, dans l'ilot de Riou, à 3 kilomètres de la côte de Provence, s'il ne s'agissait d'une mystification bientôt reconnue. De nombreux fragments de vases grecs, témoignant de relations commerciales actives, ont été recueillis à Marseille, sur le plateau de Baou-Roux près de Simiane, et à Montlaurès près de Narbonne; ces deux derniers emplacements ont également fourni des poteries identiques à celles qui, sur la côte orientale de l'Espagne, semblent continuer la tradition mycénienne. Des fouilles ont été commencées au monument élevé par Auguste à la Turbie et à Alise Sainte-Reine; on a exploré le sommet du Puy de Dôme, où s'élevait le temple de Mercure Dumias, et la nécropole romaine de Vénéjean dans la Drôme. Les deux plus belles découvertes faites sur le sol de la Gaule sont dues au hasard : ce sont une statue d'Athéna, copie d'un modèle grec antérieur à Phidias, exhumée à Poitiers (fig. 213)² et une statue en bronze d'Apollon, de grandeur naturelle, qui, retrouvée en fragments à Coligny, a été admirablement

1. J'en ai publié deux spécimens dans *Apollo*, 3^e édit., p. 5 et 7 (voir le cliché donné ici en cul-de-lampe, figure 214, reproduisant, d'après la *Revue de l'École d'anthropologie*, une peinture de la grotte de Fond de Gaume, dans la Dordogne).

2. E. Audouin, *Monuments Piot*, t. IX (1902), pl. IV et V.

restaurée par M. André et fait aujourd'hui l'ornement du Musée de Lyon (fig. 212)¹. Le type de la tête rappelle celui d'Alexandre le Grand; mais c'est bien une statue de dieu, non de héros déifié.

La démolition de l'ancien mur de Metz a fait découvrir nombre de bas-reliefs gallo-romains et un vaste amphithéâtre. M. Michaelis a récemment signalé, au Musée de Metz, une statue de femme de provenance locale, qui ne se rattacherait pas à l'art romain, mais à celui des sculpteurs de Pergame. C'est aujourd'hui seulement que l'on commence à reconnaître l'importance des pénétrations grecques dans les Gaules celtique et romaine, qui n'ont pas reçu toutes leurs inspirations de l'Italie.

En Allemagne, des fouilles méthodiques ont été conduites à Neuss (Novesium) et à Haltern (Aliso), deux stations romaines très considérables; un nouveau sanctuaire de Mithra a été



FIG. 213. — COPIE ANTIQUE D'UNE ATHÉNA ARCHAÏQUE découverte à Poitiers. — Musée de Poitiers.

¹ J. Buche, *Monuments Piot*, t. X (1903), pl. IX. La statue a 1 m, 70 de haut.

découvert près de Heddernheim. Les travaux d'exploration du *limes* germanique¹ sont presque terminés; ceux du *limes* tracé sur le territoire de l'empire d'Autriche sont en bonne voie.

Deux villes romaines, celles de Silchester et de Caerwent (*Venta Silurum*), sont le domaine des archéologues anglais, qui trouvent également matière à fouilles dans le nord de leur île, sur le parcours des murs de défense élevés par Hadrien et par Antonin.

MM. A. Engel et P. Paris ont exploré, en Espagne, les anciennes villes du Cerro de los Santos et d'Osuna (Ursa). S'ils n'y ont pas découvert une nouvelle « dame d'Elché », ils ont du moins fourni au Louvre les éléments d'une petite salle ibérique fort intéressante. D'autres chercheurs ont exhumé un sanctuaire de Mithra à Merida (Emerita) et un temple de Proserpine (ou d'une divinité ibérique du même caractère) à Huelva.

L'Afrique française nous apporte sans cesse de nouvelles surprises². A Carthage, le P. Delattre a mis la main sur le cimetière des prêtres et des prêtresses puniques, ensevelis dans de magnifiques sarcophages en marbre que décorent des peintures et des reliefs de style grec (nécropole de Sainte-Monique). M. Gauckler, directeur des antiquités, a exploré le théâtre, la nécropole protopunique de Dermesch, puis une autre nécropole punique, riche en bijoux helléniques et égyptisants, à Bordj-Djedid. Le même savant a découvert une tête colossale d'Hercule à Utique, un forum orné de nombreuses statues à Gighthis, des villas romaines pavées de riches mosaïques un peu partout. M. le docteur Carton a fouillé le théâtre de Dougga, un autre théâtre et un sanctuaire punique à Ksiba près de Sousse. M. l'abbé Leynaud a découvert à Sousse de vastes catacombes chrétiennes. En Algérie, les fouilles officielles ont été continuées au camp de Lambèse, à Timgad, à Cherchell; une basilique chrétienne a été découverte à Announa; on a déblayé le théâtre de Guelma et le *nymphaeum* de Khamissa. Je ne puis énumérer ici toutes les recherches dont la Tunisie et l'Algérie sont le théâtre; celles que j'ai signalées

1. Enceinte fortifiée qui, en Germanie, protégeait les frontières de l'Empire romain.

2. Les découvertes faites en Afrique sont annoncées et décrites dans le *Bulletin du Comité* et les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*; M. Gsell les résume chaque année dans les *Mélanges de l'École de Rome*.

suffisent à donner une idée de l'activité qui règne dans ces régions.
Opere omnis semita fervet.

A cette multiplicité de fouilles entreprises à la fois en tant de lieux — et je n'ai parlé ni des pays scandinaves, ni de l'Hindoustan et de l'Indo-Chine, ni du Nouveau Monde — répond une avalanche continue de notices, de mémoires, de monographies illustrées, de commentaires et même de polémiques. Il n'est pas un archéologue qui puisse lire ou même voir tout ce qui concerne sa profession. Raison de plus pour extraire, de cette bibliothèque sans cesse accrue, ce qui peut intéresser les amis de l'art antique, plus exclusifs, comme je l'ai déjà dit, que les archéologues et moins astreints à connaître beaucoup de monuments qu'à en étudier quelques-uns de près. Je m'y emploie ici de mon mieux depuis vingt ans et n'en éprouve aucune lassitude. De tous les sports, la chasse aux belles choses est encore celui qui fatigue le moins.

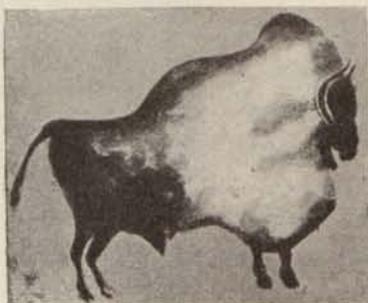


FIG. 214. — PEINTURE PRÉHISTORIQUE DE LA CAVERNE DE FONT-DE-GAUME
(Dordogne).



FIG. 215. — EROS ET PSYCHÉS TRESSANT DES GUILANDES.
Peinture de Pompéi ¹.

DIX-HUITIÈME COURRIER

1909 ²



FIG. 216. — BUSTE DIT DE PSYCHÉ.
Musée de Naples.

L'empire ottoman a été doté en 1907 d'un nouveau *Règlement sur les antiquités*, concernant la conservation et la propriété des monuments d'archéologie et d'art ³. Ce règlement est très sévère : les auteurs de fouilles clandestines sont punis de prison; l'exportation des objets antiques est rigoureusement prohibée, à moins d'une autorisation de la Direction générale des Musées; les explorateurs munis d'un permis sont soumis à une stricte surveillance et, tout en supportant intégralement les frais des fouilles, n'ont d'autre droit sur les objets découverts que celui de photographie et

1. *Museo Borbonico*, t. IV, pl. 47.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, I, p. 185-203.

3. Reproduit dans la *Revue archéologique*, 1908, I, p. 405-412.

de moulage. Les archéologues européens préféreraient sans doute un retour à l'ancien état de choses, où les trouvailles leur appartaient pour un tiers, quelquefois pour deux; mais on comprend que la Turquie désire garder les chefs-d'œuvre que recèle son sol; on comprend surtout qu'elle veuille mettre fin aux fouilles de simple spéculation qui l'appauvrissent sans enrichir la science. A cet égard, notre pays ferait bien d'imiter un peu la Turquie, et aussi l'Italie, l'Allemagne, les pays scandinaves, qui ne permettent pas au premier venu, pro-

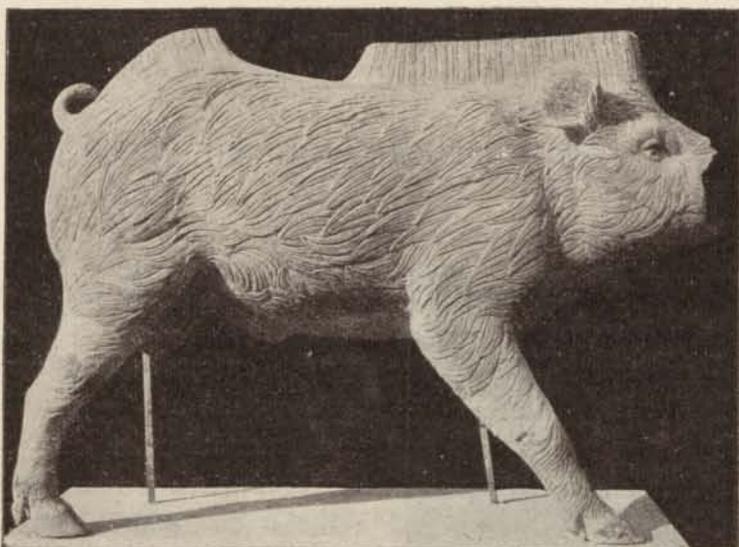


FIG. 217. — SANGLIER EN BRONZE,
découvert en Roumélie. — Musée de Constantinople.

priétaire ou locataire d'un terrain, de tout bouleverser, au grand dam de nos études, sans prendre de notes et sans tenir de registre. Bientôt il ne restera plus chez nous de nécropoles romaines et mérovingiennes à explorer, tant certains prétendus antiquaires les ont exploitées et les exploitent tous les jours. Que dire enfin de ces gisements précieux entre tous, les cavernes habitées de l'âge du renne, où l'on découvre les plus anciens témoignages de l'art et de l'industrie en Europe? Un ignorant quelconque, désireux de trouver des bibelots pour les vendre, loue un abri sous roche et y fait piocher à tour de bras... Dès 1900, au Congrès d'archéologie préhistorique tenu à Paris, je demandai qu'on mît un terme à ce vandalisme; malgré l'opposition

de quelques personnes, alléguant la « liberté des recherches », le Congrès se joignit à moi et nous adressâmes une pétition au ministre; mais les pouvoirs publics, seuls compétents, ne sont pas encore intervenus. La question est « à l'étude ». Puisse-t-on ne pas intervenir trop tard, lorsqu'il ne restera plus de cavernes à protéger!

Une bonne constitution politique vaut encore mieux qu'un bon



FIG. 218. — STATUE EN MARBRE DE JEUNE NIOBIDE
découverte à Rome.

règlement sur les fouilles. La Turquie possède maintenant ces deux avantages. La révolution pacifique de juillet 1908 peut marquer le début d'une ère de recherches fécondes dans ce vaste pays, domaine archéologique incomparable, dont on n'a guère encore exploré que les villes côtières. Depuis trente ans déjà, le Musée de Tchimli-Kiosk, devenu, grâce à son directeur, Hamdi-bey, un des plus riches du monde, était comme une oasis de civilisation occidentale dans un

empire gouverné à l'asiatique. Ce Musée a toutes les sympathies des « Jeunes Turcs » aujourd'hui au pouvoir; peut-être n'oublent-ils pas, eux qui doivent le changement de régime à des militaires instruits, que le Musée d'antiquités de Constantinople est lui-même l'œuvre d'un de ces officiers comme l'armée turque en a tant compté



FIG. 219. — STATUE EN BRONZE D'ÉROS
découverte dans la mer à Mahdia (Tunisie).

au XIX^e siècle, Fethi-pacha, grand maître de l'artillerie (1852). A côté du Musée, dont il suffit d'encourager le développement normal et que les confiscations de trouvailles fortuites enrichissent sans cesse — témoin le grand *Sanglier* de bronze (fig. 217), œuvre puissante découverte récemment en Roumélie — le plus pressant des besoins intellectuels à Constantinople est celui d'une bibliothèque;

c'est à peine si, au Musée lui-même, il en existe un faible noyau et ce qu'on trouve ailleurs, même au Syllogue grec, se réduit à peu de chose. Quelle belle occasion de former une bibliothèque vraiment scientifique, vraiment moderne, où la qualité ne soit pas sacrifiée



FIG. 220. — STATUE EN BRONZE D'ENFANT
découverte à Lambèse (Algérie).

à la quantité, où l'on ne trouve que des livres utiles, et non pas ces longues rangées de bouquins poudreux et surannés qui encombrant nos vieilles bibliothèques européennes! Nos amis des rives du Bosphore feront bien de se garder des propositions de libraires qui leur offriront cinquante mille volumes « pour commencer »; qu'ils forment

des commissions d'hommes compétents pour acheter, un à un, les livres nécessaires, et peut-être se féliciteront-ils, dans vingt ans d'ici, d'avoir été dispensés, par les circonstances, d'emmagasiner la production de quatre siècles.

..

Dans la Grèce propre, les fouilles les plus fructueuses sont toujours celles de l'École française d'Athènes à Délos, continuées d'année en année grâce à l'inépuisable libéralité du duc de Loubat. Un volume entier des *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions* (1908) a fait connaître les derniers résultats de ces recherches, entre autres des fragments de peintures décoratives dont la Grèce n'avait pas encore fourni l'équivalent. L'École anglaise poursuit depuis plusieurs années l'exploration du site de Sparte¹, où, à défaut de grandes statues, elle a trouvé des stèles, des ivoires, des masques votifs en terre cuite de grandeur naturelle, d'innombrables figurines de plomb, autrefois consacrées à la célèbre Artémis Orthia, qui présidait aux flagellations des jeunes Spartiates². En Crète, Anglais, Américains, Italiens et Grecs sont encore occupés pour longtemps. Le merveilleux sarcophage orné de peintures, découvert à Phaestos, vient de nous être révélé par une publication en couleurs³ : c'est un chef-d'œuvre de plus de l'art préhellénique auquel on doit les gobelets de Vaphio, le *Porteur de coupe* de Cnossos et le *Vase des moissonneurs*⁴. En Asie Mineure, des fouilles considérables, aujourd'hui terminées, ont été exécutées par le Musée Britannique à Éphèse⁵. On y a exhumé une partie du trésor de l'ancien temple, comprenant des centaines d'abeilles en or (les prêtresses d'Éphèse étaient dites *abeilles*) et des figurines polychromes en ivoire qui posent des problèmes d'un intérêt capital. Plusieurs d'entre elles, en effet, rappellent à s'y méprendre des types connus de l'art bouddhique. A moins de vouloir attribuer cette similitude au hasard, ce

1. *Annual of the British School*, t. XII, p. 277-479.

2. Cf. *Revue archéologique*, 1906, II, p. 450.

3. *Monumenti antichi*, 1908 (Paribeni).

4. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, I, p. 89.

5. Hogarth, *Ephesus*, 1908.

qui est une solution *paresseuse*, on est bien tenté d'alléguer, sinon les voyages de Pythagore en Inde, du moins le fait que les Indous ont qualifié les Grecs de *Javanas*, c'est-à-dire d'Ioniens, et la renais-



FIG. 221. — BUSTE DE DIONYSOS BARBU PAR BOËTHOS
découvert dans la mer à Madhia (Tunisie).

sance intellectuelle de l'Inde au VI^e siècle, qui se manifesta par le jaïnisme et le bouddhisme. Personne ne croit plus que la Grèce ancienne ait été tributaire de l'Inde; mais la proposition contraire, certainement vraie pour l'époque qui suivit la conquête d'Alexandre,

pourrait bien l'être aussi, et même dans une plus large mesure, pour une époque de trois siècles antérieure. J'ai été très frappé, au cours d'un récent séjour à Londres, par certaines statues représentant des hommes nus debout, conservées au British Museum et à l'Indian Museum de South Kensington; ces images, qui sont celles de saints jaïnistes, sont presque identiques, même dans les détails, aux *Apol-*

lons grecs du VI^e siècle, à tel point que je n'hésite pas à croire qu'une de ces statues grecques, importée de la côte d'Asie Mineure en Inde, a servi de modèle à l'école d'artistes indous qui a figuré et figure encore les *Tirthankaras*.

L'Allemagne a continué les fouilles de Milet et de Pergame, où l'exploration de l'ancienne ville, après celle de l'Acropole, donne encore d'agréables surprises¹. En Cappadoce, à Pteria, aux pieds des grands bas-reliefs hittites autrefois étudiés par M. Perrot, les fouilles de M. Winckler ont fait reparaître une série de tablettes cunéiformes qui nous ont appris des choses étonnantes, par exemple que certaines tribus, vers 1500 avant notre ère, adoraient à la fois les dieux de la Perse et ceux de l'Inde². Ces tribus semblent donc avoir appartenu au rameau indo-perse de la famille dite aryenne, peu de temps avant sa séparation en deux tronçons. Les fouilles de Pteria, à peine commencées, sont parmi celles qui promettent le plus: on est là sur l'emplacement de la capitale d'un grand empire qui s'est étendu sur



FIG. 222.

STATUETTE GRECQUE ARCHAÏQUE.
Musée d'Auxerre, puis au Louvre.

toute l'Asie Mineure et y a semé, avec des inscriptions encore indéchiffrables, des bas-reliefs d'un style incorrect, mais vigoureux.

1. *Athenische Mittheilungen*, 1907, p. 161 et suiv.

2. *Orientalische Literaturzeitung*, t. IX, p. 621.

Plus loin vers l'est, l'immense accumulation des débris de Suse offre un champ inépuisable à l'activité de la mission française si



FIG. 223. — VÉNUS EN MARBRE
découverte au Mas-d'Agenais. — Musée d'Agen.

habilement dirigée par M. de Morgan. Toutes les trouvailles, qu'un traité réserve à la France, viennent enrichir le Louvre. On ne connaît peut-être pas assez ces salles de la mission de Suse; il y a là une ving-

taine de monuments de tout premier ordre qui suffiraient à mettre hors de pair un grand musée ¹.

Depuis quelques années, l'attention des archéologues orientalistes est vivement sollicitée par les monuments de la civilisation bactrienne, épars dans les steppes et les oasis du Turkestan. A la suite des savants russes, MM. Grünwedel, Le Coq, Aurelius Stein, Pelliot ont révélé, dans cette région peu hospitalière, les restes d'un art qui tient d'une part à l'Asie hellénique, de l'autre à l'Inde bouddhique et à la Chine. L'art archaïque de la Chine du Nord, dont M. Chavannes vient de photographier et de publier des spécimens de grand prix ², accuse de plus en plus des influences grecques qui ont filtré, pour ainsi dire, à travers l'Asie centrale. L'existence de courants helléniques vers l'Extrême-Orient est aujourd'hui universellement admise; il reste, et c'est l'essentiel, d'en déterminer la direction et la date, le point d'arrivée et le point de départ. C'est une tâche dont le xx^e siècle s'acquittera d'autant plus volontiers que le siècle passé lui en a laissé tout l'honneur.

Je devrais encore parler, même au cours d'une revue aussi rapide, des fouilles qui se poursuivent en Palestine et en Égypte; mais j'ai hâte d'arriver aux chefs-d'œuvre de l'art grec que nous a rendus, depuis deux ans, le sol de l'Italie : la *Niobide* de Rome et le *Discobole* de Castel Porziano.

..

La *Niobide*, restée la propriété d'une banque romaine, a été découverte dans les anciens jardins de Salluste, le 14 juin 1906 (fig. 218) ³. Elle est presque intacte, ayant été cachée dans le souterrain où on l'a retrouvée, soit au moment du triomphe du christianisme, soit à l'approche des Goths d'Alaric. Il y a quelques années, le même terrain a rendu deux statues de même grandeur et de même style, actuel-

1. Pour les dernières campagnes de Suse, voir les *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1906, p. 275; 1907, p. 397; 1908, p. 373, et l'article de M. E. Pottier dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, p. 5.

2. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1908, p. 100, 187.

3. *Ibid.* 1907, p. 404; *Bullettino comunale*, 1906, p. 157; *Ausonia*, 1907, pl. I-III; *Revue archéologique*, 1907, II, p. 345.

lement à Copenhague, dans la Glyptothèque de Ny Carlsberg : une Niobide drapée en fuite et un jeune Niobide étendu mort. Furtwaengler a supposé que ces figures provenaient du fronton d'un temple grec, auquel la nouvelle Niobide aurait appartenu aussi. Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, il est sûr que ces statues sont grecques et qu'elles remontent au milieu du v^e siècle, à une école un peu plus archaïque que celle des marbres du Parthénon et où la technique était plus serrée, plus minutieuse, avec une certaine tendance au raffinement. Cette école est maintenant représentée au Louvre par un chef-d'œuvre : la tête de femme autrefois dans la collection Humphry Ward (fig. 127, 128) ; les archéologues en associent les monuments au nom célèbre de Calamis, sans se dissimuler le caractère hasardeux de cette étiquette, puisque nous ne connaissons de Calamis aucune œuvre signée. Dans les premiers mois qui suivirent la découverte de la nouvelle Niobide, on éprouva quelque hésitation à la dater ; alors que Furtwaengler l'attribuait avec raison au v^e siècle, d'autres songèrent à l'époque hellénistique ou même au 1^{er} siècle avant l'ère chrétienne, où fleurit une école de sculpture archaïsante dont les œuvres trouvèrent grande faveur en Italie. Le doute n'est plus possible depuis que j'ai appelé l'attention sur la valeur chronologique de l'*indice mammaire*, c'est-à-dire de l'écartement des seins par rapport à leur diamètre¹. De 2500 à 1200 environ, dans l'art préhellénique que nous appelons égéen, minoen et mycénien, on voit progressivement les seins augmenter de volume et se rapprocher jusqu'à devenir tangents. Puis, dans l'art grec, de l'an 800 à l'an 350 environ, le même *processus* s'observe encore : les seins, d'abord éloignés de plusieurs diamètres, puis séparés, vers 450, par l'espace d'un diamètre environ, finissent par ne laisser entre eux qu'un intervalle minime ou nul pendant la seconde moitié du iv^e siècle. Si l'on compare, à cet égard, la Niobide de Rome avec la Vénus de Milo, qui n'est probablement pas antérieure à 360, ou avec la Vénus de Médicis, qui est postérieure, on se convaincra que la Niobide est beaucoup plus ancienne, plus ancienne aussi que les prétendues Parques du Parthénon. Nous possédions déjà, à Rome même, une statue de femme nue du même style que la Niobide et où l'écartement

1. *Revue des Études grecques*, 1908, p. 13-38.

des seins n'est pas moins marqué : c'est la figure dite Vénus de l'Esquilin, peut-être l'image d'une héroïne nommée Hydna qui se distingua comme plongeuse au cours des guerres médiques. Furtwaengler, avant de connaître mes observations sur l'indice mammaire, mais éclairé par un sentiment très sûr des styles grecs, avait rapproché la Niobide de cette Vénus. Ainsi l'école attique du v^e siècle, contemporaine de celle de Phidias, bien qu'obéissant à d'autres tendances, représentait déjà volontiers la nudité féminine; nous en avons un troisième exemple dans la joueuse de flûte nue qui décore un des côtés du relief dit *Trône Ludovisi* au Musée des Thermes à Rome (fig. 47), relief où M^{me} Strong a cru reconnaître la même main que dans la « tête Humphry Ward » (fig. 127, 128) ou du moins une main parente. Que cet artiste se soit ou non appelé Calamis, c'était un sculpteur de grand talent, qui exerça une profonde influence et dont le style fut encore imité en Grèce après le triomphe de l'art de Phidias. La Vénus Genitrix du Louvre, dans cette draperie mouillée et transparente qui révèle ses formes, doit être attribuée sinon à la même école, du moins à la même inspiration (fig. 141).

Myron, formé à l'école d'Argos, représente une autre tendance : celle du réalisme dans le modelé et dans le mouvement. D'un de ses bronzes les plus réputés, le *Discobole*, il existe une réplique en marbre à peu près inaccessible, dans la collection Lancelotti à Rome. Cette statue n'est guère connue des archéologues que par une médiocre photographie, souvent reproduite, et par le moulage de la tête, exécuté sous le second Empire et que Furtwaengler eut la bonne fortune de retrouver parmi les plâtres de la salle du Manège au Louvre. Maintenant, nous possédons une seconde réplique très satisfaisante de la même statue, moins la tête; elle a été exhumée à Castel Porziano, dans un domaine appartenant au roi d'Italie¹. Il y avait là une villa de l'époque d'Auguste, sur l'emplacement de laquelle on construisit une nouvelle villa vers 140; la copie du *Discobole* en ornait le jardin. C'est une de ces bonnes répliques romaines, sculptées, comme l'a démontré Furtwaengler, d'après des moulages, ce dont témoigne l'exactitude minutieuse des proportions, qui devient apparente lorsqu'on compare plusieurs répliques d'une même statue. J'ai montré

1. *Bullettino d'arte*, 1907, p. 1; *Monumenti antichi*, t. XVI, p. 241.

à mon tour que ces moulages-types, qui se répandaient dans les ateliers de sculpteurs, n'étaient exécutés que sur des originaux de bronze; les statues de marbre, à cause de leur polychromie, n'auraient pu supporter sans dommage cette opération.

♦ ♦

On n'a pas oublié le trésor de statues grecques découvert en 1900 dans la mer, près de l'île de Cerigotto, cargaison d'un navire qui

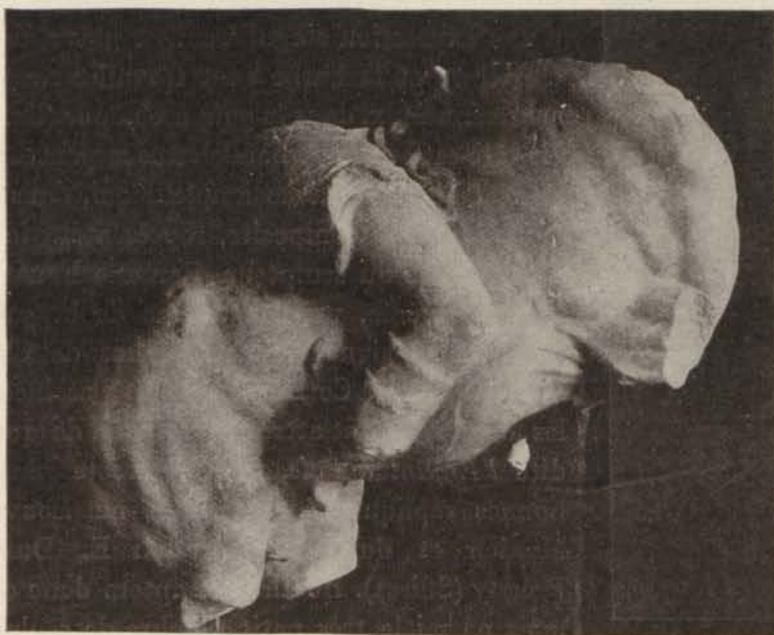


FIG. 224. — AMAZONE COMBATTANT.
Musée de Boston.

transportait un musée de copies vers Constantinople ou quelque ville de la côte d'Asie. Une trouvaille du même genre, plus importante par la qualité des œuvres, a été faite en juin 1907, non loin de Mahdia, en Tunisie. Grâce à l'adresse des plongeurs arabes et au concours dévoué de nos officiers de marine, M. Merlin, directeur des Antiquités et du Musée du Bardo, a pu ainsi faire retirer de l'eau et transporter à Tunis des monuments d'une haute importance. Le plus beau, destiné à devenir célèbre, est un Éros de bronze, de grande

dimension, qui répond à la description d'un Éros en bronze de Praxitèle, loué par le rhéteur grec Callistrate (fig. 219)¹. On sait combien sont encore rares les grandes statues de bronze; le Louvre même n'en possède qu'une seule, l'Apollon de Lillebonne. L'Afrique française n'en avait fourni jusqu'à présent qu'une, le charmant Enfant tenant un oiseau, découvert à Lambèse en 1905 (fig. 220)². L'Éros du Bardo

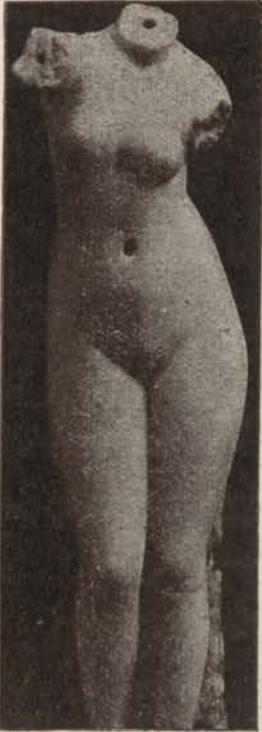


FIG. 225. — VÉNUS EN MARBRE
découverte en Égypte.
Collection
Stuart-Wells, Londres.

est un des grands bronzes les mieux conservés que nous connaissions en dehors de Naples. Un autre bronze précieux, retiré en même temps de la mer, est un hermès de Dionysos barbu, d'une expression singulièrement grave, dont la chevelure et la barbe sont travaillées avec un soin minutieux, dans le goût archaïque (fig. 221). La tête est ceinte de bandelettes largement traitées et disposées avec ampleur qui, dans cette œuvre un peu composite, représentent la part d'originalité du sculpteur. Par une bonne fortune inespérée, un des tenons de la gaine a conservé sa signature : « Boéthos de Chalcédoine a fait. » Ce Boéthos n'est pas inconnu; les anciens lui ont attribué l'original de la statue dite *l'Enfant à l'oie*, dont il existe plusieurs bonnes répliques, entre autres au Louvre, à Munich et dans la collection E. Duval à Prégny (Suisse). Boéthos comptera donc désormais parmi le très petit nombre de sculpteurs mentionnés par les textes qui sont pour nous mieux que des noms et dont nous possédons une œuvre originale. Celle-ci, dont la conser-

vation est excellente, occupera au Musée du Bardo une place d'honneur.

Ce Musée, créé il y a vingt ans à peine, est déjà le plus riche de l'Afrique du Nord, non seulement en mosaïques — à cet égard, il est le plus riche du monde — mais en grandes statues

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1908, p. 387; cf. *ibid.*, p. 245.

2. *Bulletin du Comité*, 1906, pl. LIX.



FIG. 226. — STATUE EN MARBRE DE DÉESSE ASSISE.
Musée de Boston.

romaines, répliques ou imitations libres de beaux modèles grecs. Toute une collection de grandes statues a encore été découverte en 1906 à Bulla Regia, dans la Régence : un Apollon, un Esculape, une Cérès, une Minerve¹; ce sont des marbres sculptés d'un ciseau rapide, pour être vus d'assez loin, et qu'on s'expose à juger avec



FIG. 227. — STATUETTES EN MARBRE DE MUSES.
Musée de Francfort-sur-le-Mein.

une sévérité injuste quand on les étudie dans une salle de musée. Le reproche principal qu'on entend adresser à ces œuvres, c'est que le travail en est dur et sec, que les refends et les plis sont trop accusés; mais, alors même qu'on fait abstraction de la polychromie

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1906, p. 547. Il existe un bon catalogue illustré du Musée du Bardo, avec deux suppléments (le second paru en 1908).

(car je ne suis pas sûr que ces statues romaines d'Afrique fussent peintes), les défauts dont il s'agit sont de ceux qui s'atténuent, ou



FIG. 228. — APOLLON EN MARBRE, D'APRÈS SCOPAS.
Collection Etienne Duval, Prégny (Suisse).

qui se transforment même en qualités, lorsque les sculptures sont vues à distance, dans une atmosphère baignée de soleil.

En France, les fouilles au sommet du Puy de Dôme, qui paraissent arrêtées pour le moment¹, ont fait reparaître une admirable statuette en bronze de Mercure; celles d'Alésia, qui continuent², ont donné, outre des objets d'intérêt archéologique, comme une flûte de Pan ou syrinx admirablement conservée, une superbe figurine



FIG. 229. — TÊTE EN MARBRE D'APOLLON
AUTREFOIS DANS LE COMMERCE A ROME.

en bronze de Gaulois blessé ou mort, sans doute pièce d'applique d'un vase de prix. Il en existe des copies, exécutées en galvanoplastie, qui sont déjà répandues et méritent de l'être³; l'excellence du travail répond à l'intérêt du motif.

Les antiques conservés dans les musées provinciaux de France commencent enfin à être étudiés méthodiquement. Le commandant Espérandieu a déjà publié deux volumes d'un précieux recueil où les bas-reliefs et les statues de provenance gauloise sont reproduits et commentés avec grand soin. Le hasard ayant conduit M. Collignon au Musée d'Auxerre, il y a « découvert » (le mot n'est

pas excessif) une statuette grecque en marbre, de style archaïque, qui a été donnée ou léguée on ne sait quand, à cette petite collection, par un voyageur dont le nom fut oublié (fig. 222)⁴. Mais l'origine de la statuette n'est pas douteuse : elle offre des analogies

1. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1906, p. 393.

2. Voir le recueil illustré intitulé *Pro Alesia*, dont la troisième année est en cours de publication (Paris, librairie Armand Colin).

3. On peut en commander au Musée de Saint-Germain-en-Laye.

4. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1908, p. 53; *Revue archéologique*, 1908, I, p. 153, pl. X.

étroites avec l'art crétois et péloponésien du VII^e siècle. L'intérêt de cette œuvre est encor accru par le décor en imbrication gravé sur le buste, la large bande brodée qui orne le peplos et la ceinture à garniture métallique qui serre la taille. La Vénus du Mas d'Agenais, conservée au Musée d'Agen, n'était pas inédite et inconnue comme l'Orante du Musée d'Auxerre; mais les publications qu'on en a faites étaient si peu accessibles, que beaucoup d'archéologues ont appris l'existence de ce marbre par les belles héliogravures que j'en ai données dans la *Revue archéologique* (fig. 223) ¹. Depuis que le Musée de Saint-Germain possède le moulage de la statue d'Agen, il est peu de visiteurs qui n'aient été frappés de l'analogie du torse et de la draperie avec ceux de la Vénus de Milo. C'est une copie d'une œuvre grecque très distinguée du IV^e siècle, qui représentait la déesse retenant sa draperie d'une main et arrangeant de l'autre sa chevelure. Un fragment d'une tête féminine, recueilli au même endroit, ne s'ajuste pas exactement au corps, car il manque un morceau du cou, mais peut néanmoins, bien qu'un peu petit, avoir appartenu à la statue.



FIG. 230. — TÊTE EN MARBRE D'ALEXANDRE LE GRAND.
Collection Dattari au Caire.

Il faudra qu'un savant américain écrive un jour l'histoire des collections d'antiques qui se sont formées aux États-Unis pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Vu les lois sévères qui régissent et prohibent, en Italie comme en Turquie et en Grèce, l'exportation des antiquités de choix, beaucoup d'acquisitions ont dû être faites en

1. *Revue archéologique*, 1907, I, p. 369, pl. II.

cachette; la plus belle peut-être de toutes, qui m'est connue par une photographie, ne pourra même être révélée que dans quelque temps. Mais le Musée de Boston a bien mérité des archéologues et des amis de l'art en leur offrant un catalogue illustré (*Handbook*) et en autorisant la diffusion de photographies d'après les marbres les plus remarquables de sa collection. Il y a là de véritables chefs-d'œuvre, qui attendent encore une publication digne d'eux. Je veux en donner ici quelques spécimens, ne fût-ce que pour faire apprécier l'importance d'un musée naissant qui, dès à présent, peut rivaliser avec les meilleures collections secondaires de la vieille Europe. Peu de sculptures grecques sont plus remarquables par l'élégance des lignes et le rendu des muscles que cette Amazone combattant, fragment d'un groupe considérable du iv^e siècle, où la guerrière scythique était figurée luttant contre un Grec; il ne reste de son adversaire qu'un fragment de bras (fig. 224). Il n'y a pas moins de beauté et il y a plus de morbidesse dans un admirable torse d'Aphrodite; les formes en sont tellement gracieuses et juvéniles qu'on a été tenté d'y reconnaître une jeune vierge plutôt que la déesse de l'Amour. A cet égard, le torse de Boston est à mi-chemin entre les œuvres du grand style grec et celles des imitateurs gréco-égyptiens de Praxitèle, comme la charmante Aphrodite découverte à Minieh, en Égypte, qui fait partie de la collection de M. Stuart Welles et a été admirée, comme elle le mérite, à l'Exposition de l'art antique au Burlington Club (fig. 225)¹. Jamais le marbre n'a été plus tendrement, plus amoureusement caressé. Enfin, je ne quitterai pas le Musée de Boston sans appeler l'attention sur une magnifique statue de déesse assise, dont la draperie est comparable à ce que l'époque de Phidias nous a laissé, en ce genre, de plus parfait (fig. 226). Si l'on veut bien appliquer à cette figure le critérium, dont j'ai parlé plus haut, de l'indice mammaire, on s'assurera qu'elle remonte bien à un original du milieu du v^e siècle — à moins qu'elle ne soit elle-même un original, ce qu'il est souvent difficile de décider devant le marbre lui-même et impossible de dire à distance, même en présence d'une excellente photographie.

1. *Burlington Fine arts Club, Ancient Greek art*, pl. XIII; *Revue archéologique*, 1903, I, p. 234.

..

Sans pouvoir appliquer à l'acquisition d'antiques d'aussi puissants moyens que les grandes villes du Nouveau Monde, les villes d'Europe qui possèdent déjà des galeries de peinture comprennent



FIG. 231. — PETIT PÊCHEUR ENDORMI, STATUE EN MARBRE.
Collection Spink à Londres.

qu'une collection de statues gréco-romaines, fût-elle modeste, est une parure nécessaire de tout musée. A Francfort-sur-le-Mein, où le Musée Staedel et le Musée de la ville sont si riches en beaux tableaux, l'antiquité n'était guère représentée, jusqu'en ces derniers temps, que par un magnifique vase grec à figures rouges. Après la mort prématurée et à jamais déplorable d'Adolf Furtwaengler (11 octobre 1907), le Musée de Francfort a acquis en bloc la collection

d'antiques — vases, terres cuites, bronzes et verreries — formée par cet illustre savant. A ce premier fonds se sont ajoutés quelques jolis marbres achetés dans le commerce à Rome, entre autres les deux jolies statuettes de Muses que l'obligeance de leur précédent possesseur me permet de reproduire ici (fig. 227).

Bruxelles, depuis une dizaine d'années, est entrée dans la même voie que Francfort; sa collection d'antiques peut déjà rivaliser avec celle de Leyde, la plus ancienne et la plus riche des Pays-Bas. Genève, aujourd'hui dotée d'un Musée nouveau, qui répond à toutes les exigences de l'art, a pu y mettre en lumière des antiques jusqu'à présent mal connus, qui étaient disséminés au Musée Fol, au Musée Rath et au Musée archéologique. Ce n'est pas un secret que cette collection doit s'enrichir un jour des beaux marbres acquis autrefois à Rome par un artiste plein de savoir et de goût, M. Étienne Duval, qui en a décoré sa belle résidence de Morillon, à Prégny près de Genève. L'attention vient d'être rappelée sur ces antiques, déjà publiés et décrits par le professeur von Duhn¹, grâce à d'excellentes photographies de M. Boissonnas, reproduites dans le recueil genevois *Nos Anciens et leurs œuvres* (1908). Il y a, dans le nombre, une réplique remarquable de l'Apollon musagète de Scopas, connu par une copie mieux conservée, mais d'un travail inférieur, au Vatican (fig. 228). L'analogie de la draperie avec celle de la Victoire de Samothrace est sensible; on comprend que Newton, en présence de ce chef-d'œuvre du Louvre, ait tout de suite prononcé le nom de Scopas.

Puisque je viens de parler d'une statue d'Apollon sans tête, on me permettra de signaler ici une tête de ce dieu, beau marbre complètement inconnu, qui remonte, je crois, à un original de l'école de Scopas (fig. 229). Je ne sais qui en est l'heureux propriétaire; l'antiquaire romain qui la possédait il y a quelques années a bien voulu m'en envoyer une photographie. Malgré les prélèvements incessants des collections publiques, quel riche musée l'on ferait, aujourd'hui encore, avec les marbres grecs et romains qui sont épars chez les antiquaires et dont l'exiguïté de nos logements rend le placement assez difficile! Tout récemment encore, j'ai fait connaître aux lecteurs de la *Revue archéologique* deux œuvres du « marché », d'importance assu-

1. *Archaeologischer Anzeiger*, 1895, p. 49-54.

rément inégale, mais dignes l'une et l'autre d'orner un musée naissant. La plus belle et la plus rare est une tête d'Alexandre casqué, découverte en Égypte, qui fait partie, avec beaucoup d'autres morceaux précieux, de la collection de M. Dattari au Caire (fig. 230)¹. Ce n'est pas un Alexandre idéalisé : c'est un véritable portrait, comparable, par son réalisme, au célèbre buste du Louvre, mais infiniment supérieur par la conservation et le travail. Le second marbre que j'ai publié est une réplique d'un motif déjà connu, œuvre sans doute d'un des meilleurs artistes alexandrins, à en juger par le nombre de copies qu'on en rencontre : c'est un petit pêcheur endormi, après une pêche heureuse, dans une attitude toute de grâce et d'abandon (fig. 231). Je l'ai vu à Londres dans la collection de MM. Spink, qui m'en ont aimablement donné une photographie. Le temps n'est pas éloigné où, par la force des choses, musées et acheteurs privés devront chercher leur « gibier » dans l'antiquité classique plutôt que dans le trésor d'art de la Renaissance ; car ce trésor s'épuise et ne se renouvelle pas par des fouilles, tandis que les monuments de l'art antique, comme nous l'avons vu, ne sortent pas seulement de la terre, mais de la mer. Il y a là comme une réserve inépuisable pour la curiosité et la joie des générations à venir.

FIN DU TOME PREMIER



FIG. 231 bis. — DEUX PSYCHÉS
Peintures de Pompéi².

1. *Revue archéologique*, 1906, t. II, pl. V.

2. Roux et Barré, *Herculanum et Pompéi*, t. III, pl. 40.

INDEX ALPHABÉTIQUE

*N. B. — Les chiffres suivis de l'astérisque * renvoient aux pages où il y a des gravures.*

- Abeilles d'Éphèse, 380.
 Aberdeen (Lord), 234.
 Abousir, 349.
 Abydos, 349.
 Académisme, 135.
 Achéens, 132.
 Acheloos, 103*.
 Achille, 199*.
 Acrobate, 130.
 Acrolithes (statues), 191.
 Acropole d'Athènes, plan, 67*.
 Adam Klissi, 241*, 242 sq.
 Aequum, 1*, 23.
 Agen, Aphrodite, 383*, 393.
 Agoracrite, 167*, 169*, 232, 298.
 Akraephaie, 4*, 6, 76, 78.
 Alabanda, 357, 358.
 Alaric, 182.
 Albani, villa, 150, 151.
 Albertinum de Dresde, 317, 322.
 Alcamène, 97, 219, 260, 352*, 353, 354.
 Alcmeon, 30*, 25.
 Alésia, 370, 392.
ALEXANDRE LE GRAND. Barracco, 340.
 Boston, 337, 339*. Chatsworth, 340.
 Coligny (?) 371. Cos, 360. Dattari, 393*,
 397. Guimet, 338*. En Hélios, 338.
 Louvre, 336, 340. Magnésie, 335, 337*.
 Mourant, 60. Nélidoff, 340. Per-
 game, 337, 352.
 Alexandrie, 172, 254-5, 290, 349.
- Alexandrine (école), 136.
 Allaitement, 36.
 Allégorie, 150.
 Amazones, 54, 56, 59* (Petworth), 204.
 358, 387* (Boston).
 Amélineau (E.), 349.
 Amelung (W.), 277, 300, 321, 325, 355.
 Amorgos, 100.
 Ampère (J.-J.), 30.
 Amphiaraios, 30*, 35.
 Amphitrite, 184, 363.
 Amyclées, 126, 365 (Apollon).
 Anacréon, 173*, 174.
 Ane, figures à tête d', 90*, 93; profes-
 seur à tête d', 133*.
 Announa, 372.
 Anténor, 14, 142, 143*, 146, 161.
 Antinoé, 348.
 Antinoopolis, 43.
ANTINOUS. Louvre (Mondragone), 61,
 211*, 212. Rome, 42*. Sciarra-Somzée
 (Ny Carlsberg), 285, 287*, 289*.
 Anytos, 192, 193*.
 Apelles, 284, 336.
 Aphaia, 364.
 Aphrodisias, 358.
APHRODITE. Agen (Mas d'Agenais), 383*,
 393. Arles, 116, 117. Boston, 394. Capi-
 tote, 23. Cnide, 40, 139, 327. Crète,
 276*, 278*, 280. Avec cygne, 231.
 Épidaure, 74*, 84. Équestre, 227*,

- 230, 232. Esquilin, 386. Genetrix (genitrix), 82, 249*, 258, 320, 386. Kauffmann, 138*, 139. Leconfield, 219*, 221. Louvre, 220 (accroupie; voir *Milo*). Ludovisi, 226. Médicis, 41, 139, 258, 319, 385. Milo, 83, 118, 263*, 264*, 265*, 267, 283, 284, 385, 393. Naples, 283. Pergame, 268. Somzée, 279*, 281*. Stuart Welles, 388*, 394. Vienne, 35*.
- Apollodore de Damas, 244.
- APOLLON. Akraephaie, 3*, 4, 10, 78. A Pomphalos, 221, 228. Amyclées, 365. Archaique, 8. Arles, 253*, 254. Belvédère, 315, 336. Bulla Regia, 390. Carthaea, 364. Choiseul-Gouffier, 280. Coligny (Lyon), 369*, 370. Duval (Genève), 391*. Grec et indou, 382. Lillebonne (Louvre), 388. Mantinée, 95*. (voir *Marsyas*). Sur miroir, 195*, 197. Naples, 254. Olympie, 98. Paros, 362. Rome, 290, 392*, 396. Sauroctone, 35. Thermos, 366.
- Arabie, 5.
- Arcesilas, 259.
- Archaisants, artistes, 226.
- Arès Borghèse, 83, 219; sur pierre gravée, 201*.
- Aretas de Patrae, 182.
- Argos, 159, 162 (Héra), 163*, 164, 165*, 166, 176* (corniche), 229*, 232 (métope), 330, 331, 365.
- Ariane, 52.
- Aristide le Rhéteur, 182.
- Arles, 253*, 254.
- Arménie, 37*, 40.
- Arndt (P.), 283, 300.
- Art et archéologie, 1.
- ARTÉMIS. Damophon, 193. Gabies, 50. Lycosura, 189*. Orthia, 380. Vienne (de Chypre), 50, 53*.
- Asiné, 365.
- ASKLEPIOS. Bryaxis, 170. Bulla Regia, 390. Cos, 360. Épidaure, 94*, 98, 169*. Lebena, 360. Milo, 168, 169*. Paros, 362. Pergame, 355. Rome, 353*, 355.
- Aspasie, 221, 326, 327*.
- Assos, 3, 110.
- Assour, 348.
- Assyrie, 91.
- Astarté, 92.
- Atalante (?), 362*, 363*, 364.
- ATHÉNA. Acropole d'Athènes, 69*, 73. Areia, 252. Bologne, 203*, 204. Boston, 251. Bulla Regia, 390. De Céphiosodote, 188. Dresde, 202*, 204, 205*. D'Eichthal, 251. Herculanium, 181*, 188. Lemnia, 204 sq., 289, 324. Leyde, 209*. Lindia, 183. Médicis, 297-8. Parthenos, 84, 114, 209, 217. Poitiers, 370, 371*. Promachos, 190 sq., 251. Séville, 297, 299*.
- ATHÈNES. ACROPOLE. Antéonor, 142, 143*. Aphrodite, 12. Athéna de bronze doré, 69*, 73. Fouilles, 5, 10, 66, 107. Iris, 113*, 114. Korai, 7*, 9*, 11*, 26, 73*. Plan, 67*. Terre cuite, 179*. Têtes archaïques, 70*, 71*, 76, 127*. Vièux temple, 67.
- ATHÈNES. Agora et céramique, 148. Aphrodite équestre, 227*, 230, 232. Base de Bryaxis, 185*, 190. Enlèvement de Basilé, 225*, 228, 229. Lécythes, 100*, 228*, 229. Métope sculptée, 183*, 189. Niké, 191. Taureau, 255*, 256. Vase peint avec Apollon et Marsyas, 65*.
- ATHLÈTES. Erbach, 272*, 273*, 277-8. Rome, 17*, 23.
- Aufidena, 369.
- Auguste, 119*, 122.
- Aurige de Delphes, 247*, 270*, 271*, 273 sq.
- Auxerre, 282*, 392.
- Babylone, 347.
- Bandinelli (B.), 315.
- Baouit, 348.
- Baou Roux, 370.
- Barbe-bleue (Athènes), 108, 109*, 110.
- Barbe naissante, 276.
- Barberini (Faune), 328.
- Bardo (Musée du), 387-9.
- Bari, 369.
- Barnabei (F.), 267.

- Barque crétoise, 92.
 Barracco (G.), 265, 340.
 Base de Bryaxis, 185*, 190.
 Basilé, 225*, 228-9.
 Bastarnes, 245.
 Bathyclès, 365.
 Bélier, rhyton à tête de, 48, 49*.
 Bellone, vase dédié à, 37.
 Bénédite (G.), 350.
 Bénévent, 369.
 Beni Hassan, 349.
 Benndorf (O.), 40, 80, 243, 297.
 Bent (Th.), 78.
 Berenson (B.), 261 sq.
 BERLIN. Anacréon, 173*, 174. Héraklès, 215*, 220. Lécythe, 140*. Ménade, 268. Niké, 101. Silène et enfant, 141*.
 Besnier (M.), 341.
 Bigot (J.), 368.
 Bismarck (O. de), 32.
 Blacas (duc de), 29.
 Blacker (C.), 13, 15, 20.
 Blinkenberg (O.), 359.
 Bode (W.), 264.
 Boéthos, 359, 381*, 388.
 Boissonnas, 396.
 Bologne. Athéna, 203*, 204, 289.
 Bolonaise, école, 119, 292.
 Boni (G.), 368.
 Borchardt (L.), 349.
 Bordj Djedid, 372.
 Borghèse, collection, 227.
 Bosanquet (R.), 360.
 Bosphore cimmérien, 5.
 Boston. Amazone, 387*, 394. Athéna, 251. Déesse assise, 389*, 394. Vase de Hiéron, 307*, 309.
 Botterell (T.-D.), 366, 367.
 Boucles de cheveux, 161, 279.
 Bouclier crétois, 90.
 Bouddhique, art, 380 sq.
 Bouquetin, 196.
 Boutroue (E.), 176.
 Boyd (miss H.), 360.
 Branteghem (A. van), 307, 310.
 Brocklesby, 145*, 148.
 BRITISH MUSEUM. Asklépios, 100, 168, 169*. Enfant de Paphos, 128*, 129*, 136. Gorgones, 312*. Héra polycélé-téenne, 330, 331*, 332*. Héraklès jeune, 50, 57*. Lécythe, 125*. Miroir gravé, 342. Tête attribuée à Praxitèle, 231*, 234. Tête de déesse en bronze, 37*. Vases du Cabirion, 179*, 197*, 198, 199*.
 Brückner (A.), 109.
 Brunn (H.), 187, 191, 192.
 Bruxelles, 396.
 Bryaxis, 148, 170, 185*, 190.
 Bubastis, 311.
 Bulgarie, 366.
 Bulla Regia, 390.
 Bulle (H.), 328, 366.
 Bunsen (E. von), 28, 29, 30.
 Cabires, 123, 124.
 Cabirion, 123, 121*, 179*, 197*, 198, 199*.
 Cachettes de statues, 23, 43, 384.
 Caere, 223.
 Caerwent, 372.
 Calamis, 216, 275, 364, 385, 386.
 Callimaque, 114.
 Campana (marquis), 316.
 Canope, 350.
 Capo d'Istria, 42.
 Caracalla, 292.
 Caricature, 136, 199.
 Carthaea, 364.
 Carthage, 5, 38, 172, 372.
 Carton (D^r L.), 372.
 Caryatide de Tralles, 357.
 Casali, villa, 285.
 Castel Porziano, 386.
 Catacombes chrétiennes, 368, 372; juives, 369.
 Cavaceppi, 315.
 Cavalier de Bryaxis, 185*; d'Euphrosios, 63*.
 Cavvadias (P.), 12, 26, 66, 68, 84, 94, 107, 118, 190, 192, 365.
 Cedrenus, 183.
 Centaures, 55*, 58, 98, 199*.
 Ceos, 364.
 Céphissodote, 103, 187.
 Cerf sur vase de Vulci, 152*.

- Cerigotto, 387.
 Cerro de los Santos, 372.
 César, Jules, 300, 341.
 Cesnola (P. di), 4, 48, 88.
 Chaereas (?), 338.
 Chalby, 350.
 Chalcis, 364.
 Chalcothèque de l'Acropole, 73.
 Charès de Lindos, 338.
 Charmide, 51.
 Charon, 104.
 Chat, 310*, 311.
 Château Saint-Ange, 328-9.
 Chatsworth. Alexandre, 340. Apollon, 274*, 275*, 278.
 Chavannes (Ed.), 384.
 Cherchell, 194, 280, 357.
 Chersonèse, 367.
 Chevaux, type du Parthénon, 230.
 Chien de Tello, 346*.
 Chine, art antique, 384.
 Chinois, type, 19, 20.
 Chios, 111, 148.
 Chiron, voir *Centaure*.
 Chypre, 4, 47, 49*, 51*, 87, 358, 359.
 Cilli, 39*, 41.
 Cimon, 68, 70.
 Circé, 179*, 197*, 198.
 Cirque de Rome, 366.
 Clarac (comte de), 250.
 Clazomènes, 223.
 Clédat (L.), 348.
 Clément d'Alexandrie, 172, 174.
 Clérouques, 201.
 Cnossos, 360. Voir *Crète*.
 Code de Gortyne, 90.
 Coiffure, particularités de, 18, 161, 162, 227, 236 (à la Koré), 332.
 Coligny (Jura), 370.
 Collignon (M.), 96, 119, 146, 160, 358, 392.
 Colonna-Ceccaldi (L.), 88.
 Commagène, 3.
 Conca, 266.
 Constantinople, 182, 257, 331, 333, 335, 351, 376*. Voir *Euripide*, *Magnésie*, *Sanglier*, *Sidon*, *Tarse*, *Tralles*.
 Copies mécaniques et imitations, 208, 250, 317.
 Coqs de combat, 30*, 35.
 Corbulon (?), 342.
 Corinthe, 295, 296*, 297*, 365*.
 Corniche du temple de Héra à Argos, 177*.
 Corsini, vase, 252.
 Cos, 83, 359, 360.
 Coton, 365.
 Course de chevaux, 140*.
 Courtisanes d'Euphronios, 47*, 63.
 Couve (L.), 190.
 Cranach (L.), 19.
 Crésilas, 118, 175, 188, 365.
 Crète, 79, 88, 89*, 276*, 278*, 280, 360, 380.
 Cros (capitaine), 346.
 Cymé, 3, 134.
 Cyrénaïque, 5.
 Daces, 243.
 Dalmatie, 1*, 21*.
 Damophon, 187*, 189*, 191 sq.
 Danseuses, 107*, 120*, 147* 150.
 Dattari, collection, 393*.
 Davis (Th.), 349.
 Deepdene, 308.
 Degrand (A.), 366.
 Deir el Bahari, 349.
 Délos, 4, 14, 270, 363, 380.
 DELPHES, 4, 179, 210, 223, 269. Aurige, 247*, 270*, 271*, 273 sq., 364. Frontons, 141, 271. Torse archaïque, 142. Trésor des Athéniens, 180.
 Demargne (R.), 360.
 DÉMÉTER. Bulla Regia, 390. Damophon, 187*, 192. Erinyes, 93.
 Despoina, 192.
 Dessins de la Renaissance d'après l'antique, 256.
 Deuil, idée du, 189, 190.
 Devonshire. Voir *Chatsworth*.
 Diadème d'Aphrodite, 282.
 Diadumène, 13*, 15*, 21.
 Didymes, 350.
 Dietrichson (L.), 43, 288.
 Dieulafoy (M.), 3, 25.

- Dimini, 78.
- DIONYSOS. Boethos, 381*, 388. Carthage, 33*. Constantinople, 351*, 352. Hadès, 291. Nouveau D., 287. Praxitèle, 136. Rome, 45*. Sur vases, 25, 34, 307*, 309. Vienne, 38.
- Dioscures, 153*, 157, 213, 217.
- Discobole, 386.
- Dobroudja, 241.
- Dodone, 4.
- Doerpfeld (W.), 66, 68, 194, 352, 366.
- Doriens, 134.
- Dougga, 372.
- Douris, 309.
- DRESE. Athéna, 202*, 204, 205*, 206*, 207*. Danseuse, 107. Vieille femme, 120, 124. Terres cuites, 194*, 196. Zeus, 324*, 325*.
- Duhn (F. von), 396.
- Dumont (A.), 31.
- Duval (Et.), 391, 396.
- Dzialynski (J.), 106.
- Echidna, 110.
- Edhem-bey, 357.
- Égine, 364.
- Éginétique, sourire, 18.
- Eichthal (E. d'), 251.
- Élatée, 4.
- Eleusis, 5, 75*, 80.
- ENFANTS, dans l'art grec, 36, 135; à l'oie, 388; de Lambèse, 379*.
- Engel (A.), 372.
- Engelmann (R.), 311.
- ÉPHÈSE, 3, 156, 333, 351, 380. Éphèbe, 334*, 335. Héra, 330.
- Epictetos, 25.
- ÉPIDAURE, 4, 148, 365. Aphrodite, 74*, 84. Asklépios, 94*, 98, 169*.
- Epona, 96.
- Équestres (divinités), 96.
- Erbach, 272*, 273*, 277, 278.
- ÉRÉTRIE, 122, 148, 228*, 236, 237, 364. Lécythes, 104. Statue funéraire, 305*, 306.
- Ériphyle, 30*, 35.
- Ermitage. Vase d'Euphronios, 47*.
- Eros. Mahdia, 378*, 387. Palatin (Louvre), 267. Pompéii, 375*.
- Esneh, 349.
- Espérandieu (E.), 392.
- États-Unis, collections d'antiques, 393.
- Étrusques, nécropoles, 154.
- Euainetos, 86.
- Eubée, 364. Voir *Chalcis, Érétrie*.
- Eubouleus (?), 75*, 80.
- Eubulide, 188.
- Euphémisme, 80.
- Euphronios, 47*, 62, 63, 274.
- Euripide, 102, 351*.
- Europe sur le taureau, 102*.
- Eustratiadis (P.), 12, 118.
- Euthydème, 238*, 239.
- Evans (A.), 360.
- Eyouk, 92.
- Fabricius (E.), 89.
- Farnèse, Héra, 330.
- Farnésine, villa, 149, 152.
- Faussaires, 304, 310.
- Femmes à leur toilette, 313.
- Fethi-pacha, 378.
- Florentins et Grecs, ressemblances, 105.
- Flûte de Pan, 392.
- Fond de Gaume, 370, 373*.
- Forêt, instrument de sculpteur, 114.
- Fortnum (Ch.), 60*.
- Forum romain, 368.
- Foucart (P.), 80.
- Fougères (G.), 78, 102, 116.
- Français (art) du XIII^e siècle et art grec archaïque, 135.
- Francofort-sur-le-Mein, 390*, 395, 396.
- Froehner (W.), 157, 196.
- FRONONS de l'Acropole d'Athènes, 72, 107, 109*; d'Olympie, 87*, 97; du Parthénon, 91*.
- Furtwaengler (A.), 80, 186, 194, 201 sq., 223, 226, 232, 245, 267, 275, 278, 282, 288, 296, 319, 337, 340, 364, 365, 366, 385, 386, 396.
- Ganymède, 81.
- Gardner (E.), 136, 146.
- Garstang (J.), 349.
- Gauckler (P.), 372.
- Gaudin (P.), 358.
- Gaulois blessé, 392; à Delphes, 360.

- Gayet (A.), 348.
 Géant, 72.
 Gemmes insulaires, 93, 127, 132.
 Genève, 396.
 Genre mythologique, 34.
 Genzano, 50, 57*.
 Gerace maritima, 155.
 Gerhard (E.), 28, 32, 87.
 Gezer, 350.
 Gigantomachie, 358.
 Gighthis, 372.
 Goldschmidt (L.), 171*.
 Gordion en Phrygie, 358.
 Gorgone, 58, 312.
 Gortyne, 280, 360.
 Goudéa, 346.
 Gournia, 360.
 Gozzo, 87.
 Graef (B.), 116, 234, 326.
 Graïndor (P.), 364.
 Gréau (J.), 41, 155.
 Gropius (K.), 126.
 Grütner (R.), 2.
 Gryton, 308.
 Gsell (L.), 154, 372.
 Guelma, 372.
 Guerrier de Marathon, 111*, 112.
 Guimet, Musée, 338*.
 Gül Bagtché, 3.
 Gurlitt (W.), 180.
 Hachures, emploi antique des, 343.
 Hagélaidas, 290.
 Haghia Triada, 360.
 Halbherr (Fr.), 90, 360.
 Hamdi-bey, 377.
 Hatshepoutou, 348.
 Haltern, 371.
 Hauser (O.), 226.
 Heddernheim, 372.
 Helbig (W.), 57, 85, 137, 265, 338.
 Helenenberg, 248.
 Hélios, 338.
 HÉRA. Brit. Mus., 330 331*, 332*.
 Éphèse, 330. Farnèse, 166, 330. Ludovisi, 330. Prêtresses, 162.
 Héraclée de Crète, 280.
 Héraion. Voir *Argos*.
 Héracléopolis, 349.
 HÉRAKLÈS. Aequum, 1, 21, 23*. Berlin, 215*, 220. Genzano, 50, 57*. Lansdowne, 306. Lysippe, 21. Mastai, 23. Phénicien, 91. Rhénée 364. Rome. 115*. De Scopas, 116, 234. D'Utique, 372. Types divers, 23 180. H. et Acheloos, 103*, 105; et l'Hydre, 107, 109*; et Triton, 108.
 Herculanium, 5, 181*, 188, 368.
 Hermaphrodite, 52, 254.
 HERMÈS. Alcamène, 352*, 354. Andros, 306. Athènes, 225*, 228, 229. Attachant sa sandale, 72. Relief Loulé, 175*. Praxitèle, 2, 35, 103, 135, 187, 221, 265, 288, 335. Puy-de-Dôme, 392.
 Hermogène, 34, 44*.
 Herrmann (P.), 297.
 Hertz (H.), 320, 321.
 Herzog (R.), 359.
 Hestia Torlonia, 228.
 Heuzey (L.), 19, 48, 346.
 Heydemann (H.), 28, 34, 56.
 Hiéron, 307*, 309, 310.
 Hiller von Gaertringen (F.), 361.
 Himerios, 204, 209.
 Himyarites, 5.
 Hissarlik, 3.
 Hittites, 3, 132, 350, 382.
 Hogarth (D.), 349, 360.
 Holleaux (M.), 6, 76, 363.
 Homère, 91.
 Homolle (Th.), 142, 176, 180, 223, 271, 274.
 Hope, collection, 308.
 Huelva, 372.
 Humann (K.), 3.
 Humboldt (G. de), 28.
 Humphry Ward, tête archaïque, 223*, 224*, 227, 385.
 Husillos, 252.
 Hutton (A.), 304.
 Hyperboréens-romains, 29.
 Hypnos, 60.
 Icarie, 111*, 112.
 Iconographie, 300.
 Ida, 88.

- Inde, rapports avec la Grèce, 380 sq.
 Indice mammaire, 385, 394.
 Institut de la correspondance archéologique, 27.
 Institut français d'Égypte, 348.
 Iolaos, 107, 109*.
 Ionien, art, 225.
 Iris, 113*, 114.
 Ivoires d'Éphèse, 380.
 Jacobsen, 265. Voir *Ny Carlsberg*.
 Jacopo dei Barbari, 257, 261.
 Jacques (P.), 256.
 Ja ta, collection, 309, 310.
 Jonas, statue à Rome, 44.
 Joueuse de flûte Ludovisi, 386.
 Junon, coupe offerte à, 31*, 37.
 Kalat Schirgat, 347.
 Kalkmann (A.), 208.
 Kaloudis, 108.
 Kanzler (R.), 368.
 Karnak, trouvaille de, 348.
 Kauffmann, collection. Aphrodite, 138*, 139, 327. Athéna Parthénos, 84.
 Kekulé (R.), 176.
 Khamissa, 372.
 Khasnadar, 38.
 Kieseritzky (G. de), 316.
 Kinch (K.), 359.
 Klein (W.), 216.
 Koerte (G.), 358.
 Kofiniotis, 365.
 Kom-ech-Choufaga, 350.
 Korai, type des, 14, 16, 76, 78, 162.
 Athènes, 7*, 9*, 11*, 73*, 143*.
 Koré, 236.
 Kouban, 368.
 Koumanoudis (St.), 26.
 Kouyoundjik, 347.
 Krateia, 123.
 Ksiba, 372.
 Lambert, collection, 105*.
 Lambèse, enfant, 379*, 388.
 Lancelotti, collection, 386.
 Lanckoronski (comte Ch.), 177.
 Lansdowne, collection, 306.
 Lanson (A.), 118.
 Laocoon, 36, 56, 315, 359.
 Lato en Crète, 360.
 Lebena en Crète, 360.
 Lechat (H.), 108, 110.
 Leconfield, Collection. Aphrodite, 219*, 221, 266.
 LÉCΥTHES, 104, 236, 237, 238*. Barque de Charon, 100*. De Suessula, 101*. Protocorinthien, 125*.
 Legrain (G.), 348.
 Lemnos, 201.
 Lenormant (Fr.), 154, 156.
 Léocharès, 336, 338.
 Léonardos, 192.
 Leucade, 366.
 Leyde. Vase avec Athéna, 209*. Aphrodite, 263. Marbre, 396.
 Leynaud (abbé), 372.
 Ligne serpentine, 52.
 Lillebonne, 248, 388.
 Limes germanique, 372.
 Lindos, 184, 359.
 LION. Babylone, 347. Tégée, 116. Mufle de lion, 159*.
 Lisbonne, 176.
 Liverpool, 253*, 254.
 Livie, 65*.
 Locres, 152*, 155, 156.
 Lois sur les antiquités en Turquie, 47, 375.
 Lombardi (Les), 263, 264.
 Loubat (duc F. de), 363, 480.
 Loulé (duc de), 175, 176, 229.
 LOUVRE. Alexandre, 336. Antinoüs, 211*, 212. Aphrodite accroupie, 220; type genitrice, 82. 249*, 258, 259 (voir *Aphrodite*): Arès Borghèse, 219. Aspasia (?), 221, 326, 327*. Eros du Palatin, 267. Héraclès, 220. Inopos, 340. Mastaba, 350. Mithridate. 239*, 240. Relief Tyskievicz, 133*. Tête archaïque, 160, 161*. Tête H. Ward, 223*, 224*, 227. Vase avec danseuses, 147*.
 Luc (saint), 368.
 Ludovisi, collection, 59; trône, 226, 283, 330.
 Luynes (duc A. de), 29, 155.
 Lycée, mont, 365.
 Lychnites, marbre, 221.

- Lycie, 3.
 Lycosura, 187*, 189*, 192, 193*.
 Lyseas, stèle de, 112.
 Lysippe, 21, 22, 41, 72, 319.
 Magnésie du Sipyle, 335, 337*.
 Mahdia, 378*, 381*, 387 sq.
 Mahler (A.), 330.
 Malesina, 303.
 Mandeure, 251*.
 Manouba, 39.
 Mantinée, 78, 79, 95*, 97*, 99*, 102, 191, 235.
 Marchesetti (C.), 369.
 Marseille, 370.
 Marsyas et Apollon. Mantinée, 95*. Sur vase, 65*.
 Marucchi (O.), 368.
 Maspero (G.), 5, 26, 348.
 Mater Matuta, 266.
 Mayer (Max), 235.
 Medinaceli (duc de), 299.
 Megalopolis, 148.
 Megiddo, 350.
 Méléagre, 306.
 Meligou, 76.
 Melkart, 91.
 Mélos, 362. Voir *Aphrodite*.
 Mendel (G.), 364.
 Menephtah, 348.
 Menidi, 4.
 Meno, 345.
 Merida, 372.
 Merlin (A.), 387.
 Métaponte, 29.
 Métier à tisser sur vase, 197*.
 Métope d'une tombe à Athènes, 189; peintes de Thermos, 366.
 Metz, 371.
 Michaelis (A.), 54, 55, 327, 371.
 Michel-Ange, 315.
 Midas, 93.
 Milani (L.), 41.
 Milehhofer (A.), 92.
 Millet, 3, 350, 382.
 Millosicz (amiral), 40.
 Miro. Asclépios, 100, 169*. Poseidon, 117*, 118. Voir *Aphrodite*.
 Minieh, 394.
 Minyens, 366.
 Miroirs, 195*, 197, 227*, 230, 232, 306.
 Misthos, collection, 352.
 Mithra, 371, 372.
 Mithridate, 14, 239*, 240.
 Mitos, 123.
 Moltke (H. von), 242.
 Mond (R.), 349.
 Mondragone, villa, 212, 289.
 Montbéliard, 251*.
 Montecavallo, 213*, 217.
 Montlaurès, 370.
 Montorsoli (G. de), 315.
 Morelli (G.), 284.
 Morgan (J. de), 345, 349, 383.
 Morillon, 396.
 Morpurgo, 40.
 Morra, jeu de, 105*, 106.
 Moulages dans l'antiquité, 208, 386, d'antiques, 277, 318-9.
 Mouliana, 361.
 Müller (N.), 369.
 MUNICH. Eiréné, 187. Portrait cru de César, 301*, 303*. Portrait de Romain, 300. Satyre Barberini, 328. Statues de la Résidence, 300. Vase peint, 269.
 Murray (A.), 21.
 Murray (miss), 349.
 MUSES. Francfort, 390*. Mantinée, 97*. Thespies, 235. Tralles, 357, 359*, 361*. Vienne, 233*, 235*, 237*.
 Mycènes, 4, 90*, 92.
 Myrina, 3, 120, 141*, 194*, 196, 236, 285.
 Myron, 103, 335, 386.
 Myrte, couronne de, 122.
 Mystères, influence sur la céramique, 123.
 NAPLES. Aphrodite, 283. Apollon, 254. Dionysos, 41. Jeune fille assise, 285. Psyché, 375*. Satyre, 329.
 Naucratis, 349.
 Naville (E.), 349.
 Nègres, 49, 51*.
 Nélidoff (comte de), 340.
 Némée, 4.
 Némésis, 167.

- Nesactium, 370.
 Neuss, 371.
 Nicéas, 184.
 Nicosthènes, 25, 27, 32.
 Nicostrate, 120.
 Niebuhr (B.), 28.
 Niemann (G.), 177, 243.
 ΝΙΚÉ. Athènes, 14, 191. Balustrade, 150.
 Berlin, 87, 101. Farnésine, 149*, 152.
 Loulé, 175*. Paeonios, 101, 320*, 321*,
 322, 323*. Samothrace, 396. Sur pierre
 gravée, 201*.
 Niobides, 377*, 384, 385.
 Nippur, 347.
 Nisyros, 309, 331, 333*.
 Noces aldobrandines, 196.
 Nombriil, enfoncement du, 284.
 Nora, 369.
 Norba, 369.
 Nuraghes, 87.
 NY CARLSBERG, 283. Niobides, 385.
 Pompée, 61*. Tête archaïque, 160.
 Tête praxitélienne, 259*, 265.
 Nymphes, 342, 343*, 357*.
 Oeniadae, 366.
 Olbia, 367.
 Olympie, 4, 12, 87*, 97, 280.
 Olympos, 57.
 Orchomène, 4, 8, 366.
 Oropos, 366.
 Orphée, 360.
 Orphisme, 199.
 Orsi (P.), 90, 156, 369.
 Osuna, 372.
 Ovide, 64.
 Oxford, 60.
 Pacetti (V.), 328.
 Paeonios, 101, 320*, 321*, 322, 323*.
 Palatin, 368.
 Palenque, 348.
 Pan et nymphe, 342, 343*.
 Panticapée, 367.
 Paphos, 128*, 129*, 136.
 Paris (P.), 372.
 Parodie, 197.
 Paros, 145*, 148, 362.
 Parthénon, 66 sq., 91*, 96, 233, 366, 367*.
 Patine, 145, 319.
 Paton (W.), 20.
 Patroni (G.), 369.
 Pausanias, 124, 271, 272.
 Paysage sur lécythe, 237.
 Pêcheur endormi, 395*.
 Peinture mycénienne, 90*; pompéienne,
 375*, 397*.
 Pélée, 199*.
 Pelliot (P.), 384.
 Pénélope, 358.
 PERGAME, 3, 47, 120, 352, 355, 382.
 Alexandre, 337, 352. Aphrodite, 268.
 École de P., 56, 195, 238.
 Périclès, 68, 175.
 Périnthe, 280, 366.
 Perrot (G.), 88.
 Peters (J.), 347.
 Petersen (E.), 156, 226.
 Petrie (FL.), 5, 349.
 Petworth, 56, 59*. Voir *Leconfield*.
 Pfuhl (E.), 361.
 Phalère, 228.
 Pharis, 126.
 Phéniciens, 8, 87, 92.
 Phénomérides, 102.
 Phidias, 22, 84, 99, 114, 169, 170, 180 sq.,
 201 sq., 228, 251, 253, 290.
 Phigalie, 93.
 Philadelphie (États-Unis), 345.
 Philémon, 10.
 Philippe V (?), 77*, 85.
 Philis, 179.
 Phrygie, 93, 133.
 Phylakopi, 362.
 Phylarque, 190.
 Phyromachos, 353*, 355.
 Piédestaux sans statues, 58.
 Pirée, 5, 78.
 Pirène, 365.
 Plagiat en art, 317.
 Platées, 253.
 Platon, 51, 148, 166.
 Pleureuses sur métope athénienne, 189.
 Pluton, 80.
 Poitiers, 370, 371*.
 Pola, 369.

- Polis tis Chrysokou, 48.
 Polissage des marbres, 292.
 Pollak (L.), 310.
 Polybe, 195.
 Polyclète, 21, 54, 165, 166, 232, 290, 330.
 Polychromie, 18, 76, 78, 85, 94, 95, 108, 144, 281, 319, 333, 391.
 Pompée, 61*.
 Pompéi, 5, 369, 375*, 397*.
 Porte des Lions, 93, 133.
 Portrait grec et romain, 47*, 62, 64, 238, 302, 340.
 POSEIDON. Corinthe, 295, 296*, 297*.
 Mî'o, 117*, 118. Tenos, 363.
 Pottier (E.), 150, 274.
 Pourtalès (J. de), 41, 176.
 Praesos, 360.
 Pratolaos, 123.
 Praxitèle, 40, 50, 51, 52, 54, 75, 79, 80, 82, 102, 116, 139, 151, 187, 190, 191, 221, 225, 231, 234, 235, 254, 265, 281, 282, 328, 388. Voir *Aphrodite, Artémis, Dionysos, Eros, Héraklès, Hermès, Muses*.
 Praxitèle l'ancien (?), 214, 216.
 Priape, sacrifice à, 257*, 263.
 Promachos, Athènes, 181, 186.
 Psyché de Naples, 375*; de Pompéi, 397*.
 Ptérie, 3, 382.
 Pto'on. Voir *Akraephaie*.
 Ptoléma s, 337.
 Puchstein (O.), 3, 114, 211.
 Pumpelly (Th.), 367.
 Purgold (K.), 107.
 Puy-de-Dôme, 370, 392.
 Pyrrhos, céramiste, 309.
 Pythagore de Rhégium, 280.
 Pyxis corinthienne, 1*, 24.
 Quadriges. Athènes, 225*, 228, 229. Lisbonne (Loulé), 175*. Sur vase, 295*.
 Quatremère de Quincy, 30.
 Ramsay (W.), 3, 93, 133.
 Rangabé (A.), 164.
 Rassam (H.), 3.
 Ravaisson (F.), 83, 267, 340.
 Rayet (O.), 6, 97, 160, 225, 286.
 Réalisme, 238, 340.
 Reisner (G.), 349.
 Renan (E.), 88.
 Répliques/ou copies, 208, 220.
 Restaurations et restitutions, 313 sq.
 Rhamnus, 148, 167*, 169*.
 Rhénée, 364.
 Rhinthon, 197.
 Rhodes, 338, 359.
 Rhytons, 48, 49*.
 Richter (O.), 48, 359.
 Ridder (A. de), 342.
 Riou, île, 370.
 Romaine, sculpture, 218, 302.
 ROME. Antinoüs, 42*. Athlète, 17*.
 Auguste, 119*. Centaure, 55*. Dionysos, 45*. Héraklès, 115*. Jardins de Salluste, 84, 85. Philippe V (?), 77*, 85. Stucs de la Farnésine, 149*. *Via nazionale*, 22.
 Ruvo, 309, 310.
 Sabouroff, collection, 248.
 Salamine, 248.
 Saloman (G.), 268.
 Samos, 156, 362.
 Samothrace, 4, 278.
 San Marzano, 369.
 Sanglier, 376*, 378.
 Santa Lucia, 369.
 Santorin, 361.
 Sappho, 148, 150, 151*.
 Saqqarah, 348.
 Sarcophages de Carthage, 372; de Crète, 360, 380; peints, 223, 349. Voir *Sidon*.
 Sardaigne, 87, 369.
 Sardanapale, 41.
 Sardes, 3.
 Sarzec (E. de), 3.
 Satricum, 261*, 266.
 Satyre, 320, 328.
 Savignoni (L.), 280, 282.
 Scène personnifiée, 351, 352*.
 Schaper (W.), 2.
 Schliemann (H.), 3, 4, 130.
 Schneider (R.), 235, 297, 334.
 Schorn (L.), 210.
 Schreiber (Th.), 302.
 Sciarra, collection, 283.

- Scopas, 60, 82, 116, 234, 306, 336, 364, 396.
- Section plane des sculptures, 221.
- Séléné, 96, 232.
- Sellers (E.), 227, 234.
- Serapis, 170, 171*, 291, 358.
- Sesostris, 25.
- Sester (K.), 3.
- Seure (G.), 366.
- Séville, 297, 299*.
- Sicile, nécropoles, 369.
- Sicyone, 78.
- Sidon, sarcophages, 159, 168, 189, 190, 230, 250.
- Sieglin (E.), 349.
- Silanion, 148.
- Silchester, 372.
- Silène, 25, 39*, 41, 141*.
- Simian, 370.
- Simon (J.), 31.
- Singes, 133*, 137.
- Sindjirli, 350.
- Sinj, 1, 21*, 23.
- Siphniens, trésor des, 223.
- Six (J.), 238.
- Smith (C.), 96.
- Smyrne, 13, 15, 20, 170, 351.
- Somzée (L.), collection, 279*, 281*, 283, 285, 286*, 295.
- Sotadès, 310.
- Sotiriadis (P.), 366.
- Sourire éginétique, 18.
- Sousse, 372.
- Spada, collection, 61.
- Sparte, 380.
- Spata, 5.
- Spécialisation des types, 20.
- Sphinx, 92, 364.
- Spink, collection, 395*, 397.
- Sta's (N.), 167, 237.
- Stamatakis (J.), 12.
- Statues antiques, leur nombre à Rome, 248.
- Stéatopygie, 92.
- Steindorff (O.), 349.
- Stèles pyramidales, 331.
- Stephani (L.), 41.
- Stroganoff (G.), 340, 341*.
- Studniczka (F.), 71, 142, 190, 245.
- Stuart-Wells, collection, 388.
- Suessula, 101*, 102, 103, 104.
- Sunium, 4, 366.
- Suse en Perse, 25, 345, 383, 384.
- Syracuse, 86*, 369.
- Taa, 347*.
- Tanagra, 4, 103, 237, 303, 358.
- TAUREAU. Androcéphale, 103*, 105. Céramique d'Athènes, 255?*, 256. Farnèse, 56. Fond de Gaume, 373*. Vaphio, 128 sq., 131*.
- Tchinli-Kiosk. Voir *Constantinople*.
- Tégée, 4, 60, 116, 364.
- Tello, 3, 346*.
- Tenos, 363.
- Terres cuites, 155*, 179*. Voir *Érétrie*, *Faussaires*, *Gréau*, *Myrina*, *Smyrne*, *Tanagra*.
- Thasos, 78, 148, 179.
- Thelpousa, 93.
- Théra, 361.
- Thermos, 366.
- Thésée, 180.
- Thespies, 148.
- Thétis, 184.
- Thoricos, 78.
- Thoutmosis IV, 349.
- Thrasymède, 99.
- Tiberiopolis, 50.
- Timgad, 372.
- Tirynthe, 4, 93, 130, 365.
- Tissot (Ch.), 118.
- Tléson, 154, 309.
- Tocilescu (Gr.), 243.
- Tombe à coupole de Vaphio, 126.
- Torlonia, collection, 154, 228, 238*, 239, 316.
- Torre Annunziata, 369.
- Trajan, 243-5.
- TRALLES, 40, 327. Aphrodite, 138*, 139. Éphèbe, 355*, 356*, 357*. Muse, 357, 359*, 361*. Nymphé, 355, 357*.
- Trépied de Bryaxis, 185*, 190.
- Treu (A.), 97, 120, 204, 316.
- Trichonion, 366.

- Triton, 94.
 Trône Ludovisi, 81*, 83*, 386.
Tropaeum Trajani, 243.
 Trophées, 244.
 Tsountas (Chr.), 93, 126.
 Turbie, la, 370.
 Turkestan, 367, 384.
 Tyrannicides, 98.
 Tyskiewicz, collection, 133, 137, 195, 196, 259, 265, 266.
 Ulysse, 179*, 197*, 198.
 Utique, 372.
 Vaison, 21.
 Val Catena, 370.
 Vandalisme des fouilleurs non surveillés, 376.
 Vaphio, 122, 125, 126*, 131*.
 Vari, 366.
 Vases signés, 308, 310.
 Vassits (M.), 366.
 Velanideza, 111*, 112.
 Velletri, 188.
 Vénéjean, 370.
 Venise, antiques à, 263, 280.
 VIENNE (Autriche). Aphrodite, 35*, 40, 365. Artémis, 50, 53*. Dionysos, 33*, 38. École archéologique, 296. Éphèbe trouvé à Éphèse, 334*, 335. Éphèbe de l'Helenenberg, 248. Muse (?), 233*, 235*, 237*. Vase, 293.
 Vincent (le R. P.), 350.
 Vinet (E.), 30.
 Visconti (P.-E.), 316.
 Vitet (L.), 8.
 Vollgraff (W.), 365, 366.
 Vulci, 31, 37, 152*.
 Waldstein (Ch.), 114, 162, 232, 330.
 Walters (H.), 198.
 Warocqué (R.), 353.
 Weller (H.), 366.
 Wickhoff (Fr.), 302.
 Wiegand (Th.), 335.
 Wilpert (J.), 368.
 Winckelmann (J.-J.), 212, 218, 285, 289.
 Winckler (H.), 382.
 Winter (Fr.), 150, 240.
 Wissowa (G.), 137.
 Witte (J. de), 32, 106.
 Wolters (P.), 96, 168, 188.
 Wood (T.), 333.
 Xanthoudidès, 361.
 Xénoklès, 309.
 Xénophon, 68.
 Xerxès, 14.
 Xoanon, 76.
 Yeux modelés, 18.
 Yortan, 358.
 ZEUS. Dresde, 324*, 325*. Olympie, 21, 99, 172, 192, 194, 212, 325. Voir *Sérapis*.
 Zozime, 182.
 Zur Strassen (A.), 83.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIER COURRIER (1886) 1-24

Art et archéologie, 1. — Collaboration des archéologues et des artistes, 2. — Tableau des découvertes récentes dans le monde antique, 3-5. — Fouilles au sanctuaire d'Apollon Ptoos en Boétie, 6. — Les Apollons archaïques, 8. — Statues archaïques de femmes découvertes sur l'Acropole d'Athènes, 10-18. — Le sourire dit éginétique, 18. — Lucas Cranach et le type chinois, 19. — Le Diadumène en terre cuite de Smyrne, 20-22. — Les grands bronzes découverts à Rome près de la *via nazionale*, 22. — L'Hercule jeune de Dalmatie, 23-24.

DEUXIÈME COURRIER (1886). 25-44

La momie de Sésostriis découverte en Égypte; les trouvailles de Suse, 25. — Statues archaïques de l'Acropole d'Athènes, 26. — Transformation de l'*Institut de correspondance archéologique* à Rome, 27. — Histoire de cet *Institut*, 28-32. — Dessins de vases peints tirés des portefeuilles de Gerhard, 32-33. — Scènes de genre sur les vases grecs, 34-36. — Représentation des enfants dans l'art grec, 36. — Histoire d'Ériphyle, 36. — Coupe de Vulci, 37. — Statues de Carthage, 38-40. — L'Aphrodite de Tralles, 40. — Le masque de Silène de Cilli, 41. — L'Antinoüs découvert à Rome, 42-44.

TROISIÈME COURRIER (1887) 47-64

Loi turque sur les fouilles, 47. — Fouilles à Chypre, 48. — L'Artémis de Chypre à Vienne, 49. — Éphèbe de Genzano, 50. — Difficulté de dénommer les figures d'éphèbes, 51. — Statue de Dionysos à Rome, 52. — Statues d'Amazones, 54. — Le Centaure de l'Esquilin, 56-57. — Le Centaure dans l'art, 58-59. — Grande tête de terre cuite à Oxford, 60. — Portrait de Pompée, 61. — Médaillons corinthiens, 62. — Cavalier sur un vase d'Euphronios; scène de la vie des courtisanes sur un autre vase du même, 63-64.

QUATRIÈME COURRIER (1888) 65-86

Abondance des découvertes, 65. — Travaux sur l'Acropole d'Athènes, 66-70. — Reconstitutions, à l'aide de fragments, de statues archaïques, 71-72. — Athéna

en bronze doré, 73. — Variété de l'art archaïque, 74-76. — Sculptures découvertes récemment sur l'Acropole, 76. — Fouilles au temple d'Apollon Ptoos, à Sicyone, à Thasos, à Mantinée, 78. — Relief de Mantinée représentant Apollon, Marsyas et les Muses, 79. — Buste d'Eubouleus attribué à Praxitèle, 80-81. — L'art de Praxitèle, 82. — Le type de la *Venus genitrix*, 83-84. — Réplique de l'Athéna Parthénos, 84. — Le relief Ludovisi; l'athlète de la *via nazionale* à Rome, 85.

CINQUIÈME COURRIER (1889) 87-106

L'art phénicien, 87-88. — Bouclier métallique découvert en Crète, 88-90. — L'Hercule phénicien, 91. — Nouvelles fouilles à Mycènes; personnages à tête d'âne, 92-93. — La tête de Triton de l'Acropole d'Athènes, 94. — Statues polychromes de l'Acropole, 95. — Séléne figurée comme écuyère au Parthénon, 96. — Nouvelles études sur le fronton ouest d'Olympie, 97. — L'Asklépios d'Épidaure, 98-100. — Statuette de Niké, inspirée de Paconios, 101. — Les reliefs de Mantinée, 102-104. — Peintures de lécythes grecs; vases de Suesula, 104-106. — Vases de l'hôtel Lambert à Paris, 106.

SIXIÈME COURRIER (1890) 107-124

Achèvement du déblaiement de l'Acropole; fronton archaïque, 107. — Tête dite *Barbe Bleue*, 108. — Écoles de sculpture du vi^e siècle; école de Chios, 110-112. — Stèle d'Icarie, 112. — Nouvelle tête de la frise du Parthénon, 113. — Phidias et la frise du Parthénon, 114-115. — L'Hercule de Scopas, 116. — Le Poseidon de Milo, 118-119. — Tête de vieille femme ivre à Dresde; danseuse voilée, 120. — Buste d'Auguste découvert à Rome, 121. — Vases béotiens avec sujets relatifs à la légende des Cabires, 123-124.

SEPTIÈME COURRIER (1890) 125-140

Les vases d'or de Vaphio, 125-132. — L'art mycénien et l'art asiatique, 132. — La Porte des Lions et ses analogues en Phrygie, 133. — Importance du rôle de la ville de Cymé, 134. — L'art grec archaïque et la sculpture française du xiii^e siècle, 135. — Tête d'enfant découverte à Chypre, 136. — Le maître d'école, caricature gréco-égyptienne, 137. — Copie de la tête d'Aphrodite de Cnide dans la collection Kauffmann, 139. — Aphrodite de Cnide et Aphrodite de Médicis, 140.

HUITIÈME COURRIER (1891) 141-157

Commencement des fouilles de Delphes, 141. — La statue d'Anténor à Athènes, 142. — Polychromie de l'art archaïque, 144-146. — Le groupe des Tyrannicides, 146. — Écoles de sculpture du Péloponnèse, 147. — Stèle de Paros; base de Bryaxis, 148. — Portrait supposé de Sappho; allégories dans la peinture des vases grecs, 150. — La grâce et la manière, 151. — Stuc de la villa Farnésine à Rome, 152. — Fouilles de Vulci, 154. — Fouilles de Locres, 155. — Dioscure de Locres, 156. — Statuette en terre cuite de la collection Gréau, 157.

NEUVIÈME COURRIER (1893). 159-177

Les sarcophages de Sidon, 159. — Tête archaïque acquise par le Louvre, 160. — Travail de la chevelure dans l'art archaïque, 161. — Tête de déesse découverte près d'Argos; la Héra de Polyclète, 162-166. — Têtes de l'Héraion d'Argos et de Rhamnus, 166-168. — Tête d'Asklépios trouvée à Épidaure rapprochée de l'Asklépios de Milo, 168-169. — Bryaxis et le type de Zeus Sérapis, 170-174. — Prétendu portrait d'Anacréon, 174-175. — Reliefs de la collection du duc de Loulé à Lisbonne, 176. — Le comte Ch. Lanckoronski et l'exploration de la Pamphlie et de la Pisidie, 177.

DIXIÈME COURRIER (1894). 179-199

Découvertes à Delphes, 179. — Hypothèse nouvelle sur l'Athéna en bronze de Phidias, 180-186. — Céphiosdote et son Athéna de bronze, 187-188. — Groupe de pleureuses découvert à Athènes, 189. — La base de Bryaxis, 190. — Le sculpteur Damophon et les statues de Lycosura, 191-195. — Groupes de jeunes filles en terre cuite, 196. — La collection Tyskiewicz; miroir gravé, 196-197. — Scènes de comédie burlesque sur des vases grecs, 197-198. — Encore les vases du Cabirion, 199.

ONZIÈME COURRIER (1894). 201-222

Hypothèse de Furtwaengler sur l'Athéna Lemnia de Phidias, 201. — La colonisation de l'île de Lemnos, 202. — L'Athéna pacifique, 203. — Les répliques de Dresde; la tête de Bologne, 204-208. — Imitations et copies, 208. — Athéna tenant son casque, 209-210. — Influence du type de l'Athéna Lemnia; l'Antinoüs Mondragone au Louvre, 212. — Les Dioscures du Monte Cavallo à Rome, 213. — Praxitèle l'ancien, 214-217. — Injuste discrédit des statues d'époque romaine, 218-220. — L'Hercule de Calamis, 220. — La tête d'Aphrodite de la collection Leconfield, attribuée à Praxitèle, 221-222.

DOUZIÈME COURRIER (1895). 223-245

Le trésor des Siphniens à Delphes; l'art ionien, 223. — Sculpture grecque et sculpture de la Renaissance, 224. — Opposition de l'art ionien et de l'art dorien, 225. — Calamis et les archaïsants, 226. — Tête de la collection Humphry Ward, 227. — Stèle de Phalère, 228. — Légende d'Echélos, 229. — Boîte de miroir d'Érétrie; Aphrodite avec un cygne et à cheval, 230-232. — Tête d'éphèbe découverte près d'Argos, 232. — Phidias ou Polyclète? 232-233. — La tête d'Hercule jeune attribuée à Praxitèle, 234. — L'Hercule de Scopas; la Muse de Vienne, 235-236. — Peinture d'un lécythe d'Érétrie, 237. — Portrait du roi Euthydème, 238-239. — Portrait de Mithridate le Grand, 240. — Le monument d'Adam-Klissi dans la Dobroudja, 240-245.

TREIZIÈME COURRIER (1896). 247-268

L'Aurige de Delphes, 247. — Nombre des statues antiques venues jusqu'à nous, 248-250. — Importance des statuettes de bronze, 250. — L'Athéna de Mandeure;

le vase Corsini, 251-253. — Apollon de bronze à Liverpool, 254. — Activité des artistes d'Alexandrie, 254. — Le taureau du Céramique d'Athènes, 255-256. — Intérêt des dessins faits d'après l'antique par des artistes de la Renaissance, 256-258. — Dessin d'après une réplique de la Vénus génitrice, attribué à Léonard de Vinci, puis à Jacopo dei Barbari, 259-263. — Influence des œuvres antiques sur les sculpteurs vénitiens, 264. — La collection Barracco et la glyptothèque de Ny Carlsberg, 265. — Tête praxitélienne de la collection Tyskiewicz, 265. — Fouilles de Satricum ou Conca, 266. — Projets récents pour la restitution de la Vénus de Milo, 267-268.

QUATORZIÈME COURRIER (1898) 269-293

Fin des fouilles de Delphes, 269-270. — Question des frontons de Delphes, 271-273. — Importance de l'Aurige de Delphes; rapprochement avec un profil d'Euphronios, 274-276. — Tête analogue à Erbach, 277. — Tête de bronze à Chatsworth, 278-279. — Pythagore de Rhegium, 280. — Tête d'Aphrodite à Gortyne, 280-282. — La collection L. Somzée, 283. — L'Aphrodite Sciarra, 283-284. — Statue de jeune fille assise, 285. — L'Antinoüs Sciarra à Bruxelles, 285-288. — Le type sculptural d'Antinoüs, 288-292. — Caractères de la dégénérescence de l'art romain, 292-293.

QUINZIÈME COURRIER (1900) 295-312

Le Poseidon en bronze de Platées, 295. — Travaux des archéologues autrichiens, 296. — Statues d'Athéna à Séville, 297. — L'Athéna Médicis, 298. — Sculptures romaines au palais royal de Munich, 299. — Portrait de deux Romains du temps de César, 300-302. — L'art romain n'est pas resté stationnaire, 302. — Terres cuites d'Érétrie, 303. — Activité des faussaires, 304. — Statue d'Érétrie représentant un éphèbe drapé, 306. — Vases attiques signés, 308. — Coupes de Télésos, de Xénoklès, de Hiéron, 309. — Coupe de Sotadès, 310. — Peintures de la collection Jatta à Ruvo, 311. — Le chat en Égypte et en Grèce, 312.

SEIZIÈME COURRIER (1902) 313-343

Restaurations et restitutions de statues antiques, 313. — Premières restaurations au xvi^e siècle, 315. — Abus des restaurations en Italie aux xviii^e et xix^e siècles, 316. — Restitutions faites à Dresde par Treu, 317. — Copies romaines d'après des moulages de bronzes grecs, 318. — On ne moulait pas les marbres grecs, 319. — La *Venus génitrice* est la copie d'un bronze, 320. — Copie de la tête de la Niké de Paeonios, 321. — Restitution de cette statue, 322. — Restitution d'un Zeus d'Olympie, 324. — Restitution d'une Déméter du v^e siècle, 326. — Restitution de l'Aphrodite de Cnide à l'aide d'une meilleure copie de la tête, 327. — Restitution du Satyre endormi de Munich, 328. — Tête d'une Héra polycléenne au Musée Britannique, 330. — Stèle funéraire de Nisyros, 331. — Fouilles autrichiennes à Éphèse, 333. — Athlète de bronze trouvé à Éphèse, 335. — Statue d'Alexandre le Grand trouvée à Magnésie, 335. — Statues et bustes d'Alexandre, 336. — Tête d'Alexandre à Boston, 337. — Tête d'Alexandre au

Musée Guimet, 338. — Le portrait réaliste romain, 340. — Buste romain de la collection Stroganoff, 341. — Couverture de miroir gravé au Musée Britannique, 342.

DIX-SEPTIÈME COURRIER (1906). 345-378

Revue des explorations archéologiques depuis le début du xx^e siècle, 345. — Fouilles de Tello, 346. — Fouilles de Babylone, 347. — Fouilles d'Égypte, 348. — Fouilles de Sindjirli, 350. — Fouilles d'Éphèse, 351. — Bas-relief d'Euripide provenant de Smyrne, 352. — Terme d'Alcamène trouvé à Pergame, 352. — La question des deux Alcamène, 353. — Copie de l'Asklépios de Phrymachos, 355. — Découverte de statues à Tralles, 357. — Fouilles d'Aphrodisias, 358. — Fouilles de Rhodes, 359. — Fouilles de Crète, 360. — Fouilles de Théra, 361. — Fouilles de Mélos, 362. — Fouilles de Délos, 363. — Fouilles de Tégée, 364. — Fouilles d'Argos et de Corinthe, 365. — Découverte en Angleterre d'un fragment de la frise du Parthénon; recherches à Orchomène et en Thrace, 366. — Fouilles dans l'Empire russe, 367. — Fouilles du Forum romain; exploration de catacombes, 368. — Fouilles dans la région de Pompéi et en Sicile, 369. — Peintures des cavernes de l'âge du renne; découvertes de poteries grecques dans le midi de la France, 370. — Statue d'Apollon à Coligny; statue de Metz, 371. — Sanctuaire de Mithra à Heddernheim; fouilles en Espagne et en Afrique, 372. — Abondance de la littérature archéologique. 373.

DIX-HUITIÈME COURRIER (1909). 375-396

Nouvelle loi turque sur la recherche des antiquités, 375. — Liberté excessive laissée aux fouilles en France, 376. — Le Musée de Constantinople, 377. — Sanglier de bronze découvert en Roumélie, 378. — Fouilles de Délos, de Sparte, de Crète, d'Éphèse, 379. — Analogies singulières entre des œuvres grecques archaïques et des sculptures de l'Inde, 381. — Fouilles de Pteria en Cappadoce et de Suse, 382. — L'art archaïque du Turkestan et de la Chine, 384. — Le Niobide découvert à Rome, 385. — Le Discobole de Castel Porziano, 386. — Découverte de bronzes grecs dans la mer à Mahdia en Tunisie, 387. — Le Dionysos de Boéthos; le Musée du Bardo, 388. — Découvertes faites à Alesia, 390. — La statuette d'Auxerre et l'Aphrodite d'Agen, 392. — Les collections d'antiques aux États-Unis; le Musée de Boston, 393. — La collection Ét. Duval à Prégny, 394. — Musées d'antiques de Francfort et de Bruxelles, 394-5. — Intérêt des antiques qu'on trouve encore dans le commerce, 396-7.