INV.
986
β

# LA
# COLLECTION BARRACCO

PUBLIÉE PAR

FRÉDÉRIC BRUCKMANN

D'APRÈS LA CLASSIFICATION ET AVEC LE TEXTE

DE

GIOVANNI BARRACCO ET WOLFGANG HELBIG

MUNICH
VERLAGSANSTALT FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
VORMALS FRIEDRICH BRUCKMANN

DÉDIÉ

À

# SA MAJESTÉ LA REINE D'ITALIE

À L'OCCASION

DE SES

NOCES D'ARGENT

PAR

GIOVANNI BARRACCO

# AVANT-PROPOS.

Le cabinet de marbres antiques, dont Mr. Bruckmann entreprend la publication, est le fruit de vingt années de recherches actives et laborieuses. Grâce à la persévérance que j'y ai mise, cette collection a pris un caractère qui lui assigne une place à part au milieu des nombreuses galeries d'antiques, dont la ville de Rome peut s'enorgueillir à bon droit. Nos collections romaines se sont formées peu à peu, à mesure que le hasard ou des fouilles heureuses faisaient sortir de terre les monuments ensevelis: jamais une pensée scientifique, suffisamment nette et claire, n'a présidé à leur formation. Il en est résulté un encombrement fâcheux et de fatigantes répétitions d'un seul et même type, qu'on retrouve vingt fois dans une même salle, sans utilité pour la science et sans plaisir pour le visiteur. Ma collection, au contraire, a eu l'avantage de naître et de se développer sous l'influence constante de la science moderne. Voilà pourquoi, tout en appréciant les traditions honorables, quoique incomplètes, de l'ancienne école, je me suis exclusivement attaché à réunir des pièces marquantes, et dont la suite donne une image presque complète des progrès successifs de l'art. Il est inutile de faire observer, que j'ai religieusement respecté ces précieuses reliques du passé, et que jamais je n'ai permis ni de les repolir ni de les restaurer.

Mais ce n'est pas là le caractère spécial de ma collection. Depuis que l'Égypte et l'Asie sont entrées dans le domaine de l'archéologie classique, et que la haute importance de l'art oriental — importance trop longtemps méconnue — a été constatée, j'ai pensé qu'il n'était plus possible d'étudier à fond la sculpture grecque sans tenir compte de ces courants d'art plus anciens qui ont donné la première impulsion à l'art hellénique. Il m'a fallu élargir mon cadre, et joindre à ma collection quelques spécimens instructifs de la plastique égyptienne, assyrienne, cypriote. Profitant de circonstances favorables, j'ai pu former comme un petit musée de sculpture antique comparée. A part certaines lacunes, que j'ai l'espoir de combler un jour, les écoles les plus importantes de l'antiquité s'y trouvent représentées convenablement: l'art égyptien, dans presque toutes ses phases principales, depuis l'âge des Pyramides jusqu'à l'époque où la terre des Pharaons perdit son indépendance; l'art assyrien, dans ses deux périodes, celle d'Assur-nazir-habal et celle des Sargonides; enfin l'art cypriote, qui n'est pas le moins curieux des trois. Quant à la Grèce, la période archaïque, les grandes écoles du cinquième et du quatrième siècle, puis l'époque hellénistique sont représentées par des pièces remarquables. Il en est de même pour l'Étrurie. Une petite place a été réservée à la sculpture palmyrène qu'on peut considérer comme un des derniers reflets de l'art classique.

C'est ici que ma collection s'arrête, à plusieurs milliers d'années de son point de départ, qui remonte aux premières dynasties des rois d'Égypte.

Il va sans dire que dans la publication d'un petit musée ainsi conçu, la suite chronologique des planches est indispensable. Ces planches paraîtront par fascicules, dans l'ordre que l'éditeur jugera le plus convenable, mais, lorsque l'ouvrage sera achevé, la série des numéros montrera d'elle-même la marche progressive de l'art à travers les âges. Tout naturellement l'ordre chronologique ne sera pas interverti pour épuiser une série de monuments qui se rapportent à une même contrée. Ainsi un portrait de Jules César, en porphyre noir, trouvé dans le Delta, prendra la place qui lui appartient historiquement, et ne suivra pas les planches qui représentent l'art égyptien. Les pièces archaïstiques seront classées immédiatement après les archaïques, car elles ne sont, en somme, que des reproductions tardives et plus ou moins modifiées de types primitifs. Quant au petit nombre de sculptures étrusques et italiques, nous les avons réservées pour la fin, sans tenir compte de leur époque.

On le voit, ma petite collection est aux grands musées ce qu'un précis d'histoire universelle est à côté d'une riche bibliothèque d'historiens de tous les peuples.

Je m'en remets au monde savant pour décider si, et dans quelle mesure, j'ai atteint le but que je me suis proposé. Quel que soit son verdict, la publication de Mr. Bruckmann aura l'avantage de faire connaître une série de monuments inédits d'un grand intérêt artistique et archéologique.

Les planches seront accompagnées d'un texte explicatif très succinct. Mon ami et collaborateur, Mr. Helbig, dont personne n'ignore la haute compétence en ces matières, s'est chargé du texte relatif aux sculptures d'art classique.

On voudra bien m'excuser, si j'ai trop insisté, peut-être, sur l'importance de ma collection. Je l'aime, cette collection de vieux marbres, à cause des joies exquises qu'elle me procure, et je m'y attache d'autant plus tous les jours, que j'ai l'intention bien arrêtée de la léguer tout entière à mon pays.

ROME, 1892.

GIOVANNI BARRACCO.

# INTRODUCTION

Ce fut en Égypte et en Mésopotamie que les *écoles-mères* de la sculpture antique (je choisis à dessein cette expression) prirent naissance. En Phénicie, à Cypre, dans les îles de la mer Égée, de même qu'en Cappadoce et chez tous les peuples de l'Asie Mineure, — Phrygiens, Lydiens, Lyciens, — l'art n'eut pas de véritable originalité. Il dériva d'éléments assyriens et d'éléments égyptiens, mélangés dans des proportions diverses. Pour dresser sommairement l'inventaire des emprunts que la sculpture grecque a faits à ses devancières, il suffira de se borner aux deux sources primitives que je viens d'indiquer. On peut laisser de côté les écoles intermédiaires, qui ne sont que les étapes du chemin parcouru par l'art oriental pour arriver des vallées de l'Euphrate et du Nil jusqu'en Occident.

Ce que la Grèce dut exclusivement à son génie, ne rentre pas dans le cadre que je me suis tracé.

***

Chez tous les peuples de l'antiquité, sans en excepter les Grecs jusqu'au cinquième siècle avant notre ère, l'art est resté archaïque et conventionnel. La diversité des conventions artistiques constitue d'un peuple à l'autre la variété des styles. Si l'on veut comprendre les écoles primitives, il faut rechercher les causes générales, qui on produit cette tendance commune à la convention, et, avant tout, se mettre d'accord sur une définition scientifique de l'archaïsme (1). Pour y parvenir, commençons par faire une distinction entre la ronde bosse et le bas-relief, car c'est ce dernier qui se prête le mieux à l'étude de la convention archaïque.

***

Les premiers dessinateurs, qui ne pouvaient se servir que de deux dimensions, hauteur et longueur, ont dû éprouver de grandes difficultés en cherchant à reproduire ce qu'ils avaient sous les yeux, les objets ne se trouvant pas sur un même plan et chaque objet se développant dans tous les sens. Dès lors il leur fallut recourir à un subterfuge: étudier séparément chaque partie de l'objet et la présenter en largeur plutôt qu'en profondeur. En plaçant ce produit de leur analyse sous les yeux du spectateur, ils comptaient sur son imagination pour reconstruire l'objet tel qu'il existe en réalité.

Le style archaïque est donc *un procédé essentiellement analytique, qui fait valoir les parties aux dépens de l'ensemble, en s'adressant directement à l'imagination, pour que cette faculté souveraine et toute-puissante remette à leur véritable place les éléments que l'artiste a représentés dans un ordre différent de celui de la nature.*

Voilà pourquoi l'art archaïque a tant d'attraits pour un esprit cultivé; il ne s'arrête pas aux yeux, mais, par leur intermédiaire, il parle à la faculté la plus mobile et la plus active de notre âme, si bien qu'une entente s'établit bientôt entre l'artiste et celui qui, regardant et comprenant son œuvre, devient par l'imagination son collaborateur.

A l'appui de ce que je viens de dire, la glyptique fournit des exemples qu'il me serait impossible de passer sous silence. On connaît les pierres gravées de forme lenticulaire, qui proviennent de la Crète et d'autres îles de l'Archipel. Sur ces petits monuments, le graveur a souvent représenté des bouquetins, des taureaux, des lions, toutes sortes d'animaux, rarement des hommes. Les différentes parties du corps, prises séparément, sont parfois rendues avec une finesse extrême et une vérité surprenante; mais elles sont d'ordinaire si maladroitement placées, qu'il en résulte un ensemble hybride, un être tout à fait en dehors des conditions de la vie organique.

Un autre moyen d'esquiver l'embarras que l'ignorance de la perspective causait aux artistes des âges primitifs, c'était de ne pas trop compliquer le sujet en l'encadrant dans un milieu difficile à rendre.

Le système d'analyse et d'élimination, que nous venons de signaler, se trouve dans son application la plus rigoureuse, la plus complète et la plus rationnelle chez les Égyptiens. Les Assyriens avaient un nombre de conventions plus restreint, comme nous le verrons dans la suite.

En Égypte, on renonce volontiers aux accessoires pittoresques du bas-relief. La plupart du temps, les hommes y sont représentés dans des actions diverses, sans indication, ou avec

(1) L'archaïsme, tel que nous l'entendons, est toujours conventionnel. Les tâtonnements individuels et isolés de l'art à sa naissance ne sont pas encore le véritable archaïsme, et ne peuvent être l'objet d'une étude comparée de la sculpture antique.

l'indication strictement nécessaire, du lieu où ils les accomplissent; mais le *paysage* proprement dit manque. Cette sobriété de l'art égyptien peut être constatée même sur les grands tableaux historiques et sur les compositions compliquées à plusieurs registres. L'artiste assyrien, au contraire, se plaît à reproduire des batailles ou des chasses, en représentant non seulement les forteresses et les rivières, mais les forêts et les montagnes, au milieu desquelles l'action se passe, et cela non par juxtaposition sur un plan horizontal, ce qui lui eût été impossible, mais par superposition dans les sens vertical. C'est l'exemple donné par l'Égypte que la Grèce a suivi en conservant au bas-relief son caractère strictement sculptural; plus tard seulement, à l'époque hellénistique et aux siècles de décadence, l'art grec crut devoir adopter la tradition assyrienne du bas-relief pittoresque.

Quant à la figure humaine, il n'est pas indifférent qu'elle soit vue de profil ou de face. La tête en profil permet de bien distinguer le contour du nez, des lèvres, du menton et de l'oreille; vues de face, toutes ces parties s'aplatissent et présentent une masse moins distincte. Le torse, au contraire, ayant peu de profondeur en comparaison de sa largeur, gagne à être vu de face, d'autant plus qu'on aperçoit alors simultanément les deux bras, détachés du corps, tandis qu'en profil on n'en voit qu'un seul adhérant au flanc, et le corps lui-même se présente en raccourci. Par la même raison, chez l'homme vu de face, les pieds, s'il se tient debout, les pieds et les jambes, s'il est assis, sont très difficiles à dessiner pour l'artiste qui ignore la perspective. Voilà pourquoi le dessinateur égyptien suit la règle de mettre la tête de profil, les épaules et tout le corps de face, les jambes et les pieds de nouveau en profil (1).

(1) C'est la règle générale telle que M. Lepsius l'a établie dans son catalogue du Musée de Berlin. Il faut dire pourtant que les exceptions abondent. Les têtes de certaines divinités sont presque toujours représentées de face, celle, par exemple, de la déesse Hathor aux oreilles de vache. D'autres divinités ont le torse en profil, comme Ptah, la déesse Ma, Osiris, les Juges de l'Amenti. Puis, sur les grands tableaux de batailles, à Thèbes et ailleurs, on peut compter par dizaines les figures vues de face: guerriers morts ou mourants, défenseurs de villes précipités du haut des remparts, prisonniers liés ensemble et formant comme un cercle de leurs têtes que le glaive du Pharaon va trancher d'un seul coup.* A toutes les époques, et surtout dans les bas-reliefs de l'Ancien Empire, on trouve un grand nombre de personnages, occupés à des travaux divers, qui sont placés de profil. Leurs mains se portent en avant vers un même point; il en est ainsi chez les rameurs, les moissonneurs, les laboureurs, les pétrisseurs de pain, les joueurs de flûte, etc. On comprend aisément que dans ces cas, si les épaules se présentaient de face, l'un des deux bras, pour se rapprocher de l'autre, aurait une longueur démesurée. Pour y obvier, on supprime, pour ainsi dire, l'épaule correspondante. Le bras devient alors moins long, mais en revanche il prend l'aspect d'un appendice inorganique sans attache naturelle. Quelquefois, au contraire, on fait fortement ressortir les deux épaules, en les dessinant si près l'une de l'autre, que la poitrine se creuse et disparaît. Toutes ces imperfections font voir à quel point l'ignorance de la perspective a rendu nécessaires les conventions artistiques, et les exceptions, si nombreuses qu'elles soient, ne servent qu'à justifier la règle que nous avons énoncée plus haut.

* V. Rosellini, M. R. Tav. 104, 105, 108, 128, 131, 136. — V. Lepsius-Denkmæler, Abth. Blatt 129, 144, 156, 165, 188, 210.

Mais la convention ne s'arrête pas là. A la différence de la plupart des animaux, dont les yeux sont placés sur les faces latérales de la tête, les yeux de l'homme se rapprochent sur le devant du visage, et pour bien connaître une personne, il faut la regarder dans les deux yeux. L'œil humain perd toute son importance comme reflet de l'âme, s'il n'est pas vu de face. De là, la nécessité absolue pour l'artiste de dessiner l'œil sous cet aspect, même lorsqu'il ne donne que le profil du visage. Cette convention se retrouve chez tous les peuples primitifs.

Les Égyptiens poussent leurs analyses plus loin encore. Ne sachant pas rendre la transparence des formes du corps à travers le vêtement, comme les Grecs le firent plus tard, ils dessinent à la fois la robe qui tombe jusqu'aux pieds, et le corps comme s'il était nu, en réunissant ainsi deux aspects divers d'une même figure, lesquels dans la réalité ne peuvent coexister. — Dans leurs sculptures, les mains se présentent constamment de face, de sorte qu'on peut en compter les doigts, ce qui a donné lieu à maintes gaucheries de dessin. — La poitrine de face ne permettant pas de distinguer les seins, l'artiste qui tient à les indiquer, n'en dessine qu'un seul et en profil, celui qui se trouve du côté vers lequel la figure dirige son regard.

Mais il y a un autre détail intéressant: que cette figure se tourne à droite ou à gauche, le pied qui occupe le premier plan présenterait trop de profondeur, du petit doigt à l'orteil. Pour éviter cet inconvénient, il n'est pas rare, surtout aux époques les plus anciennes, que le dessinateur termine les deux pieds par le même doigt.

Du reste il est à remarquer que le pied a toujours embarrassé les artistes qui ignoraient les règles du raccourci. — Dans les statues primitives de Cypre, qui sont un compromis entre la ronde bosse et le bas-relief, le pied touche le sol par la pointe et se redresse sur un plan incliné. — Sur les bas-reliefs de l'Indo-Chine, les figures ont l'air de marcher sur les bords extérieurs des pieds. — Dans les statues qui décorent les façades des cathédrales du Moyen-âge, le pied, au lieu d'être posé à plat, s'appuie sur la pointe, de même que dans les statues cypriotes, et une dernière trace de cette convention apparaît dans certains bas-reliefs du xv^me^ siècle, où il arrive qu'on prend pour de la recherche et de l'affectation ce qui n'a été qu'un moyen de tourner la difficulté. C'est que la science de la perspective, dont tout le monde possède aujourd'hui le secret, est une des conquêtes du genre humain, qui ont coûté le plus de tâtonnements et d'efforts.

Arrêtons-nous un instant pour examiner les avantages du système égyptien, si complet et si logique, sur le système assyrien, qui est beaucoup moins riche en traditions conventionnelles. Une tête en profil sur un corps placé de face n'a rien

d'anormal en soi, vu l'extrême flexibilité des vertèbres cervicales; au contraire, cette attitude donne à la figure un air d'aisance et de liberté. Le grand Raphaël lui-même a souvent recherché cet effet. L'art assyrien représente les épaules de trois quarts ou de profil; mais, en ce dernier cas, lorsque la figure se retourne — chose qui arrive souvent dans cet art énergique et mouvementé — on dirait que le visage se trouve du côté du dos. Ce défaut produit une impression des plus pénibles, et fait penser à ces malheureux de l'Enfer du Dante qui, pour avoir voulu pénétrer les secrets de l'avenir, sont condamnés à ne voir jamais devant eux, ayant le visage tourné du côté des reins.

Ce qui peut choquer dans le système égyptien, c'est l'assemblage de deux moitiés de corps disparates, qui s'unissent à la ceinture: le torse de face et le bas de profil. Du reste, le même parti pris se rencontre dans les sculptures grecques archaïques, telles que les plus anciennes métopes de Sélinonte, et dans ces Génies ailés ou ces étrangleurs de lions, en très haut relief, qui décoraient les façades du palais de Khorsabad. Il faut dire néanmoins, à l'avantage de l'Égypte, que la contorsion, dans ses sculptures, paraît moins violente que dans celles de l'Assyrie et de la Grèce, parce que le bas-relief égyptien a beaucoup moins de saillie, et que l'exécution en est plus sommaire.

Un autre caractère spécial de l'art égyptien — caractère commun au bas-relief et à la ronde bosse — est la suppression des détails et une manière pour ainsi dire abrégée de traduire la forme vivante. L'art égyptien est le plus abstrait de tous. Je crois que ce fait peut s'expliquer par des raisons d'ordre purement philosophique. Les objets qui frappent nos regards, et les images que nous en gardons dans notre mémoire, ne sont pas identiques. Celles-ci ont un caractère vague de généralité qui manque aux premiers. Les souvenirs sont aux objets ce que l'espèce est à l'individu, le portrait à la photographie, la lettre algébrique au chiffre. Ce sont ces images, et non les objets réels, que l'art archaïque s'attache à traduire dans une langue, familière à l'imagination, incomprise des sens. Les paysages qui nous charment dans les tableaux des anciens maîtres du xv^me^ siècle, avec leurs arbres fins, élégants, presque mystiques, ne ressemblent guère à la nature, mails ils correspondent à l'idée que notre esprit s'en est formée, mieux peut-être que l'œuvre savante d'un paysagiste contemporain. Les mosaïques byzantines de nos vieilles églises, où le Christ est plus grand que le rives du Jourdain, que les villes de Bethléem et de Jérusalem, peuvent paraître absurdes au point de vue du réalisme, mais elles n'en sont pas moins vraies au point de vue psychologique.

J'ai là-dessus une autre explication, explication tirée de la nature même de la sculpture, comparée aux autres arts. Il est certain que son mérite dépend exclusivement de la ligne et non du fini de l'exécution, ni des traits mêmes des personnages. Tel bas-relief qui nous est parvenu de l'antiquité dans un état tout à fait fruste, où l'on n'aperçoit plus rien, excepté les lignes maîtresses de la composition, comme, par exemple, le bas-relief de Médée et des Péliades au Latran, est encore regardé comme un legs précieux du passé, tandis qu'une peinture qui se trouverait dans le même état de dégradation, aurait perdu beaucoup plus de sa valeur. J'ai toujours pensé que c'est par là qu'on peut expliquer le grand nombre d'œuvres inachevées qu'a laissées Michel-Ange. Dès qu'il avait arrêté cette ligne, si fière, qui caractérise son style, averti par son instinct de grand artiste, il sentait que toute peine ultérieure pour finir et détailler l'ébauche n'aurait ajouté que peu de chose à l'effet. C'est que la sculpture, bien plus que les autres arts, suppose chez l'artiste une énorme puissance d'abstraction. Parcourez l'histoire moderne, et sur dix peuples qui ont eu d'admirables écoles de peinture, vous n'en trouverez qu'un ou deux qui aient excellé dans la sculpture.

Voyons maintenant comment ces principes trouvent leur application dans les procédés employés par les sculpteurs des âges primitifs pour rendre l'œil, soit de l'homme, soit des animaux. Plus on remonte dans l'antiquité, plus on constate que l'artiste s'est borné à la simple reproduction du contour général de cet organe, sans indication de la prunelle. Il n'entre pas dans notre sujet de parler du secours que le statuaire a souvent demandé au peintre ou au lapidaire pour donner de la vivacité au regard. Les yeux incrustés de différentes matières, et la peinture de la cornée sur le globe de l'œil n'ont rien à voir ici. Ce que nous tenons à faire remarquer, c'est que le ciseau ne s'est jamais permis de tracer la prunelle, si ce n'est aux époques relativement basses. En Égypte, les statues en pierre dure ont des yeux où le pinceau n'est pas venu en aide à l'artiste. En Grèce et dans tout le développement de l'art classique, jusqu'au temps d'Adrien, il n'y a pas l'ombre d'une prunelle tracée à la pointe. Enfin — chose curieuse — en Assyrie, une des différences caractéristiques entre l'époque d'Assur-nazir-habal et celle, plus récente, des Sargonides est précisément celle-ci, que les maîtres assyriens des premiers temps n'ont jamais indiqué la pupille ni chez l'homme ni chez les animaux, tandis que sous le règne de Sargon et de ses successeurs elle est rendue par le ciseau, comme au temps de la décadence de l'art romain.

En passant de l'œil aux cheveux, nous trouvons que l'Égyptien, fidèle à son système d'exécution abrégée, n'aimait à trop détailler ni la chevelure ni la barbe. Dans les sculptures de l'Ancien Empire, on ne trouve que des têtes chauves ou coiffées d'une perruque, dont les cheveux sont indiqués par de

légères stries parallèles ou au moyen d'un quadrillé. Sous la 12me dynastie, la chevelure des statues consiste en une masse lourde qui descend sur les épaules à angles plus ou moins aigus. Chez certains animaux, comme les cynocéphales, le poil le plus long est indiqué par une masse qui le fait ressembler à un vêtement épais. Ce fut peut-être à l'époque des Hyksos qu'avec tant d'autres éléments asiatiques s'introduisit en Égypte le goût des longues chevelures à tresses pendantes. En effet, nous voyons sur les rares monuments des Rois Pasteurs, que le klaft égyptien est remplacé par la torsade, d'un usage si général dans les bas-reliefs assyriens. Les belles et longues chevelures à tuyaux de la 18me et de la 19me dynastie, sont aussi, je crois, une importation asiatique. L'art saïte reprend la chevelure à grandes masses, qui retombent jusque sur les épaules, mais ces masses sont alors arrondies, non anguleuses comme sous la 12me dynastie. Les Grecs ont suivi, pour la chevelure, le système asiatique plutôt que l'égyptien. Il y a pourtant des cas, comme dans quelques sculptures d'Olympie, où les cheveux sont rendus par des masses non détaillées. Dans la suite de cet ouvrage, à la planche XXVII, on trouvera une statuette grecque de style archaïque avancé, dont la chevelure descend sur les épaules en paquet uniforme, comme dans les sculptures de l'Égypte.

Résumons tout ce qui précède, et prévenons une objection. Jusqu'ici nous n'avons étudié les caractères du style archaïque que dans les bas-reliefs, parce que dans ce genre de sculpture l'ignorance de la perspective a obligé le dessinateur de recourir à un plus grand nombre de conventions. Mais il ne faut pas oublier que dès le commencement nous avons tâché d'établir une théorie philosophique de l'archaïsme, en le faisant dériver des tendances et des habitudes de l'esprit humain à une certaine phase de son développement. Il suit de la définition que nous avons donnée du style primitif, que toute œuvre d'art — soit statue, soit bas-relief — où l'analyse prédomine, et où l'étude consciencieuse des éléments l'emporte sur celle de l'ensemble, est essentiellement archaïque. Les œuvres des poètes et des historiens des âges les plus réculés ont, elles-aussi, le même caractère. La Bible, Homère, Hérodote aiment à faire parler leurs personnages les uns après les autres, sans se préoccuper des redites, et sans vouloir les éviter par la synthèse et le résumé de la narration.

Après cela, on nous dispensera d'entrer dans le détail de tous les caractères spéciaux des statues archaïques: de parler de l'oreille placée trop haut, des yeux à fleur de tête, de la raideur des poses et d'une foule d'autres imperfections. Ces défauts proviennent tous de la même source; c'est-à-dire de l'étude analytique des différentes parties du corps, sans tenir compte de leurs rapports réels et de l'harmonie de l'ensemble. Ce que nous pourrions en dire de plus, n'ajouterait absolument rien aux idées générales que nous avons émises.

***

Pour la ronde bosse il serait superflu de parler de l'art assyrien, cet art s'étant spécialement complu dans le bas-relief. Les rares statues parvenues jusqu'ici à notre connaissance manquent de profondeur à un tel point, qu'on peut les regarder comme destinées à s'adosser contre une paroi. Cette tendance se trouve déjà dans les statues chaldéennes de Tello, dont le revers est légèrement aplati, quoique d'un travail soigné. Les statues de Cypre — nous l'avons dit plus haut — sont un moyen terme entre le bas-relief et la ronde bosse. La même imperfection reparaît dans l'art étrusque, dans toutes ces figures couchées sur leurs sarcophages, et qui ont l'air d'être écrasées.

On voit d'après ces considérations, que les Grecs, à la recherche de modèles pour leur art, ne purent s'adresser qu'à l'Égypte, où la ronde bosse, dès le début, règne dans toute sa splendeur, malgré la raideur des poses trop souvent répétées. Le nu ne pouvait être étudié que sur les bords du Nil, où les populations, vivant dans une demi-nudité, fournissaient aux artistes d'excellents modèles, et en Grèce, où les exercices gymnastiques prêtaient au sculpteur le même secours.

C'est en transformant successivement la donnée égyptienne de l'homme en marche, que les sculpteurs archaïques de Théra, de Ténéa et d'autres localités de la Grèce ont produit cette série d'éphèbes ou d'Apollons, qui vont se perfectionnant sans cesse jusqu'au canon de Polyclète. Toutes ces statues primitives présentent une particularité singulière, celle d'avancer uniformément le pied gauche — trait caractéristique de la sculpture égyptienne à toutes ses époques. Nous y voyons un indice nouveau de l'origine de la statuaire grecque. Les Grecs prirent leurs premiers modèles en Égypte. Le fait est confirmé d'ailleurs par Diodore*, qui raconte que les plus célèbres des premiers sculpteurs grecs avaient vécu dans la vallée du Nil. Il cite notamment Téléclès et Théodore, fils de Rhoecus, qui sculptèrent pour les Samiens l'idole (*ξόανον*) d'Apollon Pythien. A propos de cette statue, il dit plus bas que les Égyptiens la trouvaient très semblable aux leurs, *ὡς ἂν τὰς μὲν χεῖρας ἔχον παρατεταμένας, τὰ δὲ σκέλη διαβεβηκότα.* Qui ne reconnaîtrait dans cette description de l'Apollon de Samos les mille statues égyptiennes aux bras pendants le long du corps et aux jambes écartées pour la marche?

Il est un fait digne de remarque: la tradition égyptienne, du mouvement de la marche commençant toujours par le pied gauche, persista jusqu'au temps de Polyclète. Lorsque ce grand

* Diodore, I, 98, 5—9.

artiste voulut affranchir ses statues de toute raideur archaïque, en les faisant reposer sur une seule jambe, ce fut ce même pied gauche qu'il mit en liberté, et tout le poids du corps porta sur la jambe droite.

On sait que dans la sculpture grecque primitive sont employés deux procédés techniques différents. L'un se sert de plans à angles non émoussés, et paraît provenir directement de l'ancienne sculpture en bois; l'autre rend mieux les rotondités du corps, et témoigne d'un art plus avancé. Les exemples les plus caractéristiques de ces deux genres de sculpture sont: d'un côté, la statue de Délos, dédiée à Diane par Nicandra, qu'on pourrait comparer à une planche grossièrement équarrie; et de l'autre, la statue acéphale de Samos, portant l'inscription de Chéramyès: celle-ci semblable à une colonne parfaitement ronde, dont on aurait tiré l'image de la figure humaine. On est convenu de donner au premier de ces deux styles le nom de *dorique*, et celui d'*ionien* au second; mais ces dénominations, à vrai dire, n'ont pas trop de rigueur scientifique. Ce n'est pas seulement en Grèce qu'on trouve ces différences fondamentales dans la statuaire. Dans tout l'extrême Orient, depuis l'Inde jusqu'au Japon, la forme ronde domine, et ce n'est qu'au Mexique que la sculpture carrée et anguleuse se retrouve. Or, si les Grecs s'éloignèrent de plus en plus des procédés de la sculpture en bois, et s'ils arrivèrent à donner au marbre la forme parfaitement arrondie, ce fut aux leçons de l'Égypte qu'ils durent ce progrès. De l'Égypte aussi ils apprirent le modelé des membres, en le portant plus tard à une perfection telle, que dans leurs œuvres le sang semble circuler sous la peau. Certes, sous ce rapport, ils ne purent rien apprendre de l'Assyrie, où la musculature des membres est indiquée par de longs et profonds sillons, avec une exagération si grande, qu'on se croirait en présence d'un écorché.

***

On peut donc affirmer que la sculpture égyptienne fut supérieure à celle de l'Assyrie, et qu'elle exerça sur l'art grec une influence bien autrement sensible. Elle est plus calme, plus élégante, plus idéale, tandis que la sculpture assyrienne, tout incorrecte et monotone qu'elle soit, l'emporte sur elle par sa puissance et son élan. L'art égyptien, qui a poussé si loin la science des proportions, et a su répandre tant de charme et de sérénité sur ses têtes aux traits purs et souriants, est à l'art assyrien, si riche en accessoires et si dramatique, ce que la peinture toscane est à l'art vénitien.

Pour atteindre à la perfection, il fallait tempérer la fougue assyrienne par la correction de l'art égyptien, et arriver à la pleine liberté sans tomber dans la licence. Ce fut l'œuvre du génie de la race hellénique, et son titre glorieux de noblesse jusqu'à la postérité la plus éloignée. L'art grec devint l'héritage de l'humanité tout entière, et survécut au paganisme qui l'avait inspiré. Lorsque l'art chrétien, issu des grandes et puissantes écoles du Moyen-âge, voulut prêter à ses conceptions religieuses la beauté plastique et des couleurs plus riantes, ce fut encore à la patrie des dieux d'Homère qu'il demanda ses modèles. En sacrifiant ainsi le mysticisme à la forme, il ne fut plus que le réveil de l'art classique sous le nom de Renaissance.

GIO. BARRACCO.

# TABLE DES PLANCHES.


Planche — Page

## ÉGYPTE.

1. Fonctionnaire de l'Ancien Empire . . . 11
2. Tête de scribe (Ancien Empire) . . . 11
3. Égyptien en marche (statuette en bois) . . . 12
4. Pétrisseuse de pain . . . 12
5. Scribe de la 12me dynastie . . . 12
6. Petit buste de la 12me dynastie . . . 13
7. Sphinx de la reine *Hat-shepou* . . . 13
7a. Le même, profil . . . 13
8. Stèle au cartouche d'*Amen-set* . . . 15
9. Buste saïtique . . . 16
9a. Le même, vu de dos . . . 16
10. Petite tête de roi . . . 16
11. Fragment de vase d'époque ptolémaïque (A) . . . 16
11a. Le même vase (B) . . . 16

## ASSYRIE.

12. Génie ailé . . . 17
13. Chasse dans un pays montagneux . . . 18
14. Combat dans un marais . . . 18
15. a) Chevaux conduits par des Assyriens . . . 18
b) Deux guerriers en marche . . . 18
16. Défilé de captives . . . 19
17. a) Deux archers . . . 19
b) Défilé de guerriers . . . 19
17bis. Combat de frondeurs et d'archers . . . 20

## CYPRE.

18. a) Joueuse de tambourin . . . 23
b) Prêtresse . . . 23
19. Joueur de double flûte . . . 24
19bis. Quadrige . . . 24
20. Tête polychrome . . . 25
20bis. Tête barbue . . . 57
20bis-a. Profil de la même tête . . . 57
21. Tête d'Hercule . . . 25
22. Tête d'Apollon (?) . . . 25

Planche — Page

## L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE.

23. Fragment de stèle funéraire attique . . . 27
24. Tête de Minerve (type ionien?) . . . 27
25. Tête de Minerve (type attique précurseur de la Parthénos) . . . 28
25a. Profil de la même tête . . . 28
26. Tête de Vulcain (type archaïque) . . . 29
26bis. Masque de Bacchus (type archaïque) . . . 29
27. Statue de femme (style archaïque avancé) . . . 29
27a. Profil de la même statue . . . 29
27b. La même statue, vue de dos . . . 29
27c. Tête de la même statue . . . 29
28. Statue de jeune fille (style archaïque avancé) . . . 31
28a. Profil de la même statue . . . 31
28b. Tête de la même statue . . . 31
29. Tête d'éphèbe (style éginétique) . . . 32
30. Tête de Minerve (type éginétique) . . . 32
31. Hermès criophore . . . 33
31a. Le même, profil . . . 33
31bis. Tête d'éphèbe . . . 57
32. Statue archaïstique de femme . . . 34
33. a) Bas-relief choragique . . . 34
b) Fragment de vase (masque de Silène) . . . 34
34. Tête d'Apollon . . . 34
34a. Profil de la même tête . . . 34
35. Double hermès . . . 35
35a. Les deux têtes du même hermès . . . 35
36. Tête d'éphèbe (type du 5me siècle) . . . 35
37. Tête de Marsyas (d'après Myron) . . . 35
37a. Profil de la même tête . . . 35
38. Statue de jeune homme . . . 36
38a. Tête de la même statue . . . 36
39. Portrait de Périclès . . . 37
39a. Le même, profil . . . 37
40. Tête de Minerve (type dérivé de la Parthénos) . . . 37
41. Tête de jeune fille (grand art attique) . . . 38
42. Jeune fille hydrophore . . . 38
43. Tête du Doryphore (d'après Polyclète) . . . 39
43a. Profil de la même tête . . . 39
44. Hermès du Doryphore . . . 39

| Planche | | Page |
|---|---|---|
| 45. | Statuette dérivée du Doryphore | 39 |
| 45a. | Tête de la même statuette | 39 |
| 46. | Tête dérivée du Doryphore | 39 |
| 47. | Hermès du *Diadoumenos* | 40 |
| 48. | Tête de Minerve (passage du 5me au 4me siècle) | 40 |
| 48bis. | Tête de Vénus (?) | 57 |
| 49. | Chasseur à cheval (bas-relief d'art attique) | 40 |
| 50. | Bas-relief votif attique | 41 |
| 51. | Bas-relief funéraire de Posidippe | 41 |
| 51bis. | Le taureau de Marathon (?) (bas-relief attique) | 58 |
| 52. | Cavalier (style attique du 4me siècle) | 42 |
| 52bis. | Tête de jeune femme | 59 |
| 53 | Bas-relief, trouvé aux environs de Teano | 42 |
| 53bis. | Tête barbue (haut-relief attique) | 59 |
| 54. | Fragment d'un haut-relief attique | 43 |
| 55. | Tête de pugiliste (type du 4me siècle) | 43 |
| 55bis. | Portrait de Sophocle (?) | 59 |
| 56. | Buste d'éphèbe | 43 |
| 56a. | Profil du même buste | 43 |
| 57. | Tête d'Alexandre le Grand | 43 |
| 57a. | Profil de la même tête | 43 |
| 58. | Chienne léchant sa blessure | 45 |
| 58bis. | Vase sépulcral attique (A) | 59 |
| 58bis-a. | Le même vase (B) | 59 |
| 59. | Tête d'Apollon | 45 |
| 59a. | Profil de la même tête | 45 |
| 60. | Tête de femme | 46 |
| 60a. | Profil de la même tête | 46 |

| Planche | | Page |
|---|---|---|
| 61. | Statue de Neptune | 46 |
| 61a. | Tête de la même statue | 46 |
| 62. | Fragment d'un haut-relief, portrait barbu | 47 |
| 62bis. | Portrait de Démosthène | 47 |
| 63. | Portrait d'Épicure | 47 |
| 63a. | Profil du même portrait | 47 |
| 64. | Statue de philosophe | 48 |
| 65. | Statuette de Satyre | 48 |
| 66. | a) Tête de Centaure | 48 |
| | b) Masque de Priape | 49 |
| 67. | Hermaphrodite (fragment de vase) | 49 |
| 68. | Statue de Bes | 49 |
| 69. | Tête d'Hygie (?) | 50 |
| 70. | Statuette d'un Éros voilé | 50 |
| 71. | Statue de jeune fille (décoration de fontaine) | 50 |
| 72. | Trois Bacchantes (bas-relief néo-attique) | 50 |
| 73. | Buste d'adolescent (fin de la république) | 51 |
| 74. | Tête égyptienne d'époque gréco-romaine | 51 |
| 75. | Tête de Jules César trouvée en Égypte | 51 |
| 75a. | Profil de la même tête | 51 |
| 76. | Urne cinéraire étrusque (A) | 52 |
| 76a. | Le même urne (B) | 52 |
| 77. | Tête étrusque de femme (Orvieto) | 53 |
| 78. | Tête étrusque de femme (Bolsène) | 54 |
| 78a. | Profil de la même tête | 54 |
| 79. | Urne cinéraire (Palestrine) | 54 |
| 80. | Buste de femme (Palmyre) | 55 |

# TEXTE EXPLICATIF

## DES PLANCHES.

# ÉGYPTE.

PLANCHE I.

## Fonctionnaire de l'Ancien Empire. H. 0,83. L. 0,86.

Calcaire.

Ce fragment de bas-relief remonte à la plus haute antiquité. On ne peut le placer plus bas que la V^me^ dynastie. Ses hiéroglyphes sont en relief, comme aux époques les plus reculées de l'écriture égyptienne.

Un fonctionnaire du nom de *Néfer* y est représenté assis devant une table d'offrandes. Mais ces offrandes, au lieu d'être déposées sur la table même ou sur le sol, sont disposées avec une régularité géométrique dans tout le champ du bas-relief, accompagnées de leurs noms et d'un hiéroglyphe exprimant le nombre *mille*. Ce n'est pas la représentation réelle des provisions qu'on offrait au défunt, mais plutôt une liste sculptée sur la paroi, énumérant tous les dons funéraires: le pain, le vin, la bière, des têtes de veau ou d'oies, des étoffes, des parfums et mille autres objets. Il n'y a que deux lignes horizontales d'écriture, l'une tout à fait dans le bas et l'autre dans le haut du fragment. Ces deux inscriptions donnent le nom du défunt avec ses titres et ses emplois. Il était préposé à une certaine classe de scribes, celle de l'équipement, surintendant du trésor, chef des scribes du royal *kher-a* et *suten-rekht*. L'interprétation du groupe *kher-a* a été donnée par M. Maspéro (1) qui le traduit par «archives»; Néfer était donc archiviste en chef du roi. Le groupe *suten-rekht* revient souvent dans les inscriptions de l'Ancien Empire. Champollion le traduisait par *parent royal* et le Vicomte de Rougé par *petit-fils du roi* (2). Sans contester cette dernière interprétation, qui est juste pour certains personnages historiques, l'analyse grammaticale conduit à une explication moins précise. Le premier mot *suten* ne peut pas faire de difficulté: il signifie *royal*. Quant au second, *rekh* est la racine d'un verbe très fréquent en égyptien et qui signifie *connaître*; *rekht* en est le participe passé *(connu)*; on peut donc traduire le groupe par *connaissance* ou *familier du roi*. Sans être apparentés réellement à leur roi, les grands dignitaires de l'État portaient ce titre de *familiers du pharaon*. Les femmes aussi l'ont souvent, et quelquefois c'est à elles seules qu'il revient, non à leurs pères ou à leurs maris.

Néfer est assis sur un siége d'une élégante simplicité qui se compose de quatre jambes de gazelle, réunies à leur sommet par deux barres transversales figurant des tiges de lotus. On remarquera la coiffure rendue par de petits carrés, les épaules placées de face, les jambes et les pieds de profil, et ces derniers, longs et cambrés, se terminant tous les deux par l'orteil. Les mains sont très gauchement dessinées.

Ce morceau, précieux par sa haute antiquité, fut donné par le Khédive Ismaïl-Pascha au Prince Napoléon et j'en fis l'acquisition plus tard à Paris, dans une vente publique.

(1) *Études égyptiennes*, tome II, p. 215, 216, 232, 233.

(2) E. DE ROUGÉ, *Mémoire sur les 6 premières dynasties*, p. 41, 43, 44, 50, 52, 85, 96, 97, etc.

PLANCHE II.

## Tête de Scribe. H. 0,11.

Calcaire.

Cette tête appartenait à une statuette de l'Ancien Empire, comme celles qu'on a trouvées en si grand nombre dans les tombeaux des quatrième, cinquième et sixième dynasties. On sait qu'à cette époque déjà, les Égyptiens déposaient dans la tombe un portrait aussi fidèle que possible du défunt, pour que son *ka* pût y trouver un appui et vivre une seconde vie souterraine.

Le *ka* des Égyptiens a été défini par M. Maspéro comme étant *une projection dans l'espace de la figure humaine, projection vivante et colorée, formée d'une substance plus subtile que celle dont est pétri le corps* (1). En effet, les artistes qui l'ont

(1) MASPÉRO, *Étude de mythologie et d'archéologie égypt.*, t. I, p. 7.

quelquefois représenté sur les monuments, l'ont figuré sous la forme d'un personnage identique au personnage qu'il accompagne. C'est là qu'il faut chercher l'origine du nom de *double* qu'on a donné au *ka*. Mais je pense que l'idée attachée à ce mot par les Égyptiens était beaucoup plus abstraite. Ce n'est pas d'après les représentations plastiques qu'on peut s'en rendre compte. Le *ka* a dû correspondre au *moi* des philosophes modernes. Sur les couvercles de sarcophages, où les quatres génies funéraires protégent la momie, *Amset* lui apporte le *ka*, tandis que *Kebsenouf* lui apporte la forme *(sahou)*. Cela prouve que le *ka* ne peut pas se confondre avec la forme, et qu'il diffère de l'Image (εἴδωλον) des Grecs ou de l'*Ombre* des Latins. Qu'il me soit permis de rappeler ici le passage de Dante expliquant la formation de l'Ombre (1). Ce rapprochement éclaircira ma pensée. D'après le grand poète, l'âme, séparée du corps, rayonne autour d'elle et se forme un corps aérien tout à fait semblable à celui qu'elle avait animé dans ce monde. Ce corps, impalpable et subtil, muni de tous les organes d'autrefois, lui permet d'exercer ses facultés, qui sans cela resteraient à l'état latent et virtuel. Pour le *ka* des Égyptiens les choses se passent différemment. Ce n'est pas lui qui se crée des organes et se compose une image à l'aide de l'air ambiant; c'est le sculpteur qui lui prête un corps, le plus ressemblant possible à celui qu'il avait habité sur la terre, et cela au moyen de statuettes cachées à plusieurs exemplaires dans le tombeau.

De là, la nécessité pour les artistes du Premier Empire d'imiter fidèlement la figure de l'homme qu'ils voulaient représenter, et cette préoccupation constante explique l'admirable réalisme des statues de l'âge le plus reculé de la sculpture égyptienne. Le peintre, lui aussi, prêtait son secours au statuaire et donnait aux yeux la vivacité du regard, vraiment saisissante dans les œuvres les plus soignées de cette époque.

La petite tête qui nous occupe, peinte en rouge, avec les cheveux, les cils, les sourcils noirs et les yeux d'un jaune clair, est assez remarquable par son air de vérité. Elle est en calcaire, comme la plupart de ces statuettes de particuliers trouvées dans les champs funéraires de Gizeh et de Saqqarah.

PLANCHE III.

## Égyptien en marche. H. 0,60 sans la base.

Bois.

Pour les statuettes dont nous venons de parler on se servait non seulement du calcaire, mais aussi du bois. L'admirable climat de l'Égypte et le sable du désert nous en ont conservé bon nombre qui, malgré leur prodigieuse antiquité, ont résisté à l'action lente du temps. Il faut pourtant ne pas oublier que presque toutes ces sculptures en bois étaient anciennement couvertes d'un léger enduit de stuc, qui permettait au sculpteur et au peintre de donner à leur ouvrage sa dernière perfection. Privées de cette couche par un nettoyage mal entendu, elles nous sont arrivées sans épiderme.

Notre statuette est du style de l'Ancien Empire, mais le socle, les deux pieds et le bras droit sont dûs à une restauration moderne. Il faut dire à ce propos que les restaurations des statues égyptiennes ne tombent pas dans l'arbitraire, comme celles des marbres grecs ou romains, parce que les poses sont toujours les mêmes et qu'il est difficile de s'y tromper.

PLANCHE IV.

## Pétrisseuse de pain. H. 0,225, L. 0,29.

Calcaire.

Dans les *mastabas*, ou tombeaux de particuliers, de l'époque memphitique, on ne se contentait pas d'enfermer la statue du mort et de sculpter sur les parois des scènes de sa vie passée, mais on y ajoutait souvent les statues de ses serviteurs pour qu'il pût continuer de vivre au milieu des siens. Entre autres, on y trouve des figurines de femmes pétrissant le pain des offrandes. Notre statuette est de ce nombre. La justesse de ses proportions, l'aisance de sa pose et la liberté de ses mouvements sont dignes de remarque. Dans l'Ancien Empire on trouve un art réaliste qu'on chercherait vainement dans les siècles suivants.

PLANCHE V.

## Scribe de la 12me dynastie. H. 0,35.

Granit.

Il s'agit d'un scribe accroupi, qui de ses deux mains déployait un rouleau de papyrus sur ses jambes, croisées à la mode orientale. Quoiqu'il ne reste plus que la partie supérieure de la statuette, la direction des avant-bras ne permet pas de douter que la pose ne fût telle que nous venons de la décrire, et qui est identique à celle du fameux *Scribe accroupi* du Louvre. Le travail a beaucoup de rudesse, les oreilles sont très grandes, les cheveux, enveloppés dans une pièce d'étoffe, retombent en masse compacte et à angle aigu sur les épaules. Comme nous l'avons fait remarquer dans l'Introduction, c'est un des signes caractéristiques des sculptures du premier Empire thébain

(1) *Purgatorio*, cant. XXV, v. 79—108.

Le ventre est obèse, le dos n'est pas soutenu par ce pilier si fréquent dans les statues égyptiennes en pierre dure: les crochets qui attachent le pagne sur le devant du ventre sont très accentués.

Tout porte à croire que c'est un ouvrage de la fin de la 11me dynastie ou, tout au moins, du commencement de la 12me. Au Louvre il y a une statuette en diorite représentant un homme assis, dont le nom *Usertesen* indique clairement la 12me dynastie (1), et dont le style ressemble à celui de notre fragment.

PLANCHE VI.

## Petit buste. H. 0,20.

Calcaire.

C'est probablement un ouvrage de la 12me dynastie: les formes sont beaucoup moins anguleuses que dans la statue précédente, et la figure ne manque pas d'un certain charme.

Le calcaire de ce petit buste est très riche en parties ferrugineuses; ce qui lui donne une couleur rougeâtre et une dureté s'approchant de celle du granit. Comme le sujet de la Vme planche, il n'est pas non plus adossé contre un pilier.

PLANCHES VII et VIIa.

## Sphinx de la reine Hat-shepou. H. 0,54. L. 0,77.

Granit noir.

On sait que l'imagination orientale s'est plu à créer des êtres fantastiques par la combinaison de formes disparates, empruntées à la figure humaine et au règne animal. Même sur nous, ces êtres produisent une impression favorable, lorsque dans l'assemblage de leurs parties diverses la tête humaine a été conservée, comme, par exemple, dans les sphinx égyptiens et dans les taureaux ailés de l'Assyrie. Lorsque, au contraire, sur le corps de l'homme on a greffé une tête d'oiseau, de serpent ou de quadrupède, il en est résulté une forme infiniment moins esthétique.

Le sphinx égyptien diffère du sphinx grec en ceci: le premier n'était qu'un symbole, l'autre correspondait à un être fabuleux, sinon réel. Le symbole consistait dans la réunion de la force, figurée par un corps de lion, avec l'intelligence, figurée par une tête humaine. C'est pourquoi ce type fut employé de bonne heure pour représenter les rois. Quant aux dieux, le seul Horus — qui, du reste, était le prototype des rois — se trouve représenté sous cette forme, dans le colosse de Gizeh. Le sphinx passait pour la plus haute expression de la royauté, à tel point qu'en règle générale il est affecté aux pharaons, mais non à leurs épouses. Les sphinx symbolisant des reines sont de très rares exceptions. On n'en connaît qu'un petit nombre et d'une époque relativement basse, où le type traditionnel s'était transformé en substituant au corps de lion un corps de lionne, avec des mamelles, des ailes et des mains à la place des pattes de devant.

Le sphinx reproduit sur nos deux planches a été trouvé à Rome en 1856, avec d'autres fragments de sculpture égyptienne, en creusant les fondations d'une maison, près de l'église de la Minerve. Les fouilles, pratiquées en 1882 sur la place qui est devant cette maison, mirent au jour un obélisque de Ramsès II, un sphinx représentant le roi saïte Amosis et d'autres pièces encore. Ces découvertes ont confirmé l'opinion des archéologues, qu'au temps des Romains il existait en cet endroit un temple d'Isis, où l'on avait rassemblé des sculptures égyptiennes d'époques différentes.

Par une heureuse exception, notre sphinx est le portrait d'une reine, et la description suivante ne laissera aucun doute à cet égard. Les traits du visage sont empreints d'un grand caractère d'individualité; les cheveux descendent sur la poitrine en tresses, qui se terminent par des enroulements, comme celles d'Hathor. Par derrière, la coiffure se prolonge sur le dos de la lionne, en formant cette queue qui est caractéristique des coiffures royales. Le vautour — attribut ordinaire des déesses et des reines — couvre de ses ailes éployées la tête du sphinx; sur le front se dressait l'*uraeus*. Le corps est d'une exécution magistrale; les pattes antérieures manquent, avec une partie de la base. Une inscription hiéroglyphique, gravée sur la poitrine, se continuait horizontalement entre les deux pattes de l'animal. Ce qu'il en reste se traduit par ces mots: «Hommage à Amon-ra «[par?] le dieu bienfaisant, seigneur des deux régions, *Ra-men-«kheper*». C'est le cartouche prénom de Thoutmès III. Il est à remarquer que les trois signes du nom d'Amon sont martelés, ce qui établit une limite d'âge, au-dessous de laquelle on ne peut descendre: la révolution religieuse opérée contre le dieu Amon par Aménophis IV. Toute hypothèse pour attribuer ce monument à un pharaon d'époque postérieure, portant aussi le prénom royal de Ra-men-kheper, par exemple à un roi de la 21me dynastie, grand prêtre d'Amon — *Pinothem* (1) — est donc exclue. Le pharaon de notre inscription est bien le fameux conquérant de la XVIIIe dynastie, celui que Brugsch appelle l'Alexandre de l'Égypte (2). Sur la base est restée la moitié d'un hiéroglyphe, qui est évidemment le signe du nom de la déesse Hathor, de

(1) E. de Rougé, *Notice*, n. 48.

(1) Lepsius, *Königsbuch*, Taf. XLIII, n. 560.

(2) Brugsch, *Geschichte Aegyptens*, p. 291.

sorte qu'on pourrait compléter l'inscription par ces mots, à la suite du cartouche royal: *Hathor nebt Pount merit,* c'est-à-dire: «(Ra-men-kheper) aimé par Hathor, dame de Pount».

On chercherait vainement une analogie pour admettre que le roi ait dédié ce monument à la déesse elle-même, et d'ailleurs, en ce cas, le nom d'Hathor occuperait sans doute la place de celui d'Amon. La personne royale en l'honneur de laquelle ce sphinx a été sculpté, reste donc à retrouver. Je n'ai jamais douté que ce ne fût la reine *Hat-shepou-Khnoumt-Amon,* au prénom de *Ra-ma-ka,* régente pendant la minorité du même Thoutmès. Il existait à El-Assassif une double rangée de sphinx représentant cette reine célèbre.

«Elle avait été associée à la couronne par son père Thout-«mès Ier, quelque temps avant qu'il mourût. Hat-shepou, tenait «de sa mère *Ahmès* et de sa grand'mère *Ahmès Nofert-ari* «des droits au trône supérieurs même à ceux de son père. «Aux yeux de la nation elle était l'héritière légitime et le repré-«sentant direct des dynasties anciennes. Chargée de la régence «pendant la minorité du jeune Thoutmès III, elle ne tarda pas «à mettre de côté le roi enfant et à s'attribuer la plénitude «du pouvoir» (1).

Son long règne marqua pour l'Égypte une ère de prospérité et de grandeur. Ce fut elle qui lança sur les mers lointaines une flotte montée par ses meilleurs guerriers, à la reconnaissance du pays légendaire de Pount, qu'on place autour de la Mer Rouge et de l'Océan, sur les côtes de l'Arabie ou de l'Afrique. Les bas-reliefs du temple à terrasse de Deïr-el-Bahri — la merveille des constructions d'Hat-shepou et de l'art égyptien tout entier — malgré leur état de dégradation, nous ont conservé le souvenir de cette expédition aventureuse, qui précéda de plusieurs siècles celle du roi Salomon au pays inconnu d'Ophir (2), et l'autre plus récente qui, par ordre du pharaon Nekao, fit le tour entier du continent africain et revint par les Colonnes d'Hercule (3).

L'entreprise d'Hat-shepou ajouta aux régions tributaires de l'Égypte le pays de l'encens et des aromates, cette terre bénie de Pount, que les textes appellent *To-nuter* ou la terre divine. Les inscriptions des bas-reliefs de Deïr-el-Bahri disent expressément que les princes de la contrée reconnurent la suzeraineté de la reine d'Égypte. Voici, d'après M. Brugsch, la traduction d'une de ces légendes: «Chacun des princes du pays de Pount s'approche «de l'envoyé royal avec de riches et précieux dons, hommage à la «sainteté d'Hathor, dame de Pount, dont la reine d'Égypte est l'image «vivante». Ce sont les derniers mots de ce passage qui nous

(1) Maspéro, *Hist. anc. des peuples de l'Orient,* pp. 201—202.
(2) I, *Rois,* IX, 26—28; II, *Chron.,* VIII, 17—18.
(3) Hérodote, IV, 42.

ont fait remarquer que les tresses de la tête de notre sphinx ressemblent à celles d'Hathor, et qui nous ont amené à compléter l'inscription mutilée de la base par les mots: *dame de Pount,* à la suite du nom, encore lisible, de la déesse. Arrivés à Thèbes, ces mêmes princes se prosternent aux pieds de l'orgueilleuse Égyptienne et, se déclarant ses sujets, l'appellent leur reine, «maîtresse de Pount et soleil qui resplendit comme le disque rayonnant» (1). Tout cela fait comprendre qu'on ait traité, par exception, la reine Hat-shepou, comme on traitait les pharaons, en lui donnant le sphinx pour symbole. La reine *Ti-i,* malgré le rôle très important qu'elle a joué sous le règne d'Aménophis III, son mari, ne se trouve représentée que sous la forme d'une lionne en marche.

M. Lepsius — dans un article sur notre sphinx, inséré dans la *Zeitschrift* de l'année 1882 — a contesté l'attribution de ce monument à la reine *Hat-shepou Khnoumt-Amon,* se fondant sur deux arguments. D'abord, il prétend qu'il serait improbable que le jeune Thoutmès eût dédié un portrait aussi jeune à sa sœur beaucoup plus âgée que lui. En tout cas, à l'époque où il fut fait, le portrait n'aurait pu ressembler à la personne. En second lieu, M. Lepsius dit que Ra-ma-ka se trouve toujours représentée en homme, avec la barbe et en costume d'homme, quoique ses titres et ses noms dans les inscriptions explicatives soient au féminin. En conséquence, le savant égyptologue suppose que Thoutmès III n'a pas voulu donner par ce sphinx le portrait de sa sœur aînée, mais celui de sa jeune épouse, *Hat-shepou Merit-ra* (2).

Les considérations relatives à l'âge n'ont pas une grande valeur, parce qu'on sait que les portraits des rois étaient sculptés d'après un type idéal, qui ne se modifiait pas suivant le cours des années. Toute l'Égypte est remplie de statues de Ramsès II, jeune, quoiqu'il soit mort très vieux, après un règne de soixante-sept ans. Quant à l'autre objection, l'absence de la barbe, elle ne me paraît pas plus difficile à réfuter. Sur les deux obélisques de Karnak, dont l'un est encore debout et l'autre par terre, sur trois faces du pyramidion, notre reine est représentée sans barbe, à genoux devant Amon (3). On la voit aussi quelquefois sans barbe sur les bas-reliefs du temple de Deïr-el-Bahri, consacré par elle-même à sa propre gloire. Au musée de Leyde, un des deux torses de la reine Ra-ma-ka, aux formes féminines, n'a pas de barbe. Du reste, on sait que les Égyptiens se rasaient; la barbe qu'ils ont sur les monuments était une barbe postiche. Les rois la mettaient lorsqu'ils accomplissaient certains actes

(1) Brugsch, *Geschichte Aegyptens,* pp. 282—285; Dümichen, *Die Flotte einer aegyptischen Königin aus dem XVIIten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung.*
(2) Lepsius, *Königsbuch,* Taf. XXVI, n. 350.
(3) Lepsius, *Denkmäler,* Abth. III, Bl. 22, 23 et 24.

religieux; mais dans mille autres cas leurs statues n'en ont pas. Nous pourrions citer le Sebek-hotep du Louvre, les magnifiques statues royales du musée de Turin, Thoutmès I et Thoutmès III, celle de Ramsès II du même musée et bien d'autres encore. Pour s'identifier complètement avec les Pharaons de sa race, Ra-ma-ka n'avait donc pas besoin de recourir à la barbe.

Cependant, on pourrait nous objecter que Thoutmès III, loin de vouloir perpétuer le souvenir de sa sœur Ra-ma-ka, qu'il regardait comme une usurpatrice, en fit marteler les légendes royales et les cartouches, dès qu'il eut ressaisi le pouvoir. Mais il ne manque pas de monuments, comme les deux obélisques cités, où les cartouches de Thoutmès et de la Régente se trouvent intacts. Cela prouverait qu'à certains moments la concorde s'était rétablie entre eux. Soutenir que le contraire a dû avoir lieu tous les jours, pendant une longue série d'années, c'est avoir la prétention de connaître en détail, à la distance de 35 ou 36 siècles, les événements intimes de la maison royale de Thèbes. Et pourtant, notre connaissance de ces temps reculés est tellement imparfaite, qu'en déblayant, en 1891, le tombeau d'*Anna*, on a mis à découvert une stèle, disant qu'après la mort de Thoutmès II, *son fils* (Thoutmès III) monta sur le trône et que la régence fut confiée à Ra-ma-ka, sœur de Thoutmès II et tante du jeune roi (1). D'après cette découverte, le degré même de parenté entre Ra-ma-ka et Thoutmès III ne serait plus ce qu'on l'a supposé jusqu'ici.

Selon ma traduction, le dédicateur aurait été Thoutmès III. M. Lepsius, sans donner la traduction littérale de la colonne hiéroglyphique, l'a interprétée dans le même sens. Mais l'inscription est susceptible d'une autre version, d'après laquelle l'offrande royale serait faite au dieu Amon et à Thoutmès III, l'aimé d'Hathor. A vrai dire, cette seconde traduction est grammaticalement plus exacte, en réunissant Amon-ra et Ra-men-kheper par la conjonction *et* qui, en égyptien, est presque toujours supprimée, tandis que dans notre première lecture, Thoutmès III étant l'agent, il devrait être relié à Amon au moyen de la préposition sous-entendue *par*. Or, cette élision est un peu forcée. En adoptant la seconde interprétation, le sujet serait Ra-ma-ka elle-même, faisant l'offrande de son portrait au dieu de Thèbes et à son frère, ou à son neveu d'après la stèle d'Anna.

Sous les premiers règnes de la XVIII^me^ dynastie, la sculpture égyptienne atteignit un degré de perfection qui ne fut plus surpassé. Au point de vue de l'art, qui nous tient principalement à cœur, il est donc indifférent qu'on voie dans ce sphinx Hat-shepou Khnoumt-amon, ou Hat-shepou Merit-ra. Mais le prestige d'un monument augmente en raison des pensées accessoires qu'il réveille dans notre esprit. C'est une loi psychologique, s'appliquant également au spectacle des beautés de la nature et aux œuvres de l'art humain. Le ciel étoilé parle à l'imagination de l'astronome bien autrement qu'à celle de l'ignorant. Une citation, intercalée avec goût dans un texte, par les souvenirs lointains qu'elle évoque, a plus d'efficacité que la phrase toute simple de l'écrivain. La grande utilité de l'histoire de l'art consiste précisément en cela, qu'elle élargit l'horizon du spectateur et en augmente la jouissance esthétique, en déroulant devant son esprit toute la série des progrès successifs par lesquels on est arrivé à l'ouvrage placé sous son regard. Je crois que la critique fait fausse route toutes les fois qu'elle s'attache à dépouiller un monument du cortége des idées secondaires qui en rehaussent l'importance, à moins qu'elle n'y soit forcée par des faits ou des arguments péremptoires. Dans notre cas, il est aisé de comprendre que pour l'imagination la différence est énorme, selon qu'on retrouve dans ce sphinx le portrait de la reine la plus glorieuse de l'Égypte, ou seulement l'image de la jeune femme de Thoutmès III, *Merit-ra*, personnage dont on ne connaît que le cartouche.

(1) *Recueil de travaux relatifs à la philol. et à l'arch. égypt. et assyr.*, etc., XII^e^ année, fasc. 3 et 4.

PLANCHE VIII.

## Stèle au cartouche d'Amen-set. H. 0,45. L. 0,27.

Calcaire.

Stèle cintrée. Deux piliers en forme de tige de lotus, reliés par un arc de cercle, encadrent la représentation. On dirait un kiosque, analogue à ceux qui étaient en usage dans les jardins égyptiens. Le personnage principal, tourné à gauche, est assis devant une table d'offrandes. Il est vêtu d'une longue tunique, attachée au cou, descendant jusqu'aux chevilles et ne laissant à découvert que les pieds et les bras. Le siége à dossier repose sur des griffes de lion. Les pieds du défunt se terminent tous les deux par l'orteil et s'appuient sur un escabeau. Sa main gauche tient une fleur de lotus, et sa droite prend la coupe qui lui est présentée par sa femme *(Tetires)*. Derrière celle-ci, on voit une jeune fille, qui apporte un vase à parfums, et dont le nom, écrit au-dessus de sa tête, est *Bekit-amen*. A côté du siége se tient une seconde jeune fille, plus petite, appelée *Nofre-amen*. Le nom du personnage principal est *Shemena*. Sous le cintre, cinq colonnes d'hiéroglyphes donnent les noms et les titres du mort et de sa femme. Tout à fait au bas se développe une inscription en deux lignes horizontales, qui souhaite les biens funéraires au *ka* de *Shemena, dévoué à son seigneur*. Parmi ses titres on lit celui de *kauti* d'Amon. La nature de cette fonction n'est pas déterminée encore. Dans le dictionnaire de

Brugsch le mot *kauti* manque: mais dans le papyrus d'Orbíney (1) se retrouve — avec la signification certaine de blanchisseur — un groupe, dont la transcription en hiéroglyphes la plus probable donnerait le mot *kauti*. Shemena donc aura été blanchisseur du linge servant au temple d'Amon. Un second titre le désigne comme fournisseur des denrées alimentaires de la maison royale d'*Amen-set*.

Nous connaissons deux princesses de ce nom: l'une était la sœur d'Aménophis I, l'autre la fille d'Aménophis III (2). Il ne paraît pas qu'elles aient régné effectivement.

Le style du monument est celui de la XVIII^me^ dynastie; le figures sont sculptées en relief dans le creux, et les hiéroglyphes étaient rehaussés de vert.

PLANCHES IX et IX^a^.

## Buste saïtique. H. 0,53.

Basalte.

Ce beau buste, dont le visage a été impitoyablement martelé, appartient évidemment aux derniers temps des Saïtes. L'inscription du dos se compose de trois colonnes d'écriture, dont la première nous apprend le nom et les titres du personnage. En voici le commencement: « Le noble prince, grand chef de soldats, *Hor-se-isit* (Horus fils d'Isis) dit . . . »

L'élégance un peu molle et la rondeur des formes correspondent à l'époque à laquelle nous l'avons assigné. Les yeux étaient incrustés d'une autre matière.

Il a été trouvé, dans les premières années de ce siècle, au fond d'un puits de la ville de Chieti, dans les Abruzzes.

PLANCHE X.

## Petite tête de roi. H. 0,16.

Granit.

Elle porte l'*uraeus* au front et la coiffure royale appelée *nemmes*. C'est un charmant ouvrage, dont il serait difficile de déterminer l'époque. Les yeux ont été évidés pour recevoir une incrustation.

(1) X — l. 9, XI — l. 1.
(2) Lepsius, *Königsbuch*, Taf. XXIV, XXVIII, n^os^ .332, 380.

PLANCHES XI et XI^a^.

## Fragment de vase, d'époque ptolémaïque.

H. 0,38.

Basalte.

Il représente Ptolémée Philadelphe *(User-ka-ra-meri-amon)* faisant des offrandes à plusieurs divinités.

Dans le haut, trois frises parallèles d'étoiles, alternant avec deux lignes d'écriture, enveloppent horizontalement toute la surface du vase. Deux autres zones d'étoiles encadrent l'inscription du bas. Les deux légendes supérieures partent d'un point de la circonférence, marqué par la croix ansée — hiéroglyphe dont la signification est bien connue — et qui équivaut ici à un souhait de longue vie. Elles se développent à droite et à gauche, jusqu'au point opposé. Aussi les deux moitiés se lisent-elles dans deux directions différentes et sont identiquement les mêmes. Elles donnent les titres du pharaon, avec les éloges pompeux qu'on prodiguait ordinairement aux rois, et parlent — autant qu'il est permis d'en juger, car le texte ne subsiste pas en entier — d'un monument élevé à son père *Osiris, maître de Tô-ankh* (pays de la vie), et de ce vase à remplir d'eau, fait en pierre noire (basalte?) par ordre de Ptolémée. Les cartouches du roi, nom et prénom, y sont répandus à profusion; de même dans la légende inférieure, qui ne diffère des deux premières que par le point de départ de ses deux moitiés, marqué par un espace vide. La partie centrale a été réservée aux représentations principales, à droite et à gauche de l'étendard royal. Celui-ci, répété deux fois, se trouve au-dessous du point de départ des inscriptions, c'est-à-dire sous l'insigne de la vie. Il ne reste que trois de ces sujets. Celui de gauche montre le pharaon accompagné de la déesse *Tefnout* et faisant une libation à *Ptah* dans un *naos*. Des deux sujets de la droite, le premier montre Ptolémée en compagnie de la déesse *Apet-Honis*. Celle-ci porte sur la tête la couronne rouge de la Basse Égypte, caractéristique de la déesse *Neit*. D'une main, le roi offre l'encens; de l'autre, il fait une libation devant le dieu *Ra-Hor-khouti* (Ra-Horus des deux horizons). Le second sujet reproduit le même pharaon qui, escorté du dieu *Hor-Khent-kheti*, présente un pain au dieu *Khonsou*, dont la tête est surmontée du disque lunaire et du croissant.

Ce vase a été trouvé à Rome en plusieurs fragments qu'on a rajustés.

# ASSYRIE.

PLANCHE XII.

## Génie ailé. H. 0,74. L. 0,71.

Albâtre.

Dans l'art assyrien on voit souvent de grandes figures, à deux ou quatre ailes, avec une tête humaine ou une tête d'aigle; elles paraissent avoir représenté différents Génies. Il n'y a pas de sujet plus fréquent dans la décoration des palais assyriens. Généralement deux de ces génies ailés, affrontés et à genoux, sont placés à droite et à gauche d'une plante bizarre qu'on appelle l'*arbre sacré*. D'une main, ils tiennent une pomme de pin; de l'autre, une situle à anse mobile. Cette tradition de l'arbre sacré était répandue dans tout l'Orient. Sans parler de l'*arbre de vie*, que la Bible place au centre du Paradis, nous rappellerons les scènes funéraires de l'Égypte, où la déesse Nout, du haut de son sycomore, verse l'eau céleste sur le défunt. Dans plusieurs bas-reliefs égyptiens, les dieux écrivent sur les branches d'un arbre le nom du roi pour lui assurer l'immortalité (1). Thoutmès III, par exemple, est conduit vers un arbuste par Toum et Hathor, pendant qu'Amon, assis du côté opposé, écrit sur les branches le cartouche du roi. La légende qui surmonte la tête du dieu est ainsi conçue: «O fils du Soleil, seigneur des «deux régions, Ra-men-kheper, que ton nom reste à jamais sur «le sycomore vénérable».

Notre fragment représente l'un des deux génies ailés, celui qui est tourné vers la droite. Une de ses ailes se redresse, l'autre s'abaisse vers le sol. La tunique, bordée de houppes, qui s'arrête au genou, est serrée à la taille par une ceinture qui retient en même temps deux poignards dans un seul fourreau. Une seconde tunique en laine descend obliquement de l'épaule gauche sur la poitrine, enveloppe le bas du corps et tombe jusqu'aux chevilles. La tête est coiffée d'une tiare hémisphérique ornée à sa base de deux paires de cornes. Les cheveux et la barbe, frisés, descendent sur les épaules et sur la poitrine en longues nattes terminées par de petites boucles. L'œil nous fournit l'occasion de faire une remarque générale. La sculpture assyrienne, non seulement représente l'œil de face, comme le fait l'art primitif de tous les peuples, mais un de ses traits caractéristiques est de le placer de manière que la caroncule lacrymale empiète toujours sur le nez. Nous l'avons dit dans l'Introduction, l'archaïsme représente chaque partie sans se soucier de son rapport avec les parties voisines. Ici, par exemple, l'artiste a laissé à l'imagination du spectateur le soin de déplacer, pour ainsi dire, l'œil en le portant plus à gauche et de l'enfoncer davantage dans son orbite. Le Génie porte un collier de perles et des pendants d'oreilles dont l'anneau, au lieu de traverser le lobe de l'oreille dans le sens de son épaisseur, le traverse dans le sens de la largeur: c'est un reste d'inhabileté archaïque. Des bracelets entourent les bras et les poignets. La pomme de pin que tient la main droite est très usée, mais reconnaissable encore. Les pieds sont nus. La rotule est rendue par trois saillies osseuses avec une grande exagération, et les muscles des bras et de la jambe gauche ressemblent à des cordes tendues; détails ces deux derniers, qui caractérisent constamment l'art ninivite.

Le style, plus large et moins détaillé que dans certains bas-reliefs du temps de Sargon (721—704 av. J.-Ch.) et de ses successeurs, ne laisse pas de doute sur l'âge de la sculpture; elle appartient à l'époque d'Assur-nazir-habal (882—857 av. J.-Ch.). On le voit à l'absence de la prunelle et à la simplicité du vase à anse mobile qui, plus tard, se retrouve beaucoup plus orné. Nous ne partageons pas l'opinion de ceux qui ont cru voir dans ces figures l'apothéose du roi Assur-nazir-habal lui-même: ces génies reviennent trop fréquemment, seuls ou par couples, agenouillés ou debout, parfois avec la tête et les serres d'un aigle, ce qui convient plutôt à un sujet religieux. D'ailleurs, l'iconographie assyrienne étant très imparfaitement connue, il serait difficile de retrouver les traits d'un personnage historique dans une œuvre où l'artiste n'a pas expressément déclaré son intention.

Notre bas-relief n'a que peu de saillie; c'est la règle générale pour toutes ces sculptures qui formaient le socle des

(1) Rosellini, *M. R.*, tav. 43; Lepsius, *Denkmaeler*, Abth. III, Bl. 37, 169.

parois dans des salles manquant de fenêtres et faiblement éclairées. Seules, les figures destinées à être exposées en pleine lumière sur les façades extérieures des palais, se détachaient du fond avec un relief qui les rapprochait de la ronde bosse.

PLANCHE XIII.

## Chasse dans un pays montagneux. H. 0,40. L. 0,38.

Albâtre.

Deux hommes barbus, vêtus de tuniques courtes et chaussés de guêtres, se dirigent vers la gauche, portant sur leurs épaules une perche, où ils ont suspendu, les quatre pieds liés ensemble, un cerf tué à la chasse. De ces deux personnages on ne voit entièrement que le premier; la tête du second et une partie de son corps ont été brisées; de même, une cassure qui va d'un bout à l'autre du bas-relief a endommagé le cerf et les jambes de celui des porteurs qui ouvre la marche. L'artiste, voulant, comme d'ordinaire, encadrer son sujet dans un paysage, a mis à l'arrière-plan une montagne boisée et rocheuse, représentée par une espèce de quadrillé. La tête de l'homme est d'une finesse d'exécution remarquable.

Ce fragment provient de Kouyoundkjik, et doit être assigné à l'époque de Sennachérib (704—681 av. J.-Ch.) (1).

PLANCHE XIV.

## Combat dans un marais. H. 0,43. L. 0,64.

Albâtre.

Dans ce bas-relief, dont la surface est corrodée, on aperçoit, au milieu de plantes aquatiques, trois hommes barbus, vêtus de tuniques courtes et se dirigeant vers la droite du spectateur. Celui qui est au milieu semble avoir été blessé par un javelot qu'il prend de sa main gauche, comme pour l'extraire de la blessure. Son bras droit pend inerte le long du corps, et toute la figure, penchée en avant, exprime la douleur physique. Le personnage de gauche, l'arc à la main, étend son bras droit vers le blessé, en retournant sa tête comme pour appeler au secours. On dirait que le personnage de droite, tout en regardant devant lui, mais levant la main, appelle aussi ses compagnons. Il s'agit donc d'un épisode de combat. Le javelot qui a blessé l'un des trois est parti de la droite. Les deux autres guerriers, dont l'un porte le regard en arrière, tandis que l'autre fait face à l'ennemi, crient à leurs camarades attardés à gauche de leur venir en aide.

(1) Fröhner, *Catalogue de la collection Gréau*, n. 1286.

Ce fragment, recueilli à Kouyoundkjik (1), est probablement aussi de l'époque de Sennachérib. Il mérite d'être étudié, parce que les caractères de l'art assyrien, ses qualités et ses défauts, s'y retrouvent tels que nous les avons indiqués dans l'Introduction. Le sujet a son fond de paysage; dans la figure de droite, le corps se présente de face, la tête en profil. C'est la même convention qui a prévalu dans l'art égyptien, et l'attitude n'a rien de forcé. La figure de gauche, au contraire, placée de profil et se tournant en arrière, présente une tête disloquée qui ne se rencontre jamais dans la nature. Dans le personnage blessé, la douleur est rendue avec une grande vérité, et en général dans tous ces personnages il y a une sorte d'énergie incorrecte, qui est le principal caractère de la sculpture ninivite.

PLANCHE XV.

## a) Chevaux conduits par des Assyriens. H. 0,31. L. 0,21.

## b) Deux guerriers en marche. H. 0,31. L. 0,21.

Albâtre.

Sur cette planche sont réunis deux sujets différents, qui proviennent l'un et l'autre du palais de Sennachérib à Ninive; ils ont beaucoup souffert de l'action du feu.

*a)* Le premier montre l'avant-train d'un cheval tourné à droite et conduit par un homme, dont il ne subsiste que le bras droit et la main qui tient la bride. Au second plan, derrière le cheval, on voit un homme barbu debout, en tunique courte serrée par une ceinture à longues bandelettes. A droite, il y a l'arrière-train d'un second cheval et dans le haut quelque chose qu'on prendrait pour un pilier. Le cheval principal qui porte, comme d'ordinaire, une clochette suspendue au cou, est caparaçonné et son poitrail est orné d'un réseau de houppes disposées sur quatre rangs. L'encolure est entourée à sa base par une corde ou courroie, dans laquelle passent les rênes qui partent du mors et se terminent par une houppe Cette façon d'assujettir la tête de la monture était nécessaire au cavalier assyrien qui, pour tirer de l'arc, avait par instants besoin de ses deux mains à la fois.

On sait que les artistes assyriens ont excellé à représenter les animaux, surtout le cheval, qui dans leurs bas-reliefs est bien supérieur à ce que l'art a produit dans ce genre chez les autres peuples de l'antiquité. En Égypte, les chevaux, qui paraissent

(1) Fröhner, *Catalogue de la collection Gréau*, n. 1285.

pour la première fois sur les monuments du second empire thébain, sont efflanqués et conventionnels, tandis qu'en Assyrie le cheval oriental de la race la plus pure est rendu avec une fidélité merveilleuse. Qu'on regarde l'encolure et la tête du cheval de ce fragment: il n'a rien à envier aux chevaux du Parthénon, et on y reconnaîtra ces buveurs d'air habitués à dévorer l'espace dans les vastes déserts de la Syrie (1).

*b)* Sur le second fragment sont représentés deux archers barbus, marchant l'un après l'autre vers la droite, l'arc à la main gauche et le carquois sur l'épaule. Ils sont vêtus de tuniques courtes, à large ceinture, d'où se dégage une bandelette garnie de franges; un baudrier soutenant l'épée descend de l'épaule droite vers le flanc gauche. Ces deux guerriers ont une coiffure de plumes qui est caractéristique de certains peuples soumis par Sennachérib (2). Les jambes sont enveloppées d'une étoffe à mailles, sur laquelle on distingue le haut de la chaussure; les pieds manquent.

PLANCHE XVI.

## Défilé de Captives. H. 0,41. L. 0,40.

Albâtre.

Les artistes assyriens étaient en quelque sorte les annalistes de leurs rois. Les sujets ordinaires recouvrant les parois des palais de Ninive sont les exploits guerriers ou les chasses du souverain. On comprend que la femme n'ait pas trouvé de place dans ce genre de représentations; les fauves du desert y jouent un rôle bien plus important. Ce n'est que dans les convois de prisonniers qu'on aperçoit, de temps à autre, quelque femme, perchée sur un char, montée sur un mulet ou à pied, le sac sur l'épaule et dans la main l'outre remplie d'eau; maigres provisions de ces pauvres captives.

Le fragment reproduit sur cette planche est une rareté, parce que toute une troupe de cinq femmes y est réunie. Elles défilent vers la gauche sous l'épais feuillage d'un bois de palmiers, dont les dattes sont déjà mûres. Ce détail nous indique que la marche a lieu pendant les chaleurs brûlantes d'un été mésopotamien, et réveille dans notre esprit, comme un écho lointain, le souvenir de la prise de Samarie par Sargon (720 av. J.-Ch.) et de la dispersion des Israélites.

Les figures du bas-relief se présentent toutes en profil. Celle qui ouvre la marche retourne la tête pour parler avec sa voisine; la quatrième se retourne pareillement vers celle qui la suit. Au milieu du cortége une des captives se penche pour soulever de terre un enfant, probablement son fils, qui a l'air de vouloir lui sauter au cou. Le petit garçon est nu, détail d'une extrême rareté et que l'art assyrien réserve exclusivement aux enfants. Toutes ces femmes sont vêtues de longues tuniques qui les couvrent jusqu'aux pieds et ne laissent pas même soupçonner la structure du corps. Seule, la figure qui marche en tête de la colonne porte par-dessus sa tunique un manteau frangé et paraît avoir été d'une condition plus élevée que les autres. L'artiste ne s'est donné aucune peine pour diversifier les traits de ses personnages et en faire valoir la beauté. Elles ne diffèrent des hommes que par l'absence de la barbe.

Pour se convaincre de la supériorité de l'art égyptien sur celui de l'Assyrie, il suffit de comparer les femmes de ce bas-relief avec ces défilés de captives, porteuses d'offrandes ou musiciennes, des bas-reliefs et des peintures de l'Égypte. La recherche de l'élégance, la justesse des proportions, la souplesse des corps et l'aisance des attitudes font un contraste frappant avec l'absence de toute grâce, le manque de forme, les têtes mises à l'envers et l'uniformité des figures de notre bas-relief. Mais, malgré ces défauts, la disposition générale est savamment comprise et produit un effet des plus agréables. Les deux groupes de droite et de gauche, qui correspondent l'un à l'autre, donnent de l'équilibre et de la symétrie à la composition, et toute monotonie est évitée par le groupe central. Certes, dans la sculpture assyrienne on ne peut s'attendre à trouver l'expression des sentiments sur les traits du visage, mais le sentiment est rendu par le geste et l'attitude des figures. Ici, par exemple, la tendresse de la mère et l'insouciante gaîté de l'enfant sont très bien exprimées. Cet épisode, si heureusement introduit par l'artiste, est comme un rayon de soleil qui égaie la sombre tristesse de la scène.

Ce bas-relief, comme le premier *a)* de la planche XVII et celui de la planche XVII*bis*, a été trouvé par Sir H. Layard à Kouyoundjik. Il s'en dessaisit en faveur de Mr Sloane, qui les offrit plus tard à Mrs Alfred Hall. C'est d'elle que je les tiens.

PLANCHE XVII.

## a) Deux archers. H. 0,20. L. 0,19.

## b) Défilé de guerriers. H. 0,32. L. 0,28.

*a)* Rien de plus incorrect et en même temps de plus instructif que le premier des bas-reliefs de cette planche. Il représente deux archers à côté l'un de l'autre. Le premier, placé de profil, dirige son regard vers la gauche. Le second, dont la tête se retourne violemment en arrière, a le corps placé de face. Au premier abord on croirait voir le dos plutôt que la poitrine de cette

(1) Fröhner, *Catalogue Gréau*, n. 1282.
(2) Layard, *Nineveh and Babylon*, p. 230, Mon. of Nineveh, Ser. II, Pl. 44.

figure, à cause du contour de ses bras à leur point d'attache avec l'épaule, contour profondément fouillé et arrondi. Mais le carquois et le creux de la main droite levée indiquent clairement la véritable position du personnage. Le geste des deux figures est identique; elles tiennent d'une main l'arc détendu et lèvent le bras droit vers un même point. Le sujet peut donc s'expliquer ainsi: ils ont décoché leurs flèches; le premier les suit du regard, le second se retourne comme pour parler à ses compagnons. Ils ne portent pas de casque et n'ont pas le type ordinaire des Assyriens, dont la barbe est longue, tandis que la leur est courte, de même que leurs cheveux nattés et ceints d'un bandeau. Sans doute, ils appartiennent à une nation ennemie (1). Leur vêtement se réduit à une courte tunique très simple et laissant à découvert les bras, dont la musculature est rendue avec une vigueur extrême. Le bas des figures, à partir du bord inférieur de la tunique, manque.

Ce qu'il y a d'étrange et de forcé dans le personnage de droite provient de l'ignorance de la perspective. Le sculpteur a voulu représenter deux guerriers dans la même attitude et combattant dans une seule et même direction. Il aurait dû les placer l'un à côté de l'autre, dans le sens de la profondeur, et les Assyriens l'ont fait souvent. Mais il paraît que cette fois l'artiste a évité de multiplier les plans, de peur que l'une des deux figures ne cachât l'autre. Voilà pourquoi il a dessiné de face le corps du second personnage, et pour que sa tête ne couvrît pas celle de son camarade, il l'a tournée du côté opposé.

*b)* L'autre bas-relief, provenant probablement de Khorsabad (2), représente trois guerriers barbus et les restes d'un quatrième, marchant à grands pas vers la droite. La surface est très usée. Les quatre figures, nu-pieds et vêtues de courtes tuniques frangées, ont toutes la même armure: l'arc, le carquois et l'épée suspendue à un baudrier qui traverse obliquement la poitrine. La seule différence qui existe entre ces quatre figures est dans le geste du bras droit qui, tour à tour, tombe le long du corps, ou se replie. On dirait deux soldats conduisant deux prisonniers. Ils se ressemblent tous à un tel point que le fragment paraît avoir fait partie d'un de ces longs et monotones défilés de guerriers, de prisonniers ou d'esclaves, dont on trouve de si fréquents exemples dans l'art assyrien. Ce manque de variété s'est conservé sur les monuments de la Lycie et d'autres régions de l'Asie Mineure, dans les scènes qui représentent des armées marchant à l'ennemi ou assiégeant une ville. Il n'y a que les Grecs qui aient osé sacrifier la vérité historique aux exigences de l'imagination et de la poésie. Les Lyciens, comme les Égyptiens, les Assyriens et tous les peuples de l'antiquité, y compris les Romains, ont suivi le principe d'une représentation plus fidèle à la réalité, et par cela même plus monotone (1). Le mouvement de ces quatre figures est si bien saisi qu'une photographie instantanée n'aurait pu le rendre mieux.

(1) LAYARD, *Nineveh and its remains*, part II. chap. V, p. 402.
(2) *Catalogue de la collection Sabatier*, n. 719.

PLANCHE XVII *bis*.

## Combat de frondeurs et d'archers. H. 0,69. L. 0,57.

Albâtre.

Il est grand dommage que les érosions qui ont altéré la surface de ce magnifique bas-relief empêchent de reconnaître tous les détails du costume des figures et du harnais du cheval. Sur la gauche, on voit les pointes des casques de deux guerriers et leurs bras droits levés, brandissant des frondes; dans le bas, on distingue le talon de l'un d'eux. Un guerrier, tourné à gauche et penché en avant, vient de ramasser un caillou semblable à ceux que l'on distingue dans les frondes; sa main gauche, pressée sur la poitrine, paraît en être remplie. Dans certains bas-reliefs assyriens des piles entières de cailloux sont entassées aux pieds des frondeurs (2). Plus à droite, il y a un cheval et un archer qui le tient par une longe, tous les deux tournés aussi vers la gauche.

Le sujet s'explique donc tout seul. L'action est engagée par les frondeurs qui combattent au premier rang; la figure penchée leur fournit les projectiles. Les archers forment une seconde ligne et attendent l'issue du combat d'avant-garde. Xénophon parle de l'habileté des frondeurs et des archers de l'armée perse, dont le tir portait plus loin que celui des archers crétois. Pour obvier à cet inconvénient, il eut recours aux frondeurs rhodiens, qui se servaient d'olives de plomb (μολυβδίοις) ayant une portée double de celle des cailloux lancés par les ennemis, cailloux si grands qu'ils remplissaient toute la main (χειροπληθέσι τοῖς λίθοις) (3).

Le cheval, dont on ne voit que l'avant-train, est superbe. Les deux jambes de devant rapprochées, l'œil et les naseaux ouverts, il regarde au loin, dans l'attente nerveuse du combat. Son poitrail est orné de glands. Les rènes partant du mors, dont les branches sont longues et puissantes, se terminent, comme d'ordinaire, par une houppe à trois étages. Le large collier, d'où pend une clochette, paraît être en cuir revêtu d'une plaque métallique, ou en étoffe richement brodée. Les nombreux ornements de la tête; aigrette, frontal, houppes, rosaces, témoignent d'un goût exquis. Sur le milieu du front se dresse un crochet

(1) FRIEDRICHS-WOLTERS, *Bausteine*, p. 309.
(2) LAYARD, *Nineveh and its remains*, Part. II, Chap. IV, pag. 344.
(3) XÉNOPHON, *Anabasis*, Lib. III, Chap. III.

d'où part une ligne, qu'au premier abord on prendrait pour la tête d'un second cheval. Mais ce serait une erreur, parce qu'on retrouve ce même détail sur des bas-reliefs, où le cheval est monté et au galop, sans qu'il soit possible d'en supposer un autre au second plan. Je crois qu'il s'agit d'un chanfrein pour la défense ou l'ornement du devant de la tête. Comme il était léger et mobile, on le dessinait à droite ou à gauche, selon les convenances de l'artiste. L'œil de ce cheval est d'une vivacité telle, qu'il faut nous y arrêter un instant pour des considérations d'ordre général. L'organe de la vue, chez l'homme comme chez les animaux, perd beaucoup de son expression, lorsqu'il n'est pas vu de face et en entier. Pour l'animal, dont les yeux (nous l'avons dit dans l'Introduction) sont placés sur les faces latérales de la tête, il suffit du profil pour que l'œil se présente sous l'aspect le plus favorable. Pour l'homme, au contraire, dont les yeux se rapprochent sur le devant du visage, l'artiste archaïque, qui tient à en faire valoir la beauté aux dépens même de l'ensemble, se croit obligé de le dessiner de face sur une tête en profil.

Autant que le mauvais état du bas-relief permet d'en juger, l'archer porte sur sa tunique une cuirasse, dont on peut reconnaître encore les lames aux stries parallèles qu'on voit au-dessus et au-dessous de l'épée. Celle-ci est suspendue sur le flanc gauche à un riche baudrier. Des bracelets entourent les poignets. Le casque, d'où s'échappent des cheveux longs et nattés de la même façon que la barbe, diffère des autres par sa forme allongée se terminant en boule; il est muni de plaques pour la défense des joues. Ce guerrier, dont l'attitude est admirable de noblesse et de fierté, tient de sa main droite le cheval, porte une lance dans la gauche, l'arc et le carquois sur l'épaule: son arc est très long et son carquois, tout rempli de flèches, semble indiquer qu'il n'a pas encore pris part au combat. Une cassure à l'angle inférieur de droite a emporté ses jambes et les pieds de devant du cheval, avec une partie de la jambe gauche du guerrier ramassant les pierres. Ce dernier est vêtu d'une tunique dont la ceinture se termine par une longue bandelette: il est armée d'une cuirasse, d'une épée et d'un casque conique, probablement en métal, un de ceux qu'Hérodote donne aux Assyriens de l'armée de Xerxès (1). Le genou, la jambe et le pied droit avancé du guerrier sont d'une facture remarquable. L'orteil est engagé, comme à l'ordinaire, dans un anneau qui fait partie de la sandale lacée sur le cou-de-pied. Cette figure penchée remplit très à propos le vide entre le sol et la tête du cheval.

Comme nous l'avons fait remarquer à la planche XVI$^{me}$, ce bas-relief a été trouvé par Layard, à Kouyoundjik, où les ruines du palais de Sennachérib sont contiguës à celles du palais d'Assur-beni-habal (667-6 . . . av. J.-Ch.). La composition si bien entendue de l'ouvrage et le fini des détails me portent à croire qu'il doit être assigné à l'époque de ce dernier roi, sous lequel la sculpture ninivite était parvenue à son apogée.

(1) Hérodote, Livre 7$^{me}$, § 63.

# CYPRE.

PLANCHE XVIII.

**a) Joueuse de tambourin.** H. 0,51.

**b) Prêtresse.** H. 0,34.

Calcaire.

*a)* Il a été dit souvent, à propos des statues grecques en marbre, tout à fait archaïques, qu'elles dérivent directement des anciennes idoles en bois. On pourrait affirmer de même que la sculpture lapidaire cypriote la plus ancienne est une traduction en pierre de la sculpture primitive en terre cuite, dont les débuts nous échappent. Tous les musées ont de ces terres cuites presque barbares, où le haut du corps est très sommairement rendu, et où le bas, manquant de jambes et de pieds, finit comme un cône ou comme un cylindre, dont la moitié supérieure seulement rappelle le buste humain. La joueuse de tambourin représentée sur cette planche en est un exemple. La tête, la poitrine et les deux bras tenant le tambourin sont à peine ébauchés; le reste du corps n'a pas de forme. On dirait qu'il entre et se perd dans une gaîne, qui, descendant jusqu'à terre, le dérobe tout entier au regard. Seule, la partie supérieure de cette statuette offre quelques détails intéressants. La coiffure est formée par un serre-tête égyptien, d'où retombe sur les épaules une masse indistincte. Les yeux, ronds et bombés, sont presque sans paupières. Un appendice informe tient lieu de nez. La bouche consiste en un sillon droit; les lèvres et le menton sont rudimentaires. L'oreille se dégage à peine de la tête. Sous le cou, paré de trois colliers à pendeloques, deux petites saillies représentent les seins. Les mains sont de facture barbare, comme le reste. Inutile d'ajouter que tout le revers est plat: c'est d'ailleurs la règle pour les statues cypriotes, qui tiennent le milieu entre la ronde bosse et le bas-relief.

*b)* Sur la même planche est reproduite une figure de style archaïque plus avancé. Une tunique non plissée, semblable à un sac de toile, enveloppe le corps tout entier et ne livre passage qu'aux pieds qui, chaussés de brodequins, adhèrent à un socle légèrement incliné. On n'aperçoit pas le bourrelet, qui devrait marquer les bords de cette tunique autour du col et des bras: certes, il était indiqué par la peinture.

Cette figurine — dont les formes, très visibles à travers la tunique collante, sont trapues et rappellent un peu les statues chaldéennes de Tello, — représente une prêtresse. De la main droite abaissée, elle tient une fleur de lotus, et de l'autre, pressée contre la poitrine, un petit vase à deux anses. Tous les traits du visage sont soigneusement sculptés. L'expression commence à être souriante, comme dans les têtes influencées par l'archaïsme grec. Elle est coiffée d'un diadème qui se compose de fleurs de lotus épanouies alternant avec des boutons; élégant motif de décoration qu'on rencontre souvent dans les bas-reliefs assyriens. Les cheveux, bouclés sur le front, descendent en gros paquets sur les épaules, comme dans l'art égyptien. Le revers de la figure est plat.

On le voit, cette sculpture représente très bien l'éclectisme de l'art cypriote: la coiffure est égyptienne; le diadème et la longue tunique uniforme rappellent l'Assyrie; le visage trahit le commencement de l'influence grecque. Cela montre la justesse du passage suivant de Cesnola: «Je suis d'avis que la plupart «des monuments que j'ai découverts à Cypre, ont été faits dans «l'île même, parce que nulle part ailleurs on ne trouverait ce «mélange d'art grec, égyptien et assyrien, que j'appelle l'art «cypriote» (1).

Quant à l'époque de la statuette, la coexistence de ces trois éléments divers doit la faire remonter au VI^e siècle, c'est-à-dire au temps où les pharaons de la dynastie saïte, succédant aux maîtres assyriens, prirent possession de l'île, tandis qu'en Asie Mineure le génie grec venait de s'éveiller et commençait à rayonner au loin.

Ces deux statuettes faisaient partie de la collection Piot (2)

(1) Cesnola-Stern, *Cypern*, pag. 237.

(2) Fröhner, *Catalogue de la collection Piot*, nos. 9 et 12.

PLANCHE XIX.

## Joueur de double flûte. H. 0,39.

Calcaire.

Le style de ce morceau est presque primitif. C'est toujours la tunique sans plis qui sert de vêtement. Elle est bordée de bandes rouges et laisse à découvert les bras et les pieds. Les bras sont repliés sur la poitrine, et les deux mains tiennent la double flûte. Les pieds, nus, au lieu d'être posés à plat sur le socle, se redressent sur un plan fortement incliné. Du reste, la figurine elle-même est si aplatie, qu'elle ressemble à un éclat de bas-relief, et l'on comprend l'embarras que l'artiste devait éprouver pour rendre le raccourci des pieds. Le visage n'a rien de souriant, mais il est exécuté avec soin. Les yeux, très grands, ont une direction parfaitement horizontale; les oreilles sont énormes. Les cheveux, frisés en bandeaux parallèles, retombent d'une seule pièce sur les épaules; le front est ceint d'une ténie. Un bandeau de cuir, peint en rouge, entoure les lèvres et les joues pour les empêcher de se gonfler. Ce bandeau se retrouve sur d'autres monuments; les Grecs l'appelaient φορβειά. Le joueur de flûte ouvrait ses lèvres le moins possible, pour que l'air soufflé dans l'instrument ne se dispersât pas; le bout supérieur des tuyaux est muni d'anches qu'on voit clairement entrer dans la bouche.

Cette statuette, qui provient, elle aussi, de la collection Piot (1), a été publiée par Perrot (2). Malgré l'archaïsme du style, l'impression qu'elle produit est très agréable, et je crois que cela tient à la justesse des proportions.

PLANCHE XIX *bis*.

## Quadrige. H. 0,27. L. 0,20.

Calcaire.

En Phénicie et à Cypre on a trouvé un grand nombre de chars en terre cuite, attelés de deux ou de quatre chevaux, d'un style primitif. Les chars en pierre sont infiniment plus rares. A côté de notre quadrige, qui provient d'Amathonte, nous pourrions citer le char trouvé à Curium (3) par M. Cesnola; il porte deux guerriers barbus, et deux chevaux le traînent.

L'intérieur du véhicule est divisé par une cloison en deux compartiments, et chaque compartiment est occupé par une figure; mais la figure de droite est beaucoup plus grande que celle de gauche. Cette diversité d'échelle se prête à des explications différentes, selon qu'on prend les figures pour une femme (une prêtresse peut-être) accompagnée d'un enfant, ou bien pour une déesse avec son aurige. C'est cette dernière explication qui me paraît la plus vraisemblable: on sait que les anciens avaient souvent recours à ce moyen, la différence de taille, pour distinguer les divinités des mortels. La déesse appuie sa main gauche sur le bord du char et presse la droite contre sa poitrine. Elle est vêtue d'une tunique et d'un manteau à larges bordures rouges rejeté obliquement sur l'épaule gauche et retombant en arrière, le long du dos. La tête est diadémée, des boucles à rosaces sont suspendues aux oreilles. Les cils et la prunelle sont peints en noir; des traces de la même couleur se voient sur les cheveux. Les lèvres, coloriées en rouge, se relèvent par les bouts. L'aurige, dont les mains s'appuient aussi sur le bord du char, est vêtu d'une tunique pareille à une chasuble, bordée de rouge et laissant à découvert les bras. Sur le devant du char, le pinceau a dessiné, en rouge et en blanc sur fond vert, trois piliers réunis par deux festons. Les espaces compris entre ces piliers correspondent aux deux compartiments de l'intérieur, dont la coloration rouge est encore très vive. A l'extérieur, le décor forme une frise de méandres. Enfin, de chaque moitié du char part un timon, peint en vert, et à chaque timon sont attelés deux chevaux lancés au galop. L'artiste a rendu avec un soin minutieux le détail du joug et des têtières. Deux roues sont à leur place ordinaire, à droite et à gauche de l'axe; puis, sur le devant, une troisième roue traverse la plinthe à laquelle adhèrent les chevaux. Toutes les trois sont massives et portent des lignes concentriques marquées en rouge. A part les roues, tout le reste est d'une seule pièce et bien conservé. Il n'y a de cassé que les naseaux du premier cheval, à gauche; la tête du dernier cheval, à droite, et celle de la déesse sont recollées.

Cette sculpture présente des différences de style notables. Les chevaux sont primitifs et manquent de vérité et de mouvement. Mais les ornements peints du char sont très élégants, et la figure de la déesse ne manque pas d'une certaine grandeur; cela atteste un art plus avancé. Je ne doute pas que ce ne soit une œuvre du sixième siècle, influencée par le génie grec.

Si la figure principale de notre groupe est, comme je le crois, une déesse, le sujet même de cette sculpture confirmerait mon opinion. Ce n'est pas dans la mythologie phénicienne — si pauvre et si monotone — qu'on trouverait la donnée première de l'œuvre. En présence de cette figure d'une taille plus grande que les simples mortels, debout sur un quadrige dont l'ornementation se compose de motifs si franchement grecs, on croit entendre

(1) Fröhner, *Catalogue de la collection Piot n. 10.*
(2) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, T. III, pag. 588.
(3) Cesnola-Stern, *Cypern*, pag. 273, planche LXVII.

l'écho des chants homériques et voir ces déesses qui, montées sur leurs chars, s'élancent de l'Olympe au combat, volant entre la terre et le ciel étoilé (*Iliade*, V, v. 766-769: *μεσαηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος*).

PLANCHE XX.

## Tête polychrome. H. 0,27.

Calcaire.

Ce morceau est un des plus importants qui soient sortis des fouilles d'Athiénau. La conservation en est admirable: non seulement il est intact, mais il a gardé la couleur des cheveux, de la barbe et de l'iris des yeux. Il représente un Sémite, un prêtre de Vénus, appartenant à cette prêtrise héréditaire qui, du nom du premier roi mythique de l'île, s'appelait des Cinyrades.

A mon avis, cette tête est un excellent spécimen du style proprement local, sans trop de mélange d'éléments empruntés à l'étranger. Au lieu d'être coiffée de la tiare ou du casque conique assyrien, elle est ceinte d'une couronne de feuilles, de baies et de boutons de fleurs. Les cheveux, bouclés sur le front, ne sont pas traités comme on le faisait en Égypte. La barbe ne se compose pas de longues tresses à l'assyrienne; courte et frisée en bouclettes, elle laisse a découvert une grande partie du menton, où se dessine, sous la lèvre inférieure, un petit bouquet de poils, triangulaire. Trois détails marquent le caractère décidément cypriote de l'œuvre: la forme du nez, très étroit à sa racine et gonflé par le bout; les pommettes saillantes et l'occiput aplati. L'archaïsme grec diffère du cypriote précisément dans ces détails.

Quant aux autres traits, la bouche a une expression légèrement souriante; la lèvre supérieure est garnie de fines moustaches. Les yeux, très grands, sont bordés de paupières longues et minces, qui se détachent du globe de l'œil par une forte saillie et lui donnent l'aspect d'un trapèze au lieu d'un ovale; la caroncule n'est indiquée que par une simple entaille; l'arcade sourcilière est très prononcée.

Nous avons déjà fait remarquer que la sculpture a gardé des traces très visibles d'une riche polychromie. Les feuilles et les baies de la couronne étaient en vert, comme les tiges des boutons, dont les pétales, non encore épanouis, sont en rouge. Cette même couleur est restée sur les boucles qui encadrent le front, sur l'iris des yeux et sur les lèvres, tandis que sur la barbe il y a quelques vestiges de noir.

Cette tête faisait partie d'une statue; on voit en effet à la base du col un bourrelet qui devait marquer le commencement de la tunique (1).

PLANCHE XXI.

## Tête d'Hercule. H. 0,19.

Calcaire.

Avec cette planche nous approchons du triomphe définitif de l'influence grecque. Par la pureté de son profil et la fermeté du dessin, la jolie tête qu'elle reproduit ne le cède en rien aux plus belles têtes grecques du VI^e siècle. On est déjà bien loin de l'Izdubar chaldéen ou du Melqart phénicien, par lequel débuta la plastique cypriote. Ce type barbare, transformé de siècle en siècle, est déjà devenu le héros des légendes grecques, fils d'Alcmène et de Jupiter.

Notre Hercule appartient au type imberbe. Il est coiffé de la tête du lion, dont la peau, suivant la manière traditionnelle, revêtait sans doute une partie du corps. Une moitié de la massue est restée adhérente aux oreilles du lion, détail précieux, qui laisse deviner le geste et peut aider à la reconstruction de la statue. Les cheveux sont étagés sur le front en deux rangs de bouclettes; la bouche, peinte en rouge, est petite et souriante. Des traces de la même couleur se voient par-ci par-là sur la massue et sur d'autres points. Comme d'habitude, le derrière du crâne est plat.

Il est intéressant de comparer cette tête à celle de l'Hercule du fronton oriental d'Égine et d'étudier leurs différences au point de vue de la diversité de l'époque et du lieu d'origine. Dans la tête cypriote, que je crois antérieure à l'autre de quelques dizaines d'années, les sourcils très arqués, le nez étroit à sa racine et arrondi à son bout, puis les pommettes saillantes, dénotent, comme nous l'avons dit plus haut, l'art local.

Elle provient des premières fouilles de M. Cesnola, et a fait partie de la collection Gréau (2).

PLANCHE XXII.

## Tête d'Apollon (?). H. 0,75.

Calcaire.

Si cette tête n'était pas taillée dans le calcaire spécial qui distingue toutes les sculptures de l'île et leur donne presque un air de famille, on pourrait la prendre pour un produit de l'art

(1) Fröhner, *Catalogue de la collection Gréau*, n. 1265.
(2) Fröhner, *Catalogue de la collection Gréau*, n. 1264.

grec plutôt que de l'art cypriote. Vu l'idéalité de ses traits, il est probable qu'elle représente Apollon, et non un prêtre comme celui de la planche XX.

Elle est ceinte d'une couronne de laurier. Les cheveux, frisés sur le front et disposés en deux rangs de bouclettes, sont nattés sur le cou; le reste de la chevelure est un quadrillé, formant de petits bossages.

A la différence des autres sculptures de Cypre, le derrière de la tête est parfaitement arrondi. Il n'y a que les sourcils et le nez, qui gardent un peu du caractère de l'art local. Quoique les yeux à fleur de tête, avec des paupières peu distinctes, soient encore un reflet du style primitif, la bouche, l'ovale du visage et tous les autres traits rappellent déjà la belle époque grecque du VI^e siècle.

Cette tête, qui provient de la collection Piot (1), a été publiée par Perrot (2).

(1) Fröhner, *Catalogue de la collection Piot n°. 18.*
(2) Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art,* T. III, pag. 540

---

Les articles qui précèdent doivent être regardés comme l'application pratique des théories générales développées dans l'Introduction. Au terme de ma tâche, je laisse la parole à M. Helbig, qui, sur ma prière, a bien voulu se charger du texte relatif aux sculptures d'art classique. Il le fera avec sa compétence et son érudition habituelles.

Mais, avant de quitter mes lecteurs, je tiens à rendre un témoignage solennel de reconnaissance à deux de mes plus chers amis pour le concours prêté à l'œuvre que je poursuis depuis bien des années. Ils sont le Comte Tyszkiewicz, collectionneur connu de l'Europe entière, et M. Pauvert de la Chapelle, un Français qui aime l'Italie autant que son pays natal. C'est à eux qu'il revient une large part du mérite de la formation de mon petit musée.

G. BARRACCO.

---

# L'ANTIQUITÉ CLASSIQUE.

Je n'ai que peu de remarques à ajouter comme introduction du texte qui accompagnera les monuments classiques de la collection Barracco (planches XXIII—LXXX). J'ai surtout cherché la brièveté. Quant à la provenance des objets, je l'ai indiquée, lorsqu'elle est certaine. La majuscule [R.] indiquera que l'objet provient de Rome ou au moins a été acheté dans cette ville; la majuscule [G.] dénote la provenance grecque. Ces majuscules sont mises immédiatement au-dessous du titre de chaque planche. La qualité du marbre aussi n'est indiquée que lorsqu'elle est absolument certaine et véritablement importante pour l'appréciation historique de l'oeuvre en question.

Les planches désignées par *bis* reproduisent des monuments acquis durant le cours de la publication. J'ai ajouté les explications de ces planches dans les épreuves. Il en résulte que ces explications sont beaucoup moins détaillées que celles des autres planches.

Il ne me reste plus qu'à remercier MM. Loewy, Reisch et Studniczka pour la collaboration précieuse qu'ils ont bien voulu me fournir. Ce dernier savant, non content de me communiquer ses observations sur plusieurs monuments de la collection Barracco, a aussi discuté avec moi les questions principales relatives à ces monuments. Nous n'avons pas été d'accord sur tous les points. M. Studniczka, dans un compte-rendu qu'il a promis de publier de notre ouvrage, exposera les divergences entre ses appréciations et les miennes.

W. Helbig.

PLANCHE XXIII.

## Partie inférieure d'une stèle funéraire attique.

[R.]

Largeur: 0,55; hauteur au bord droit: 0,68. Marbre de Paros. La plaque était primitivement plus épaisse.

Quoique ce fragment ait été découvert à Rome, néanmoins la stèle dont il provient était sans aucun doute une œuvre attique qu'il faut attribuer au dernier tiers du VI^e^ siècle av. J.-C. Parmi les stèles funéraires trouvées dans l'Attique même et certainement antérieures aux guerres médiques, nous en connaissons plusieurs qui ont une étroite parenté de style avec l'exemplaire de la collection Barracco. Il suffit de citer la stèle de Lyséas (1) qui correspond aussi à cet exemplaire par l'arrangement des bas-reliefs.

On voit sur la partie inférieure de notre marbre un jeune homme, à cheval, avec deux lances dans la main droite, l'epée au côté gauche; le cheval relève légèrement la bouche, comme en reniflant. C'est une représentation fréquente sur les stèles funéraires attiques du VI^e^ et du commencement du V^e^ siècle. On l'a interprétée de différentes façons (2). D'après l'opinion la plus vraisemblable le jeune cavalier indiquerait que le défunt appartenait à une famille riche et fière de ses magnifiques écuries, luxe très à la mode à Athènes (ἱπποτροφία). De la figure qui décorait la partie supérieure de la stèle, les pieds seuls subsistent. Le défunt y était représenté debout, probablement en hoplite. La tige qu'on voit au-dessus de l'extrémité du pied gauche provient sans doute de la lance qu'il tenait.

Déjà dans l'antiquité notre stèle avait été endommagée et puis restaurée. C'est de cette restauration antique que proviennent les creux que l'on aperçoit au pied droit de la figure debout, à la partie inférieure du bras droit, au pied droit du cavalier et à l'extrémité gauche du rebord inférieur (1).

La stèle a été publiée d'après un plâtre par Conze *Die attischen Grabreliefs herausg. im Auftrage der Akademie der Wissenschaften zu Wien* pl. 9, 1 p. 8.

(1) *Athenische Mittheilungen* IV (1879) pl. I, II 2, 3 p. 36 et suiv. Conze *Die attischen Grabreliefs* pl. 1.

(2) Cf. Conze l. c. p. 4.

(1) M. Conze l. c. p. 8 se trompe en présumant que ce dernier creux provient d'une lésion moderne.

(2) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1887 p. 140

PLANCHE XXIV.

## Petite tête de Minerve.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et la partie la plus haute de la figure: 0,14.

La partie supérieure du crâne, couverte du casque, est perdue; elle était fixée au moyen du gros clou en fer qui se dresse au-dessus de la section de la partie conservée.

M. Studniczka (2) suppose, semble-t-il avec raison, que cette tête n'est pas un original archaïque mais la copie d'un tel original, travaillée à une époque postérieure. A ce qu'il paraît, le copiste s'est écarté de son modèle dans quelques détails. Il a traité la chair dans un style plus souple que le style ordinaire de l'art archaïque. En outre, la position des yeux est plus naturelle. Tandis que les yeux, même dans le style archaïque très avancé, se trouvent plus ou moins à fleur de tête, dans l'exemplaire

Barracco ils sont placés dans leurs cavités d'une manière qui se rapproche beaucoup de la réalité. Ainsi l'ensemble du type est archaïque et la position des yeux est tout-à-fait étrangère au style de l'ensemble. De là, sans doute, l'expression étrange du visage, expression qu'on pourrait appeler un mélange de câlinerie et de malice et qui ne trouve pas d'analogue dans les oeuvres dont l'exécution archaïque est incontestable.

Une autre question se présente : Faut-il attribuer à l'original le procédé employé dans notre tête pour représenter les yeux? Les globes oculaires sont travaillés à part dans des morceaux d'un marbre qui a un grain plus fin que le marbre de la tête; ces morceaux sont enchâssés dans les orbites creuses et ils forment par leur blancheur un singulier contraste avec le ton jaunâtre qu'a le reste du visage. Il semble évident que ce contraste provient de la polychromie dont le marbre était anciennement revêtu (1). La chair et les cheveux étaient peints; l'enduit (γάνωσις) et les couleurs appliquées à ces parties ont produit le ton jaunâtre. Au contraire l'artiste a laissé en général aux morceaux qui formaient les globes oculaires leur couleur naturelle très bien appropriée pour exprimer le blanc des yeux; il a indiqué seulement l'iris par une teinte plus sombre. On saisit encore une trace de ce procédé dans la tache brunâtre qu'on remarque au centre de l'oeil droit. La sculpture vraiment archaïque nous offre des analogies à cette manière de représenter les yeux. Dans la statue d'Anténor, trouvée sur l'Acropole d'Athènes (2), les globes sont formés d'une pâte vitreuse et enchâssés dans une coque de bronze dont les bords barbelés imitaient la frange des cils (3). Nous rencontrerons un procédé semblable dans la tête évidemment archaïque de Minerve qui est reproduite sur notre planche XXV. Dans deux statues archaïques découvertes sur l'Acropole d'Athènes, l'une de femme (4), l'autre d'éphèbe (5), les orbites sont creuses; elles étaient anciennement sans aucun doute remplies de globes colorés (6). D'après ces analogies il semble probable que le sculpteur de notre tête, dans le rendu des globes oculaires, a imité plus ou moins exactement le procédé employé dans son modèle archaïque.

M. Studniczka a rapproché la tête qui nous occupe d'une figure en bronze de Minerve, découverte sur l'Acropole d'Athènes (1). Il reconnaît justement dans cette figure le produit d'une métallotechnique non pas athénienne mais étrangère. Les travaux d'art commencés par Pisistrate et continués par ses fils attiraient à Athènes des artistes grecs d'origines très diverses. Le plus grand contingent était fourni par les villes ioniennes de l'Asie Mineure et des îles voisines. Des indices certains dénotent la présence à Athènes du chef de l'école chiote, Archermos. C'est surtout à l'influence des artistes ioniens que fut soumis l'art attique depuis le temps de Pisistrate jusqu'à la fin du VI^e siècle av. J.-C. (2). Avec beaucoup de probabilité M. Studniczka attribue précisément à l'art des îles le bronze trouvé sur l'acropole.

La tête de ce bronze offre en effet quelque ressemblance avec le marbre reproduit sur notre planche XXIV. Mais je ne voudrais pas attribuer trop d'importance à ce fait; car la différence des dimensions ne permet pas de comparer le style des deux monuments dans tous ses détails. Ce qui donne un aspect bien singulier à notre tête, c'est le rendu anguleux des gaufrures des cheveux qui couvrent le front. Nous rencontrons un rendu exactement pareil dans une tête de Vénus découverte sur l'Acropole d'Athènes, tête qui semble dater de l'époque immédiatement antérieure à la seconde guerre médique (3). Ces gaufrures anguleuses se réduisent ici à un cercle étroit de cheveux qui se trouve immédiatement au-dessous du *polos*, tandis que tout le reste de la chevelure est traité dans un style plus libre.

## PLANCHE XXV.

## Tête de Minerve.

Grandeur naturelle. Marbre de Paros. La tête appartenait jadis à un Anglais, établi dans l'île de Capri.

D'après le style et d'après le caractère de l'exécution, cette tête est une oeuvre attique de style archaïque avancé. Elle rappelle, par le rendu des globes oculaires, le procédé employé dans la statue d'Anténor, procédé dont nous avons fait mention dans le commentaire de la planche précédente (4). Les orbites sont travaillées en creux; dans l'orbite droite, l'œil antique a subsisté. Le globe oculaire consiste en un morceau d'ivoire enchâssé dans une coque de bronze; anciennement sans aucun doute des cils la surplombaient; un creux de forme ronde ménagé au centre de ce morceau d'ivoire servait à insérer l'iris travaillée dans une matière de couleur plus foncée. Ce qui augmente l'importance de cette tête, c'est qu'elle représente un type que l'on peut considérer comme un précurseur de celui de l'Athéna Parthénos.

(1) Cf. Lechat dans le *Bulletin de correspondance hellénique* XIV (1890) p. 552—572.

(2) *Antike Denkmäler herausgegeben vom arch. Institut* I 53. Brunn und Bruckmann *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur* pl. 22. Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 366 Fig. 186 (où l'on trouve p. 367 not. 1 et 2 la bibliographie du sujet). Overbeck *Geschichte der griechischen Plastik* I^4 p. 153 Fig. 24.

(3) Collignon C. c. I p. 367.

(4) Rhomaïdès *Les Musées d'Athènes* pl. IV, V. On y voit encore dans chaque creux la tige qui servait à fixer le globe.

(5) *Ἐφημερίς* 1888 pl. 3 p. 85 et suiv. Collignon l. c. I p. 374, 375 Fig. 191, 192. Overbeck l. c. I^4 p. 205 Fig. 48.

(6) Dans quelques autres sculptures archaïques, ce n'est pas l'orbite entière, mais seulement l'iris, qui est creusée. C'est le cas dans la statue dédiée par Rhombos sur l'Acropole d'Athènes (*Athen. Mittheilungen* XIII 1888 p. 113 et suiv. Overbeck *Gesch. d. griech. Plastik* I^4 p. 188 Fig. 38, p. 293 not. 122 Cf. *Bull. de correspondance hellénique* XIV p. 582. *Corpus inscr. atticar.* I 373 [216]) et dans la tête reproduite sur notre pl. XXIX.

(1) *Ἐφημερίς* 1887 pl. 8, 3 p. 140—142.

(2) Collignon l. c. I p. 336—339.

(3) *Revue archéologique* 3ème série XIX (1889) pl. XXIII p. 396 et suiv.

(4) Voir notre page 28.

Le visage offre dans ses formes principales une ressemblance frappante avec les reproductions que nous avons conservées de ce chef-d'oeuvre. Phidias avait conçu Minerve comme une vierge fraîche et vigoureuse. La tête qui nous occupe exprime précisément une conception semblable; mais on y chercherait en vain la grandiose et idéale beauté de la Parthénos; si cette tête n'était pas pourvue du casque, on pourrait la prendre pour celle d'une jeune fille mortelle. Tandis que l'art archaïque, lorsqu'il représentait Minerve, entourait généralement tout le front de la déesse d'une série de boucles (voir p. ex. pl. XXIV), dans notre exemplaire la partie centrale de la chevelure est cachée par le bord inférieur du casque, comme c'était le cas dans la Parthénos (1). Cet arrangement donne à la figure un caractère plus calme et plus ferme (2). Notre tête prouve que Phidias l'emprunta à un type antérieur de Minerve. Mais il s'en écarta par la façon dont il figura le bord inférieur du casque. Ce bord, dans la tête de la collection Barracco, forme une simple courbe; dans la Parthénos il était légèrement échancré et présentait par conséquent une ligne plus variée (3).

Dans la tête que nous examinons, comme dans l'exemplaire reproduit sur notre pl. XXIV, la partie supérieure, aujourd'hui perdue, était travaillée à part.

PLANCHE XXVI.

## Tête de Vulcain.

[R.]

Grandeur naturelle. Restauration: la partie antérieure du nez.

On reconnait Vulcain à l'expression de calme et de bonté qui règne dans la figure et à son attribut habituel, le pileus qui, comme toujours dans les images de ce dieu est posé bien droit sur la tête. Dans ses formes principales le type est sans aucun doute une création de l'art archaïque, tandis que l'exécution de notre exemplaire, ainsi que celle d'une réplique qui se trouve au Musée de Munich (4), date de l'époque romaine. Elle montre les défauts caractéristiques de la plastique décorative de cette époque: les formes sont rendues d'une façon plus ou moins mécanique et sans la fraîcheur propre à l'art archaïque; pour figurer les boucles le sculpteur a fait abus du trépan.

(1) Furtwaengler dans les *Athenische Mittheilungen* VI (1881) p. 1888.

(2) Furtwaengler l. c. p. 188. Loeschcke dans la *Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* (Bonn 1891) p. 7—8.

(3) Loeschcke l. c. p. 7—8.

(4) Brunn *Beschreibung der Glyptothek* n. 53.

PLANCHE XXVI[bis].

## Masque de Bacchus.

[R.]

Hauteur: 0,33.

Ce fragment provient d'une copie travaillée d'après un type archaïque de Bacchus. La tête n'est pas ceinte d'une couronne de lierre mais d'un large bandeau. Nous retrouvons le même détail dans une statue de la villa Albani qui reproduit, elle aussi, une idole archaïque de Bacchus (1), dans la statue du Musée du Vatican qui porte l'inscription *Sardanapallos* (2) et dans quelques figures de Bacchus représentées sur des vases attiques à figures rouges.

PLANCHE XXVII—XXVII[c].

## Statue de jeune femme.

[G.]

Hauteur (y compris la plinthe): 0,76. Marbre du Paros.

Il est très regrettable que nous ne connaissions pas exactement la provenance de cette statue. Nous savons seulement qu'elle a été découverte dans l'actuel royaume de Grèce. Ce renseignement, si vague qu'il soit, nous apporte déjà quelque lumière; il nous permet au moins d'affirmer que notre statue ne provient ni de l'Asie Mineure, ni de la Thrace, ni de la Sicile, ni de la Grande Grèce, régions anciennement habitées par des Hellènes, mais n'appartenant pas au royaume actuel.

On voit au premier coup d'œil que la statue est un travail original de style archaïque avancé. Quant à la conformation de la tête, elle présente beaucoup d'analogies avec des œuvres de l'art du Peloponnèse. La figure, surtout vue de face, ressemble aux figures de plusieurs statues appartenant au fronton occidental du temple de Jupiter à Olympie (3). Elle rappelle également, à certains égards, la tête de la jeune coureuse qui est placée dans la Galerie des candélabres, statue dans laquelle on reconnaît avec la plus grande vraisemblance un type péloponnésien (4). Peut-être pourrait-on rapprocher aussi certaines terres-cuites de Tarente (5) et de Camiros (6); car Tarente fut fondée par des Lacédémoniens, Camiros par une population mêlée d'Argiens et de Lacédémoniens, et il n'est pas improblable que l'art dans les deux villes conserva, pendant la période archaïque, les traditions de la mère-patrie. Par le rendu de la chevelure, aussi, notre

(1) Helbig-Toutain *Guide* II n. 798 (= n. 791 de l'édition allemande).

(2) Helbig-Toutain I n. 327 (= n. 326).

(3) *Ausgrabungen in Olympia* II 1876—77, pl. IX, XII, XIV.

(4) Helbig-Toutain *Guide* I n. 378 (n. 377 de l'édition allemande).

(5) *Mon. dell'Inst.* XI pl. LVI 5; *Ann.* 1883 p. 195 n. 5.

(6) Salzmann *Nécropole de Camiros* pl. 17.

statue présente des analogies avec des oeuvres péloponnésiennes. Le sculpteur n'a exprimé aucun détail dans les masses des cheveux; la surface de ces masses est parfaitement lisse; elle était anciennement sans aucun doute rehaussée de couleur; d'autre part les divisions de la chevelure sont accentuées avec beaucoup de vigueur. Nous retrouvons toutes ces particularités dans plusieurs statues des frontons d'Olympie (1).

Mais c'est par la tête seulement que notre statue se rapproche des types péloponnésiens. L'examen du corps, au contraire, ne dénote aucun rapport avec l'art du Péloponnèse; il nous rappelle, plutôt, certaines statues attiques. Il s'agit de plusieurs des fameuses statues féminines, antérieures à l'invasion médique de l'année 480 av. J.-C., qui ont été découvertes sur l'Acropole d'Athènes (2). Pour juger du rapport qui existe entre cette série et notre statue, il faut qu'avant tout nous nous rendions compte du costume de celle-ci. La jeune femme porte immédiatement sur le corps un chitôn et par-dessus le chitôn la *diplax*, c'est à dire un manteau plié en double et fixé sur l'épaule droite par une fibule (3). La hauteur du morceau carré d'étoffe, dans lequel le chitôn est travaillé, surpasse beaucoup celle du corps. Le raccourcissement nécessaire résulte de ce que la partie supérieure de l'étoffe est repliée en dehors: ainsi une double couche d'étoffe couvre le haut du corps. Les Grecs désignaient sous le nom d'*apoptygma* cette partie repliée et retombante du chitôn (4). On en voit dans notre statue un morceau, qui, retombant au-dessous de la mamelle gauche sur le bord supérieur de la *diplax*, en interrompt avec agrément la ligne raide et monotone (voir pl. XXVII). Sur le côté droit de la statue on entrevoit à la moitié de la hanche la partie inférieure de l'*apoptygma* entre les bords verticaux de la *diplax* (voir pl. XXVII[a]). L'*apoptygma* arrive généralement jusqu'à la taille. Dans notre statuette comme dans celle que reproduisent nos planches XXVIII—XXVIII[b] il a une longueur exceptionnelle; il y descend jusqu'à la moitié des hanches (5). Ce qui rattache notre statue à la série découverte sur l'Acropole, c'est la façon particulière dont le sculpteur y a stylisé les bords supérieurs de la *diplax*. Plusieurs des statues athéniennes portent au-dessous du chitôn le vêtement, pour lequel M. Studniczka (6) a proposé le nom du «*peplos ionisant*»; comme la *diplax* de notre statue, ce vêtement est fixé sur l'épaule droite et, de son bord supérieur, coupe le buste en une ligne oblique. Comparons le rendu du *peplos* dans les statues athéniennes (1) avec la manière dont le sculpteur de l'exemplaire Barracco a stylisé la *diplax*: l'analogie nous frappera. De part et d'autre, les bords supérieurs du vêtement, par la façon dont ils sont traités, ressemblent à des courroies de cuir. Il semble donc que le sculpteur de notre statue, lorsqu'il caractérisa la *diplax*, subissait l'influence de certaines œuvres semblables aux statues de l'Acropole. Aussi peut-on se demander si cette statue n'a pas été travaillée à Athènes. Les caractères péloponnésiens que nous avons remarqués dans la tête ne contredisent nullement cette hypothèse. Nous avons vu dans le commentaire de la planche XXIV que l'art attique, depuis les temps de Pisistrate jusqu'à la fin du VI[e] siècle, était surtout dominé par l'influence ionienne et spécialement par celle de l'école chiote (2). La majeure partie des sculptures antérieures à l'invasion médique de l'année 480, que l'on a découvertes sur l'Acropole, trahissent clairement cette influence. Vers la fin du VI[e] siècle l'art du Peloponnèse commença de lutter à Athènes contre l'art ionien. Agélaïdas, le grand sculpteur d'Argos, prit lui-même, à ce qu'il semble, une part à cette lutte (3). Les œuvres les plus anciennes que nous connaissons de ce maître datent du dernier quart du VI[e] siècle (4). On voyait en Attique, à Mélité, une statue d'Héraklès Alexikakos, sculptée par lui (5) et dédiée, soit, d'après M. Robert, à l'occasion d'une peste qui éclata vers l'année 500 av. J.-C., soit à la suite des victoires remportées par les Grecs sur les Perses, d'après M. Studniczka (6). Rien ne dément la tradition qu'Agélaïdas ait été le maître de Myron (7). L'influence que l'art du Peloponnèse exerça sur l'art attique depuis la fin du VI[e] siècle est confirmée par les monuments. M. Graef (8) a exposé la parenté qui existe entre le groupe athénien des tyrannicides et les statues des frontons d'Olympie. Il nous a donné une liste de monuments, soit trouvés dans l'Attique même, soit d'origine attique indubitable, qui trahissent une semblable parenté (9). D'après le mélange de style que nous y avons constaté, la statue reproduite sur nos planches XXVII—XXVII[c] pourrait très bien être ajoutée à cette liste. Sa tête

(1) *Ausgrabungen in Olympia* II 1876 - 77, pl. IX, pl. XVI.

(2) Cf. Lechat dans le *Bulletin de correspondance hellénique* XIV (1890) p. 301—362, p. 552—586, XVI (1892) p. 177—213. Michaelis *Altattische Kunst* (Strassburg 1893) p. 23, p. 38.

(3) Studniczka *Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht (Abhandlungen des archäol.-epigr. Seminars der Universität Wien*, Wien 1886) p. 77—82.

(4) Studniczka l. c. p. 6 Fig. 1.

(5) Voici quelques autres exemples d'un *apoptygma* de semblable longueur: trois des Caryatides trouvées dans la vigne Strozzi — Clarac III pl. 444 n. 814A et 814B (Helbig-Toutain *Guide* II n. 721, 837 = n. 716, 837 de l'édition allemande), n. 813; Diane sur un vase attique à figures rouges — Lenormant et de Witte *Élite des monuments céramographiques* II 57; deux types statuaires de la même déesse — *Beschreibung der antiken Skulpturen des Berliner Museums* n. 59, 60; les statues reproduites sur nos pl. XXVIII—XXVIII , LXXI.

(6) *Athenische Mittheilungen* XI (1886) p. 354 not. 2. Cf. Lechat dans le *Bulletin de correspondance hellénique* XIV (1890) p. 314—319.

(1) Voici quelques exemples: les statues publiés par Rhomaïdès *Les Musées d'Athènes* pl. VI, pl. IX; l'exemplaire reproduit dans les *Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut* I 19 = Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 342 Fig. 17; la statue d'Anténor — voir notre page 28, not. 2; la statue dédiée sur l'Acropole par Euthydikos — la tête dans le *Jahrbuch d. arch. Instituts* II (1887) pl. 14, le buste dans Rhomaïdès *Les Musées d'Athènes* pl. 14 et Collignon l. c. I pl. V 2 p. 256.

(2) Voir notre page 28.

(3) Cf. Collignon l. c. I p. 322—324, p. 364—365.

(4) Robert *Archäologische Märchen* p. 95. Cf. Overbeck dans les *Sitzungsberichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* 1892 p. 26 et suiv.

(5) Overbeck *Schriftquellen* n. 393.

(6) Robert *Archäologische Märchen* p. 40. — Studniczka dans les *Römische Mittheilungen* II (1887) p. 99 not. 27.

(7) Robert l. c. p. 92 et suiv.

(8) *Athenische Mittheilungen* XV (1890) p. 12 et suiv.

(9) *Athenische Mittheilungen* XV p. 15 et suiv.

offre des analogies non seulement avec les oeuvres péloponnésiennes ci-dessus mentionnées, mais aussi avec certains monuments attiques. Vue de face, elle rapelle la tête de la statue dédiée sur l'Acropole d'Athènes par Euthydikos (1), celle d'une autre statue découverte au même endroit (2), et les visages des trois Grâces représentées sur des bas-reliefs votifs athéniens (3). On y peut ajouter encore le type évidemment attique d'Apollon dont un exemplaire est reproduit sur nos planches XXXIV, XXXIV[a] (4). D'après toutes ces observations le caractère particulier de notre statue s'expliquerait très bien, si nous supposons qu'elle a été sculptée à Athènes vers l'an 480 ou peu après. Dans la conformation de la tête le sculpteur aurait été déterminé par l'influence alors prédominante de l'art du Peloponnèse. On pourrait rapporter à la même influence le rendu des draperies; elles n'offrent aucune trace de l'élégance mignarde de l'école chiote, mais se développent, au contraire, d'une façon simple et même — pour une oeuvre de style archaïque — assez naturelle. Il resterait pourtant un détail, dans l'exécution duquel notre artiste aurait encore suivi la tradition de l'art antérieur; nous voulons parler de la façon dont il a rendu les bords de la *diplax*. Malgré tout cela je dois confesser que l'origine attique de notre statue demeure conjecturale. Les grandioses découvertes faites sur l'Acropole d'Athènes nous ont permis de nous faire une idée plus ou moins claire du développement de l'art archaïque a Athènes. Mais nous savons très peu de chose des autres régions de l'Hellade; il n'est pas impossible que ce mélange d'influences étrangères, constaté pour l'Attique, se soit produit ailleurs aussi, et par exemple en Béotie.

Il nous reste à examiner si la statue qui nous occupe représente une déesse ou s'il faut reconnaître en elle le portrait votif d'une mortelle. Il est impossible de résoudre cette question, parce que la statue a perdu ses attributs et nous ne savons pas dans quelle localité elle était anciennement placée. Si l'on voulait y voir une déesse, il faudrait penser d'abord à Diane. La *diplax* fixée sur l'une des épaules caractérise, dans l'art de style libre, Diane et Minerve (5); et rien n'empêche de rapporter à Diane aussi les images archaïques pourvues de ce vêtement (6). Quelques-uns peut-être seraient tentés de faire valoir qu'entre la tête de notre statue et celle d'Apollon reproduite sur nos planches XXXIV et XXXIV[a], une grande ressemblance existe. Si nous avions affaire à des œuvres de l'art libre, qui dans la conformation des types tenait souvent compte des rapports de parenté, cette ressemblance serait une nouvelle raison pour reconnaître dans la statue qui nous occupe la chaste sœur d'Apollon. Mais en l'espèce, cette raison ne saurait être alléguée Il s'agit de types archaïques; les artistes de l'époque archaïque n'avaient à leur disposition qu'un nombre limité de types et par conséquent ils était contraints de représenter sous des types plus ou moins semblables des individualités très différentes. Nous savons d'autre part qu'on donnait, le plus souvent, aux têtes des portraits votifs des types, non pas iconiques, mais idéaux. Par conséquent nous ne pouvons pas déclarer impossible, *a priori*, que notre statue appartienne à cette dernière catégorie.

(1) Voir notre page 30 note 1 (à droite).

(2) *Athenische Mittheilungen* XV (1889) p. 122—123.

(3) Voir Helbig-Toutain *Guide* I n. 83.

(4) Je ne discute pas ici la théorie développée par M. Winter dans les *Bonner Studien* p. 149 et suiv., d'après laquelle les têtes d'Olympie et les têtes attiques se seraient distinguées entre elles par un système different dans les proportions. Cette théorie a été ébranlée par M. Furtwaengler dans le *Fünfzigstes Berliner Winckelmannsprogramm* (Berlin 1890) p. 143—145.

(5) Studniczka *Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht* p. 79—81.

(6) *Römische Mittheilungen* III (1888) p. 288—290.

PLANCHE XXVIII—XXVIII[b].

## Statue de jeune fille.

[R.]

Hauteur (y compris la plinthe): 0,75.

C'est une des figures les plus chaudement vêtues que nous ait laissées l'antiquité. La jeune fille porte deux chitôns. On ne voit du chitôn intérieur que l'*apoptygma* descendant jusqu'à la moitié des hanches (1) et la manche qui couvre le haut du bras droit (voir pl. XXVIII). Tout le reste est caché par le chitôn dorique extérieur, qui consiste en une grosse étoffe de laine pliée en double et qui s'ouvre sur le côté droit (voir pl. XXVIII[a]). L'*apoptygma* du vêtement de dessous est tiré par-dessus le bord supérieur du chitôn extérieur et retombe sur le haut de ce dernier; une fibule fixée sur chaque épaule retient ensemble les deux chitôns. Les déesses, n'ayant pas à craindre le froid, n'avaient pas besoin d'un tel costume qui nuit beaucoup à l'ensemble des formes. Il faut donc supposer que notre statue représente une mortelle et qu'elle appartient à la catégorie des portraits votifs. Le choix du costume semble être suggéré par des circonstances tout-à-fait individuelles. On pourrait par exemple supposer que la jeune fille s'est fait représenter avec les vêtements qu'elle avait portés en prenant part à une procession solennelle en plein hiver.

Je ne me risque pas à décider, si nous avons devant nous un travail original ou une copie. Si la statue produit une impression quelque peu grossière, ce caractère n'exclut nullement la supposition d'une œuvre originale. Il suffirait d'admettre que l'auteur de la statue vivait loin des grands centres du développement artistique.

Si nous cherchons des analogies au type de notre statue, nous les trouverons dans cette école artistique qui créa, dans une période ancienne, les sculptures du temple de Jupiter à Olympie, dans une

(1) Pour l'*apoptygma* voir notre page 30; pour la longueur extraordinaire qu'il a dans cette statue, page 30 not. 5 (à gauche).

période plus récente, le type archaïque du tireur d'épine (1) et d'autres œuvres analogues. M. Lange (2) et M. Graef (3) ont justement attribué à cette dernière période une figure de jeune fille en bronze, trouvée à Herculanum (4). Notre marbre se rapproche de ce bronze par l'attitude du corps et par l'arrangement des draperies; seulement son style apparaît un peu plus archaïque, surtout dans le rendu des plis de l'*apoptygma*. La chevelure de notre statue suggère des comparaisons semblables. Les cheveux, peignés en arrière, sont enroulés au-dessus de la nuque, de façon à former en ce point une espèce de bourrelet. On rencontre une disposition analogue dans les sculptures du temple d'Olympie et dans certains types qui s'y rattachent (5).

PLANCHE XXIX.

## Tête d'Éphèbe.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,255. Marbre de Paros.

Nous connaissons l'art archaïque d'Égine surtout par les statues qui décoraient les frontons d'un temple d'Athéna situé dans cette île, statues qui se trouvent maintenant à la Glyptothèque de Munich. La décoration du fronton occidental est l'œuvre d'un sculpteur qui conservait dans son art les vieilles traditions, tandis que les statues du fronton oriental sont travaillées par un sculpteur plus jeune ou plus habile et qui employait déjà un style plus avancé. Par ses formes principales, la tête Barracco ressemble beaucoup aux têtes des statues de ce temple, mais, par le style, elle paraît antérieure même à la décoration du fronton occidental. Le rendu de la chair est moins détaillé et un peu plus anguleux, le profil plus fuyant, l'expression de la physionomie plus rigide. La tête qui nous occupe se rapproche par ces détails de la tête d'une figure en bronze conservée au Musée du Louvre, dans laquelle M. Kalkmann (6) a reconnu avec beaucoup de probabilité une œuvre éginétique plus ancienne que les sculptures du temple d'Athéna. L'iris dans l'exemplaire Barracco est rendu par un creux circulaire qui anciennement sans aucun doute était rempli d'une matière colorée. Nous rencontrons le même procédé dans une statue archaïque d'une haute antiquité, c'est à dire dans l'éphèbe portant un veau, dédié par Rhombos sur l'Acropole d'Athènes (7).

(1) Helbig-Toutain *Guide* I n. 617 (n. 611 de l'édition allemande).

(2) *Athenische Mittheilungen* VII (1882) p. 205.

(3) *Athenische Mittheilungen* XV (1890) p. 39.

(4) *Bronzi di Ercolano* II p. 295. Comparetti e De Petra *La villa ercolanese dei Pisoni* pl. 14,4.

(5) *Fünfzigstes Berliner Winckelmannsprogramm* (Berlin 1890) p. 130. Cf. *Römische Mittheilungen* I (1886) pl. XI p. 200—202.

(6) *Jahrbuch des arch. Inst.* VII (1892) pl. 4 p. 127 et suiv.

(7) Voir notre page 28 note 6.

PLANCHE XXX.

## Tête de Minerve.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et le sommet du casque: 0,185. Marbre de Paros.

Cette tête est certainement une œuvre originale de l'art archaïque avancé. Elle ressemble, par son type comme par son style, à celle de la statue de Minerve, qui formait le centre du fronton oriental du temple d'Égine (1), et à la tête d'une figure en bronze de la même déesse, découverte sur l'Acropole d'Athènes (2). Comme dans la statue d'Égine, plusieurs détails y étaient travaillés à part. On voit, dans le visage de cette statue, trois trous — un sous le casque au milieu du front et un sur chaque tempe — qui sans aucun doute servaient à fixer la partie de la chevelure dépassant les bords inférieurs du casque. La tête reproduite sur notre pl. XXX montre les traces d'une applique semblable. Elle a un trou dans le front, à peu près au même endroit que la statue d'Égine. Nous ne pouvons plus constater les trous creusés dans les tempes, car la tempe droite est endommagée, et la gauche est couverte d'une couche épaisse de nitre. En outre dans l'une et l'autre des deux têtes le haut du front et un endroit demi-circulaire sur chaque tempe sont moins corrodés que le reste. Ce fait s'explique d'une façon toute naturelle, si l'on admet que ces parties, dissimulées par les appliques, ont été plus longtemps garanties contre les ravages de la rouille. Les contours de ces parties moins corrodées nous indiquent en même temps la forme de la chevelure perdue: elle ressemblait sans aucun doute à celle que nous voyons dans la tête de Minerve reproduite sur notre pl. XXIV. Dans la statue de Minerve placée au centre du fronton occidental d'Égine cette applique de cheveux subsiste; elle y est travaillée en marbre (3). C'est vraisemblablement en marbre, aussi, qu'était l'applique analogue ajoutée à la tête de la collection Barracco. La partie du casque qui protégeait la nuque y était également travaillée à part. Ce fait est révélé par deux indices: d'abord un trou foré dans le partie postérieure du timbre et plus précisément dans son bord inférieur; puis le reste d'un clou en fer qu'on voit un peu plus au-dessous. Un trou large et profond, creusé dans le sommet du timbre, servait évidemment à y insérer le panache. On observe un procédé semblable dans la Minerve du fronton oriental d'Égine (4).

Par quelques détails pourtant notre tête se rapproche plus

(1) *Ann. dell'Inst.* 1873 Tav. d'agg. P Q 1a—1c p. 154. *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1887 p. 144 Fig. 6, p. 145 Fig 8. Brunn und Bruckmann *Denkmäler gr. u. röm. Sculptur* n. 121. Cf. Brunn *Beschreibung der Glyptothek* p. 68—69.

(2) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1887 pl. 7 p. 142—147.

(3) Brunn *Beschreibung der Glyptothek* p. 69.

(4) *Ann. dell'Inst.* 1873 p. 154. Brunn l. c. p. 68. Les brisures que l'on voit dans la tête Barracco sur la tempe droite et derrière les oreilles ont été sans aucun doute produites par accident.

du bronze trouvé sur l'Acropole que de la statue d'Égine. La *stephané* dont est pourvu le casque ne s'étend dans cette statue que jusqu'aux oreilles. Dans la tête Barracco et dans le bronze athénien elle entoure toute la circonférence du timbre. C'est là un genre de casque dont les artistes athéniens pendant la période archaïque coiffaient volontiers la déesse protectrice de leur ville. Nous le rencontrons dans la statue de Minerve appartenant au fronton de l'ancien Parthénon, dont la construction commença sous Pisistrate (1), dans plusieurs figurines en bronze, trouvées à Athènes (2), dans certaines représentations de la déesse sur d'anciens vases peints attiques (3). Par la conformation du bas du visage, aussi, la tête reproduite sur notre pl. XXX correspond plus exactement au bronze athénien qu'à la statue éginétique. Le menton est moins pointu que dans cette statue; la courbe formée par la commissure des lèvres ne se relève pas vers les coins de la bouche — comme c'est généralement le cas dans les types d'Égine —, elle s'abaisse au contraire en cet endroit.

Il résulte de ces observations, que le type de la tête Barracco dans son ensemble est une création de l'art éginétique. Pourtant on ne saurait affirmer avec certitude que cette tête et le bronze trouvé sur l'Acropole d'Athènes aient été travaillés dans l'île d'Égine. Les deux monuments offrent des particularités qui jusqu'ici n'ont pas été observées dans les sculptures trouvées à Égine. On peut donc se demander, s'il ne s'agit pas ici d'un type éginétique reproduit à Athènes et par conséquent légèrement modifié. Nous savons que les Éginètes Onatas (4) et Callon (5) ont travaillé à Athènes; on s'expliquerait ainsi que, dans cette ville, eussent été reproduits des types éginétiques, avec certaines nuances et certaines modifications résultant d'influences indigènes.

PLANCHE XXXI, XXXI[a].

## Statue d'Hermès criophore.

Hauteur : 0,54.

La statue n'est pas un travail archaïque, mais une copie un peu grossièrement exécutée à une époque postérieure. Le copiste s'est écarté de son modèle en quelques détails. Il a indiqué avec précision la caroncule lacrymale, et le pli qui sort du coin extérieur de l'œil. Ce sont là deux motifs étrangers à l'époque artistique, à laquelle appartient ce type de Mercure; on ne les rencontre pour la première fois que dans des œuvres dont le style archaïque très avancé annonce déjà l'aurore du grand art (1). Il semble en outre que le sculpteur, par la façon dont il a représenté la toison du bélier, se soit conformé aux habitudes artistiques de sa propre époque; le naturalisme avec lequel sont rendus les flocons contraste visiblement avec le style sévère de l'ensemble.

Devant une statue archaïque qui représente Mercure portant un bélier, on pensera tout d'abord à cet Hermès criophore que Calamis travailla pour le temple de Mercure à Tanagra (2). Nous savons que le dieu, dans cette statue de Calamis comme dans la nôtre, était représenté imberbe (3). Notre exemplaire ressemble en outre à une figure d'Hermès criophore qu'on voit sur les revers de deux monnaies de Tanagra et dans laquelle on a reconnu, avec beaucoup de vraisemblance, une reproduction de la statue de Calamis (4). En examinant cette figure, nous constatons malgré ses petites dimensions que l'attitude du dieu correspond à celle du Mercure Barracco; comme dans ce dernier la tête du bélier est retournée, et s'approche de la joue gauche du dieu. On peut donc se demander si notre statue n'est pas une copie de celle qui se trouvait au temple de Tanagra. Mais cette hypothèse rencontre une objection sérieuse: dans les œuvres de Calamis, les auteurs anciens vantaient surtout la grâce (χάρις) et l'élégance mignarde (λεπτότης) (5); or personne ne reconnaîtra dans notre statue de semblables qualités. Le type du dieu a quelque chose de rustique; l'exécution est simple et peu détaillée. Si l'on voulait, malgré cela, soutenir que ce type fut créé par Calamis, il faudrait supposer que l'Hermès criophore était une œuvre de jeunesse de cet artiste, que Calamis plus tard changea de manière — ce qui put arriver sous l'influence de l'art attique ionisant (6) — et que les éloges des critiques anciens se rapportent aux œuvres de son âge mûr.

Pourtant l'ensemble des faits que nous venons de citer suggère encore une autre explication. Nous savons que Phidias, en créant l'Athéna Parthénos, emprunta plusieurs détails à ses prédécesseurs (7). Peut-être Calamis, dans la composition de son Hermès criophore, se rattacha plus strictement encore à l'art antérieur. Nous voulons dire qu'il conserva un motif traditionnel, mais qu'il l'idéalisa, et le reproduisit dans une style plus moderne et plus raffiné (8). Dans ce cas, l'exemplaire Barracco reproduirait la figure de Mercure qui servit de prototype à la création de Calamis.

(1) *Athen. Mittheilungen* XI (1886) p. 187 n. 1. Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 376 Fig 193. Overbeck *Geschichte der griech. Plastik* I[4] p. 194 Fig. 42. Cf. *Jahrbuch des arch. Inst.* VI (1891) p. 242 not. 11.

(2) Des exemples: *Ἐφημερὶς ἀρχ.* 1887 p. 134 Fig. 1, p. 138 Fig. 3.

(3) Des exemples: *Ἐφ. ἀρχ.* 1886 pl. 8. O. Jahn *De antiquissimis Minervae simulacris atticis* pl. II 1.

(4) *Corpus inscriptionum atticarum* IV 1, 2 n. 373[82]. *Ἐφ. ἀρχ.* 1887 p. 245. not. 2.

(5) Loewy *Inschriften griechischer Bildhauer* n. 27. *Corpus inscr. att.* IV 1, 2 n. 373[84].

(1) Pour la caroncule voir Lechat dans la *Revue archéologique* XIV (1889) p. 399, pour le pli Studniczka dans les *Römische Mittheilungen* II (1887) p. 57, p. 106 not. 51, III (1888) p. 283 et dans les *Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut* I p. 19. Cf. *Jahrbuch des arch. Inst.* III (1888) p. 135.

(2) Pausan. IX 22, 1.

(3) *Ann. dell'Inst.* 1879 p. 143 et suiv.

(4) Imhoof-Blumer et Percy Gardner *Journal of hell. studies* VIII (1887) pl. LXXIV n. XI—XII p. 11 n. 5; *A numismatic commentary on Pausanias* pl. X n. XI – XII p. 115 n. 5.

(5) Overbeck *Schriftquellen* n. 519, 520, 531, 532.

(6) Voir notre page 28 et 30.

(7) Voir notre page 29.

(8) Cf. Collignon l. c. I p. 399 – 400.

PLANCHE XXXII.

## Statue de Spes (?).

[R.]

Hauteur: 0,80.

La statue représente une jeune femme qui s'avance doucement; la main gauche relevait un pan du *peplos;* l'avant-bras gauche était tendu en avant. L'exécution mécanique prouve que la statue fut travaillée à l'époque romaine. L'art de cette époque a représenté quelquefois Vénus sous le type plus ou moins archaïsant d'une jeune femme qui relève d'une main un pan de son vêtement et tient de l'autre une fleur. Pourtant aucune de ces images, dans l'attitude et dans le costume, ne ressemble exactement à notre statue. Celle-ci trouve plutôt des analogies frappantes parmi les images qu'on peut rapporter avec certitude à Spes, déesse de l'espérance (1). Il semble donc que notre statue représente la même déesse et que la main droite perdue tenait l'attribut typique de Spes, une fleur ou un bouton de fleur.

PLANCHE XXXIII.

a) FRAGMENT DE BAS-RELIEF:

## Apollon citharède et Victoire.

[R.]

Largeur: 0,27; hauteur: 0,215.

Nous connaissons plusieurs bas-reliefs qui représentent le même sujet et nous permettent de restaurer la composition primitive de l'exemplaire, dont ce fragment faisait partie. Apollon citharède, auquel une Victoire verse du vin dans une coupe, était suivi de sa sœur Diane et de sa mère Latone. Il semble que toutes ces œuvres dépendent d'un original créé à l'époque du style archaïque avancé. C'était probablement un bas-relief qui avait été dédié par un citharède vainqueur dans quelque fête et représentait, au lieu du mortel vainqueur, le dieu auquel il devait sa victoire. Aucune des répliques, pourtant, ne reproduit le style archaïque dans toute sa pureté; nous rencontrons dans tous les exemplaires des éléments qui en exagèrent ou raffinent les formes d'une manière particulière. Dans l'exemplaire Barracco, ces éléments hétérogènes sont beaucoup moins nombreux que dans les autres exemplaires; mais encore ici on observe, surtout dans le rendu de la main droite de la Victoire, une recherche que ne comporte pas ce style. Quant à la finesse de l'exécution cet exemplaire semble supérieur à tous les autres.

Pour la bibliographie du sujet voir Helbig-Toutain *Guide* II n. 779 (n. 773 de l'édition allemande).

(1) Sur les représentations de Spes voir Aldenhoven dans les *Annali dell'Inst.* 1869 p. 123—129; Bernoulli *Aphrodite* p. 68—73. Les images qu'on peut rapprocher de notre statue sont surtout les suivantes: bas-relief du Musée du Vatican — Visconti *Museo Chiaramonti* pl. XX; des monnaies de Claudius — Cohen *médailles impériales* I² p. 257 n. 88 (avec l'inscription SPES AVGVSTA), p. 258 n. 103; un médaillon d'Élagabal et de d'Aquilia Severa — Cohen IV² p. 379 n. 2 (SPES PVBLICA); une monnaie de Valérien — Cohen VI² p. 317 n. 208; des monnaies de Tetricus fils — Cohen VI² p. 127 n. 83 SPEI PERPETVAE), n. 84 (SPES AVGG).

b) FRAGMENT D'UN VASE DE MARBRE:

## Masque de Silène.

[R.]

Le maximum de la largeur 0,33, celui de la hauteur 0,24.

Pour remplir notre planche, nous avons ajouté ce fragment qui peut-être aurait été mieux placé ailleurs. Le masque de Silène qui le décore a des formes sévères, mais on ne peut les qualifier simplement d'archaïques ou archaïstiques; car l'art ancien, à toutes les époques, employa un style semblable lorsqu'il s'agissait de subordonner les motifs d'une décoration à un ensemble architectonique. Notre masque, surtout dans le rendu des boucles de la barbe, dénote clairement l'influence de la technique du métal repoussé et ciselé. Évidemment ce type fut inventé pour être exécuté en métal. Nous connaissons, au reste, trois masques semblables en bronze qui décoraient des manches de vases travaillés dans la même matière (1).

PLANCHE XXXIV[a], XXXIV[b].

## Tête d'Apollon.

[R.]

Trouvée l'an 1879 sur l'Esquilin, lorsqu'on creusa les fondements du théâtre Costanzi.
Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,28.

Le type d'Apollon, dont il s'agit, doit avoir été célèbre; car nous en avons conservé deux répliques statuaires et plusieurs têtes en marbre (2). Une de ces têtes a été découverte à Athènes (3); le même type du dieu est reproduit sur une monnaie athénienne (4); il semble donc que l'original se trouvait dans cette ville. Grâce aux deux statues et à la monnaie nous pouvons restaurer le corps de la façon suivante: Le dieu était debout; le poids du corps portait sur la jambe gauche; la jambe droite se dirigeait légèrement en avant; le bras gauche, un peu plié, tenait l'arc; l'attribut de la main droite semble avoir été une branche de laurier (5). Le marbre reproduit sur nos planches XXXIV[a], XXXIV[b] nous donne une idée assez claire de la façon dont l'auteur de l'original avait conçu la tête. L'expression de la physionomie révèle généralement une majesté impassible; dans le modelé de la bouche seulement, dont les coins extérieurs sont légèrement tirés en bas, on

(1) 1 Masque jadis au Musée Pourtalès, maintenant dans la collection Grégoire Stroganoff: *Catalogue des objets d'art qui composent les collections Pourtalès* (Paris 1865) n. 623; *Mittheilungen der Central-Commission zur Erforschung der Kunstdenkmale* n. F. XI (Vienne 1885) p. 87 Fig. 1. — 2. Masque trouvé près de Cilli en Autriche: *Mittheilungen der k. k. Centralcommission* n. F. XI p. 85 et suiv. (avec planche). — 3. Masque trouvé en Macédoine: *Collection Gréau, bronzes antiques* (Paris 1885) n. 167 p. 36, vignette 167.

(2) Overbeck *Kunstmythologie, Apollon* p. 108, p. 166. Aux répliques de la tête il faut ajouter un exemplaire qui se trouve au Musée de Naples. Il repose sur un hermès de femme, auquel il est complètement étranger (Clarac IV pl. 775 n. 1939; Gerhard und Panofka *Neapels antike Bildwerke* n. 88. Cf. *Athenische Mitth.* IX 1884 p. 235). L'hermès dans l'inventaire Farnèse de l'an 1697 est enregistré comme «statua . . . di un Dio Termine . . . senza capo» (*Documenti inediti per servire alla storia dei Musei* II p. 384). Cela prouve qu'en 1697 il était sans tête, et que la tête actuelle y fut adjointe dans la suite.

(3) Overbeck l. c. p. 108 n. 1; Atlas XX 24.

(4) Overbeck l. c. p. 167; Münztafel IV 33.

(5) Cf. Roscher *Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie* I 1 p. 456.

remarque une nuance de dépit ou de mépris. Ce type se rapproche de deux autres types d'Apollon, dans lesquels M. Petersen a récemment voulu reconnaître deux œuvres de jeunesse de Phidias (1). Il semble pourtant un peu plus récent que ces deux types. Nous éprouvons cette impression surtout, en examinant le rendu de la bouche. Le modelé des lèvres, dans la tête qui nous occupe, est plus souple que dans les deux autres types. Tandis que dans ces derniers la bouche est fermée, elle est entr'ouverte dans notre exemplaire. Ces faits prouvent que l'artiste tâchait de donner plus de vie à la physionomie.

La tête a été déjà publiée dans les *Monumenti dell'Inst.* XI 16 n. 1, 2 (*Ann.* 1880 p. 196—202) et dans Overbeck *Kunstmythologie, Atlas* XIX 4 (cf. *Apollon* p. 108 n. 4). Cf. Matz — Duhn *Antike Bildwerke in Rom* I p. XVII n. 234a. Friedrichs — Wolters *Bausteine* n. 224.

PLANCHES XXXV, XXXV[a].

## Double hermès.

[R.]

Hauteur: 0,43.

L'hermès est composé de deux têtes de jeunes hommes, entourées chacune d'un bandeau, et se ressemblant beaucoup entre elles. Les types de ces deux têtes rappellent l'art du Péloponnèse, et en particulier les sculptures qui décoraient le temple de Jupiter à Olympie; leur style est pourtant un peu plus libre. On peut donc attribuer la création de ces types à un développement plus récent de la même école. Les originaux étaient sans aucun doute travaillés en bronze; le rendu des boucles dans les deux têtes trahit clairement l'imitation du métal ciselé. La façon dont elles sont réunies diffère de celle que nous voyons dans les doubles hermès de l'époque postérieure. Le cou semble beaucoup trop grêle pour supporter les deux têtes, puissamment développées. Il est clair que l'artiste n'avait pas encore trouvé les moyens de composer un ensemble harmonieux avec les éléments différents qu'il fallait réunir. Il semble donc que l'exemplaire publié sur nos planches XXXV, XXXV[a] représente un des plus anciens essais de composer un double hermès (2).

Il est très difficile de proposer une dénomination précise pour deux types de jeunes hommes qui n'ont d'autre attribut que le bandeau. Si néanmoins on voulait risquer une conjecture, en remarquant l'origine péloponnésienne des deux types et leur grande ressemblance qui siérait parfaitement à deux jumeaux, on pourrait penser aux Dioscures, fils jumeaux de Jupiter et de Léda, vénérés en plusieurs endroits du Péloponnèse, surtout en Laconie et en Messénie (3). On les considérait non seulement comme des guerriers et des cavaliers vaillants, mais aussi comme des maîtres dans les exercices gymnastiques, comme les prototypes mythiques des préposés aux jeux publics et des athlètes victorieux. On croyait que leur appui aidait les athlètes à gagner des prix, et les vainqueurs dans les jeux publics leur dédièrent quelquefois des ex-votos (1). Les deux têtes de notre double hermès sont ornées du bandeau, qui caractérise les athlètes victorieux. C'est donc un attribut qui convient parfaitement aux Dioscures. Rien n'empêche de supposer que notre marbre était anciennement placé dans un gymnase ou dans une palestre; habituellement on décorait ces endroits avec les hermès des dieux et des héros protecteurs des exercices gymnastiques (2).

(1) *Bull. della commissione arch.* 1891 p. 330. *Röm. Mittheilungen* VI (1891) p. 377—379.

(2) Un double hermès de type et de style semblables se trouve au Musée de Madrid: *Archaeologische Zeitung* XXIX (1871) pl. 50 p. 83, p. 86; XXX (1872) p. 46. Cf. Friederichs—Wolters *Bausteine* n. 1609.

(3) Cf. Roscher *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I 1 p. 1164 et suiv.

PLANCHE XXXVI.

## Tête d'athlète.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,255.

Ce type se rattache à celui des têtes du double hermès reproduit sur les planches précédentes. Mais le style plus souple prouve qu'il appartient à une époque plus avancée. Comme dans les planches XXXV, XXXV[a] le rendu des cheveux indique un original en bronze. Les orbites sont travaillées en creux et destinées à recevoir des yeux en émail. Nous avons conservé un type semblable dans une tête de bronze, qui se trouve dans la glyptothèque de Munich, tête dans laquelle on a reconnu avec beaucoup de raison un des derniers rejetons de l'art que représentent les frontons d'Olympie (3). Le bandeau dont les deux têtes sont ornées marque probablement qu'elles représentent des athlètes victorieux.

PLANCHES XXXVII, XXXVII[a].

## Buste de Marsyas d'après Myron.

[R.]

Grandeur naturelle.

Un groupe en bronze, travaillé par Myron, représentait Minerve exprimant son mépris pour la flûte devant le Silène Marsyas. Il est reproduit sur trois monuments attiques: un vase en marbre orné de bas-reliefs, un vase peint à figures rouges et une monnaie. Grâce à ces monuments, nous pouvons reconstruire l'œuvre de Myron de la manière suivante: Dans un

(1) Cf. Roscher l. c. I 1 p. 1156—1157.

(2) Cf. Schreiber dans les *Annali dell'Instit.* 1878 p. 212—214; Hartwig *Herakles mit dem Füllhorn* (Leipzig 1883) p. 50—51.

(3) *Archaeol. Zeitung* XLI (1883) pl. 14 n. 3 p. 246—247. Brunn und Bruckmann *Denkmäler griech. und römischer Sculptur* n. 8. Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 422 Fig. 217.

moment de dépit, Minerve a jeté par terre les flûtes qui lui font grimacer le visage; Marsyas, qui s'était approché doucement, pour mieux entendre ces sons inconnus, saute en arrière, effrayé par le geste violent et inattendu de la déesse, mais il ne cesse pas de regarder avec convoitise les flûtes, que nous devons nous figurer représentées sur la plinthe. Nous avons conservé des copies du Marsyas dans un bronze découvert à Patras et dans une statue en marbre qui se trouve au Musée du Latran (1). Le buste reproduit sur notre planche XXXVII provient d'une seconde copie en marbre qui reproduisait, semble-t-il, l'original plus exactement que cette statue. L'exécution de la partie conservée est pleine de caractère. Tandis que dans la statue du Latran le visage ressemble à un masque immobile, ici le regard plein de convoitise est très bien rendu et en même temps la bouche entr'ouverte, les sourcils redressés, le front creusé de plis expriment avec beaucoup de vérité la stupeur que le Silène éprouve à la vue de la déesse irritée.

Ce buste a été publié d'après un plâtre par Collignon dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome* X (1891) p. 118—122. Cf. Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 455; Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 468.

PLANCHES XXXVIII, XXXVIII[a].

## Statue d'adolescent.

[R.]

Hauteur: 0,98.

La tête ressemble à celle du discobole de Myron (2) dont la meilleure réplique est la célèbre statue appartenant au Prince Lancelotti (3); mais le style de notre marbre est plus libre que celui de cette statue et des copies que nous avons conservées d'autres œuvres de Myron; il indique environ la fin du V[e] siècle av. J.-C. Le rendu de la chevelure et le bras droit considérablement écarté du corps dénotent un original en bronze.

Il subsiste plusieurs répliques du type d'adolescent qui nous occupe. L'une se trouve au Musée Britannique *(A)*; une seconde, découverte à Eleusis, au Musée central d'Athènes *(B)*; une troisième à Dresde *(C)*; une quatrième à Rome chez l'antiquaire Pirani *(D)*; une cinquième dans la ville Albani *(E)* (4). Ces exemplaires diffèrent beaucoup quant à l'état de leur conservation. Mais si nous tenons compte des parties antiques de chacun, nous pouvons restaurer le motif original de la façon suivante: un jeune homme est debout, le poids du corps porté sur la jambe gauche (voir surtout les exemplaires *A* et *D)*; il penche la tête et dirige le regard en bas; le bras gauche tombe le long du corps *(A, D)*; le bras droit est levé et replié vers la tête. La main droite manque dans tous les exemplaires. Pourtant la statue Barracco a conservé l'avant-bras droit jusqu'au poignet; on peut en conclure avec certitude que la main était placée devant le côté droit de la tête et un peu plus haut que le bord inférieur de la chevelure. Cette opinion est confirmée par le reste d'un appui, qu'on remarque dans la statue d'Eleusis *(B)* sur la chevelure, au-dessus de l'oreille droite. Cet appui ne peut pas avoir servi à autre chose qu'à réunir avec la tête l'avant-bras ou la main. De plus, en examinant la statue Barracco, nous voyons qu'au même endroit où l'exemplaire d'Eleusis offre cette amorce, la chevelure est rendue d'une façon beaucoup moins détaillée que sur le reste de la tête. Ce fait prouve que le travail du ciseau y était gêné par un objet placé devant la tête, c'est à dire par l'avant-bras ou la main droite. Examinons maintenant quel a pu être le geste de cette main. M. Winnefeld (1) suppose qu'elle tenait une couronne et que par conséquent la statue représentait un jeune athlète se couronnant après avoir remporté une victoire. D'après l'opinion de M. Philios (2) l'adolescent tenait dans la main droite un strigile et de cet instrument se nettoyait le front, sali par la poussière de la palestre. J'ai proposé une troisième restauration et explication dans une note publiée dans les *Rendiconti della r. Accademia dei Lincei* 1892 p. 790—794. Mes conclusions étaient les suivantes: «Les restaurations de MM. Winnefeld et Philios sont contredites par la direction de la tête et du regard. On ne s'explique d'aucune façon, pourquoi une personne qui se met une couronne sur la tête ou qui se nettoie le front avec un strigile penche la tête tellement en avant et regarde en bas avec tant d'intensité. L'hypothèse de M. Philios est en outre réfutée par la position qu'avait la main droite. Cette main, comme le prouve l'exemplaire Barracco, était beaucoup trop élevée pour qu'un strigile tenu par elle ait pu atteindre le front; le strigile aurait, tout au plus, touché les cheveux. Pour interpréter notre type, il faut plutôt faire attention à la direction de la tête et du regard. Or, si l'on examine sans idée préconçue la façon dont est traité le visage, on se convaincra facilement que l'attention du jeune homme est concentrée sur quelque chose qui se trouve à ses pieds. Nous penserons tout de suite à Narcisse

(1) La bibliographie du groupe: Helbig-Toutain *Guide* I n. 661 (n. 655 de l'édition allemande).

(2) *Bull. dell' Inst.* 1885 p. 76—77. Kekulé *Idolino* p. 13—14.

(3) Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I pl. XI p. 473 et suiv.

(4) Réplique *A*: Kekulé *Idolino* pl. IV (au milieu) p. 13, p. 20 not. 23; *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1890 pl. adj. 207 n. 6; Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 500 fig. 255 (on y trouve p. 499 not. 3 la bibliographie du sujet). — *B*: *Ἐφημερὶς* 1890 pl. 10, 11, p. 208 et suiv. — *C*: Becker *Augusteum* pl. 50. Cf. *Jahrbuch des arch. Instituts* VII (1892), *Arch. Anzeiger* p. 67 not. 1. — *D*: il y manque la tête, le bras droit, la moitié inférieure de l'avant-bras gauche, le bas de la jambe gauche; un tronc de palmier sert d'appui à cette jambe. — *E*: La tête — un portrait romain de l'époque de la décadence — est antique mais n'appartient pas au corps. De ce dernier il ne subsiste que le torse et la moitié inférieure de la cuisse droite. Tout le reste est moderne. Morcelli, Fea, Visconti *La villa Albani* n. 46. — Une tête du même type se trouvait jadis dans la collection Branteghem: *Jahrbuch* VII (1892), *Arch. Anzeiger* p. 99 n. 2200.

(1) *Hypnos* p. 30—31. Cf. *Ἐφημερὶς* 1890 pl. adj. 207 n. 1—3, p. 208 et suiv.

(2) *Ἐφημερὶς* 1890 p. 215 et suiv. Cf. la planche adj. 207 n. 4.

admirant sa propre image dans la source qui coule devant lui. Dès lors, la restauration de la main droite n'offre aucune difficulté: cette main était placée devant la tête sans attribut et avec les doigts étendus pour empêcher que les yeux ne fussent aveuglés par les rayons du soleil. Le mythe de Narcisse avait anciennement son centre principal à Thespiae en Béotie, mais il était populaire aussi dans la région limitrophe de la Béotie et de l'Attique. Il faudrait rattacher à cette tradition locale ce type de Narcisse créé vers la fin du V^e^ siècle soit par un sculpteur attique soit par un sculpteur béotien qui travaillait sous l'influence de l'art attique».

Tout récemment et pendant que mon explication de la collection Barracco se trouvait déjà sous presse, M. Petersen (1) s'est opposé à cette argumentation; ce savant est revenu à l'opinion de M. Winnefeld, que le type en question représente un jeune athlète se mettant une couronne, prix de sa victoire, sur la tête. Les objections principales faites par M. Petersen sont les suivantes: «L'appui dont l'amorce subsiste sur la tête de la réplique d'Eleusis est trop gros et placé trop haut pour que la restauration de M. Helbig soit admissible. Dans deux répliques *(A, D)*, un tronc de palmier est attaché à la jambe gauche. Il est vrai que nous ne sommes pas forcés de supposer un tel tronc dans l'original qui était travaillé en bronze et par conséquent n'avait besoin d'aucun appui. Mais le tronc de palmier ajouté à deux répliques de notre type prouve au moins que deux sculpteurs de l'époque gréco-romaine qui traduisirent cet original en marbre y reconnaissaient un athlète victorieux. La tête penchée et le regard baissé exprimeraient la modestie, avec laquelle l'adolescent accepte l'honneur qui lui a été décrété.»

Quoique ces remarques de M. Petersen ne décident pas la question d'une façon définitive, néanmoins elles méritent d'être prises en considération. Espérons que l'on trouvera bientôt une réplique en bon état, qui permettra d'établir avec certitude le motif original de ce type.

La statue a été publiée d'après un plâtre par Kékulé *Ueber die Bronzestatue des sog. Idolino* pl. IV (à gauche) p. 13, p. 20 not. 23 et dans Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1890 pl. adj. 207 n. 5.

PLANCHES XXXIX, XXXIX^a^.

## Tête de Périclès.

Grandeur naturelle. Marbre pentélique.
Jadis dans la collection Alexandre Castellani. Restaurations: le buste hermétique et la nuque.

L'attribution de cette tête à Périclès est justifiée par l'hermès du Vatican qui représente le même personnage et le désigne par une inscription (2). Le casque que porte Periclès fait allusion, semble-t-il, à sa dignité de général en chef (stratégos), qu'il conserva plusieurs années de suite, et qui fut la source principale de sa puissance presque illimitée sur la démocratie athénienne. Son visage était d'une beauté irréprochable; mais on était frappé par la hauteur du crâne, dont un poëte comique d'Athènes se moqua en appelant Périclès «tête d'oignon». Ce défaut de conformation se reconnaît dans la tête Barracco, car, à travers les trous de la visière, on voit les cheveux et l'on peut se figurer jusqu'à quelle hauteur considérable le crâne de Périclès s'élevait dans l'intérieur du casque. Le style, principalement dans le rendu des yeux, dans les oreilles qui sont placées trop haut, dans la facture conventionelle des cheveux et de la barbe, trahit encore l'influence de l'art archaïque. On peut donc admettre que l'original de cette tête a été composé peu de temps après la moitié du V^e^ siècle av. J.-C., en tout cas du vivant de Périclès; il est permis de songer à la statue que fit Crésilas du grand homme d'état.

Récemment sur l'acropole d'Athènes a été trouvée une partie de la base de cette dernière statue (1). Le fragment d'inscription qu'on lit sur ce morceau prouve que la statue n'est pas seulement sculptée mais aussi dédiée par Crésilas. Les caractères, d'après l'opinion des épigraphistes, indiquent les années 440 à 430 av. J.-C.

La tête Barracco, exécutée d'une façon moins mécanique et plus fraîche que l'hermès du Vatican, semble se rapprocher davantage de l'original.

La tête a été publiée dans la *Collection Alexandre Castellani, catalogue illustré* (Rome 1884) pl. XXI p. 131 n. 1083.

(1) Le 7. Avril dans une séance de la section romaine de l'Institut archéologique allemand. M. Petersen a eu l'obligeance de me communiquer un extrait de son discours.

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 281 (l'hermès a le même numéro dans l'édition allemande).

PLANCHE XL.

## Tête de Minerve.

[R.]

Grandeur naturelle.

Cette tête rappelle, par la conformation de la figure, l'Athéna Parthénos de Phidias; mais elle en diffère dans l'expression du visage, dans la disposition des cheveux et dans le type du casque. Tandis que la physionomie de la Parthénos était calme et sereine, notre tête, surtout par le mouvement des lèvres entr'ouvertes et des sourcils légèrement contractés, trahit clairement le mécontentement ou le courroux. Elle provient, semble-t-il, d'une statue, qui représentait Minerve combattant. Quant à la coiffure, notre artiste a adopté un motif que l'art archaïque employait avec prédilection dans les représentations de cette déesse: nous

(1) Kabbadias *Δελτίον ἀρχαιολογικόν* 1889 p. 35 n. 2.

voulons parler de cette série de boucles, qui, au-dessous du casque, couvrent la partie supérieure du front (1). Quant au casque même, sa forme est singulière; la statuaire n'offre, à ce que je sache, aucune représentation semblable. Quoique l'extrémité antérieure en soit brisée, on voit clairement que le timbre se recourbait en avant à la façon d'un bonnet phrygien. Nous rencontrons cette forme de casque p. ex. sur un des fameux sarcophages de Sidon (2), sur le sarcophage des Amazones du Musée de Vienne (3), dans les bas-reliefs de la stoa de Pergame (4), sur un sarcophage romain (5), dans des terres-cuites de Tarente (6), sur deux séries d'as (7) et sur quelques monnaies frappées en Italie (8). Ces monuments nous permettent de restaurer l'extrémité du casque, brisée dans notre exemplaire: elle formait une pointe émoussée (9) ou se terminait en une tête de quadrupède (10) ou d'oiseau (11). Un trou creusé dans la partie supérieure du timbre du casque, tout près de la brisure, servait sans aucun doute à fixer un panache travaillé à part. Le timbre est décoré, de chaque côté, par une figure de griffon en ronde-bosse. Quoique les deux figures soient très-mal conservées, il semble néanmoins probable que chacune d'elles soutenait également un panache. S'il en était ainsi, on pourrait reconnaître dans la disposition de ces deux animaux une réminiscence du casque de la Parthénos, dans lequel les deux panaches latéraux étaient soutenus chacun par un cheval ailé (12).

PLANCHE XLI.

## Tête de jeune fille.

[G.]

Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,14. Marbre pentélique.

D'après ses formes, son expression et le travail peu soigné mais plein de caractère, cette tête est un produit attique de l'époque de Phidias. Vue de face, elle offre une analogie frappante avec un fragment que nous avons conservé d'une oeuvre d'Agorakritos, c'est à dire avec une tête provenant des bas-reliefs de la base qui soutenait la statue de Némésis à Rhamnus (1). Vue de profil, elle nous rappelle la déesse qui sur la frise du Parthénon est assise derrière Venus et dans laquelle on reconnait avec beaucoup de probabilité Peitho (2). La tête représente une jeune fille dont la physionomie trahit une fraîcheur un peu âpre et en même temps la naïveté virginale; les cheveux ondulés ne sont visibles qu'au-dessus du front et sur le cou; tout le reste en est rassemblé sous un bonnet (κεκρύφαλος) entouré d'un bandeau, bonnet que l'art antique donne souvent aux jeunes filles mortelles et immortelles (3). Si on voulait y reconnaître une déesse, on pourrait penser à Iris (4), Nike (5) ou Peitho (6) qui sur des monuments attiques du V^e siècle sont représentées sous des traits et avec une coiffure semblables.

(1) Voir notre page 29.

(2) Hamdy Bey et Reinach *Le nécropole royale de Sidon* pl. XXVI.

(3) Robert *Die antiken Sarkophag-reliefs* II pl. XXVII p. 78.

(4) *Alterthümer von Pergamon* II pl. XLIV 1 p. 103.

(5) Helbig-Toutain *Guide* I n. 422 (419 de l'éd. allemande). Les bas-reliefs de ce sarcophage semblent inspirés par une peinture de Pergame.

(6) *Mon. dell'Inst.* XI 45, 6; *Ann.* 1883 p. 200.

(7) Sur la série qui a sur le revers la roue: Carelli-Cavedoni *Numorum Italiae veteris tabulae CCII* pl. XXXIII 3, pl. XLII 1; sur la série qui a sur l'avers et sur le revers la tête casquée d'une déesse (Minerve?): Carelli-Cavedoni l. c. pl. XLVI 1; Mommsen-Blacas *Histoire de la monnaie romaine* IV pl. VIII p. 11.

(8) Ariminum (?): Carelli-Cavedoni pl. LIII 2. Velia: Carelli-Cavedoni pl. CXLIII 87. Denier frappé par les Romains à Capoue: Mommsen-Blacas l. c. IV pl. XVII 2 p. 16.

(9) C'est le type le plus commun. Voir les exceptions dans les notes 10 et 11.

(10) Il en est ainsi sur l'as reproduit dans Mommsen-Blacas IV pl. VIII p. 11.

(11) Ainsi sur les deniers romains frappés à Capoue: Mommsen-Blacas IV pl. XVII 2 p. 16.

(12) Loeschcke dans la *Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* (Bonn 1891) p. 14.

PLANCHE XLII.

## Statuette d'une hydrophore.

Hauteur: 0,425.

La collection Barracco possède un pendant de cette statuette, de type semblable; mais nous ne l'avons pas reproduit, parce-qu'il lui manque la tête et le bras gauche levé. Les deux statuettes sont travaillées en marbre rouge (rosso antico). Elles représentent des jeunes filles, dont chacune porte sur la tête un vase (hydria); l'une des mains soutient légèrement ce vase, tandis que l'autre relève un pan du chitôn. Nous devons nous imaginer ces vases remplis d'eau servant pour quelque cérémonie religieuse. Dans la statuette dont la tête a subsisté, le vase repose sur une peau de chevreau, qui en amortit la pression sur la tête. C'était aussi le cas dans le pendant dont la tête est perdue; car on voit sur l'épaule droite le mufle d'une peau analogue.

Les deux statuettes sont debout dans une attitude ferme et sûre; le visage de celle dont la tête subsiste et qui est reproduite sur notre planche XLII a des traits grandioses et une expression calme; l'arrangement des cheveux descendant sur la nuque trahit encore une réminiscence de la mode archaïque; les corps sont trapus; les plis de la partie inférieure du chitôn se développent avec une symétrie sévère. Tous ces caractères prouvent que le

(1) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1891 pl. 8, 1 p. 65.

(2) Michaelis *Der Parthenon* pl. 14, Platte IV 40, p. 258.

(3) Cf. l'épigramme de l'*Anthologia palatina* VI 280.

(4) P. ex. sur une coupe de Brygos (*Mon. dell' Inst.* IX 46), sur deux autre vases attiques à figures rouges de style sévère (Welcker *Alte Denkmäler* III pl. XVI 2; *Journal of hellenic studies* I pl. 3), sur deux lekythoi attiques à fond blanc (Roscher *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* II p. 344—345 Fig. 3).

(5) Knapp *Nike in der Vasenmalerei* p. 93.

(6) Voir la note précédente n. 2. Madame de Stieglitz à St. Pétersbourg possède une tête en marbre qui représente une jeune fille aux cheveux ondulés, coiffée d'un bonnet et d'un diadème. Le style indique le commencement du IV^e siècle av. J. C. On pourrait être tenté de reconnaître dans ce marbre un développement plus récent du type représenté par l'exemplaire Barracco. M. Kekulé qui a publié la tête de St. Pétersbourg dans sa brochure *Hebe* pl. I y veut reconnaître (p. 63 et suiv.) Hébé. C'est une de ces hypothèses que l'on ne peut ni prouver ni réfuter.

sculpteur s'est inspiré de types créés par le grand art attique du Ve siècle. Nous savons qu' à Athènes, antérieurement déjà à l'année 480 av. J.-C., la jeune fille portant de l'eau (ὑδροφόρος) était un motif de la statuaire. Thémistocle, lorsqu'il y présidait au règlement des eaux (τῶν Ἀθήνησιν ὑδάτων ἐπιστάτης), fit exécuter, avec l'argent que lui avaient rapporté les contraventions, la statue en bronze d'une hydrophore de la hauteur de deux aunes. L'année 480 les Perses, après avoir occupé la ville d'Athènes quittée par ses habitants, emportèrent cette statue, et lorsque Thémistocle, fugitif d'Athènes, arriva en Asie mineure, il la retrouva à Sardes dans le temple de Cybèle (1).

D'après leur matière, le marbre rouge, et d'après le caractère de l'exécution, les deux statuettes ont été sculptées à l'époque romaine. Elles furent trouvées dans la Sabine près de Poggio Mirteto parmi les ruines d'un petit temple dont l'épistyle portait l'inscription IOVEI · LEIBERO. Ce temple était donc consacré à Jupiter Liber — ce qui prouve que dans la Sabine comme en d'autres régions de l'Italie une fusion s'était produite entre le souverain des dieux, Jupiter, et le dieu du vin, Liber, qu'on identifiait avec le Dionysos grec (2). Les deux statuettes étaient probablement des ex-votos dédiés à cette divinité. Les peaux de chevreau sur lesquelles reposent les vases sont des attributs bachiques, allusion au dieu du vin.

PLANCHES XLIII, XLIIIa.

## Tête du doryphore, d'après Polyclète.

[R.]

Distance entre la partie conservée du menton et le sommet de la tête : 0,295.

C'est la plus belle réplique que nous connaissions du doryphore. Le sculpteur qui l'a faite était très habile; de plus, il sentait avec une parfaite netteté que la technique du bronze, dans lequel était exécuté l'original, et celle du marbre, qu'il employait, sont soumises à des conditions différentes. Dans la facture des cheveux il a imité fidèlement les particularités du bronze fondu et ciselé. Cela se reconnaît surtout aux pointes relevées qui terminent les boucles. Dans le rendu du visage, on remarque quelques concessions à la technique du marbre. Le sculpteur y a radouci les arêtes aigües qui sont propres à la métallotechnique et qu'on trouve, non seulement dans l'hermès en bronze découvert à Herculanum (3), mais aussi dans la plupart des copies en marbre du doryphore.

La tête a été publiée dans les *Notizie degli scavi* 1879 pl. I p. 40 (cf. 1878 p. 346).

(1) Plutarch. *Themistocles* 31.

(2) Jordan *Analecta epigraphica latina* (Regimontii 1886) p. 3.

(3) Comparetti e De Petra *La villa Ercolanese dei Pisoni* pl. 8, 3 p. 261, 6, où l'on trouve la bibliographie du sujet. Cf. encore Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 505.

PLANCHE XLIV.

## Tête du doryphore, d'après Polyclète.

Donnée à Barracco par M. Robert de Keudell. Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête : 0,30. Restaurations : La plus grande partie des arcades sourcilières et des paupières supérieures, la moitié antérieure du nez, les lèvres, le bas du cou, le buste. Ces restaurations ont été faites d'après l'hermès d'Herculanum (voir notre page 39 not. 3); elles sont donc exactes, en général.

L'exécution est inférieure à celle de la tête reproduite sur nos planches XLIII, XLIIIa. Elle ressemble à la moyenne des sculptures de style décoratif travaillées au commencement de l'empire.

PLANCHE XLV.

## Statue d'éphèbe dérivée du doryphore.

[R.]

Hauteur : 0,495.

Lorsqu'un artiste grec avait créé une œuvre dont le mérite était généralement reconnu, très souvent des artistes postérieurs en variaient certains détails et produisaient de cette façon des types nouveaux. C'est ce qui est arrivé entre autres au doryphore de Polyclète (1). Notre statue rappelle le doryphore par le sujet, par le type du visage, par les formes et les proportions du corps. Pourtant l'attitude du jeune homme est plus légère et plus souple; ce n'est pas la main gauche, mais la droite, qui tenait la lance; la main gauche est commodément appuyée à la hanche. Ce type inspiré par le doryphore doit avoir eu une certaine renommée; car nous en avons conservé une seconde réplique, qui se trouve au Musée du Vatican, dans la Galerie des Candélabres (n. 269 B).

PLANCHE XLVI.

## Buste d'éphèbe, type dérivé du doryphore.

[R.]

Grandeur naturelle.

La tête correspond, par les formes générales et par les proportions, au type du doryphore. Mais le rendu de la chair et de la chevelure est plus souple. C'est le type du doryphore transformé selon les tendances de l'art péloponnésien du IVe siècle av. J.-C. Certaines représentations de Pan jeune et imberbe (2) nous montrent une transformation semblable du type polyclétéen.

(1) Cf. *Ann. dell' Inst.* 1878 p. 9 not. 3, p. 25 et suiv. *Verhandlungen der 21. Philologenversammlung in München* (Leipzig 1892) p. 264.

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 389 (le même numéro dans l'édition allemande)

PLANCHE XLVII.

## Tête d'un diadumenos.

Achetée à l'héritière du sculpteur Steinhäuser. Restaurations: Des fragments aux arcades sourcilières et aux paupières, le nez, les lèvres, un morceau du menton, le bas du cou, le buste.

Les créations de Polyclète ne manquèrent pas d'attirer l'attention des artistes athéniens. Le maître péloponnésien avait représenté une Amazone blessée, de laquelle nous avons conservé plusieurs répliques. Cette œuvre inspira à un sculpteur athénien la pensée de traiter le même sujet; et, en suivant l'esprit et les tendances de son propre art, il transforma le motif de Polyclète (1). Il en fut de même pour le diadumenos de Polyclète, représentation d'un éphèbe qui se met un ruban autour de la tête. Une statue trouvée à Vaison dans la France méridionale en reproduit le motif original (2); le type attique inspiré par cette œuvre de Polyclète nous est connu par une statue du Musée britannique et par plusieurs têtes (3). Il faut ajouter à ces répliques la tête reproduite sur notre planche XLVII. Pour l'apprécier exactement, il faut considérer que les lèvres et le nez y sont restaurés d'après l'hermès du doryphore trouvé à Herculanum (4). Aussi la tête, de prime abord, semble beaucoup plus voisine du type peloponnésien qu'elle ne l'était réellement. Cette impression pourtant s'évanouit, si l'on examine les parties antiques. Le crâne ne s'élève pas jusqu'à cette hauteur considérable qui caractérise les types de Polyclète; il se développe plutôt en profondeur comme les types attiques. Le rendu de la chair a plus de morbidesse; la chevelure est traitée d'une façon plus souple et en même temps plus variée. Si l'on fait abstraction des parties restaurées, notre tête ressemble à une tête du Musée de Cassel (5) et à une autre de l'Augusteum de Dresde (6) que l'on a attribuées avec raison au diadumenos attique; mais elle se distingue de ces têtes par la facture plus simple de la chevelure, et par ce trait elle semblerait plutôt se rapprocher de l'original.

PLANCHE XLVIII.

## Tête de Minerve.

Provenant de la Sicile et achetée à M. Alexandre Castellani. Distance entre la pointe du menton et l'endroit le plus haut du casque: 0,18.

L'art grec créa — vers la moitié du V^e^ siècle av. J.-C., semble-t-il — un type qui différait essentiellement de celui de l'Athéna Parthénos de Phidias. La déesse y est représentée, non avec le casque attique, mais avec le casque corinthien. Tandis que la figure de la Parthénos était celle d'une vierge fraîche, vigoureuse et pleine de courage, l'autre type accentua plutôt le caractère sérieux et la prudence réservée de la déesse (1). Nous en avons conservé un bon nombre d'exemplaires, qui prouvent que plusieurs artistes, vers le fin du V^e^ et pendant le IV^e^ siècle, se sont étudiés à modifier et à approfondir ce type. La tête publiée sur notre planche XLVIII reproduit une variante plutôt ancienne du même type; elle peut très bien être rapportée à la fin du V^e^ siècle. Les formes sont plus massives et le style est plus sévère que dans la Minerve Giustiniani (2) et dans la statue colossale de Velletri (3), qui représentent les variantes les plus célèbres de ce type.

(1) *Jahrbuch des arch. Instituts* I p. 41—43.
(2) Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 508.
(3) Friederichs-Wolters n. 509—511. *Journal of hellenic studies* VII (1884) p. 243—247.
(4) Voir notre page 39 note 3.
(5) Conze *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik* pl. 2 p. 3.
(6) *Ann. dell' Inst.* 1871 Tav. d'agg. V p. 281. Cf. Friederichs-Wolters n. 511.

(1) Cf. Roscher *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I 1 p. 701—703.
(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 51 (le même numéro dans l'édition allemande).
(3) Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 1434.
(4) Roscher *Lexikon der griech. u. röm. Mythologie* I 2 p. 2560—2561.
(5) Roscher l. c. I 2 p. 2561—2562.
(6) Bas-relief trouvé à Tanagra: *Athenische Mittheilungen* III (1878) p. 380 n. 143; Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 1076; Roscher *Lexikon* I 2 p. 2557—2558 n. 4. — Bas-relief trouvé à Erimokastro: *Athen. Mittheilungen* III (1878) p. 380 n. 144.

PLANCHE XLIX.

## Bas-relief, chasseur à cheval.

[G.]

Largeur: 0,345; hauteur: 0,35. Marbre pentélique.

Nous avons conservé beaucoup de bas-reliefs grecs qui représentent des hommes à cheval; leurs attributs, généralement, dénotent des guerriers, quelquefois des chasseurs. La Grèce septentrionale (4) et la Béotie (5) surtout sont riches en monuments de ce genre. Lorsque ces bas-reliefs ne portent pas d'inscriptions et lorsqu'on ignore les circonstances de leur découverte, il est souvent très difficile de décider s'il s'agit d'ex-votos dédiés à des héros mythiques ou de stèles funéraires qui représentent de simples mortels héroïsés. On voit, sur l'exemplaire que reproduit notre planche XLIX, un éphèbe qui chevauche vers la droite. C'est un chasseur. Son valet court derrière le cheval, en se retenant avec la main droite à la queue de l'animal; dans la main gauche il porte un bâton, qui est appuyé sur son épaule, et auquel est attaché le butin de la chasse, un lièvre tué. Au-dessous du cheval s'est conservée la partie postérieure d'un chien, qui court dans la même direction que le cheval. Le jeune cavalier lève la main droite et la tend en avant, comme s'il saluait ou appelait près de lui un personnage qu'il voit devant lui. Le sculpteur de notre bas-relief n'a pas représenté ce personnage. Mais on a trouvé, en Béotie, deux bas-reliefs analogues, où nous voyons une femme debout devant le cavalier; sur l'un de ces exemplaires, la femme tient une coupe; sur l'autre, une coupe et une cruche (6). L'un de ces bas-reliefs, qui provient de Tanagra, date évidemment de la même époque que le nôtre. L'identité de style entre les deux monuments est nettement accusée; le groupe du cavalier et du valet qui le suit y est dessiné d'une façon tout-à-fait semblable. Il est

impossible de décider avec certitude si les chasseurs représentés sur ces bas-reliefs sont des héros mythiques ou des mortels héroïsés. Tout au plus on pourrait faire valoir, en faveur de la seconde hypothèse, le détail du valet qui se retient à la queue du cheval: ce motif de genre semble mieux à sa place, s'il s'agit d'un mortel que d'un personnage mythique.

Le style de notre bas-relief est celui qui était propre à l'art attique pendant la période de transition entre le V^e^ et le IV^e^ siècle av. J.-C. Ce fait, pourtant, ne prouve nullement que le bas-relief a été sculpté en Attique. Il serait tout aussi légitime de songer à la Béotie. L'art de cette région, pendant le V^e^ et le IV^e^ siècle av. J.-C., dépendait étroitement de l'art attique (1). Nous venons de citer un bas-relief trouvé à Tanagra, qui, par la composition comme par le style, correspond au nôtre.

PLANCHE L.

## Bas-relief attique dédié à Apollon.

[G.]

Largeur 0,445, hauteur 0,375. Marbre pentélique.

On lit au-dessus de la représentation en relief l'inscription:

*ΠΥΘΑΙΣΤΑΙΑΝΕΘΕΣΑΝΤΩΙΑΠΟΛΛΩΝΙ*

C'est à dire: Des personnes qui consultèrent l'oracle ont dédié ce bas-relief à Apollon.

Sur le socle sont gravés les noms des auteurs de la dédicace:

*ΠΕΙΘΩΝ ΤΙΜΟΚΡΙΤΟΣ ΑΜΕΙΝΟΚΛΗΣ ΑΓΝΟΔΗΜΟΣ*
*ΣΩΣΙΓΕΝΟΣ ΤΙΜΟΚΡΑΤΟΣ ΑΜΕΙΝΙΠΠΟ ΑΓΝΟΘΕΟ*

Le bas-relief est évidemment un produit attique. Le style de la représentation figurée, l'orthographe et les caractères des inscriptions dénotent la fin du V^e^ ou le commencement du IV^e^ siècle av. J.-C. (2).

Comme le monument est dedié à Apollon, l'adolescent qui forme le centre de la composition ne peut être que ce dieu. Le fait qu'il y est représenté sans attributs s'expliquerait d'une façon bien naturelle si nous supposons que le bas-relief se trouvait dans un sanctuaire d'Apollon: la pensée du visiteur se portait tout d'abord vers la divinité du lieu. Derrière Apollon debout est sa sœur Diane, reconnaissable par le carquois, dont l'extrémité supérieure s'élève au-dessus de l'épaule droite. La matrone assise derrière la déesse de la chasse sur un *omphalos* ne peut être que Latone, mère d'Apollon et de Diane. Devant ces trois divinités on voit quatre jeunes garçons enveloppés dans des *himatia*, et près de l'extrémité droite de la plaque un homme barbu, habillé lui aussi d'un *himation*, qui élève la main droite vers les divinités avec le geste de l'adoration; son beau visage et le bandeau qui entoure la tête dénotent un personnage considérable.

D'après l'inscription gravée sur le socle, le bas-relief a été dédié par quatre personnages. Rien donc n'est plus naturel que de reconnaître les auteurs de la dédicace dans les quatre jeunes garçons, debout devant les divinités, et de leur donner les noms indiqués dans l'inscription, Peithon, Timokritos, Ameinokles Hagnodemos. Mais quel est donc alors le bel homme barbu qui fait le geste de l'adoration? Il ne peut pas être le père des quatre enfants, car ces derniers, d'après l'inscription, avaient des pères différents. La noblesse du type ne permet point de le prendre pour un simple pédagogue. Serait-ce un prêtre d'Apollon, sous les auspices duquel les quatre enfants consultent l'oracle, et qui les recommande à la grâce du dieu? Ou faut-il y reconnaître le *Demos* auquel appartenaient les quatre auteurs de la dédicace? Certains témoignages prouvent que les Grecs considéraient quelquefois les héros comme intermédiaires entre les mortels et les dieux (1). Je pourrais proposer encore au sujet de ce personnage plusieurs autres conjectures, mais aucune interprétation sûre.

Les Grecs avaient l'habitude de placer les bas-reliefs votifs sur des stèles qui elles-mêmes quelquefois étaient décorées de bas-reliefs (2). Notre exemplaire était placé de la même façon. On y voit au bord inférieur un fragment de la cheville qui servait pour fixer la plaque sur la stèle.

Dans les fouilles entreprises par l'Ecole archéologique américaine à Icaria, ont été découverts des bas-reliefs dédiés à Apollon, qui datent de la même époque que le nôtre, et correspondent à ce dernier par le style et par l'exécution (3).

PLANCHE LI.

## Stèle funéraire de Posidippe.

[G.]

Largeur: 0,39; le maximum de la hauteur: 0,59. Marbre pentélique.

Le style du bas-relief et les caractères de l'inscription *ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΟΣ* (Posidippe) gravée au-dessous du fronton indiquent clairement l'origine de ce monument: c'est une œuvre attique du commencement du IV^e^ siècle av. J.-C. Le bas-relief représente une des scènes les plus fréquentes sur les monuments funéraires attiques de cette époque. L'Athénien, dont le nom est indiqué par l'inscription, se tient debout et serre la main à sa femme assise devant lui. Comme il arrive généralement dans des scènes semblables, l'attitude des deux figures exprime une légère nuance de mélancolie.

(1) Cf. Koerte dans les *Athenische Mitthailungen* IV (1879) p. 272 et suiv.

(2) L'imprimerie n'ayant pas à sa disposition des types correspondant exactement aux anciens caractères attiques, nous sommes obligés de reproduire dans notre texte les inscriptions avec des caractères différents. Du reste on reconnaît la forme des lettres clairement sur la phototypie.

(1) Roscher *Lexikon der griech. u. röm. Mythologie* I 2 p. 2476—2477.

(2) Furtwaengler *Sammlung Sabouroff* I Sculpturen, Einleitung p. 29. *Jahrbuch des arch. Inst.* II (1882) p. 23 et suiv.

(3) *American Journal of archaeology* V (1889) pl. XI 1, 2 p. 471—473.

PLANCHE LII.

## Fragment d'un bas-relief, jeune cavalier.

[R.]

Le maximum de la largeur: 0,43; celui de la hauteur: 0,38.

L'oreille droite qui pointe en avant, l'œil grandement ouvert et le cou rejeté en arrière indiquent que le cheval est agité. Pour le calmer, le cavalier le flatte avec la main droite sur la tête, tandis qu'avec la gauche il tire sur les rênes. Le contraste entre l'attitude calme du jeune homme et l'agitation nerveuse du cheval est très bien rendu. On remarque sur notre bas-relief deux détails singuliers. La chlamyde du cavalier dans sa partie supérieure est pourvue d'un capuchon. En outre la crinière du cheval est coupée d'une façon étrange: on a laissé le crin assez long au milieu, tandis qu'il est coupé très court des deux côtés. Un petit reste de bas-relief qui se trouve au bord gauche, tout près de la brisure, prouve que derrière la figure qui nous est restée il y avait encore une autre représentation, probablement celle d'un second cavalier.

Notre exemplaire n'est pas un travail original mais une copie. C'est ce que dénote surtout le rendu un peu lourd de la draperie. Le style, dans son ensemble, trahit les caractères qui distinguaient l'art attique vers la moitié du IV^e siècle. Précisément sur deux monuments attiques du même siècle (1) nous trouvons des crinières de chevaux, qui correspondent par la façon dont elle sont coupées à celle que montre notre fragment. Dans la conformation du corps du cheval pourtant l'artiste semble s'être inspiré des représentations équestres de la frise du Parthénon. L'original doit avoir eu une certaine célébrité; car nous en avons conservé une autre reproduction dans un bas-relief, dont Léon X fit cadeau en 1519 à un pélerin espagnol, et qui se trouve maintenant à Séville (2). Un des cavaliers qu'on y voit ressemble exactement, par tous les détails, à celui du bas-relief Barracco.

PLANCHE LIII.

## Bas-relief, trouvé à Teano.

Largeur: 0,79; hauteur: 0,605.

Ce bas-relief a été trouvé sous terre près de Teano Sidicino (Teanum Sidicinum); il provient donc d'un territoire anciennement habité par des Osques. Aussi l'on pourrait être tenté d'y voir un produit de l'art indigène hellénisant. Les Osques de la Campanie, plus que tout autre peuple italique, ont compris l'esprit et les formes de l'art grec. Néanmoins les œuvres qu'ils nous ont laissées trahissent toujours leur origine par quelque nuance locale. Notre bas-relief au contraire n'offre aucune trace d'une semblable nuance; il manifeste dans la composition comme dans le rendu des détails, toutes les qualités de l'art grec pur; son style correspond à celui qui dominait en Attique vers la moitié du IV^e siècle av. J.-C. Par conséquent ce bas-relief n'a pu être travaillé que par un sculpteur grec. Nous ignorons comment il est parvenu à Teanum Sidicinum. Il se peut qu'un habitant osque de cette ville l'ait fait exécuter pendant le IV^e siècle à Neapolis, la ville grecque la plus rapprochée de sa résidence, ou bien qu'à une époque postérieure quelque Romain l'ait emporté de la Grèce propre et en ait décoré une maison ou une villa, qu'il possédait dans le territoire de Teanum.

Est-ce un ex-voto ou un bas-relief funéraire? La seconde hypothèse semble la plus probable. Nous voyons à gauche un éphèbe debout, qui cause avec une jeune femme assise, à droite un cheval et un autre éphèbe debout, qui, à ce qu'il semble, a posé son avant-bras droit sur le cou de l'animal. Cet éphèbe ne peut pas être le même personnage que celui représenté à gauche; sa chevelure est arrangée différemment; son visage a une forme plus ronde et des traits moins fins. Il sera donc un compagnon de l'éphèbe qui cause avec la jeune femme. Au centre, entre les deux groupes, on voit une seconde jeune femme debout, représentée de face; elle retient avec la main droite le manteau qui entoure la partie inférieure de son corps; la main gauche, perdue, peut avoir tenu la bride du cheval qui se trouve à côté.

Un des motifs les plus fréquents sur les bas-reliefs funéraires grecs, c'est le couple des époux qui se donnent la main (voir notre planche LI). Ce motif, sur notre marbre, a été remplacé par la scène de causerie représentée à gauche. La légère mélancolie qui est répandue sur les deux personnages convient parfaitement à un bas-relief funéraire; la femme par son attitude et par son expression rappelle certaines figures de jeunes épouses qu'on voit sur des stèles funéraires attiques du IV^e siècle. Le jeune homme et le cheval à droite indiquent, ou bien que le défunt était un guerrier, ou bien qu'il a été représenté à la façon d'un héros. Je ne peux citer aucune analogie pour la jeune femme au milieu. Peut-être la présence de cette figure est-elle due à des circonstances tout à fait individuelles, p. ex. à l'affection spéciale des époux pour une jeune parente.

(1) Sur un fameux bas-relief, trouvé à Orope — *Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin* (Berlin 1891) p. 217 n. 725 — et sur la base portant la signature de Bryaxis, base récemment découverte à Athènes — *Bull. de correspondance hellénique* VIII (1892) pl. III, VII p. 550 et suiv.; en outre sur le sarcophage grec des Amazones du Musée de Vienne — Robert *Die antiken Sarkophagreliefs* II pl. XXVII p. 78 — et sur un des célèbres sarcophages de Sidon — Hamdy Bey et Reinach *La nécropole royale de Sidon* pl. XXVII.

(2) *Ann. dell' Inst.* 1862 Tav. d'agg. F p. 101—103.

PLANCHE LIV.

## Fragment d'un haut-relief, tête de femme.

[G.]

Grandeur naturelle. Marbre pentélique.

Nous sommes en présence d'une jeune femme, de beauté idéale; elle a tiré son manteau sur la partie postérieure de la tête; l'expression de la figure est légèrement mélancolique. Le style de ce fragment et le caractère de l'exécution, qui est peu minutieuse dans les détails mais pleine de sentiment, dénotent clairement l'art attique du IVe siècle. La conformation de la figure correspond à celle que nous rencontrons dans les œuvres de la seconde école attique. Elle se rapproche surtout de la célèbre statue de Cérès découverte à Cnide (1). Notre fragment faisait partie, semble-t-il, d'une stèle funéraire de dimensions considérables. C'est la tête de la défunte assise, que nous en avons conservée. S'il s'agit effectivement d'une stèle funéraire, nous pouvons affirmer que notre haut-relief est antérieur à l'administration de Démétrius de Phalère, c'est-à-dire à la fin du IVe siècle. On sait que Démétrius entre 317 et 307 av. J.-C. restreignit par une loi le luxe des enterrements et des monuments funéraires à Athènes; et, depuis cette époque, on ne rencontre sur les tombes attiques que des monuments très simples, des colonnes, des bases (τράπεζαι), des bassins (2).

PLANCHE LV.

## Tête de pugiliste.

[R.]

Grandeur naturelle.

Les oreilles aplaties prouvent que nous avons devant nous un pugiliste. Quant aux formes principales, cette tête se rapproche des types de Scopas, que nous connaissons par les sculptures, parvenues jusqu'à nous, du fronton du temple d'Athéna Alea à Tégée (3) et par d'autres œuvres qu'on a rattachées avec beaucoup de probabilité à l'art de ce maître (4). Nous y retrouvons l'élément le plus caractéristique de tous ces types, c'est-à-dire un crâne qui, vu de face comme de profil, offre un aspect particulièrement carré. Il nous semble, pourtant, que la tête publiée sur notre planche LV est d'une époque quelque peu antérieure à Scopas. Le rendu de la chair y est moins souple, on n'y remarque pas cette ride qui, dans les types créés par Scopas, s'avance des coins extérieurs des yeux vers les tempes et qui contribue beaucoup à donner aux visages un caractère pathétique (1). L'impression générale de la tête Barracco est analogue à celle que nous ressentons en présence du prétendu portrait d'Alcibiade (2), création certainement antérieure au temps de Scopas. Cette tête confirme en outre l'hypothèse que les types de Scopas sont dérivés de ceux créés par Polyclète (3). En la comparant avec la tête du doryphore reproduite sur notre planche XLIV on reconnaîtra la parenté des deux profils. La chevelure du pugiliste aussi, quoiqu'elle soit plus librement modelée, se rapproche, quant au dessin, de celle du doryphore. De tout cela il résulte que la tête publiée sur notre planche LV peut être considerée comme un type de transition entre l'art de Polyclète et celui de Scopas — plus voisin, d'ailleurs, de Scopas que de Polyclète.

(1) Overbeck *Kunstmythologie* III p. 456 n. 1; *Atlas* XIV 14, 19. Brunn *Griechische Götterideale* pl. IV p. 42 et suiv.

(2) Cicero *De legibus* II 26. Cf. *Jahrbuch des arch. Instituts* VII (1892), *Archäolog. Anzeiger* p. 23—24.

(3) *Antike Denkmäler herausgeg. vom arch. Institut* I pl. 35 p. 21—22.

(4) Un type d'Hercule: *Römische Mittheilungen* IV (1889) p. 189 et suiv. Cf. ibid. VI (1891) p. 241—245. Un type de Méléagre: *Antike Denkmäler herausgeg. vom arch. Inst.* I pl. 40 p. 20. *Röm. Mittheilungen* IV (1889) p. 218 et suiv.

PLANCHES LVI, LVIa.

## Buste d'éphèbe.

[R.]

Grandeur naturelle. Restauration: la partie antérieure du nez.

La facture mécanique des cheveux et la forme du buste prouvent que l'exécution de ce marbre date de l'époque impériale avancée. L'original était, semble-t-il, un type attique qui dut, pour ainsi dire, préparer le développement des types de Lysippe (4). La forme du crâne, le profil et la disposition des cheveux indiquent l'art attique du troisième quart environ du IVe siècle av. J.-C. D'autre part le front fortement bombé dans la partie inférieure et les yeux profondément enfoncés rappellent l'*Apoxyomenos*. Il ne s'en suit pas, cependant, que l'original du buste Barracco doive être directement rattaché aux productions de Lysippe; car on trouve déjà des détails semblables dans les œuvres de Scopas et de Praxitèle. Ce qui constitue une différence fondamentale entre le buste Barracco et les types de Lysippe, c'est l'expression de la figure, la disposition des cheveux et le rendu plus simple de la bouche et des joues.

PLANCHES LVII, LVIIa.

## Tête d'Alexandre le Grand.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et l'endroit le plus haut de la tête: 0,278.

M. Koepp (5) soutient que cette belle tête n'est pas le portrait d'un mortel, mais plutôt un type d'Apollon. Pour le prouver, il allègue seulement une tête d'Apollon, découverte à Taormina.

(1) *Sitzungsberichte der Berliner Akademie* 1892 p. 55.

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 91 (n. 92 de l'édition allemande).

(3) *Athenische Mittheilungen* VI (1881) p. 405 et suiv. *Römische Mittheilungen* IV (1889) p. 202 et suiv.

(4) Cf. von Sybel dans les *Römische Mittheilungen* VI (1891) p. 241—245.

(5) *Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen* (Berlin 1892) p. 24.

Mais il suffit de donner un coup d'œil à la planche où cette tête est publiée (1), pour nous convaincre qu'elle n'a rien de commun avec le marbre Barracco, qu'elle en diffère plutôt dans tous les traits essentiels, dans la ligne du profil, dans l'expression de la physionomie et dans la disposition des cheveux. Il est aujourd'hui bien facile de prendre connaissance des différents types d'Apollon, grâce à la *Kunstmythologie* de M. Overbeck. J'ai consulté cet ouvrage et je n'ai trouvé dans aucune image de ce dieu les deux traits distinctifs de la tête Barracco: les cheveux relevés au-dessus du front, et le cou s'inclinant vers l'épaule gauche.

Cette tête ne peut être qu'un portrait. Quoique fortement idéalisée, elle a un caractère singulièrement individuel, qui se trahit surtout dans l'inégalité des deux moitiés de la face. La moitié droite est beaucoup moins développée que la moitié gauche. La tempe droite est plus plate que la tempe gauche, l'œil droit plus petit et situé plus à fleur de tête que l'œil gauche. Mais la partie où ce manque de symétrie se manifeste de la façon la plus étrange, c'est la lèvre supérieure. La moitié gauche en est beaucoup plus épaisse et plus relevée que la moitié droite. Je sais bien que parfois, dans les représentations idéales, on trouve de même quelques légères différences entre les deux moitiés de la face. Mais on n'y rencontre jamais une inégalité aussi prononcée, aussi caractéristique, que celle qui nous frappe dans la tête Barracco. Il semble donc hors de doute que ce trait est copié d'après nature. Le visage du personnage représenté par cette tête devait se distinguer par le manque de symétrie. L'artiste, tout en idéalisant son modèle, conserva cette particularité pour donner à son œuvre le caractère individuel nécessaire dans un portrait.

Si donc la tête Barracco est un portrait, elle ne peut représenter qu' Alexandre le Grand. Nous y trouvons tous les traits caractéristiques que les auteurs anciens attribuent à la physionomie du grand roi: les cheveux qui se dressent au-dessus du front (2), le regard dirigé en haut (3), l'expression langoureuse et vague des yeux (4), le cou incliné vers l'épaule gauche (5).

(1) *Archaeologische Zeitung* XXXVI (1878) pl. 1 p. 7—8.

(2) Plutarch. *Pompeius* 2: *ἦν δέ τις καὶ ἀναστολὴ τῆς κόμης ἀτρέμα καὶ τῶν περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης τοῦ προσώπου, ποιοῦσα μᾶλλον λεγομένην ἢ φαινομένην ὁμοιότητα πρὸς τὰς Ἀλέξανδρου τοῦ βασιλέως εἰκόνας.* — Aelian. *var. hist.* XII 14: *Ἀλέξανδρον δὲ τὸν Φιλίππου ἀπραγμόνως ὡραῖον γενέσθαι λέγουσι· τὴν μὲν γὰρ κόμην ἀνασεσύρθαι αὐτῷ, ξανθὴν δὲ εἶναι.*

(3) Plutarch. *De Alexandri Magni fortuna aut virtute* II: *ἄνω βλέποντα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανόν, ὥσπερ αὐτὸς εἰώθει βλέπειν Ἀλέξανδρος ἡσυχῇ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον.*

(4) Plutarch. *De fortuna Alexandri* II: *μόνος γὰρ οὗτος (Λύσιππος), ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦθος αὐτοῦ, καὶ συνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετὴν· οἱ δ' ἄλλοι τὴν ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου, καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν καὶ ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες, οὐ διεφύλαττον τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες.* — Plutarch. *Alexander* 4: *καὶ γὰρ μάλιστ' ἃ πολλοὶ τῶν διαδόχων ὕστερον καὶ τῶν φίλων ἀπεμιμοῦντο, τήν τε ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου καὶ τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων διατετήρηκεν ὁ τεχνίτης* (sc. *Λύσιππος*). — Plutarch. *Pompeius* 2 (voir note 2).

(5) Plutarch. *Alexander* 4 (voir not. 4). Tzetzes *hist.* VIII 421: *παρατράχηλος.* Tzetzes *hist.* XI 100: *σιμοτράχηλος καὶ παρατραχηλῶν.*

Un des portraits les plus authentiques d'Alexandre que nous ayons conservés, c'est à dire l'hermès découvert près de Tivoli et désigné par une inscription (1), montre une asymétrie de la face analogue à celle que nous observons dans la tête de la collection Barracco. Les artistes qui créèrent l'un et l'autre type ont tous deux copié la nature en introduisant ce détail. Mais l'auteur du type représenté par la tête Barracco a en même temps fortement idéalisé l'ensemble des formes, tandis que l'autre artiste est resté plus proche de la réalité. L'hermès est un portrait iconique; l'auteur du type Barracco a prêté à Alexandre le caractère d'un jeune dieu. Les deux types diffèrent en particulier par la façon dont est rendue la ligne du front et du nez, vue de profil. Cette ligne, dans la tête Barracco, est plus calme que dans l'hermès; elle se rapproche davantage de ce que nous appelons habituellement le profil grec. Nous rencontrons un dessin semblable dans un autre portrait idéalisé du même personnage, c'est-à dire dans la tête pourvue d'un diadème et des dépouilles d'un éléphant, frappée sur des tétradrachmes de Ptolémée Soter et décrite par tous les archéologues comme un portrait d'Alexandre (2).

C'est avec raison, semble-t-il, que M. Koepp (3) a attribué à Lysippe la création du type représenté par l'hermès et de celui de la statuette équestre découverte à Herculanum (4). La tête Barracco, au contraire, rappelle le style de la seconde école attique. Nous savons que deux maîtres de cette école, Euphranor (5) et Léocharès (6), ont fait des portraits d'Alexandre. Connaissant mal la manière d'Euphranor (7), nous ne pouvons rien supposer à son égard. Nous sommes mieux informés sur l'art de Léocharès. Le portrait d'Alexandre fait par cet artiste se trouvait dans le Philippeion, édifice érigé dans l'Altis d'Olympie pour glorifier la dynastie macédonienne qui avait obtenu l'hégémonie de la Grèce. Cet édifice fut bâti non pas, comme Pausanias (8) l'indique, immédiatement après la bataille de Chéronée (338 av. J.-C.), mais, à ce qu'il semble, peu de temps après la mort de Philippe II et l'avènement d'Alexandre (336 av. J.-C.). Il contenait cinq statues chryséléphantines sculptées par Léocharès, qui représentaient Amyntas, père de Philippe II et sa femme Eurydice, Philippe II, sa femme Olympias et leur fils Alexandre le Grand. La base demi-circulaire qui supportait ces cinq statues a été découverte dans les fouilles d'Olympie (9). Nous avons conservé plusieurs

(1) Visconti *Iconografia greca* II pl. II. Koepp l. c. pl. I p. 8, 9, p. 30 not. 8.

(2) Imhoof-Blumer *Porträtköpfe auf Münzen hellenischer und hellenisierter Völker* pl. II 1 p. 70 n. 1.

(3) *Ueber das Bildnis Alexanders des Grossen* p. 10—11, p. 15—16.

(4) Visconti *Iconografia greca* II pl. II[a]. Koepp l. c. p. 15, p. 29.

(5) Plin. *n. h.* 34, 78.

(6) Pausanias V 20, 10.

(7) Voir surtout Loewy dans la *Kunstchronik* n. F IV (1892—93) p. 178.

(8) V 20, 9—10.

(9) Cf. Boetticher *Olympia* p. 358—362.

copies d'une œuvre de Léocharès, c'est à dire d'un groupe en bronze qui représentait Ganymède enlevé par l'aigle de Jupiter; la meilleure réplique en est celle qui se trouve dans la Galerie des candélabres (1). Or si l'on compare la tête d'Alexandre qui nous occupe avec celle du Ganymède du Musée du Vatican, on est frappé par la ressemblance des deux profils et par l'affinité de l'expression. Les cheveux dans les deux têtes sont disposés de la même manière. Malheureusement il est impossible d'en comparer le style; car la chevelure dans le Ganymède du Vatican est travaillée avec le trépan d'une façon tout-à-fait grossière et négligée. Mais nous y pouvons encore ajouter un type d'Apollon, que M. Winter (2), dernièrement, a attribué à Léocharès, et qui au moins semble inspiré par la manière de ce maître. Il s'agit du type que nous connaissons par une tête du Musée de Bâle (3) et dont nous avons un autre specimen légèrement modifié dans la tête de l'Apollon du Belvedère (4). Ces têtes et celle d'Alexandre, qui forme le sujet de la présente notice, offrent tout d'abord une ligne de profil presqu'identique; en outre on y remarque un contraste analogue entre le calme majestueux du front et le mouvement qui règne dans la partie inférieure du visage, dans les narines légèrement tremblantes et les lèvres entr'ouvertes. Dès lors on peut se demander si la tête de la collection Barracco ne reproduit pas celle de la statue chryséléphantine d'Alexandre sculptée par Léocharès pour le Philippeion d'Olympie. Lorsque cet édifice fut achevé, le fils de Philippe venait de dépasser sa vingtième année. Rien n'empêche de reconnaître dans la tête reproduite sur nos planches LVII, LVII[a] le portrait idéalisé d'un jeune homme de cet âge. Le rendu de la chevelure en général, et surtout la profondeur considérable jusqu' à laquelle sont creusés les intervalles entre les boucles, s'expliquent très bien, si nous supposons que le sculpteur a tâché de reproduire l'aspect d'une chevelure exécutée en or fondu et ciselé. En tout cas l'original de la tête Barracco était l'œuvre d'un artiste qui se trouvait en rapports étroits avec la seconde génération de la seconde école attique.

On raconte (5) que les portraits d'Alexandre, faits par Lysippe, étaient ceux que le conquérant préférait; cet artiste seul savait reproduire et réunir les traits hétérogènes de la physionomie du grand roi: d'une part l'inclinaison du cou, le regard langoureux et vague, d'autre part l'expression énergique et léonine. La tête Barracco, certainement, ne se rattache point à l'art de Lysippe: on y retrouve le cou penché et l'expression des yeux, qui produisent l'impression d'une mollesse sentimentale; on n'y devine en aucune façon la vigueur propre au conquérant de l'Asie.

(1) Helbig—Toutain *Guide* I n. 400 (n. 398 de l'édition allemande).

(2) *Jahrbuch des arch. Instituts* VII (1892) p. 166 et suiv.

(3) Friederichs—Wolters *Bausteine* n. 1525. Overbeck *Kunstmythologie*, *Apollon* p. 141 n. 2; *Atlas* XXI 3, 4.

(4) Sur les modifications voir *Archaeologische Zeitung* XXXVI (1878) p. 8—9.

(5) Overbeck *Schriftquellen* n. 1446—1448, n. 1479 et suiv.

PLANCHE LVIII.

## Chienne léchant sa blessure.

[R.]

Hauteur (compris la plinthe): 0,40.

D'après Pline (1), avant l'incendie du temple capitolin de Jupiter par les troupes de Vitellius, on voyait dans ce temple, et précisément dans le compartiment *(cella)* dédié à Junon, une statue en bronze, représentant un chien ou une chienne qui léchait sa blessure. On la considérait comme un miracle de l'art et on en admirait la vérité palpitante *(indiscreta veri similitudo)*. Les surveillants du temple répondaient de cette statue, non seulement par leur caution, mais aussi «*capite*»; c'est à dire que, si la statue aurait été perdue ou endommagée, ils étaient passibles de la prison ou de la perte des droits civiques. La chienne en marbre reproduite sur notre planche LVIII est sans aucun doute une copie de la statue capitoline. A moitié couchée, elle tient la tête retournée, et lèche une blessure qui se trouve sur sa cuisse postérieure droite. Toute la composition et surtout les arêtes aigües par lesquelles se termine la cuisse blessée indiquent un original en bronze. Le naturalisme raffiné, avec lequel sont rendus le mouvement et les formes du corps, répond parfaitement à cette vérité palpitante que le public romain admirait dans la statue du Capitole. On peut se demander si cette statue n'était pas une œuvre de Lysippe ou d'un de ses élèves. Lysippe était célèbre comme sculpteur de chiens (2). La statue de la collection Barracco rappelle sa manière artistique, non seulement par le rendu de la surface mais aussi par les traits caractéristiques de l'attitude. La pose que l'artiste a prêtée à la chienne laisse deviner à la fois et la pose qui précédait et celle qui doit suivre. Cette complexité d'expression qui traduit en même temps plusieurs actes successifs d'un même mouvement est une des qualités propres à Lysippe.

PLANCHES LIX, LIX[a].

## Tête d'Apollon.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,30.

Les traces d'une main, c'est à dire les amorces de la paume, du doigt du milieu et de l'index qu'on voit sur le sommet, prouvent que cette tête faisait partie d'une statue. Il s'agit sans aucun doute d'un célèbre type d'Apollon; car nous avons conservé plusieurs statues et plusieurs têtes de ce type (3). Le dieu

(1) Plin. *n. h.* 34, 38.

(2) Plin. *n. h.* 34, 63.

(3) Overbeck *Kunstmythologie*, *Apollon* p. 119 n. 1—7, p. 121—123, p. 208—212 n. 1—14. Roscher *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I 1 p. 460—462. *Römische Mittheilungen* VI (1891) p. 242.

y est représenté en repos; la main droite s'appuie sur la tête, le coude gauche sur un tronc d'arbre ou sur un trépied; la main gauche est perdue dans toutes les répliques actuellement connues; une statue semblable décrite par Lucien (1) tenait dans cette main un arc. Ce qui est particulièrement caractéristique pour le type de la tête, c'est l'arrangement de l'abondante chevelure. Les cheveux, partagés au milieu du front et peignés en arrière sur la nuque, sont ramassés, relevés et passés sous le bandeau qui entoure la tête; cette disposition au fond n'est pas autre chose que le *krobylos* archaïque (2) modifié sous l'influence du style libre. En outre une mèche partant du sommet de la tête passe au-dessus des cheveux peignés en arrière; elle se dirige en avant et vient aboutir au front. Les formes de la tête sont grandioses; l'expression majestueuse trahit une légère nuance de mécontentement; nulle trace de l'agitation pathétique ou de l'abandon sentimental qui prédominent dans les types d'Apollon créés depuis le temps d'Alexandre le Grand; la chair et la chevelure sont traitées dans un style assez sévère. D'après tous ces caractères il faudra rapporter ce type à la première génération de la seconde école attique ou à un développement de la plastique plus ou moins contemporain de cette génération. Comme la facture des cheveux rappelle l'aspect d'un produit métallotechnique, l'original semble avoir été une statue en bronze ou une chryséléphantine.

PLANCHES LX, LX[a].

## Tête de femme.

[R.]

Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,283.

Vue de face, cette tête offre quelque ressemblance avec la tête d'une statuette de jeune fille trouvée au Pirée (3) et avec celle d'une statuette de jeune garçon découverte à Rhamnus (4), statuettes dans lesquelles on a reconnu des œuvres attiques sculptées vers la fin du V[e] siècle av. J.-C. L'œuvre qui nous occupe, pourtant, ne peut être d'une époque aussi ancienne. Les cheveux y sont rendus d'une façon très détaillée, et imitant la nature; le visage est empreint d'une nuance de mélancolie, étrangère à l'art du V[e] siècle. Ce sont là deux caractères qui indiquent plutôt une époque avancée du siècle suivant. Or nous savons qu'au début de l'époque hellénistique les artistes reproduisaient quelquefois des types antérieurs, mais en changeaient le style et l'expression d'après le goût du public contemporain.

(1) *Anacharsis* 7.

(2) *Commentationes in honorem Mommseni* p. 616—617. *Athenische Mittheilungen* VIII (1883) p. 249 et suiv.

(3) *Athenische Mittheilungen* XIV (1889) pl. 4 p. 202—204.

(4) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1891 pl. 6 p. 55.

Il suffit de citer, comme exemples de ce procédé, une tête de femme découverte à Pergame (1), et la prétendue statue de Proserpine, qui se trouve au Musée du Capitole (2). On peut se demander, s'il ne faut pas aussi classer dans la même catégorie l'exemplaire reproduit sur nos planches LX et LX[a].

Vu de profil, notre marbre rappelle une tête jadis possédée par M. Alexandre Castellani (3) et une tête qui se trouve au Musée de Berlin (4). J'incline à croire, avec M. Furtwaengler (5), que ces deux têtes sont modernes. Mais je nie absolument qu'il en soit de même de l'exemplaire de la collection Barracco; l'épiderme y est couverte en plusieurs endroits d'une couche calcaire dure et tenace, qu'aucun faussaire ne pourrait produire artificiellement.

PLANCHES LXI, LXI[a].

## Statue de Neptune.

[R.]

Hauteur: 0,605.

Le type idéal de Neptune ne s'est dégagé que peu à peu de celui de Jupiter; c'est à une époque relativement tardive que l'art a donné à Neptune un caractère vraiment individuel, et nettement distinct de celui de son frère. Certaines statues, qui ont perdu leurs attributs, doivent-elles être rapportées à Jupiter ou à Neptune? La question, souvent, ne peut être résolue. La statue reproduite sur nos planches LXI, LXI[a], bien que tout attribut fasse défaut, semble représenter plutôt Neptune. Ce qui nous y frappe tout d'abord, c'est une certaine disproportion entre la partie supérieure du corps et les jambes. Les deltoïdes qui sont conservés prouvent que les bras étaient puissamment développés. De même le thorax large et bombé révèle une force imposante; il nous rappelle «la poitrine de Poseidon» de l'épopée homérique (6). Les jambes au contraire présentent une chair plutôt molle et peu musculeuse. C'est là une particularité fréquente chez les marins, qui travaillent beaucoup avec les bras, peu avec les jambes. Or nous avons conservé des types de Neptune, dont les auteurs étaient évidemment préoccupés de reproduire certains traits physiques des marins (7). En outre l'expression morne de la figure, qui ne trouve pas d'analogie parmi les types que l'on peut avec certitude rapporter à Jupiter, convient parfaitement, en revanche, au dieu des flots. La mer, en général, produisait sur

(1) *Beschreibung der pergamenischen Bildwerke, 8. Ausg.* p. 28. Robert, *Führer durch das archaeologische Museum in Halle* p. 67 n. 414.

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 532 (n. 528 de l'édition allemande).

(3) *Collection Castellani* (Rome 1884) pl. XXIII n. 1085; *Archaeologische Zeitung* XLIII (1885) p. 275 B.

(4) *Arch. Zeitung* XLIII (1885) p. 275 C.

(5) *Arch. Zeitung* XLIII (1885) p. 275 et suiv.

(6) *Il.* II 477: κρείων Ἀγαμέμνων, | ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνῳ, | Ἄρεϊ δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι.

(7) Helbig-Toutain *Guide* n. 111.

l'imagination des Grecs une certaine impression de mélancolie; il suffit de rappeler que dans l'épopée homérique l'épithète habituelle de la mer est ἀτρύγετος « inféconde ». Trois statues qui certainement représentent Neptune (1) lui prêtent une expression semblable à celle de notre statue. Enfin cette dernière comporte aussi une restauration qui convient à ce dieu. Nous voyons à la partie supérieure du bras gauche, immédiatement au-dessus de la cassure, le reste d'un objet qui sans doute était tenu par la main gauche. Il est clair que ce débri, de forme triangulaire, ne peut pas avoir appartenu à une foudre. Il semble plutôt la pointe d'une queue de poisson. Ainsi nous pouvons admettre que la main gauche tenait un dauphin, dont la queue était enroulée autour de l'avant-bras. On peut restaurer ce motif d'après deux figures de Neptune représentées sur des bas-reliefs (2). Du bras droit la partie voisine de l'épaule a subsisté; on devine par là que ce bras était légèrement retiré en arrière et replié. La main tenait probablement un trident. On voit entre l'épaule droite et le cou une petite amorce qui peut provenir très bien d'un appui destiné à soutenir la tige du trident. Les restes de deux autres appuis se sont conservés sur la partie extérieure de la cuisse gauche et sur le côté droit de la poitrine. Ces appuis servaient sans aucun doute pour consolider les deux avant-bras fortement détachés du corps. Pour l'avant-bras gauche un tel appui était d'autant plus nécessaire, que le poids de cet avant-bras était singulièrement augmenté par le dauphin qu'il soutenait.

Notre statue reproduit un original en bronze. L'écart qui existe entre les bras et le corps est contraire aux conditions de la technique du marbre; les bras devaient être soutenus par des appuis, qui nuisaient beaucoup à l'harmonie de l'œuvre. Le rendu de la chevelure et de la barbe dénote l'imitation du métal ciselé. Les tétins entourés d'une ligne gravée rappellent le procédé usité dans les statues en bronze, d'insérer dans le corps des tétins travaillés en cuivre rouge.

Il est très difficile de déterminer l'époque à laquelle il faut attribuer cet original. Notre statue présente un mélange de styles extrêmement singulier. Le thorax rappelle, par la simplicité grandiose de ses formes, le grand art du V^e siècle, tandis que l'expression individuelle de la figure indique une époque postérieure. Le front, bombé dans la partie inférieure et rentré au milieu, présuppose l'existence d'un type créé par la seconde école attique. La facture des cheveux rappelle la manière artistique de Lysippe.

(1) Une statue de Cherchel: *Ann. dell'Inst.* 1857 Tav. d'agg. E 1 p. 188—193. Overbeck *Kunstmythologie* III p. 260 n. 3, p. 287 n. 12; *Atlas* XI 3, XII 34. — Une statue de Madrid: Clarac IV pl. 749C. n. 2766B. Overbeck III p. 262 n. 4, p. 284 n. 8; *Atlas* XI 4, XII 33. — Une statue du Musée de Dresde: Becker *Augusteum* pl. 47. Overbeck III p. 266 n. 7, p. 279 n. 2; *Atlas* XI 6, XII 31.

(2) Sur le puteal capitolin: Overbeck *Kunstmythologie* III p. 230 n. 1; *Atlas* XII 12. Sur un bas-relief du Musée du Vatican: Visconti: *Mus. Pio-Clem.* IV 32. Overbeck III p. 230 n. 4; *Atlas* XII 14.

Ainsi ce type, dans son ensemble, ne paraît pas antérieur au temps d'Alexandre le Grand. Il est peut-être l'ouvrage éclectique d'un artiste des premiers temps hellénistiques.

PLANCHE LXII.

## Fragment de haut-relief, portrait barbu.

[R.]

Marbre pentélique. Grandeur naturelle.

Ce fragment provient d'un haut-relief de dimensions considérables; et l'homme barbu dont nous conservons la tête ne devait pas être le seul personnage représenté. D'après le style et l'exécution, il semble qu'il s'agisse d'un haut-relief funéraire attique, travaillé à l'époque d'Alexandre le Grand ou peu après, mais en tout cas avant la loi de Démétrius de Phalère, mentionnée ci-dessus (1). La tête représente un vieillard qui paraît exténué non seulement par les effets de l'âge mais aussi par des souffrances morales et physiques; le regard est trouble et terne; le creux profond qui se trouve au-dessous de la mâchoire supérieure indique l'absence des molaires. Le visage offre une ressemblance singulière avec le portrait de Démosthène (voir pl. LXII^bis), ressemblance qui, naturellement, peut être accidentelle.

PLANCHES LXII^bis.

## Tête de Démosthène.

[R.]

Grandeur naturelle.
Restaurations: le nez et quelques fragments des arcades sourcilières.

C'est un des meilleurs portraits que nous ayons conservé du grand orateur.

PLANCHE LXIII, LXIII^a.

## Portrait d'Epicure.

Trouvé près de Carsoli en Sabine. Grandeur naturelle.

La façon dont est coupée la partie inférieure prouve que ce buste était destiné à être inséré dans une statue. Le crochet en fer, dont l'amorce s'est conservée dans la section du côté droit, servait pour le réunir avec le corps. La commissure, semble-t-il, coïncidait avec le bord supérieur du manteau qui croisait la poitrine. D'après l'ensemble du style, et surtout d'après les intervalles profondément creusés qui séparent les boucles de la barbe, cette statue reproduisait un original en bronze. C'est

(1) Voir notre page 43.

le plus beau portrait que nous ayons conservé d'Epicure. Quoique la surface soit un peu rongée par l'humidité, on reconnaît encore clairement la finesse du modelé. Le philosophe y est conçu d'une façon plus grandiose et plus idéale que dans les autres portraits parvenus jusqu'à nous. Epicure souffrait depuis l'âge mûr d'une maladie très douloureuse de la vessie. Tandis que dans les autres portraits la douleur physique est fortement accentuée, l'auteur du nôtre a pour ainsi dire spiritualisé la physionomie. L'expression pensive et un peu mélancolique de cette belle tête trahit plutôt la fatigue causée par des travaux intellectuels que la souffrance physique.

PLANCHE LXIV.

## Statue représentant un savant.

[R.]

Jadis chez l'antiquaire Scalambrini. Hauteur: 0,515.

Un des historiens les plus éminents de notre temps (1) porte le jugement suivant sur un portrait hellénistique qui se trouve au Musée du Capitole (2): «C'est un vrai spécimen de la caractéristique grecque qui savait transformer l'homme tout entier en un caractère.» Cette appréciation peut s'appliquer à la plupart des portraits de l'époque hellénistique, et aussi à notre statue qui sans aucun doute reproduit un original de la même époque. Nous y voyons un vieux savant assis, sans tunique, habillé seulement d'un épais manteau, qui laisse nus la poitrine et le bras droit. L'avant-bras droit était levé. Ce geste est indiqué clairement par la partie voisine du coude qui s'est conservée. Nous devons donc admettre que le savant était représenté méditant, ou professant tranquillement. L'attitude pleine d'aisance du corps un peu courbé et les chairs ratatinées sont rendues avec une vérité palpitante et donnent à cette représentation un caractère très individuel. L'exécution de la statue est peu détaillée mais habile. On reconnaît que le copiste s'est borné à reproduire les traits essentiels de son original et qu'il y a réussi.

PLANCHE LXV.

## Satyre dansant.

[R.]

Hauteur: 0,57.

Cette statuette reproduit le même original en bronze qu'une célèbre statue qui se trouve dans la villa Borghèse, original que l'on a rapporté avec beaucoup de vraisemblance au début de la période hellénistique (1). Plusieurs autres répliques mieux conservées suggèrent la restauration: le Satyre jouait la double flûte. Il s'avance d'un pas solennel, en allongeant son corps et en se dressant sur la pointe des pieds, et tourne sur lui-même au son de la musique. Le sculpteur a ajouté à notre statuette un lourd tronc d'arbre, sur une branche duquel est suspendue une peau de bœuf. Cet appui nuit sensiblement au mouvement de la statuette; il était exigé par les conditions de la technique du marbre, et manquait, sans aucun doute, dans l'original travaillé en bronze. Quant au style, la statue Borghèse reproduit l'original plus fidèlement que notre statuette. Nous voyons dans la première des formes plus grandioses et une exécution plus vigoureuse. L'auteur de la statuette a reproduit l'original dans un style plus souple et plus élégant.

(1) Burckhardt *Der Cicerone* I[2] p. 153b.

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 527 (n. 523 de l'édition allemande).

PLANCHE LXVI 1.

## Tête de Centaure.

[R.]

Hauteur: 0,22.

Un groupe célèbre créé par l'art hellénistique rapprochait deux Centaures, l'un jeune, l'autre vieux, chacun portant un Amour sur son dos de cheval; le vieux Centaure était tourmenté par l'enfant ailé; le jeune, au contraire, paraissait se complaire extrêmement dans la société du petit dieu et se moquait, à ce qu'il semble, des souffrances de son vieux compagnon (2). Nous avons conservé une réplique du groupe entier et plusieurs répliques de l'un et de l'autre Centaure. La tête publiée sur notre planche LXVI 1 appartenait à une statue du vieux Centaure. Les artistes antiques, quand ils reproduisaient des œuvres célèbres, en modifiaient très souvent les détails dans une certaine mesure. On retrouve ce procédé dans les reproductions du type qui nous occupe. L'expression de la figure est variée dans les différents exemplaires. L'auteur de la statue du vieux Centaure, qui se trouve au Musée du Capitole (3), a accentué avec beaucoup de vigueur le caractère féroce de la physionomie. Dans la tête de la collection Barracco ce caractère est à peine indiqué et l'expression de la souffrance y domine presqu'exclusivement.

(1) Cf. Helbig-Toutain *Guide* II n. 944 (n. 937 de l'édition allemande).

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 512, 513 (n. 508, 509 de l'édition allemande). Sur le vieux Centaure comp. *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* LXXXXII (1892) pl. VI p. 54 et suiv.

(3) Helbig-Toutain I n. 512 (n. 508).

PLANCHE LXVI 2.

## Masque de Priape.

[R.]

Hauteur: 0,22.

Le culte de Priape avait anciennement ses centres principaux à Priapos, Parion et Lampsacos, villes situées près de la côte méridionale de l'Hellespont. Priape est une de ces divinités que les Hellènes, s'établissant en Asie-mineure, empruntèrent aux populations indigènes. Aussi tous les types de ce dieu qui nous sont connus ont-ils un caractère plus ou moins oriental. Toutefois en conservant ce caractère général ils offrent beaucoup de variantes dans les détails. Il me semble indubitable que le masque publié sur notre planche LXVI 2 représente Priape. Le caractère oriental de ce type est incontestable. La coupe de la barbe et la conformation des yeux et du nez rappellent une figure en bronze de Priape, qui jadis faisait partie de la collection Beugnot (1). Les extrémités des moustaches paraissent artificiellement raidies et un peu relevées, comme dans une statue du même dieu qui se trouve au Musée du Vatican (2). La tête est entourée d'une double couronne: la couronne inférieure est formée de pampres, la couronne supérieure de nénufars (nymphaea) tout droits, que relient des vesces placées horizontalement. Nous rencontrons la première couronne dans beaucoup d'images de Priape. Elle convient parfaitement à ce dieu; car Priape était considéré comme le protecteur de la fécondité non seulement des troupeaux mais aussi des vignes et des arbres fruitiers; il se trouvait en rapport intime avec Bacchus et même fut identifié avec ce dernier; à Lampsacos il était vénéré comme fils de Bacchus et de Vénus (3). Je ne saurais alléguer aucune raison plausible, pour expliquer le vesces de la couronne supérieure. Les nénufars ont peut-être une signification érotique. D'après certaine légende, une Nymphe qui avait une passion malheureuse pour Hercule aurait été changée en nénufar (4).

PLANCHE LXVII.

## Fragment d'une vase en marbre, Hermaphrodite.

[R.]

Acheté à l'héritière du sculpteur Steinhäuser. Hauteur: 0,58; largeur: 0,45.

La surface du marbre étant convexe, ce fragment doit avoir fait partie d'un vase en marbre qui avait probablement la forme de cratère. Nous y voyons un Hermaphrodite qui s'avance à pas de danse. Un fragment de bas-relief trouvé à Athènes, et sur lequel s'est conservée une figure semblable (1), prouve que la tige traversant le champ provient d'un thyrse, sur lequel l'Hermaphrodite s'appuyait avec la main gauche. Un manteau léger est jeté sur l'épaule droite et flotte autour des deux bras. La tête est fortement endommagée; elle était, à ce qu'il paraît, couverte d'un bonnet (κεκρυφαλος), comme celui que porte la jeune fille reproduite sur notre planche XLI. Devant l'Hermaphrodite s'avance un petit Amour qui, de la main gauche, élève un flambeau allumé. Une représentation semblable d'Hermaphrodite figure dans le thiase bacchique sur un cratère en marbre qui se trouve au Campo Santo de Pise (2). Celle qui nous occupe aura fait partie d'un ensemble analogue. Nous pouvons suivre, depuis l'époque de César jusque vers celle d'Hadrien, une école de sculpteurs athéniens qui se bornaient à copier des motifs de l'art antérieur, et qui travaillaient surtout pour le marché d'Italie. On les appelle habituellement les sculpteurs néo-attiques (3). Le cratère de Pise, que nous venons de citer, est certainement un produit de cette école. Nous pouvons rattacher à la même école le vase, dont provient le fragment reproduit sur notre planche LXVII; car une figure d'Hermaphrodite, analogue à celle-ci, se voit précisément dans les bas-reliefs de ce cratère.

Ce fragment a été publié par M. Kieseritzky dans les *Ann. dell'Inst.* 1882 Tav. d'agg. W p. 271. Cf. Matz-Duhn III n. 3688. Hauser *Die neu-attischen Reliefs* p. 39 n. 52.

PLANCHE LXVIII.

## Statue du dieu Bes.

Trouvée aux Monts Albains près de Colonna dans les ruines d'une ancienne villa romaine. Hauteur: 0,51.

On s'est beaucoup demandé si Besu ou Besa est un dieu d'origine égyptienne ou un dieu importé d'Arabie dans la vallée du Nil: il serait trop long de résumer les études faites à ce sujet (4). En Égypte, anciennement, il était considéré comme le gardien et le protecteur du dieu du soleil Horus né dans l'orient; il devint ensuite un représentant de l'orient, puis il passa pour une des transformations du dieu du soleil lui-même. On lui donnait la forme d'un nain, au visage barbu et ricaneur; il porte généralement une couronne de plumes sur la tête et une peau d'animal sur le dos. La statue publiée sur notre planche LXVIII est travaillée en marbre; elle ne se rapproche du type égyptien que dans les lignes principales; le nu, au contraire, est rendu avec une souplesse qui rappelle l'art libre; ces détails prouvent

(1) *Archaeolog.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich* I (1877) p. 90.

(2) Helbig-Toutain *Guide* I n. 147 (où l'on trouve citée la bibliographie relative aux types de Priape) = n. 148 de l'éd. allemande.

(3) *Jahrbücher des Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande* XXVII (1859) p. 50-51.

(4) Plin. *n. h.* XXV 37.

(1) *Ann. dell'Inst.* 1882 Tav. d'agg. V p. 268—271. Cf. Hauser *Die neu-attischen Reliefs* p. 39 n. 53.

(2) Hauser l. c. p. 15 n. 17.

(3) Hauser l. c. p. 1 et suiv.

(4) Pour la bibliographie relative au dieu Bes voir Helbig-Toutain *Guide* I n. 112 (n. 113 de l'éd. allemande).

que notre statue date de l'époque hellénistique ou de l'époque romaine. Elle se distingue, parmi les rares images de Bes travaillées en marbre, par son exécution soignée. La tête ne porte pas comme à l'ordinaire une couronne de plumes, mais elle est couverte des dépouilles d'un animal félin dont la disposition rappelle celle de la peau de lion sur la tête d'Hercule. De ce que des images de Bes se trouvaient dans des maisons romaines il ne faut nullement conclure que ce dieu y avait un culte. Ces images, comme d'autres types grotesques, auront plutôt servi de talismans contre le mauvais œil.

PLANCHE LXIX.

## Tête d'Hygie (?).

[R.]

Grandeur naturelle.

A Athènes ont été trouvées deux têtes (1) qui dans les formes principales du visage et dans l'arrangement de la chevelure offrent une ressemblance frappante avec celle reproduite sur notre planche LXIX. Comme l'une de ces deux têtes provient du temple d'Esculape, on les a attribuées avec beaucoup de vraisemblance à Hygie. Il y a pourtant quelque différence entre les deux têtes attiques et l'exemplaire de la collection Barracco. Les têtes attiques offrent le caractère de la plastique du IVe siècle av. J.-C. Le modelé est plus energique que dans le marbre Barracco; la tresse de cheveux qui s'élève au-dessus du sommet de la tête est moins haute et moins large; les yeux, franchement ouverts, donnent au regard un caractère vigoureux, tandis que dans la tête publiée sur notre planche LXIX les paupières supérieures, légèrement abaissées, éveillent l'impression d'une sorte de mélancolie pensive. Il semble donc que le type du IVe siècle se présente à nous, dans la tête Barracco, légèrement modifié suivant l'esprit et les tendances de l'art postérieur.

PLANCHE LXX.

## Statue d'Éros.

Trouvée à Teano Sidicino ensemble avec le bas-relief reproduit sur notre planche LIII.
Hauteur: 0,73.

L'Éros est debout, s'appuyant avec le coude gauche sur une stèle carrée, ornée d'une bandelette; il regarde tristement devant lui; son petit manteau est tiré sur le derrière de la tête, entourée d'une couronne de pampres. Le sens de cette statue était sans aucun doute indiqué plus précisément par les attributs qu'elle tenait dans les mains. D'après la couronne de pampres et d'après l'expression mélancolique du visage, on peut se demander si ce marbre ne décorait pas un tombeau (1). On sait que fréquemment, sur les sarcophages romains, des Amours représentés dans des scènes bachiques et avec des attributs bachiques symbolisent l'existence que les défunts mènent dans l'autre monde (2). On pourrait reconnaître dans la stèle, sur laquelle s'appuie l'enfant, une stèle sépulcrale; la bandelette qui y est attachée est une décoration fréquente sur les monuments sépulcraux, comme en témoignent certains textes et surtout des représentations sur des vases peints (3).

(1) *Athenische Mittheilungen* X (1885) pl. VIII, IX p. 265—266.

PLANCHE LXXI.

## Statue de fontaine, jeune fille tenant une amphore.

[R.]

Hauteur: 0,99.

Les bras sont brisés, mais leur attitude primitive se devine aisément: ils étaient dirigés en bas; la main droite tenait l'amphore par un manche; la gauche touchait sans doute la partie postérieure de ce vase, aujourd'hui brisée. On voit dans la section inférieure de la statue l'ouverture d'un conduit qui remonte verticalement dans l'intérieur du corps et vient aboutir à l'orifice de l'amphore, d'où sortait le jet d'eau. Le pied droit est posé sur un support. Ce détail nous permet d'affirmer que l'original n'était point antérieur à l'époque d'Alexandre le Grand; car c'est alors que, pour la première fois, nous rencontrons dans l'art statuaire des figures dont un des pieds est posé sur un plan plus élevé que l'autre (4). Notre statue sera un peu postérieure à cette époque. Le rendu des plis n'est pas exempt d'une certaine recherche, mais il est d'un grand effet. Ce caractère dénote les débuts de l'époque hellénistique.

PLANCHE LXXII.

## Bas-relief néo-attique, trois Ménades.

[R.]

Large: 0,68; haut: 0,575.

Ce bas-relief est un produit de la sculpture néo-attique, sculpture dont nous avons fait mention dans la note à la planche LXVII (5). On y voit trois Ménades qui s'avancent,

(1) Cf. *Sitzungsberichte der Berliner Academie der Wissenschaften* 1884 p. 621 et suiv.
(2) Cf. *Ann. dell'Inst.* 1860 p. 375—396, p. 404 et suiv.
(3) Cf. Becker *Charikles* III² p. 120.
(4) Lange *Das Motif des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst* (Leipzig 1879) p. 62-64.
(5) Pag. 49.

entrainées par l'extase bachique. La première (à gauche) tient avec la main gauche un chevreau appuyé sur l'épaule, dans la droite le couteau, avec lequel elle mettra bientôt en pièces cet animal. La Ménade, qui se trouve au milieu, tient de la main droite, rejetée derrière la tête, son couteau et un pan du manteau qui flotte autour de son corps; son bras gauche est abaissé; la main porte l'arrière-train de l'animal, que la Ménade vient de déchirer. La troisième tient dans la main droite un thyrse, dans la gauche abaissée la partie antérieure d'un chevreau (1). Ce sont là trois types très souvent répétés par les sculpteurs néo-attiques. Comme le style a conservé quelques traces de raideur archaïque, les originaux de ces trois Ménades semblent dater d'une époque peu antérieure à la frise du Parthénon. On doit les chercher peut-être dans la peinture attique de cette époque.

PLANCHE LXXIII.

## Buste d'adolescent.

Trouvé près de Pouzzoles (Puteoli). Grandeur naturelle.

Ce buste est modelé avec un naturalisme très fin et qui rappelle encore la manière de l'art hellénistique. Il datera donc de la fin de la république, ou tout au plus du commencement de l'empire. Pour expliquer son caractère, il faudra peut-être tenir compte encore du fait que ce buste provient de Pouzzoles. Nous avons conservé des sculptures trouvées dans la Campanie, qui sont certainement travaillées au premier siècle de l'empire et qui se distinguent de la moyenne des sculptures contemporaines provenant de Rome par la fraîcheur de l'exécution. Il suffit de citer la statue du *Genius* d'Auguste placée dans la Rotonde du Vatican (2). Nous inclinons donc à croire que dans la Campanie, pénétrée depuis les temps anciens par des influences grecques, la tradition artistique, à certains égards, s'est mieux conservée qu'à Rome même.

PLANCHE LXXIV.

## Portrait barbu, travaillé en Égypte.

Acheté à Paris à M. Gréau.
Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,19.

Cette tête, travaillée en basalte, provient d'une statue dont le dos était appuyé à un pilier, comme c'était l'usage dans la statuaire égyptienne; on en aperçoit l'extremité supérieure près de la nuque. Malgré cela le style de cette tête n'a rien à voir avec le véritable art égyptien et, à ce qu'il semble, on doit y reconnaître une œuvre de l'époque gréco-romaine.

(1) Pour les types voir Hauser *Die neu-attischen Reliefs* p. 154—157; Winter dans le *Fünfzigstes Berliner Winckelmannprogramm* (1890) p. 97 et suiv. (Cf. *Deutsche Litteraturzeitung* 1891 p 506). M. Hauser sur la planche II adjointe à son excellent livre a classé ces trois types de Ménade sous le num 25, 30 et 32. Que l'on cherche ces numéros dans l'index imprimé sur la planche IV et on pourra constater les monuments sur lesquels ces types sont reproduits.

(2) Helbig-Toutain I *Guide* n. 310.

PLANCHES LXXV, LXXV^a.

## Tête de Jules César.

Grandeur naturelle.

Cette tête a été trouvée dans le delta du Nil. Elle est travaillée dans la pierre dure et noire, qui, dans nos collections minéralogiques, porte habituellement l'étiquette de granit noir égyptien à petits grains mais qui, d'après l'opinion de M. Struever, serait plutôt une espèce de diorite. La tête provient d'une statue pourvue du pilier égyptien (voir notre planche LXXV^a). Pourtant les formes de la figure n'offrent aucune trace du style égyptien, mais sont traitées dans la manière hellénistique. C'est un des portraits les plus beaux et les plus authentiques de César que nous ayons conservés. Le profil correspond exactement à celui des meilleures effigies monétaires de ce personnage. Le bandeau qui entoure la tête est décoré, au-dessus du front, d'une étoile en bas-relief. Cet ornement fait allusion à la comète qui parut à Rome au printemps de l'an 30 av. J.-C., pendant qu'Auguste célébrait les premiers jeux après la consécration de son grand-oncle. Le peuple reconnut dans cet astre l'âme de César reçue au ciel. Auguste racontait dans ses mémoires qu'il avait orné d'une étoile la tête d'une statue de César par lui dédiée au Forum. Cette statue, semble-t-il, était précisément celle qu'on venérait dans le temple du *Divus Julius* (1). Le symbole de l'étoile devint dorénavant usuel dans les portraits de César divinisé (2). Nous pouvons donc conclure que la statue dont provient notre tête fut exécutée après la consécration de César et qu'elle représente précisément le *Divus Julius*.

Il est surprenant que le sculpteur, travaillant une pierre aussi rebelle au ciseau, ait pu produire un portrait aussi vivant. On y reconnaît le front du penseur profond et énergique, le regard observateur et impérieux de l'homme d'état et du général

(1) Cf. *Hermes* IX (1875) p. 342—351, p. 354—359.

(2) Les passages principaux relatifs au sujet: Auguste dans Plin. *n. h.* II 94; Sueton. *Divus Julius* 28; Cassius Dio XLV 7. Pour tout le reste voir Preller—Jordan *Römische Mythologie* II p. 427 not. 1. Le *Divus Julius* est représenté avec une étoile placée au-dessus de la tête dans les monuments suivants: 1. Base de Ravenne — Conze *Die Familie des Augustus*, Halle 1867. Le premier personnage à droite représenté sur la face principale de la base est distingué par une étoile placée au-dessus du front. M. Conze n'a pas remarqué ce symbole: il croit que le personnage est Tibère (p. 11). C'est M. Friedlænder (*Archaeologische Zeitung* XIX 1867 p. 110—113) qui a remarqué l'étoile et reconnu le *Divus Julius* — 2) *Aureus* frappé par Marcus Agrippa l'an 28 av. J.-C. — Cohen *Médailles impériales* I² p. 14 n. 33; Bernoulli *Römische Ikonographie* I *Münztafel* III 68 p. 150. Cf. Borghesi *Oeuvres complètes* I p. 104—105, II p. 142—143. — 3) Deux monnaies en bronze frappées l'an 17 av. J.-C. par Marcus Sanquinius — Babelon *Les monnaies de la république* II p. 417—418. Toutes ces effigies monétaires reproduisent le même original qui était peut-être la statue dédiée par Auguste au Forum (Plin. *n. h.* II 94).

de premier ordre, la bouche bien dessinée qui dénote le grand orateur.

Ce qui frappe dans cette tête, c'est que César y est représenté barbu. Les Romains de cette époque, généralement, se rasaient la figure et ne laissaient croître la barbe qu'en signe de deuil. César suivait cette mode lui aussi. Ses portraits, à l'exception du nôtre, le représentent complètement rasé (1); d'autre part nous savons qu'il laissa croître sa barbe, lorsqu'il prit le deuil, après la défaite de son lieutenant Quintus Titurius Sabinus par les Gaulois d'Ambiorix (54 av. J.-C.) (2). Mais dans le portrait Barracco César est représenté comme dieu. Il semblerait donc fort étrange que l'auteur d'un tel portrait eût voulu faire une allusion à cette vicissitude terrestre. Pour expliquer ce fait, je ne puis que proposer une conjecture. Lorsque César pendant l'automne de l'an 48 av. J.-C. débarqua en Égypte, il apprit pour la première fois la mort de Pompée. Plusieurs auteurs (3) décrivent la profonde douleur que lui causa cette nouvelle. Arrivé à Alexandrie, aurait-il par hasard pris le deuil de son gendre? Ce ne serait pas impossible, si l'on se rappelle la générosité de César et la politique conciliante qu'il suivit après Pharsale. Les habitants d'Alexandrie, alors, l'auraient vu tout d'abord barbu, et la physionomie de César aurait conservé ce trait, désormais, dans les statues travaillées en Égypte.

PLANCHES LXXVI, LXXVI[a].

## Pierre tombale étrusque, trouvée près de Chiusi.

Le maximum de la largeur: 0,49; hauteur: 0,495.

Ce monument est travaillé dans la pierre calcaire friable qui constitue le plateau, où se trouvait l'ancienne ville étrusque de Clusium, et les collines du voisinage; il est de forme cubique; dans la surface horizontale est creusée une cavité qui servait à recevoir l'urne cinéraire. Les quatres faces verticales sont décorées de bas-reliefs, dont le style archaïque, si l'on fait abstraction de certaines nuances locales, correspond à celui du plus ancien groupe des fresques sépulcrales de Corneto (Tarquinii). A Tarquinii, ce style s'est conservé à peu près jusqu'au début du V[e] siècle av. J.-C. (4); il a duré peut-être plus longtemps à Clusium, situé dans l'intérieur du pays et, pour cela, moins accessible aux influences artistiques d'outre-mer. Quelques figures dans les bas-reliefs sont endommagées. Nous pouvons nous servir, pour les restaurer et pour les interpréter, d'une pierre tombale trouvée également à Chiusi (1) dont les bas-reliefs représentent les mêmes sujets avec quelques variantes dans les détails. Sur la face principale on voit l'exposition *(collocatio)* d'un cadavre qui semble être celui d'une femme; car le visage est imberbe sur notre pierre comme sur l'exemplaire analogue. La défunte est couchée sur un lit de parade *(lectus funebris)* habillée du costume que portaient les matrones étrusques dans les occasions solennelles (2). Le haut bonnet raide *(tutulus)*, qui était un des éléments les plus caractéristiques de ce costume, n'est conservé qu'en partie sur notre pierre; il est clairement reconnaissable sur le monument analogue. Devant le lit on voit une jeune femme debout — probablement la fille de la défunte — qui lève les deux bras en se lamentant; elle a la tête découverte et les cheveux épars, comme la coutume italique le prescrivait aux femmes en deuil (3). Derrière le lit, une autre femme s'avance vers le cadavre; la tête de celle-ci est couverte d'un voile. Elle tient, dans la main gauche levée, deux flacons *(lekythoi)* et un troisième dans la main droite posée sur la poitrine. Ces flacons, qui sur notre planche ne sont pas clairement reproduits, contenaient sans aucun doute de l'huile, qui servait à parfumer le cadavre. Dans presque toutes les tombes étrusques de cette période, on trouve un nombre considérable de ces flacons, généralement travaillés dans des fabriques grecques. Aux pieds du lit on voit un jeune homme qui joue la double flûte à travers la *phorbeia*; les Étrusques ajoutaient très volontiers cet accompagnement musical à toutes sortes d'actes plus ou moins solennels (4). Du personnage debout derrière le cadavre il ne s'est conservé, sur notre monument, qu'une partie des jambes et de la draperie. A cette place, la pierre tombale analogue représente une femme qui penche la tête vers le cadavre et se déchire les joues avec les ongles. Les bas-reliefs de la face gauche et de la face postérieure se trouvent en rapport étroit avec la scène que nous venons de décrire. Ils représentent des parents ou des amis qui arrivent pour rendre les derniers devoirs à la défunte. On voit sur la face gauche quatre femmes qui se dirigent vers le cadavre avec les cheveux épars et avec des gestes exprimant une profonde affliction, sur la face voisine postérieure quatre jeunes hommes, qui s'avancent dans la même direction. Ces hommes, d'après leurs attitudes, sont moins affligés que les femmes qui font partie de la même pompe; ils semblent plutôt avoir entre eux une conversation animée. Tandis que le

(1) Quelques savants (Borghesi *Oeuvres* I p. 105; Bernoulli l. c. I p. 150) prétendent apercevoir quelque barbe sur la joue du *Divus Julius* sur l'aureus d'Agrippa cité dans la note précédente. Je n'en ai remarqué aucune trace sur un exemplaire parfaitement conservé que j'ai eu l'occasion d'étudier chez M. Martinetti. Le portrait de César sur cet aureus comme sur les monnaies de Marcus Sanquinius (voir la note précédente) est fortement idéalisé et rajeuni. Par conséquent, si un graveur y avait indiqué quelques poils sur la joue, il s'agirait non pas d'une barbe dans le sens strict de la parole mais du duvet des éphèbes, comme nous le rencontrons sur les joues d'athlètes (voir p. e. notre pl. LV et l'Apoxyomenos de Lysippe) et dans des portraits d'Alexandre le Grand et de plusieurs diadoques.

(2) Sueton. *Divus Julius* 67. Polyaen. *Strateg.* VIII 23, 3 (54).

(3) Plutarch. *Pompeius* 80; *C. Caesar* 48. — Lucan. *Pharsal.* IX 1035 et suiv.

(4) *Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wissenschaften, philos.-philol. Classe* 6. Nov. 1880 p. 497 not. 1. *Notizie degli scavi* 1881 p. 366, p. 367.

(1) Micali *Storia* pl. LVI (vol. III p. 92); Inghirami *Museo chiusino* I pl. 53—56.

(2) *Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wissensch.* 1880 p. 513 et suiv.

(3) *Sitzungsberichte d. bayer. Akad.* 1880 p. 525.

(4) Müller-Deecke *Die Etrusker* II p. 201, p. 294.

sens de toutes les représentations, dont nous nous sommes occupés jusqu'ici, est parfaitement clair, les bas-reliefs de la face droite sont très difficiles à expliquer. A ce qu'il paraît, ces bas-reliefs n'ont aucun rapport direct avec les scènes funéraires qui décorent les autres faces. Ils semblent plutôt représenter un épisode important de la vie de la défunte. On y voit une matrone et une jeune fille, assises l'une vis-à-vis de l'autre, en train de causer. La matrone est habillée du costume solennel; elle porte sur la tête le *tutulus*. Autour de ces personnages assis sont groupées trois femmes debout, chacune tenant un grand drap. La femme debout au milieu étend le sien avec les deux mains (1); celle de gauche approche son drap de la tête de la jeune fille, celle de droite de la tête de la matrone. La jeune fille ressemble beaucoup à celle que nous voyons, sur la face principale, se lamentant auprès du cadavre. Par conséquent on pourrait reconnaître dans les deux figures le même personnage et identifier la matrone assise avec la défunte de la face principale. Mais, ces identifications admises, le sens de la scène représentée sur la face droite reste néanmoins obscur. On pensera, tout d'abord, que les trois femmes debout s'occupent d'achever la toilette de la matrone et de la jeune fille assises. Il faudrait alors supposer, que les morceaux de drap tenus par les trois femmes sont des manteaux. Mais on ne peut admettre cette hypothèse; car la matrone est déjà pourvue d'un court manteau fixé sur le *tutulus*, et la jeune fille porte un large manteau qui lui entoure le dos et retombe sur son bras droit. La superposition d'un second manteau serait certainement une anomalie. En outre on ne s'expliquerait pas le troisième manteau, que tient la femme debout au milieu. Il semble plutôt qu'il s'agisse d'un rite dont la littérature ne nous a conservé aucune mention, peut-être d'un rite, qui précédait la cérémonie nuptiale. Les bas-reliefs d'une urne cinéraire trouvée à Chiusi représentent une scène très étrange: deux femmes tiennent un grand drap au-dessus de trois personnages debout dont deux semblent des hommes, le troisième une femme, de sorte, que la partie retombante de l'étoffe cache les têtes de ces personnages (2). M. Gamurrini a reconnu dans cette scène une cérémonie du *connubium*, qui aurait consisté à couvrir d'un drap la jeune fille, son futur époux et son père, pendant que ce dernier accordait son consentement au mariage. Mais cette interprétation n'est pas certaine. Il s'agit en tout cas d'un rite tout spécial, dans lequel un grand drap jouait un rôle prépondérant. On peut donc bien se demander, s'il n'y a pas quelque rapport entre le rite représenté sur cette urne et la scène problématique, sculptée sur la pierre tombale Barracco.

(1) Cette femme dans les dessins de la pierre tombale publiée par Micali et Inghirami (voir pag. 52 note 1 à droite) ne tient rien, mais elle étend simplement les bras. Ce geste inexplicable provient, à ce qu'il paraît, d'une inexactitude du dessinateur.

(2) *Römische Mittheilungen* IV (1889) pl. IV p. 89—100.

Le bas relief de la *collocatio* et celui de la scène énigmatique ont été publiés dans la *Collezione di Giuseppe Scalambrini* (Roma 1888) pl. VIII n. 1208.

PLANCHE LXXVII.

## Tête de femme, trouvée près d'Orvieto.

Ditsance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,325.

D'après une communication de M. Richard Mancini, ingénieur établi à Orvieto, cette tête décorait la façade d'un tombeau spacieux découvert dans la nécropole de Volsinii, ancienne ville étrusque, sur l'emplacement de laquelle est bâti Orvieto. Elle était enchassée au centre de l'archivolte de la porte d'entrée de ce tombeau. On y voit encore la cheville qui servait à la fixer. La tête est un produit de la sculpture locale; elle est travaillée dans le trachyte dont les couches commencent près de Viterbe, c'est-à-dire à 35 kilomètres environ au sud d'Orvieto. Le type de cette tête dénote l'influence de l'art grec du IV^e^ siècle av. J.-C.; le dessin de la bouche surtout rappelle l'expression agitée qui caractérise certaines œuvres de la seconde école attique. Cependant, comme l'art étrusque était très conservateur, la tête d'Orvieto peut bien avoir été travaillée à une époque postérieure, c'est-à-dire au III^e^ siècle. Ce qui confirme cette opinion, c'est la forme des boucles d'oreilles qui consistent chacune en un disque, auquel sont attachées deux chaînettes, et, entre ces chaînettes, une petite amphore (1). D'après les observations faites jusqu'ici, de semblables boucles d'oreilles ont été trouvées dans des tombes étrusques, qui d'après leur contenu sont du III^e^ siecle (2). Le collier, semble-t-il, reproduit un collier travaillé en fil d'or tordu, analogue aux *torques* gauloises, type dont les tombes étrusques n'ont encore fourni aucun exemplaire. On n'a fait jusqu'ici aucune étude d'ensemble sur les têtes qui décoraient les façades des tombes étrusques. Autant que je sache, ces têtes sont toujours des têtes de femmes. On sera enclin, tout d'abord, à y reconnaître des divinités infernales, du genre de Proserpine ou de Libitina. Mais on ne peut s'arrêter à cette explication quant à la tête d'Orvieto. La ligne du profil, en effet, a un caractère très individuel, et la chevelure enlacée de bandelettes reproduit évidemment une coiffure à la mode. Il semble donc que cette tête soit plutôt le portrait idéalisé d'une femme mortelle, c'est-à-dire de l'aïeule de la famille, à laquelle appartenait la tombe.

(1) Les éléments caractéristiques de ce type sont le disque et les chaînettes. Le motif attaché entre les chaînettes change. C'est tantôt une petite amphore, tantôt une pyramide renversée, tantôt une figure d'oiseau. Voir des exemples dans Martha *L'art étrusque* pl. I 5, 7, 9, 10 p. 570.

(2) *Bull. dell'Inst.* 1880 p. 255—256, 1882 p. 243 n. 6.

Les Étrusques avaient l'habitude de déterminer la descendance non pas d'après le père mais d'après la mère. Il paraît donc parfaitement naturel qu'ils disposassent au-dessus des portes de leurs tombes non pas les portraits des aïeuls, mais ceux des aïeules.

PLANCHES LXXVIII, LXXVIII[a].

## Tête de femme, trouvée près de Bolsena.

Distance entre la pointe du menton et le sommet de la tête: 0,295.

La tête est travaillée dans la même pierre que celle reproduite sur la planche précédente. Elle est donc l'œuvre d'un sculpteur établi dans l'Étrurie centrale. Comme on remarque dans les parties creusées de la chevelure des restes de stuc, il semble que la chevelure, et probablement aussi la chair, étaient couvertes d'un enduit dont la couleur imitait plus ou moins la nature. Les trous percés dans les lobes prouvent que les oreilles étaient ornées de boucles en métal; les cheveux sont entourés d'une couronne en étoffe, ornée de quelques noeuds au-dessus du front. Les traits grandioses rappellent des types de la seconde école attique. L'expression douloureusement pathétique, aussi, offre quelque analogie avec la manière de la même école; dans la tête de Bolsena, pourtant, cette expression se présente avec plus d'intensité; elle est augmentée, accentuée suivant l'usage de l'art hellénistique. Je ne connais qu'un monument qui offre quelque analogie avec la tête trouvée près de Bolsena. C'est une tête colossale de marbre découverte à Caesarea (Cherchel) en Maurétanie (1).

Nous pouvons déterminer d'une manière approximative l'époque à laquelle la tête Barracco a été travaillée. D'une part elle est certainement postérieure à la destruction de Volsinii par les Romains (265 av. J.-C.). La montagne d'Orvieto, sur laquelle était bâtie l'ancienne ville étrusque, avait une grande importance stratégique, parce qu'elle dominait la vallée de la Paglia. Les Romains craignirent qu'une peuplade établie en cet endroit ne fût pour eux, à l'occasion, une source d'embarras, et ils obligèrent les Volsiniens, échappés au massacre, à s'établir au sud-ouest à 19 kilomètres de leur patrie, sur l'emplacement de la moderne Bolsena, dont le nom est dérivé de celui de Volsinii. Les fouilles entreprises à Bolsena et dans les environs prouvent que cette contrée, avant la destruction de Volsinii, n'était que très faiblement peuplée. Les objets antiques antérieurs à la moitié du III[e] siècle y sont extrêmement rares, tandis que les objets postérieurs à cette époque y abondent (1).

Une autre limite chronologique résulte du fait, que la tête qui nous occupe est travaillée, non pas en marbre, mais dans la pierre locale. Or il semble, que cette pierre ne fut plus employée par la statuaire, en Étrurie, postérieurement au règne d'Auguste, c'est à dire dès que la romanisation de l'Étrurie fut devenue un fait accompli.

Les œuvres artistiques travaillées en Étrurie, quoiqu'elles dépendent de modèles grecs, trahissent jusqu'à l'époque impériale à peu d'exceptions près un caractère local. La tête de Bolsena est une de ces rares exceptions. Les formes en sont purement grecques. Rien n'empêche donc de supposer que cette tête soit l'ouvrage d'un des nombreux artistes qui pendant le II[e] siècle av. J.-C., quittant les rivages orientaux de la Méditerranée, abordaient en Italie (2). Ces artistes s'établissaient, non seulement à Rome, mais aussi dans d'autres villes. Nous savons, qu'au II[e] siècle ou au plus tard au commencement du premier siècle av. J.-C. un peintre d'Asie mineure décora un temple à Ardea et qu'il y reçut le droit de cité et le nom de *Marcus Plautius* (3). Ce qui arriva dans cette ville, put arriver aussi dans la nouvelle Volsinii. Donc la tête Barracco peut très bien être l'ouvrage d'un sculpteur grec venu en Étrurie dans le courant des deux derniers siècles av. J.-C.

(1) *Révue archéologique* 3. serie XIII (1889) pl. XI p. 297. A côté de cette tête de jeune femme fut découverte une tête d'homme barbu (*Rev. arch.* XIII 1889 pl. X p. 297 et suiv.) qui sans aucun doute faisait partie du même ensemble. On peut se demander, si cette dernière tête ne provient pas d'une copie de la statue de Danaüs qui formait le centre du fameux cycle statuaire placé dans le portique qui entourait le temple d'Apollon sur le Palatin (voir Stark *Niobe* p. 328). Si l'on accepte cette hypothèse, il faudrait reconnaître dans la statue de femme dont la tête fut trouvée au même endroit une fille de Danaüs. Cf. Helbig-Toutain *Guide* I n. 508, n. 504, 565 = n. 504, n. 559, 560 de l'édition allemande.

PLANCHE LXXIX.

## Urne cinéraire, trouvée près de Préneste (Palestrina).

Le maximum de la largeur: 0,60; le maximum de la hauteur: 0,47 (y compris le couvercle).

Cette urne, travaillée en travertin, a la forme d'un temple décoré de pilastres pour la plupart ioniens. Le toit, qu'on peut enlever, lui sert de couvercle. Elle a été découverte au-dessous de Palestrina dans une grande caisse de péperin, semblable à celles d'où proviennent les cistes en bronze qui caractérisent une certaine période de la nécropole de Préneste (4). Notre urne était placée au milieu du fond de cette caisse. Elle contenait de la cendre, des morceaux d'os calcinés et beaucoup de petits ornements travaillés en lame d'or, ornements qui, avant le crémation, semblent avoir été cousus sur les vêtements du cadavre. Aux côtés de l'urne se trouvaient d'une part une grande *lekythos* en albâtre, et, d'autre part, le strigile en bronze reproduit dans les *Monumenti dell'Instituto* vol. IX pl. XXIX n. 3 (5). Le manche

(1) Voir Gamurrini dans les *Ann. dell'Inst.* 1881 p. 32—33.
(2) Helbig *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei* p. 321 et suiv.
(3) Plin. n. h. 35, 115. Mommsen *Römische Geschichte* I[5] p. 941.
(4) Garrucci *Dissertazioni archeologiche* (Roma 1864) p. 151 et suiv.
(5) Cf. *Ann. dell'Inst.* 1871 p. 125—126.

de ce strigile est une figure de jeune femme dont le style indique le III^e ou au plus tard le commencement du II^e siècle av. J.-C. C'est donc à la même époque qu'il faut attribuer notre urne cinéraire, trouvée dans le même tombeau.

PLANCHE LXXX.

## Haut-relief funéraire de Palmyre.

Acheté à Londres.
Pierre calcaire. Largeur: 0,44; le maximum de la hauteur: 0,59.

Nous y voyons l'image de la défunte et des deux côtés l'inscription sépulcrale en langue et en caractères syriens. La défunte est une belle matrone, aux traits réguliers et d'un léger embonpoint; elle tient de la main gauche un pan du voile qui descend de la partie postérieure de sa tête, et, de la main droite, un pli de son manteau.

La ville de Palmyre s'élevait dans une oasis, au milieu du désert qui sépare la Syrie de la Mésopotamie; de là son importance et sa richesse. Comme elle était la station principale des caravanes qui desservaient ces deux régions, elle devint à l'époque impériale un des plus grands entrepôts du commerce entre l'Orient et l'Occident et en même temps un centre industriel considérable. Elle atteignit l'apogée de son importance sous l'empereur Gallien. L'Occident, alors, se trouvait dans un désordre complet; le prince de Palmyre Odaenathus et, après sa mort, sa femme Zénobie gouvernaient l'Orient, sous la suzeraineté apparente de l'empereur (1).

Les nombreuses sculptures trouvées dans les ruines de Palmyre datent à peu près toutes du deuxième ou troisième siècle de notre ère. Aucune d'elles n'est postérieure à l'année 273, où la superbe capitale fut détruite par Aurélien (2). Elles trahissent toutes l'influence gréco-romaine; mais on y rencontre quelques procédés artistiques particuliers. Dans notre exemplaire les pupilles sont indiquées par des ronds creux, les paupières par de simples courbes entaillées dans la pierre. Voilà deux détails étrangers à la plastique gréco-romaine.

Ce qui donne un caractère bien singulier aux portraits de femmes sculptés sur les monuments sépulcraux de Palmyre, c'est la quantité de bijoux dont ces femmes sont surchargées. La matrone représentée sur notre exemplaire porte un diadème, du centre duquel descend de chaque côté une rangée d'ornements alternativement en forme de disque et en forme d'osselet; ces deux rangées sans aucun doute étaient réunies sur le derrière de la tête. Les oreilles sont ornées de boucles en forme de goutte. Le cou est entouré d'un collier de perles. Sur la partie supérieure du buste sont suspendus en une sorte de cercle des disques et des osselets comme ceux qui s'attachent au diadème. Sur la partie inférieure on voit une chaîne de fil de métal qui supporte un objet circulaire, semblable à une bulle. Le manteau est fixé au-dessous de l'épaule gauche par une fibule dont l'épingle est cachée sous un disque colossal de métal. Cette surabondance de bijoux s'explique facilement par le voisinage de l'Orient et les relations fréquentes avec les peuplades orientales. Nous trouvons parmi les bijoux représentés sur les monuments sépulcraux de Palmyre des types orientaux d'une haute antiquité. Plusieurs de ces types furent adoptés par les Grecs à l'époque, où ils subirent les premières influences de la civilisation orientale; ils les abandonnèrent plus tard, lorsque à l'époque classique leur goût s'épura. Nous rencontrons aussi quelques types semblables chez les peuples italiques: ils datent d'une époque où leur art n'était pas encore entièrement hellénisé. Les colliers qui tombent de la nuque sur la poitrine appartiennent à cette catégorie. Nous trouvons des bijoux semblables dans une idole chaldéenne, sur des monuments de Cypre, sur des monuments archaïques grecs et étrusques. Des exemplaires en métal ont été découverts dans des tombeaux étrusques d'une haute antiquité. Il n'y a pas de doute que le substantif ὅμμος employé par les poètes homériques se rapporte à des bijoux de ce genre. Le goût classique devait nécessairement rejeter un motif d'ornementation, qui nuisait à la beauté des formes du buste; il ne pouvait admettre que le «collier» au sens strict du mot. Aussi le ὅμμος ne se retrouve plus ni sur les monuments grecs de style libre ni sur les monuments gréco-romains (1). Notre haut-relief sépulcral prouve qu'à Palmyre ce motif s'est conservé jusqu'au III^e siècle ap. J.-C. Nous retrouvons la chaîne, à laquelle est attachée une bulle, dans une idole d'Astarte découverte à Cypre (2). Quant à la fibule par laquelle est fixé le manteau de notre matrone je ne saurais mieux la comparer qu'à une fibule colossale en or pâle découverte dans une tombe de Cervetri, tombe qui ne peut pas être postérieure à la moitié du VI^e siècle av. J.-C. (3).

(1) Comp. Mommsen *Römische Geschichte* V p. 422—442.

(2) Un résumé de ces faits a été donné par M. Simonsen *Sculptures et inscriptions de Palmyre à la Glyptothèque de Ny Carlsberg* (Copenhague 1889) p. 1 et suiv.

(1) Comp. Helbig *Das homerische Epos* 2. ed. p. 268—271.

(2) Cesnola-Stern *Cypern* pl. 50, 3 p. 235. Helbig l. c. p. 269, fig. 91.

(3) Grifi *Monumenti di Cere* pl. II. Pour la bibliographie voir Reisch dans Helbig *Führer durch die Sammlungen in Rom* II p. 354.

# PLANCHES SUPPLÉMENTAIRES.

M. Barracco ayant fait d'autres acquisitions pendant le cours de la publication, et après que la série des planches avait été arrêtée définitivement, nous avons jugé convenable de publier ces nouveaux objets dans un douzième fascicule, avec un supplément de texte. Les planches qui le composeront porteront deux numéros, dont l'un correspondra aux articles du texte supplémentaire, et l'autre indiquera approximativement l'ordre chronologique, d'après la classification générale adoptée pour tout l'ouvrage.

---

PLANCHES LXXXI, LXXXI[a] (XX[bis], XX[bis a]).

## Tête barbue cypriote.

Achetée à Paris à la vente Banneville.
Distance entre la pointe de la barbe et le sommet de la tête: 0,28.

D'après la qualité de la pierre calcaire dans laquelle cette tête est sculptée, elle provient de l'île de Cypre. Elle appartient à la période pendant laquelle l'art y était dominé par le style archaïque grec avancé. Le caractère individuel de la figure prouve que nous avons devant nous un portrait. Cette tête provient, semble-t-il, d'une de ces images que les Cypriotes avaient l'habitude de dédier dans les sanctuaires.

La tête a été décrite par M. Fröhner *Collection de M. Joly de Banneville* (Paris 1893) p. 77 n. 564.

PLANCHE LXXXII (XXXI[bis a]).

## Tête d'éphèbe.

[R.]

Hauteur: 0,20.

Nous avons conservé de ce type une seconde réplique qui se trouve dans la collection du Comte Grégoire Stroganoff (1). Les formes indiquent un art archaïque très avancé. Tandis que la chevelure est arrangée d'après les principes archaïques, le rendu souple de la chair se rapproche déjà de la manière du style libre. Il est impossible de décider si ce type représente un jeune dieu, par exemple, Apollon ou Mercure (comp. nos pl. XXXI, XXXI[a]), ou le portrait votif d'un éphèbe mortel. Il rappelle par les formes principales de la figure et par la disposition des cheveux une statue du Musée britannique connue sous le nom de l'Apollon Strangford, statue dont le style pourtant est plus archaïque (1). Mais ce fait ne fournit aucun secours pour l'interprétation. Comme la statue du Musée britannique a perdu ses attributs, l'opinion qu'elle représente Apollon est douteuse et nous devons nous borner à poser à son sujet la même question que pour la tête qui fait l'objet de cette note.

(1) *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 116–117.

PLANCHE LXXXIII (XLVIII[bis]).

## Tête de Vénus. (?)

[R.]

Grandeur naturelle.

Ce type, dont la célébrité est attestée par plusieurs répliques (2), semble, d'après son style, avoir été créé vers la fin du V[e] siècle. Le rendu des cheveux indique un original en bronze ou une chryséléphantine. Les yeux en forme d'amande, à moitié fermés, donnent à la figure une expression langoureuse; la bouche est entr'ouverte comme pour un léger sourire. Voilà des caractères qui conviennent parfaitement à Vénus. Il en est de même pour la coiffure. La tête est ornée d'un large bandeau qui en fait trois fois le tour et au-dessous duquel sortent des boucles arrangées avec une certaine coquetterie. L'art grec, dans le développement des types des divinités, généralement procède pas à pas, de façon que les nouveaux types se rattachent plus ou moins aux types antérieurs. Or, les artistes athéniens de l'époque

(1) Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 89.
(2) Comp. Helbig-Toutain *Guide* II n. 926.

archaïque donnaient souvent à Vénus un bonnet raide qui couvre le crâne entier et ne laisse voir qu'une partie de la chevelure au-dessus du front. Je me borne ici à citer la coupe de Oltos et Euxitheos exposée au Musée de Corneto-Tarquinia (1), et celle de Sosias qui se trouve au Musée de Berlin (2). Il est clair qu'une semblable coiffure qui cachait les formes du crâne était contraire aux principes du style libre. Aussi, nous la trouvons déjà considérablement modifiée sur la frise du Parthénon. Vénus y était représentée coiffée d'un bonnet. Malheureusement la partie supérieure de la déesse manque actuellement et nous n'en connaissons l'ensemble que par un dessin assez indécis de Carrey (3). Mais M. Loewy (4) a découvert tout dernièrement à Athènes un fragment du derrière de la tête couvert du bonnet et du voile. Or ce bonnet est bien différent de celui qui couvre la tête de Vénus sur les monuments archaïques. Il n'est pas raide, mais mou et il laisse clairement entrevoir les formes du crâne et les masses principales des cheveux. On peut très bien considérer la coiffure de la tête reproduite sur notre pl. LXXXIII comme un développement ultérieur de ce motif. Le large bandeau enroulé autour du crâne, dans son aspect général, rappelle encore le bonnet; mais il laisse découvertes des parties considérables du crâne et des boucles qui le recouvrent. D'autre part, rien n'empêche de comparer la coiffure de la tête qui nous occupe avec celle des types de Vénus créés pendant le IV$^{e}$ siècle, types, dans lesquels le bandeau est aminci et n'entoure le crâne qu'une ou deux fois.

PLANCHE LXXXIV (LI$^{bis}$).

## Bas-relief attique, le taureau de Marathon (?).

[G.]

Hauteur: 0,49; le maximum de la largeur: 0,355.
Marbre pentélique.

Ce monument, d'après son style et d'après la façon dont sont traités les plans du relief, est, sans aucun doute, une œuvre attique faite vers le milieu du IV$^{e}$ siècle av. J.-C.

Comme il manque plus de la moitié gauche de la plaque, le sujet est bien difficile à expliquer. La scène, semble-t-il, se passe devant un temple; car on voit sur notre fragment au fond deux colonnes, à l'une desquelles est fixé un bucrâne. Près de l'extrémité droite de la plaque, est assis un jeune homme sur une pierre couverte d'une peau de panthère ou d'autre animal de même race; il s'appuie avec la main droite levée sur une massue dont l'extrémité inférieure est placée sur le bucrâne fixé à la colonne. Devant le jeune homme assis, on en voit un autre debout dont le bras gauche est courbé et l'avant-bras légèrement dirigé vers la tête. D'après le mouvement de ce bras et le caractère de la brisure, on pourrait supposer que ce personnage était représenté entourant sa tête d'un bandeau qu'il tenait de ses deux mains. Entre les deux jeunes gens on voit la partie antérieure d'un taureau qui est tombé sur le genou droit de devant et qui roule furieusement les yeux. D'après ces données et en tenant compte de l'origine attique de l'œuvre, on peut bien se demander si ce bas-relief ne se rapporte pas au mythe du taureau marathonien dompté par Thésée (1). Cette interprétation admise, il faudrait reconnaître dans les deux jeunes gens Thésée et son ami Pirithoüs. Il reste alors à identifier chacun des deux. Si l'on voulait prendre pour Thésée le personnage assis qui s'appuie sur une massue, on pourrait faire valoir le fait que le fils d'Égée était considéré à Athènes comme »un autre Hercule« (2) et que les artistes attiques le représentaient quelquefois avec la massue (3). Mais le même attribut était donné aussi à Pirithoüs. Nous voyons ce héros s'appuyant sur une massue, p. ex., sur le bas-relief qui le représente prisonnier aux Enfers (4). D'autre part il semble que le personnage principal, c'est à dire Thésée, devrait se trouver plus au centre de la composition, et cette raison nous amènerait à reconnaître Thésée dans le jeune homme debout. En tout cas, ce personnage comporte une restauration qui sied parfaitement au dompteur du taureau: le héros ornerait sa tête du bandeau, symbole de la victoire. Si notre interprétation était juste, le bas-relief Barracco serait un ex-voto dédié à Thésée à Marathon ou à Aphidnae, régions dans lesquelles le mythe de Thésée était populaire dès les anciens temps, ou à Athènes où Thésée fut considéré comme héros national depuis l'époque des guerres médiques.

Le dessin des deux jeunes gens est plein de grâce; le taureau furieux est caractérisé avec beaucoup de vigueur. On est, pour cela, d'autant plus frappé par un défaut dans l'arrangement des bras levés des deux jeunes gens et de la colonne placée derrière. Le grand nombre de lignes qui convergent et se croisent en ce même endroit produit une impression bien confuse.

(1) *Mon. dell'Inst.* X 23, 24; *Ann.* 1875 p. 254 ss.

(2) Furtwaengler *Berliner Vasensammlung* n. 2278. Comp. aussi n. 2005.

(3) Michaelis dans les *Nuove Memorie dell'Instituto* pl. VIII p. 183 ss. et dans *Der Parthenon* pl. 14, VI n. 41, p. 258—259.

(4) *Römische Mittheilungen* VIII (1893) p. 98.

(1) On peut mettre ensemble la bibliographie relative aux représentations artistiques de ce mythe, en consultant les ouvrages cités par M. Reinach *Antiquités du Bosphore cimmérien* p. 112.

(2) Plutarch. *Theseus* 29: ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς. Comp. *Ann. dell'Inst.* 1878 p. 212.

(3) P. ex. dans l'hermès Ludovisi (Helbig-Toutain *Guide* II n. 862) et sur une coupe attique à figures rouges (Gerhard *Auserlesene Vasenbilder* III 232, 233 n. 2)

(4) Helbig-Toutain II n. 826

PLANCHE LXXXV (LII[bis]).

## Tête de jeune femme.

[R.]

Hauteur: 0,22.

Il semble, d'après le style, que cette tête reproduit un type attique créé vers le commencement du IV[e] siècle. Elle rappelle dans l'ensemble des formes la tête de la fameuse Suppliante qui se trouve au Palais Barberini et dans laquelle on reconnaît généralement une création attique peu postérieure à l'époque de Phidias (1). Pourtant son style est plus souple. Nous voyons au-dessus du front une étoile dont la moitié supérieure repose sur le bandeau, tandis que la moitié inférieure descend sur la chevelure. Il se peut bien que cette applique ne soit pas purement ornementale, mais plutôt un attribut caractéristique du personnage représenté.

PLANCHE LXXXVI (LIII[bis]).

## Tête barbue.

[G.]

Grandeur naturelle. Marbre pentélique.

Comme la partie postérieure n'est qu'esquissée, cette tête semble provenir d'un haut-relief, probablement d'un haut-relief funéraire attique. Le style trahit le caractère de l'art attique de la première moitié du IV[e] siècle av. J.-C. Le type de la tête révèle une certaine ressemblance avec le prétendu portrait d'Alcibiade (2).

PLANCHE LXXXVII (LV[bis]).

## Portrait de Sophocle. (?)

[R.]

Grandeur naturelle.

Cette tête offre une certaine ressemblance avec le type de Sophocle qui est le mieux représenté par la célèbre statue du Musée du Latran (3). Seulement elle révèle les caractères d'un âge plus avancé. Par conséquent, il semble que nous avons devant nous un portrait de Sophocle âgé. Ce type doit avoir eu une certaine célébrité, car nous en avons conservé une autre réplique qui se trouve dans la collection de M. Jacobsen (4).

(1) *Mon. dell'Inst.* IX 34, *Ann.* 1871 p. 202 ss. *Bonner Studien* pl. IV p. 38—50. Pour tout le reste voir Friederichs-Wolters *Bausteine* n. 498 et Matz-Duhn *Antike Bildwerke in Rom* I n. 968.

(2) Voir notre page 43 note 2 (à droite).

(3) Helbig-Toutain *Guide* I n. 662.

(4) Brunn und Arndt *Griechische und römische Porträts* n. 33, 34.

Le style manifeste une certaine sévérité; les effets de la vieillesse sont rendus d'une façon modérée et bien éloignée du naturalisme raffiné qui caractérise l'art hellénistique (1). D'après ces indices, l'original semble avoir été créé au IV[e] siècle, mais encore avant que cette tendance naturaliste se fût propagée dans la plastique. On peut se demander, si l'auteur de ce type n'a pas tiré profit de la statue de Sophocle que son fils Iophon fit faire peu de temps après la mort du grand poète (2).

PLANCHES LXXXVIII, LXXXVIII[a] (LVIII[bis], LVIII[bis a]).

## Vase sépulcral attique.

[G.]

Hauteur: 0,75.

Les habitants de l'Attique, déjà pendant l'époque pour laquelle est caractéristique le style géométrique dit du Dipylon — style qui paraît ne s'être pas prolongé au-delà du VIII[e] siècle —, avaient la coutume de placer au-dessus des fosses de grands vases céramiques qui servaient de marques extérieures aux tombes (3). Plus tard, ces vases d'argile furent remplacés par des exemplaires en marbre. On en rencontre des types différents. Tantôt c'est une lécythe, tantôt une hydria, tantôt une cruche pourvue d'un manche vertical. Un type spécial, c'est à dire une amphore avec le col long et svelte, était réservé, semble-t-il, pour les tombes des personnes mortes non mariées (4). Le vase en forme de cruche reproduit sur nos planches LXXXVIII, LXXXVIII[a], appartient à la catégorie de ces vases sépulcraux attiques. Il est travaillé en marbre pentélique. Sa panse est décorée d'un bas-relief qui représente une scène fréquente sur les stèles funéraires attiques (5). On y voit un homme debout qui serre la main à sa femme assise; la jeune fille debout derrière l'épouse semble une servante. La cuirasse que porte l'homme et le bouclier placé près de sa jambe gauche indiquent un hoplite; la main gauche levée était sans aucun doute appuyée sur une lance que l'artiste n'avait pas rendue en bas-relief mais indiquée seulement par la peinture. Cette scène est encadrée d'une façon que l'on recontre souvent dans les monuments funéraires attiques, c'est à dire par deux pilastres surmontés d'un architrave. Sur ce dernier sont gravés les noms des deux personnages principaux représentés sur le bas-relief. L'homme s'apellait Timotheos, son épouse Hippokleia. Le style du bas-relief et les caractères des inscriptions indiquent la fin du IV[e] siècle.

(1) Un type décidément hellénistique du vieux Sophocle est représenté par une tête du Musée du Vatican: Helbig-Toutain I n. 261.

(2) *Vita Sophoclis* 6. Comp. Welcker *Alte Denkmäler* I p. 463 not. 14.

(3) *Athenische Mittheilungen* XVIII (1893) p. 91—95.

(4) *Athenische Mittheilungen* XVI (1891) p. 378 ss. Comp. XVIII (1893) p. 145 ss.

(5) Comp. notre planche LI p. 41.

# ADDITIONS ET CORRECTIONS.

A la page 5, col. 1, l. 37: au lieu d'elles-aussi, lisez: elles aussi.
A la p. 16, c. 1, l. 23: au lieu de corre-spondent, lisez: corres-pondent.
A la p. 18, c. 1, l. 20: au lieu de Kouyoundkjik, lisez: Kouyoundjik.
A la p. 18, c. 2, l. 3: au lieu de Kouyoundkjik, lisez: Kouyoundjik.
A la p. 20, c. 1, note 3: au lieu de Lib. III, lisez: Liv. III.

Planche XXVI p. 29: **Tête de Vulcain.**

Cette tête est, sans doute, identique avec celle décrite par M. Schreiber *Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi* p. 223 n. 249.

Planche XXIX p. 32: **Tête d'éphèbe.**

Sur la nuque de cette tête s'étendent, pour la longueur de 0,045, deux bandes horizontales en relief, divisées par une ligne droite en creux. M. Wolters *Bausteine* p. 49 n. 88 croit qu'il s'agit du reste du bord supérieur d'un vêtement. Comme les éphèbes, sur les monuments archaïques, sont généralement nus, il suppose que la tête en question est plutôt celle d'une femme. Mais les femmes représentées par l'art archaïque ont toujours les cheveux longs sur le derrière de la tête. En outre, ce fragment en relief ne rappelle en rien l'étoffe molle d'un chitôn ou d'un manteau. Il indique, semble-t-il, plutôt le bord supérieur d'une cuirasse en bronze ou en cuir.

Planches XXXI, XXXI[a] p. 33: **Statue d'Hermès criophore.**

M. Studniczka a parlé de cette statue dans la *Berliner philologische Wochenschrift* 1893 p. 694—695. Il allègue des arguments qui semblent prouver que Calamis était Béotien de naissance, et que l'original du marbre Barracco était l'Hermès criophore sculpté par cet artiste pour le temple d'Hermès à Tanagra. Cette statue daterait du début de la carrière de Calamis, et, par conséquent, elle manifesterait encore une manière que l'on pourrait qualifier de provinciale. L'art du sculpteur béotien se serait raffiné plus tard, par le long séjour de Calamis à Athènes et, par l'influence d'Onatas qu'il aida dans l'exécution des ex-voto ordonnés par Hiéron pour Olympie (Pausan. VI 12, 1); et c'est ainsi que sa plastique aurait acquis, peu à peu, les qualités vantées par les auteurs anciens.

Planches XXXIV[a], XXXIV[b] p. 34: **Tête d'Apollon.**

Lisez Pl. XXXIV, XXXIV[a].

Planches XXXV, XXXV[a] p. 35: **Double hermès.**

Pour prouver que les Dioscures étaient considérés dans le Péloponnèse comme protecteurs des exercices athlétiques, j'ai renvoyé les lecteurs à Roscher *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* I 1 p. 1156—1157. Il faut ajouter aux passages cités dans ce dictionnaire les vers 205—209 de l'*Hélène* d'Euripide fort importants pour notre recherche:

*Κάστορός τε συγγόνου τε*
*διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος*
*ἀφανὲς ἀφανὲς ἱππόκροτα λέλοιπε δάπεδα*
*γυμνάσια τε δονακόεντος*
*Εὐρώτα, νεανιᾶν πόνον.*

Les Dioscures y sont qualifiés précisément de surveillants des gymnases situés dans la vallée de l'Eurotas.

Planches XXXVIII, XXXVIII[a] p. 36—37: **Statue d'adolescent.**

J'ai donné p. 37 un extrait du mémoire lu par M. Petersen sur ce type. Ce mémoire est maintenant publié dans les *Römische Mittheilungen* VIII (1893) p. 101—102. M. Petersen y développe

et confirme la conjecture de M. Collignon *Histoire de la sculpture grecque* I p. 499, que l'original des statues reproduisant ce type était une œuvre en bronze de Polyclète, consacrée à Olympie, c'est à dire la statue du jeune pugiliste (παῖς πύκτης) Kyniskos de Mantinée. La base de cette statue a été découverte à Olympie. On y voit l'empreinte des pieds. La réplique la mieux conservée du type qui nous occupe est celle qui se trouve au Musée de Londres. En effet, les pieds de cette statue s'insèrent parfaitement dans les creux de la base d'Olympie.

Planches XL p. 37—38: **Tête de Minerve.**

Pour le casque en forme de bonnet phrygien, comp. Benndorf *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa* p. 237.

Planches LVII, LVII[a] p. 44: **Tête d'Alexandre le Grand.**

Pour Euphranor, comp. Reisch dans le *Festgruss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien* (Innsbruck 1893) p. 151—183.

Planches LXXVI, LXXVI[a] p. 52—53: **Pierre tombale étrusque trouvée près de Chiusi.**

Peut-être faut-il reconnaître, dans le bas-relief que nous n'avons pas osé expliquer, une scène qui précède le mariage de la jeune fille que l'on y voit assise vis-à-vis de sa mère. Les grands morceaux d'étoffe que tiennent les trois femmes groupées autour du couple pourraient très bien représenter le trousseau que la mère donne à la fiancée. Dans l'Étrurie, comme dans le Latium, le filage et le tissage étaient anciennement les occupations principales des matrones (Müller-Deecke *Die Etrusker* I p. 245; *Ann. dell'Inst.* 1884 p. 134). Il est bien probable que les mères travaillaient elles-mêmes les étoffes qui faisaient partie du trousseau de leurs filles. Donc, il ne semble pas étrange qu'une scène relative au trousseau soit représentée sur la pierre tombale d'une matrone étrusque. Une telle scène glorifie la défunte comme une bonne mère de famille qui de ses propres mains a fourni à sa fille un riche trousseau. Par conséquent ce bas-relief aurait une signification analogue à celle de certaines épitaphes latines. Il suffit de rappeler, à cet égard, le dernier vers de la célèbre épitaphe d'une Claudia: *domum servavit, lanam fecit* (*Corp. inscr. lat.* I n. 1007 = Orelli *Inscript. lat. collectio* II n. 4848).