

Kalon d'Elide

Autor(en): **Dörig, José**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **5 (1976)**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835534>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kalon d'Elide

José DÖRIG

La renommée de Kalon d'Elide ne peut se mesurer à celle de Phidias, Polyclète, Lysippe ou Praxitèle*. C'est pourquoi le nom de ce sculpteur éléen n'occupe pas une place importante dans la recherche archéologique. Il serait pourtant injuste de minimiser l'importance de cet artiste. Son œuvre nous est signalée par des sources écrites. Notre objectif est d'examiner des sculptures correspondant aux renseignements littéraires, si minimes soient-ils.

Que savions-nous du groupe de Myron représentant Athéna et Marsyas avant qu'il ne fût découvert par H. Brunn en 1853¹? Une brève notice de Pline lui suffit pour déterminer à l'aide de comparaisons stylistiques le Marsyas myronien. De même Carl Friederichs² parvint à identifier en 1859 les Tyrannoctones de Kritios et Nésiotès. En 1863, il redécouvrit le Doryphore de Polyclète³ en se basant uniquement sur les caractéristiques stylistiques telles que les anciens les avaient définies.

Certes, les œuvres identifiées des grands maîtres sont rares. Nombre d'attributions ne se fondent que sur la stylistique et ne concordent pas avec les témoignages écrits. De ce fait, ces attributions ont actuellement mauvaise presse. Elles sont trop facilement victimes du préjugé que tout est acquis en ce domaine.

* Cet exposé a été présenté comme leçon inaugurale à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève le 8 décembre 1968, sous une forme abrégée. Je suis heureux qu'il soit publié en l'honneur de Paul Collart, qui enseigna jadis dans cette Faculté.

Madame Liliane Roux-Ritter a bien voulu se charger de la traduction d'un manuscrit écrit en allemand. Jean-Louis Zimmermann a apporté des améliorations à la forme. Le privilège d'un séjour prolongé à l'Institute for Advanced Study de Princeton m'a permis de retoucher en toute quiétude ce manuscrit.

Georg Daltrop nous a procuré des photographies et un moulage du pseudo-Phocion pour la collection de moulages de l'Université de Genève. Cette acquisition a permis de photographier le moulage sous toutes ses faces et nous pouvons reproduire pour la première fois des vues complémentaires de cette statue importante (cf. fig. 13-16). Il aurait été impossible de déplacer la statue en marbre dans la niche de la *Sala della Biga* pour prendre des photographies uniquement.

Marcel Le Glay s'est chargé de lire les épreuves. Ma gratitude leur est acquise.

Bibliographie générale.

H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, 1 (Stuttgart, 1857), p. 113 s.

W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst*, 1 (Leipzig, 1904), p. 470.

RE, X 2 (Stuttgart, 1919), col. 1758 (G. Lippold).

U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 19 (Leipzig, 1926), p. 482.

G. Lippold, *Die griechische Plastik, Handbuch der Archäologie*, III 1 (München, 1950), p. 203.

EAA, IV (Roma, 1961), p. 303 s. (M.T. Amorelli).

Der Kleine Pauly, 3 (Stuttgart, 1969), col. 91, s.n. Kalon, n° 2 (W.H. Gross).

¹ Heinrich Brunn's *kleine Schriften*, 2 (Leipzig, 1905), p. 308; cf. A. Rumpf, *Archäologie*, I, *Sammlung Göschen*, Bd. 538 (Berlin, 1953), p. 80 s.

² Carl Friederichs, « Harmodios und Aristogeiton », *Archäologische Zeitung*, 17 (1858), col. 65 s.

³ C. Friederichs, 23. *Berliner Winckelmannsprogramm*, 1863; cf. A. Rumpf, *op. cit.*, p. 81.

La méthode

Dans la classification des sculptures antiques par régions, telle qu'on l'a élaborée dans les années vingt de notre siècle⁴, on s'est préoccupé de définir les centres artistiques les plus importants, tandis que d'autres ont été négligés, sinon mis en doute⁵.

Si l'on parvenait à réunir un petit groupe de copies et à distinguer leur style de celui des œuvres attiques, argiennes, corinthiennes et ioniennes, on aurait un premier indice pour une classification éléenne. Si par la suite les sujets représentés correspondaient aux monuments signalés par les écrivains anciens, ces recherches mériteraient d'être poursuivies.

Les sources écrites

Les écrits ayant trait à Kalon d'Elide serviront de point de départ à cette étude.

Pausanias⁶, au II^e siècle après J.-C., admira à Olympie une statue d'Hermès sculptée par Kalon d'Elide. Elle se trouvait non loin de l'Hermès d'Onatas et de Kallitélès que les Phénéates d'Arcadie avaient dédié à ce sanctuaire. La description de Pausanias est extrêmement sommaire. En trois mots, il désigne la sculpture comme étant celle de l'Hermès au caducée. Ce témoignage peut sembler insuffisant au premier abord pour identifier la statue; nous y reviendrons plus loin.

En outre, grâce à Pausanias, nous connaissons l'existence d'un groupe que les Siciliens de Messine⁷ avaient commandé à Kalon d'Elide et que le périégète avait admiré à Olympie. Pausanias nous apprend également la raison de cette consécration. Chaque année, en effet, les gens de Messine envoyaient un chœur de trente-cinq garçons accompagnés de leur pédagogue et d'un joueur de flûte en délégation aux festivités de la cité voisine de Rhégion. Une année, le bateau fit naufrage. Pausanias ne nous indique malheureusement pas la date de cet événement. Le groupe de statues fut érigé à Olympie pour en conserver la mémoire.

Ces faits nous permettent quelques conclusions: Kalon d'Elide a surtout travaillé pour le grand sanctuaire de sa région natale. Il n'est pas certain qu'il ait créé d'autres œuvres que le groupe messinien et l'Hermès au caducée. Toutefois la création d'un ensemble de trente-cinq garçons et de leurs deux accompagnateurs adultes représente déjà une œuvre de longue haleine. Il est d'autre part évident que les Messiniens n'avaient pas chargé n'importe quel inconnu d'une œuvre aussi importante. Malheureusement, on ne peut reconnaître aujourd'hui les statues sculptées par Kalon d'Elide dans sa jeunesse. Les œuvres admirées par Pausanias, six cents ans après leur création, appartiennent sans doute à la maturité de cet artiste.

Dates biographiques

Pausanias⁷ signale deux inscriptions sur la base du groupe messinien: la plus ancienne commémorait sa consécration, la plus récente portait des vers d'Hippias le Sage, connu comme

⁴ E. Buschor, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia. Text* (Marburg an der Lahn, 1924); E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen* (Nürnberg, 1927).

⁵ Le groupe laconien réuni par Langlotz dans l'ouvrage précité est un des plus cohérents pour l'époque archaïque, comme on l'a souvent répété. Néanmoins, Sparte est restée un centre artistique durant le V^e siècle av. J.-C., même si l'historiographie attique le conteste.

⁶ Paus., 5, 27,8: οὐ πόρρω δὲ τοῦ Φενακτῶν ἀναθήματος (à Olympie) ἄλλο ἐστὶν ἄγαλμα, κηρύκειον Ἐρμῆς ἔχων ἐπίγραμμα δὲ ἐπ' αὐτῷ Γλαυκίαν ἀναθεῖναι γένος Ῥηγίνων, ποιῆσαι δὲ Κάλλωνα Ἡλείων.

Cf. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (Leipzig, 1868 [réédité en 1959]), p. 89, n° 476; H. Hitzig-H. Blümner, *Des Pausanias Beschreibung von Griechenland*, II 1 (Leipzig, 1901), p. 278, 17 s. et p. 447 s.; J. G. Frazer, *Pausanias's Description of Greece*, 3 (London, 1898), p. 650 s. avec bibliographie complémentaire.

⁷ Paus., 5, 25,2: Μεσσηνίους τοὺς ἐπὶ τῷ πορθμῷ κατὰ ἔθος δὴ τι ἀρχαῖον [κατ' ἔτος] πέμποντας ἐς Ῥήγιον χορὸν παιδῶν πέντε ἀριθμὸν καὶ τριάκοντα καὶ διδάσκαλόν τε ὁμοῦ τῷ χορῷ καὶ ἄνδρα αὐλητὴν ἐς ἑορτὴν τινα ἐπιχώριον Ῥηγίωνων, κατέλαβεν αὐτοὺς ποτε συμφορὰ, μηδὲνα ὅπισω τῶν ἀποσταλέντων σφίσι ἀποσωθῆναι, ἀλλὰ ἡ ναῦς ἡ ἄγουσα τοὺς παῖδας ἠφανίσθη σὺν αὐτοῖς κατὰ τοῦ βυθοῦ. . . . 4. τότε δὲ ἐπὶ τῇ ἀπωλείᾳ τῶν παιδῶν οἱ Μεσσηνιοὶ πένθος ἤγον, καὶ ἄλλα τέ σφίσι ἐς τιμὴν αὐτῶν ἐξευρέθη καὶ εἰκόνας ἐς Ὀλυμπίαν ἀνέθεσαν χαλκᾶς, σὺν δὲ αὐτοῖς τὸν διδάσκαλον τοῦ χοροῦ καὶ τὸν αὐλητὴν. τὸ μὲν δὴ ἐπίγραμμα ἐδήλου τὸ ἀρχαῖον ἀναθήματα εἶναι τῶν ἐν πορθμῷ Μεσσηνίων (après l'olympiade 71.3) χρόνῳ δὲ ὕστερον Ἴππίας ὁ λεγόμενος ὑπὸ Ἑλλήνων γενέσθαι σοφὸς (éphèbe durant l'olympiade 86) τὰ ἐλεγεία ἐπ' αὐτοῖς ἐποίησεν. ἔργα δὲ εἰσὶν Ἡλείου Κάλλωνος αἱ εἰκόνας.

Cf. J. Overbeck, *op. cit.*, p. 88 s., n° 475; Hitzig-Blümner, *op. cit.*, p. 270, 4 s. - 271 et p. 438 s.; B. Sauer, *Die Anfänge der statuarischen Gruppe* (Leipzig, 1887), p. 20; J. G. Frazer, *op. cit.*, p. 641. J'ai proposé l'interprétation de la statue enveloppée dans un himation de la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague comme chorège de ce groupe. Cf. *Antike Plastik*, Lieferung IX (Berlin, 1969), Teil 2, p. 15 s., pl. 6 s.; F. Brommer, *Gymnasium*, 81 (1974), p. 522, reste très sceptique quant à l'attribution à Kalon d'Elide, *von dem wir, wenn möglich noch weniger wissen als von Kolotes*. Cf. D. Willers, *Gnomon*, 47 (1975), p. 501 s.

éphèbe durant la 86^e olympiade (436-432 av. J.-C.). En se basant sur ces indices, H. Brunn plaçait l'activité du sculpteur entre les années 490 et 430 av. J.-C. Le nom de Messana figurant sur l'inscription la plus ancienne n'a été utilisé à la place de Zancle qu'au début du V^e siècle. Ce laps de temps prolongé a conduit à d'autres hypothèses. Brunn⁸ compta sur la possibilité que le sculpteur éléen fût identique à son homonyme d'Égine: *und die verschiedene Angabe des Vaterlandes erkläre sich daraus, dass die Eleer dem Aegineten nach dem Falle seines Vaterlandes das Bürgerrecht erteilt hätten.*

Cette proposition peut être réfutée catégoriquement à l'heure actuelle. En 1878 et en 1881, on a découvert à Olympie⁹ deux fragments de la base de l'Hermès avec leurs inscriptions. Le matériau utilisé est une pierre volcanique sombre. Un hexamètre cite le nom de l'artiste: «Kalon, du pays d'Élide, m'a créé pour Glaukias.» Cette citation révèle, par l'originalité de son expression, des caractères indubitablement éléens. Elle a probablement été gravée par le sculpteur lui-même. En revanche, une seconde inscription, d'une autre facture, est rédigée en langue chalcidienne. Elle désigne Glaukias, fils de Lykkidès de Rhégion, comme donateur de la statue d'Hermès. Sur la base des caractéristiques des lettres utilisées, W. Dittenberger et K. Purgold datent ces fragments de 420 à 410 av. J.-C. Il n'y a aucune raison de mettre en doute la création de la statue d'Hermès dans le dernier quart du V^e siècle. Cette date correspond à celle citée par Pline qui mentionne le nom de Kalon lors de la 87^e olympiade (432 à 428 av. J.-C.). H. Brunn¹⁰ pensait que cette citation se référait à Kalon d'Égine qui était le maître le plus renommé de ce nom. Toutefois, cette supposition est peu vraisemblable.

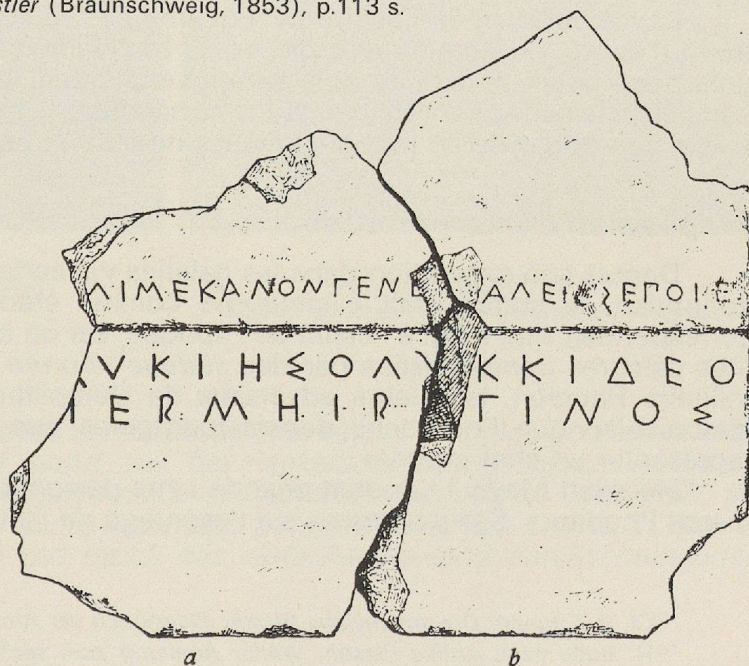
Des fragments d'inscriptions originales provenant de l'Acropole, et relatifs à des œuvres disparues de Kalon d'Égine¹¹, se rapportent à 500 av. J.-C. et au début du V^e siècle. Kalon d'Égine est donc né vers 520 av. J.-C. La création par ce maître d'une statue d'Hermès à Olympie entre 420 et 410 est pratiquement impossible. Il aurait atteint un âge biblique dépassant celui de Lysippe ou du Titien et les écrivains antiques en auraient parlé. Si Kalon d'Égine avait atteint l'âge de 110 ans, on aurait pu alors le confondre avec son homonyme d'Élide.

Même la citation de Pline¹² ne peut concerner Kalon d'Égine, puisque, lors de la 87^e olympiade, celui-ci aurait déjà atteint l'âge approximatif de 90 ans. Ce texte se réfère donc à Kalon d'Élide et à l'une de ses œuvres en particulier. S'agit-il des trente-sept personnages du groupe des Messiniens? Cette hypothèse n'est pas certaine, mais très vraisemblable. A l'époque de Pline, ce groupe revêtait, assurément, une grande importance et l'inscription d'Hippias date de l'olympiade précédente.

⁸ H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler* (Braunschweig, 1853), p.113 s.

⁹ *Olympia*, V (1896), p. 398 s., n° 271.

[Γλαυκί]αι με Κάλων γενε[αῖ] F]αλεῖορ ἐποίη.
[Γλ]αυκίης ὁ Λυκκίδεω
[τῶ]ι Ἑρμῆ Π[η]γῖνος.



¹⁰ *Op. cit. supra*, n. 8.

¹¹ A. Raubitschek, *Dedications from the Acropolis* (Cambridge Mass., 1949), p. 91 s., nos 85-87 et P. 508; A. Giuliano, *EAA*, IV (1961), p. 304, s.n. Kalon; cf. l'auteur dans J. Boardman, J. Dörig, W. Fuchs, M. Hirmer, *L'art grec* (Paris, 1966), p. 125 s., pl. 153 s.

¹² Plin., *nat.*, 34, 49: (flouerunt) deinde Olympiade LXXXVII Ageladas, Callon, cet. Cf. Overbeck, *op. cit.*, p. 79, n° 419.

En résumé, nous pouvons donc conclure que l'œuvre principale de Kalon d'Elide se situe pendant le dernier tiers du V^e siècle¹³. Ce sculpteur ne doit donc pas être confondu avec Kalon d'Egine dont l'activité date de la première moitié du même siècle. Pour la même raison, l'hypothèse de H. Bulle¹⁴, selon laquelle Kalon d'Elide serait l'auteur des sculptures du temple d'Olympie, s'avère erronée. Cette supposition reposait uniquement sur le fait qu'on aurait chargé un sculpteur indigène d'exécuter cet important travail. Kalon n'est expressément désigné qu'en qualité de sculpteur originaire d'Elide. A juste titre, l'idée de Bulle n'a pas eu d'écho.

Les œuvres

Il faut commencer les recherches par l'Hermès au caducée car, d'une part, le sujet est bien identifiable, et, d'autre part, le nombre des statues d'Hermès datant de cette époque est restreint. Il serait plus hasardeux de débiter par l'une des copies des trente-cinq garçons du groupe messinien, car le thème du garçon est traité dans plusieurs domaines.

L'Hermès de la Sala della Biga au Vatican

Durant quelques décennies, cette figure était considérée comme l'une des plus importantes de l'antiquité et, par sa renommée, elle a influencé les sciences morales modernes.

Historique de la statue

En 1737, lors de la construction du Palazzo Gentili, au Quirinal, non loin de l'église San Nicolao in Arcione, on découvrit un torse masculin qui n'était vêtu que d'une chlamyde fixée sur l'épaule droite (fig. 17)¹⁵. La tête et le cou, les jambes à partir des genoux, l'avant-bras gauche et les doigts de la main droite faisaient défaut. Le sculpteur Vincenzo Pacetti entra en possession de la statue ; il la compléta et, en 1778, la vendit aux collections vaticanes (fig. 1). Nous ignorons pourquoi le restaurateur a choisi une tête barbue et casquée. Cette tête, d'après ses dimensions et la qualité du marbre utilisé, semblait correspondre au torse en question et on parlait d'une statue de guerrier. Cette déduction se basait probablement sur l'observation de la tête ; elle ne s'appliquait toutefois ni au corps, ni au costume.

Par les protocoles de vente, on apprend que Pacetti a reçu *scudi 19.60 a conto di una buona statua di guerriero con particolare vestitura mancante di braccia e gambe*. Le coût total de la statue s'élevait à 200 scudi, ce qui semble être un prix très favorable. En 1780, la statue fut exposée au Musée du Vatican.

La restauration de Pacetti ne concerne pas seulement la tête et les membres, mais aussi le tronc d'appui, de nombreuses pièces de la chlamyde et de certaines parties de ses plis. Trois gros trous souillés, dans le dos, témoignent d'une fixation de la statue, dont la cassure était parallèle à la surface antérieure. Nous ne savons pas si cette réparation est l'œuvre de Pacetti ou si elle doit être mise en rapport avec les nombreux déplacements ultérieurs de la statue.

Proposition d'interprétation

Depuis son exposition dans les galeries vaticanes et à cause de sa tête ornée d'un casque corinthien, la statue était caractérisée comme étant celle d'un guerrier. Cette désignation correspondait tout à fait à l'esprit de l'époque, car on cherchait alors à représenter des personnalités célèbres immortalisées par des *statuae virorum illustrium*. E.Q. Visconti pensait au chef militaire Phocion, le célèbre adversaire de Démosthène. Cette attribution est restée liée à la statue, bien que l'on sache depuis longtemps que son modèle original, en bronze, n'a pu représenter un chef guerrier.

Heinrich Meyer¹⁷ doutait déjà de cette désignation, puisqu'il appelle cette statue le « soi-disant Phocion ». Ses remarques sur l'avantage de l'illumination de la statue par des torches ont

¹³ Cf. G. Lippold, *Die griechische Plastik, Handbuch der Archäologie*, III 1 (München, 1950), p. 203.

¹⁴ H. Bulle dans *Antike Plastik; Walter Amelung zum sechzigsten Geburtstag* (Berlin, Leipzig, 1928), p. 48, cf. Lippold, *op. cit.*, p. 203, n. 2; H. Bulle, *Jdl*, 54 (1939), p. 206, avec n. 3.

¹⁵ G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III 2 (Berlin, 1956), p. 83 s., n° 616. Pour l'origine et la restauration, *ibid.*, p. 536.

¹⁶ E.Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino*, 2 (Roma, 1818-1822), pl. 43; *id.*, *Opere varie* (Milano, 1827-1831), 2, pl. 83; 4, p. 152, 313.

¹⁷ Heinrich Meyer, dans *Goethe, Zweyter Römischer Aufenthalt, Kl. Ausgabe letzter Hand*, 29, 153.



Fig. 1: Pseudo-Phocion de la *Sala della Biga*.

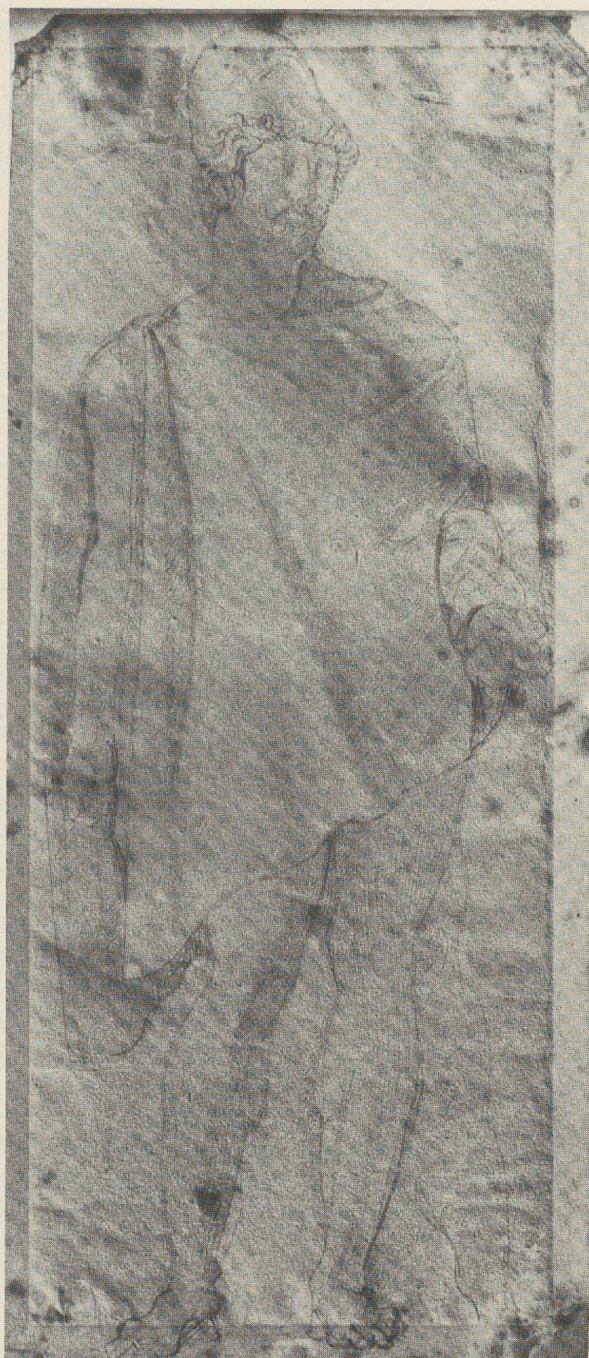


Fig. 2: Pseudo-Phocion.
Dessin de Jean Auguste Dominique Ingres.

été reprises par Goethe dans le compte rendu de son deuxième séjour à Rome: *So konnte man z.B. den Laokoon in der Nische, wo er stand, nur bei Fackellicht richtig sehen, weil kein unmittelbares Licht auf ihn fiel... Keiner andern Antike ist Fackelbeleuchtung so vorteilhaft, als dem sogenannten Phokion, weil man nur dann, nicht aber bei gewöhnlichem Lichte, in dem er ungünstig aufgestellt ist, die wundersam zart durch das einfache Gewand durchscheinenden Teile des Körpers wahrnehmen kann.*

Le déplacement de la statue à Paris

Un témoin oculaire relate le sort ultérieur de la statue, c'est-à-dire son rapt par Napoléon Bonaparte et son transfert à Paris. Le théoricien d'art Carl Ludwig Fernow, intéressé par les écrits de Winckelmann et de Kant, a consacré quelques années d'études à l'histoire de l'art à

Rome. Le 22 août, il écrit à son ami Johann Pohrt¹⁸: *Ich bin in diesen Tagen wieder einigemal ins Museum hinausgewandert; bisher war noch nichts eingepackt, noch von der Stelle gerückt, jetzt aber ist wirklich an dem. Mit dem spartanischen Krieger, den Antiquare auch Phocion zu nennen belieben, ... mit diesem hat man gestern den Anfang gemacht, ich habe ihn von seinem Piedestal herabwinden und auf Walzen zum Tempel hinaustransportieren sehen. Mir war zu Muthe, als ob man meinen Bruder oder Freund zu Grabe walzte, und jedem ist so, der dem Greuel zusieht. Hätte der Vernünftiger, der auch im Tode Leben ahndet, nicht dabey die Hoffnung, dass die Kunst dereinst an der Seine zu neuem Leben auferstehen und herrlicher noch blühen werde, als in Rom, so würde man in Verzweiflung geraten müssen über diese Schändung Roms. Die Zukunft wird es lehren, ob die Franzosen diesen Raub, den sie an der Menschheit begehen, der Menschheit wieder vergüten werden.*

Le 26 août 1796¹⁹, suit une deuxième lettre: *Wenn Ihr noch weinen könnt, wenn in den Schwitzbädern von Ischia Eure Tränenquellen nicht versiegt sind, so lasst die Aquädukte der Empfindung strömen! singt Elegien und Threnodien! leset und weinet!*

Suit la liste des chefs-d'œuvre qui quittèrent Rome pour Paris. Sous le n° 16 figure *die Statue eines Kriegers, gew. Phocion genannt*. La liste énumérée dans cette lettre, après avoir été complétée par Fernow, a été publiée par celui-ci dans le *Neuer Teutscher Merkur*, en 1796. Toutes les statues connues à cette époque y sont relevées: le torse et l'Apollon du Belvédère, le Laocoon, le Nil, le Tibre, un nombre de portraits célèbres, tels ceux d'Homère, de Posidippe et de Démosthène. Au total quatre-vingt-trois chefs-d'œuvre sans compter les peintures. *Das ist Roms Schicksal! Der Papst weint oft stundenlang über sein Elend; denn das ganze Museum ist fast ausschliesslich sein Werk. Es sollte das Monument seines Ruhmes bey der Nachwelt seyn, und er muss die Zerstörung desselben noch erleben, und wir übrigen Layen wissen nicht, ob wir dem Untergange der Kunst in Rom nachweinen, oder ihrer künftigen Auferstehung in Paris entgegenjauchzen sollen? Nicht einmal Gipse behalten wir hier; denn es geht schleunig mit dem Einpacken, dass keine Zeit übrig bleibt, die Sachen vorher formen zu lassen.*

Le poème de Friedrich Schiller: *Die Antiken zu Paris*, daté parfois de 1803 (avec un point d'interrogation), se rapporte également à cet événement.

*Was der Griechen Kunst erschaffen,
Mag der Franke mit den Waffen
Führen nach der Seine Strand,
Und in prangenden Museen
Zeig' er seine Siegstrophäen
Dem erstaunten Vaterland!*

*Ewig werden sie ihm schweigen,
Nie von den Gestellen steigen
In des Lebens frischen Reihn.
Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen
Dem Vandalen sind sie Stein.*

A Paris, vers la fin de l'année 1797²⁰, on prépara une fête pour la réception des chefs-d'œuvre. Il fallait démontrer au peuple français que les Romains d'antan les avaient apportés chez eux de Grèce, à une époque où ses aïeux étaient à peine civilisés. L'histoire de ces statues et de leurs créateurs devait être rédigée dans «une notice abrégée mais instructive». On chercha donc à justifier le transfert récent à Paris par des faits historiques superposables. La question posée pour le Prix de l'Académie, en 1798, était la suivante: «Marcellus, général des Romains, après la prise de Syracuse retardée pendant trois ans par le succès des machines inventées par Archimède, fait transporter sur les vaisseaux, par ses soldats, les monuments des arts qui décoraient cette ville, pour orner Rome, sa Patrie.»

¹⁸ Carl Ludwig Fernow, *Römische Briefe an Johann Pohrt 1793-1798*. Editées par H. von Einem et R. Pohrt pour la Winckelmann-Gesellschaft Stendal (Berlin, 1944), p. 130 s.

¹⁹ *Ibid.*, p. 137 s.

²⁰ Les pages qui suivent ont largement bénéficié de l'ouvrage important de N. Schlenoff, *Ingres. Ses sources littéraires* (Paris, 1956).

L'effet produit par les chefs-d'œuvre de l'antiquité sur les Français.

L'espoir de Fernow que le vol perpétré par les Français *die Kunst dereinst an der Seine zu neuem Leben auferstehen lasse und herrlicher noch blühen werde als in Rom*, se réalisa comme une prophétie. La présence des statues antiques stimulait les esprits. En 1799, l'Académie posa la question suivante pour le Prix de sculpture : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique et quels seraient les moyens d'y atteindre ? »

Avec enthousiasme et application, les élèves de David se mirent à l'étude de la culture grecque. Il se forma un groupe nommé « les primitifs ou barbus » qui qualifia tout art postérieur à Phidias d'erroné et d'exécration. Certains maîtres italiens, et même des plus célèbres, suivirent les idées trompeuses de quelques-unes de ces écoles modernes. D'après elles, il faudrait éviter, de façon urgente, d'aller visiter la grande galerie des tableaux du Louvre et exclure de la visite également les œuvres romaines de l'antiquité, de même que celles de la période hellénistique.

David proposa une copie des us et coutumes des anciens Grecs « pour porter l'art à la perfection ». Parmi ses élèves, Lullin prétendait que l'on devait renouer avec les origines de l'art grec, ou alors qu'il faudrait y renoncer complètement : « Je veux faire du grec pur, je me nourris les yeux de statues antiques, j'ai l'intention, même, d'en imiter quelques-unes. » Qu'aurait-il vu la source de l'art grec dans Ossian et dans la Bible. David considéra les sculptures antérieures à Phidias et celles de ce maître, ainsi que la peinture des vases, comme autant de modèles à imiter. Dans son traité sur la peinture, il écrit : « L'antiquité n'a pas cessé d'être la grande école des peintres modernes, et la source où ils puisent les beautés de leur art. Nous cherchons à imiter les Anciens dans le génie de leurs conceptions, la pureté de leur dessin, l'expression de leurs figures et la grâce de leurs formes. » D'après lui on ne pouvait craindre une fausse route en suivant cette voie tracée par les anciens.

Jean Auguste Dominique Ingres exprime sa pensée en des termes identiques : « Il n'y a pas de scrupule à copier des anciens. Leurs productions sont un trésor commun où chacun peut prendre ce qui lui plaît. Elles nous deviennent propres quand nous savons nous en servir : Raphaël, en imitant sans cesse, fut toujours lui-même. »

Il serait aisé de multiplier ces témoignages, mais ils ne pourraient exprimer plus clairement la portée des pensées de Winckelmann sur la copie d'œuvres anciennes. David, dans son traité, cite le soi-disant Phocion afin d'illustrer la manière dont les artistes grecs se servaient de la draperie : « Quelquefois, ils y joignaient une draperie, quand ils jugeaient qu'elle pouvait ajouter à la grâce de la figure. »

Grâce à Girodet²¹, cette statue du Vatican sera encore mieux connue ; une gravure la représente, en effet, dans l'édition Didot des œuvres de Racine (1799-1801). L'artiste choisit l'instant où Phèdre confie son secret à Oenone. La statue, de format réduit, est située à l'arrière-plan sur un piédestal, elle a la tête légèrement baissée ; elle se trouve exactement sur l'axe médian de l'illustration. Sa calme présence souligne l'instant pathétique de l'événement. En 1800, le dessin ayant servi de modèle à la gravure fut exposé avec d'autres planches de la Phèdre de Racine.

Peu après l'arrivée du butin de Rome à Paris, le jeune Ingres²² a, lui aussi, étudié intensément la statue à la courte chlamyde. Six dessins de sa main concernant ce chef-d'œuvre se trouvent au musée Ingres de Montauban. L'un d'eux servit de modèle à une gravure de la série « des types des principales statues de l'antiquité » (fig. 2).

Les dessins ont dû être exécutés avant 1801, puisqu'ils représentent, sans aucun doute, des esquisses pour la toile « Les ambassadeurs d'Agamemnon » qui obtint le Prix de Rome en 1801 (fig. 3)²³. Sur ce tableau, le chef de la délégation apparaît sous les traits exacts du pseudo-Phocion, immédiatement sur la droite à partir du centre. Les jambes du personnage, par rapport à son modèle, sont toutefois un peu plus écartées. Contrairement à l'illustration de Girodet, le protagoniste, chez Ingres, n'est pas utilisé comme un accessoire, mais il joue au contraire un rôle principal dans l'action. Par rapport à la statue originale, la jambe droite, en

²¹ Cf. Schlenoff, *op. cit.*, pl. 6, 2.

²² M. Ternois m'a donné plusieurs informations utiles et M. Pierre Barousse, Conservateur du musée Ingres à Montauban, m'a remis une photographie originale.

²³ Cf. W. Deonna, « Ingres et l'imitation de l'antique », *Pages d'art* (Genève, oct. 1921), p. 367-75 ; Schlenoff, *op. cit.*, pl. 6, 1 ; *id.*, « Ingres and the Classical World », *Archaeology*, 12 (1959), p. 16 s., fig. 1 ; *Ingres et son temps. Catalogue d'exposition organisée pour le Centenaire de la mort d'Ingres* (Montauban, 1967), p. 36 s., nos 8 et 9, avec bibliographie antérieure ; Edward S. King, « Ingres as classicist », *Journal Walters Art Gallery*, 5 (1942), p. 81, fig. 13, p. 75 ; D. Ternois dans *Ingres, Cat. d'exposition. Paris, Petit Palais, 1967-1968* (Paris, 1967), n° 4 ; A. Mongan, « Ingres and the Antique », *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 10 (1947), p. 1-13, pl. 1a.



Fig. 3: Jean Auguste Dominique Ingres, Ambassadeurs envoyés à Achille par Agamemnon pour l'engager à combattre.

mouvement, est déplacée légèrement de côté et vers l'avant, afin de saisir l'hésitation momentanée de la démarche. L'avant-bras droit est dégagé du torse, la paume de la main, en un geste rhétorique, est tournée vers l'extérieur. La tête, casquée, contrairement à la statue originale, est tournée vers la droite et dévisage Achille en colère. Celui-ci, tenant dans sa main gauche la lyre, se soulève, irrité, à l'approche de la délégation grecque. Grâce à cette toile, Ingres obtint donc le Prix de Rome, alors que l'année précédente, le choix s'était porté sur Jean-Pierre Granger. Lorsque Flaxman visita Paris, en 1802, il préféra ce tableau à tous les autres.

L'observateur d'aujourd'hui aurait pourtant de la peine à porter un jugement semblable. La réunion sur une même toile de diverses copies de statues datant d'époques différentes et formant un groupe «historique» ne nous touche plus guère. Malgré l'enthousiasme des «primitifs ou barbus» pour l'art grec, leur manière de travailler nous rappelle celle des peintres de Pompéi ou des sculpteurs de sarcophages romains, qui créèrent, à partir de modèles grecs très hétéroclites, des œuvres n'ayant plus rien de commun avec l'expression grecque. La prétention de vouloir saisir une part de «la grandeur et de la grâce antiques», nous paraît quelque peu touchante. Sur la toile citée plus haut, il n'existe que peu d'éléments nous rappelant la conception artistique d'un Phidias ou de ses prédécesseurs. Il n'est pas si facile de comprendre ou de faire revivre les anciens Grecs ainsi que David et Ingres se le représentaient. Henri Matisse, parlant de la copie des maîtres célèbres, dit: «Il ne faut pas imiter leurs effets, mais leur effort.»

En 1816, le pseudo-Phocion retourna à Rome en compagnie de la plupart des œuvres volées et fut exposé à la *Sala della Biga*. C'est là qu'il se retira dans une sorte d'oubli. Il ne fut pas fêté comme lors de son départ. Pourtant, à Paris, l'effet de son passage dans la capitale continua à exercer de l'influence. Une belle gravure de P. Bouillon, éditée par le musée des Antiquités vers 1820, est là pour en témoigner (fig. 4).

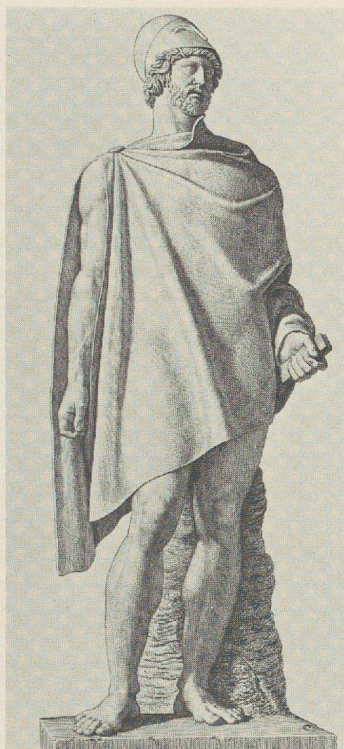


Fig. 4: Pseudo-Phocion.
Dessin et gravure de P. Bouillon.



Fig. 5: Thémistocle de M. Lemaire.

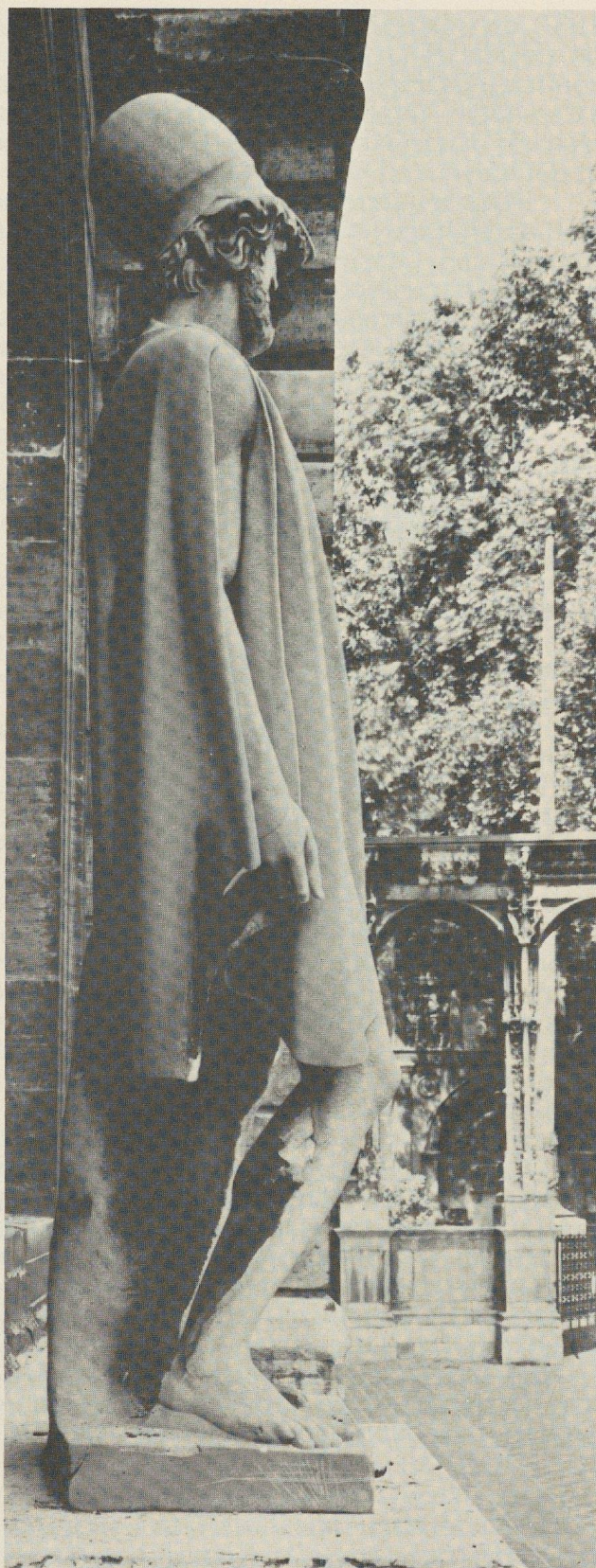


Fig. 6: Réplique moderne du pseudo-Phocion.

Le «Phocion» sert d'autre part au Thémistocle du sculpteur Philippe Joseph Henri Lemaire²⁴, que celui-ci créa vers 1830 (fig. 5). Cet artiste obtint, pour son œuvre, le 28 février

²⁴ Pour le sculpteur Lemaire, cf. U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 23 (Leipzig, 1929), p. 17 s. M. Henri Lombard, Architecte des bâtiments de France, a eu l'obligeance de m'aider dans mes recherches. Cf. Henri Jouin, *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils*, 4 (Paris, 1913), p. 228 (jardin des Tuileries, p. 24, n° 1 : Philippe Joseph Henri Lemaire). Les renseignements suivants sont tirés de l'inventaire des statues de Marguerite Garageat, que M. Lombard m'a signalé.

1832, un prix de 12 000 francs et sa statue fut exposée aux Tuileries le 20 avril 1836. En 1892, on décida de la transférer aux magasins du Louvre, car son marbre fragile avait beaucoup souffert des intempéries. En 1894, une autre œuvre de Lemaire la remplaça aux Tuileries: «Cassandre implorant Athéna». Après la seconde guerre mondiale, le Thémistocle sortit des réserves du Louvre et fut érigé dans la cour Visconti; pourtant, en 1960, cette statue fut démolie et définitivement rayée des listes d'inventaire du musée national.

Nous la connaissons uniquement par une gravure figurant dans l'importante collection des statues antiques et modernes du Comte Clarac²⁵. Les modifications par rapport à la copie romaine sont considérables: la tête est tournée dans un autre sens, le bras gauche est plus levé, le droit est enveloppé par le vêtement et la main tient un rameau d'olivier. Toutefois, le vêtement indique que Lemaire a senti le besoin de transformer la simple chlamyde en une pièce vestimentaire plus ample et plus drapée. Cette chlamyde tombe à l'arrière jusqu'aux mollets, prend de l'ampleur sous l'avant-bras gauche et forme un pli plus fin sur la face antérieure. La simplicité dont David et Ingres se sont faits les interprètes est donc abandonnée.

Néanmoins, le modèle ayant servi à Lemaire ne fait aucun doute. La façon de procéder de l'artiste en est un indice révélateur. Suivant l'esprit du XIX^e siècle, l'intention du sculpteur était de créer une statue-portrait, représentant Thémistocle, le vainqueur de Salamine. La célèbre statue de Phocion, dans laquelle on croyait voir un grand stratège, ne s'y prêtait-elle pas tout particulièrement?

Par la suite, cette statue n'est plus citée dans la littérature artistique, elle ne préoccupe plus le grand public et n'est réservée qu'à des discussions entre spécialistes.

Ajoutons enfin qu'une réplique moderne de la statue du pseudo-Phocion se dresse à l'entrée de l'École des Beaux-Arts à Paris (fig. 6). Nous n'avons pu retrouver ni son auteur, ni la date de sa création.

Aucune autre réplique antique de grandeur nature n'est connue à l'heure actuelle. Un exemplaire sans tête et de la dimension d'une statuette se trouve à la *Galleria dei Candelabri* VI 33 (fig. 7 et 8)²⁶. Il atteste indirectement l'existence d'autres répliques. Le traitement du dos, en effet, est négligé et simplifié. Trois plis rapprochés tombent avec raideur de l'épaule droite, contrastant avec la souplesse des plis de la chlamyde vue de face. Or il faut bien remarquer que tout schématisme est absent de la statue de la *Sala della Biga*, qui se présente, quant à elle, d'un seul jet sous toutes ses faces. Elle ne peut donc avoir servi de modèle direct à la statuette. De toute évidence, elle a été complétée à l'aide d'une copie moderne de la soi-disant «tête de Phocion» de la *Sala della Biga*. Toutefois ce type de tête n'a jamais appartenu à l'original. Il faut le rattacher plutôt à la statuaire du IV^e siècle, comme le prouvent les nombreuses copies de cette face barbue qui devait appartenir à une œuvre célèbre²⁷. Il ne peut s'agir de Phocion, le chef attique. Les traits plutôt doux et l'intériorité de ce visage n'ont rien de commun avec le caractère du grand adversaire de Démosthène, tel qu'il est décrit par les anciens. M. Bieber²⁸ a émis l'hypothèse séduisante qu'il pourrait s'agir de la tête de la statue d'Alcibiade sculptée par Polyclès, dont les années de gloire se situent entre 372 et 368 av. J.-C.

Quoi qu'il en soit, à son origine, la statue de la *Sala della Biga* n'a jamais représenté un chef d'armée. Une cornaline de Dioscouridès (fig. 9)²⁹, célèbre tailleur de gemmes de l'époque d'Auguste, nous transmet, en effet, le modèle de la statue en question dont la tête est imberbe. Le pétase et le caducée, tenu dans une main gauche légèrement soulevée, désignent le personnage comme étant Hermès, le messager des dieux. La pierre précieuse gravée avait une dimension de 17 mm. et était connue dès le XVI^e siècle. A cette époque, elle appartenait à Fulvio Orsini. Marie-Louise Vollenweider, dans son ouvrage *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (Baden-Baden, 1966), p. 63, note 83, a suivi les pérégrinations de la pierre précieuse au cours du temps. Ce joyau est passé par de nombreuses collections pour aboutir à son lieu d'exposition actuel, le musée Fitzwilliam à Cam-

²⁵ Ch. de Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, 3 (Paris, 1850), pl. 392, n° 2684.

²⁶ Cf. G. Lippold, *op. cit. supra*, n. 15, p. 438, n° 33.

²⁷ Cf. D. Pandermalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen* (thèse, Freiburg in Br., 1969), p. 59 s., n° 9.

²⁸ M. Bieber, dans P. Arndt, W. Amelung, G. Lippold, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen* (München, 1893-1912, 1925-), nos 4735-4737.

²⁹ A. Furtwaengler, «Gemmen mit Künstlerinschriften», *Jdl*, 3 (1888), p. 218 s. J. B. de Saint-Victor, dans ses *Notices explicatives au Musée des antiques dessiné et gravé par P. Bouillon*, avait déjà remarqué la ressemblance du pseudo-Phocion et de la cornaline, sans en tirer les conclusions nécessaires. Pour lui, «de tels rapports prouvent seulement l'esprit d'imitation qui régnait parmi les artistes grecs, et ne peuvent suffire pour constater l'identité des sujets». P. Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke zu Berlin*, réédition de l'ouvrage de C. Friederichs (Berlin, 1885), p. 211, n° 479, a justement souligné que le sujet de la statue de la *Sala della Biga* et celui de la cornaline sont identiques. Il y revient dans *AM*, 15 (1890), p. 362 avec n. 1.

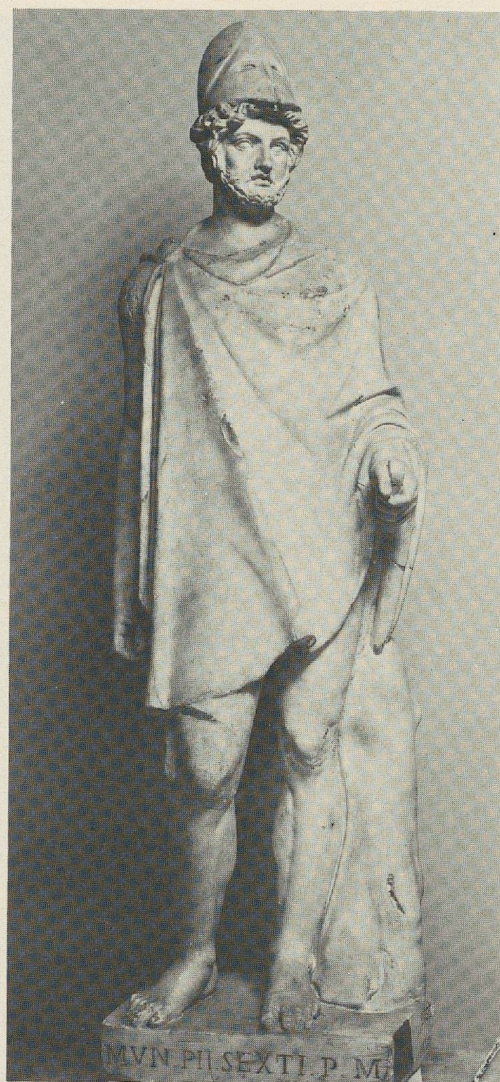


Fig. 7-8: Pseudo-Phocion. Statuette du Vatican.

bridge. En 1937, C.H. Shannon l'a, en effet, légué à cette institution. M.-L. Vollenweider cite encore plusieurs copies modernes de la pierre gravée par Dioscouridès. L'une d'elles est expressément signée par Pichler, tandis qu'une seconde lui ressemble fortement. Même ces copies modernes de la statue en bronze d'Hermès, gravées sur pierre et datant du XVIII^e siècle, montrent à quel point l'original suscitait l'admiration. Si Pacetti avait connu la cornaline de Dioscouridès ou l'une des copies modernes, il aurait évité de compléter le torse par la tête du soi-disant « Phocion ». L'adjonction d'une tête de guerrier a gravement influencé, au cours de nombreuses années, le jugement des savants. La datation de la statue s'insère encore de façon variable entre l'adolescence de Phocion (qui vécut de 402 à 318) et le point culminant du style sévère (aux environs de 460). A. Furtwaengler³⁰ s'opposa à la datation basse du modèle commun de la statue (fig. 18) et de la pierre de Dioscouridès (fig. 9) dont il fut parmi les premiers à reconnaître la ressemblance. *Das Werk war gewiss ein Werk des fünften Jahrhunderts und zwar wahrscheinlich der phidiasischen Schule*. Une statuette en bronze qui se trouve à la Bibliothèque Nationale (1032) (fig. 10)³¹ et qui représente un garçon, rappelle, elle aussi, à cet auteur la statue d'Hermès. Les deux œuvres sont, sans aucun doute, de même origine. Mais, à nouveau, la datation divise les esprits. Furtwaengler prétendit que les deux statues auraient été créées immédiatement après le milieu du V^e siècle, tandis que W.H. Schuchhardt³² plaida pour une date au début du

³⁰ *Op. cit.*, p. 219.

³¹ E. Babelon, J.-A. Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1895), p. 448 s., n° 1032 avec dessin; A. Furtwaengler, *Sammlung Somzée* (München, 1897), p. 52, reproduit d'après une photographie.

³² W.-H. Schuchhardt, *GGA*, 213 (1960), p. 177 concernant *Biga 616. Sog. Phokion*.

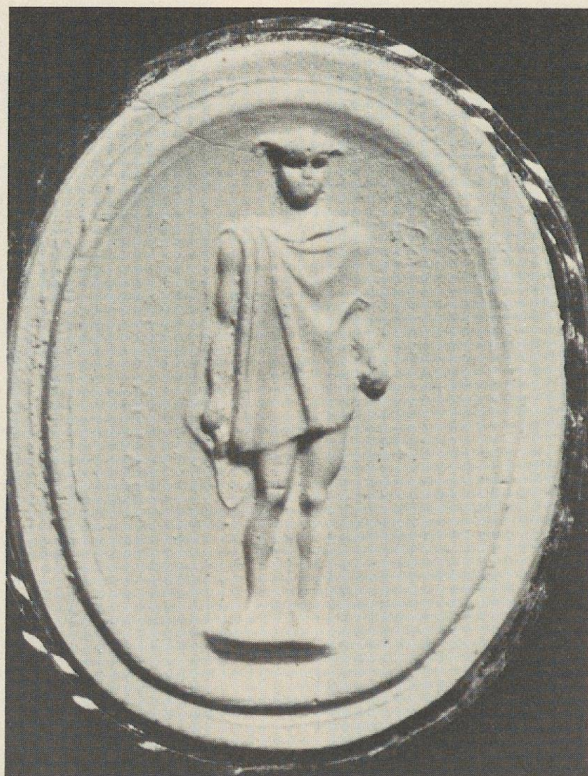


Fig. 9: Hermès au caducée. Cornaline de Dioscouridès.

IV^e siècle. De son côté, G. Lippold³³, dans la seconde partie du troisième tome du catalogue du Vatican, publié en 1956, défend le point de vue suivant: *die Ponderation und die eindringliche Stofflichkeit des in wenige Falten brechenden Gewandes zeigen die Spätstufe des strengen Stils. Die Falten, die in Senkrechte, Schräge und Bögen den Aufbau klären, finden sich entsprechend (an weniger schwerem Gewand) bei der «Aspasia»... Der mit der «Aspasia» eng zusammengehörige «Omphalos-Apollon» zeigt die Adern am Arm unserer Statue. Allen diesen Werken ist der gleiche Aufbau der schlanken Gestalt mit dem verhältnismässig kleinen Kopf, die leichte, aber eindrucksvolle Kopfwendung gemeinsam; sie sind als Schöpfung eines Meisters zu betrachten. Dieser ist wahrscheinlich Onatas gewesen, auf den die Verwandtschaft des Kopfes der Sphinx von Aigina mit dem Omphalos-Apollon führt. Der Hermes des Onatas und Kalliteles kann das Vorbild allerdings nicht gewesen sein, da dieser mit Chiton und Chlamys bekleidet war und den Widder unter der Achsel trug.*

Schuchhardt³⁴ est intervenu contre ces déductions avec des arguments décisifs: *Die Figur um 460 zu datieren und mit Onatas in Verbindung zu bringen, kann ich mich nicht entschliessen. Der leichte Stand und fast elegante Wuchs spricht für spätere Entstehung. Ein Vergleich mit der Statuette im Cabinet des Médailles (fig. 10) weist doch wohl in den Anfang des vierten Jahrhunderts.*

Dans la nouvelle édition du guide d'Helbig des collections de l'antiquité classique à Rome, W. Fuchs³⁵ se range à l'avis de Lippold en le citant presque textuellement: *Das strenge Standmotiv und die schwere Stofflichkeit des eindringlich nur in wenig grosse Falten gegliederten Gewandes weisen das Vorbild in die Zeit des strengen Stils. Etwa in der Mitte des fünften Jahrhunderts wird dieses bedeutende Hermesbild von einem grossen Meister der Zeit, der vielleicht ein Bööter war, geschaffen worden sein. Ähnlich im Zeitstil ist die sogenannte «Aspasia», aber wohl nicht vom gleichen Meister.* La question de la datation de l'Hermès reste donc, pour le moment, sans réponse.

Au premier coup d'œil, on comprend la datation haute proposée par Lippold. La facture, résolument modeste, de la chlamyde a, sans aucun doute, des points communs avec la sévérité

³³ Cf. *supra*, n. 15.

³⁴ Cf. *supra*, n. 32.

³⁵ W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I (Tübingen, 4^e éd., 1963), p. 398 s., n° 502.

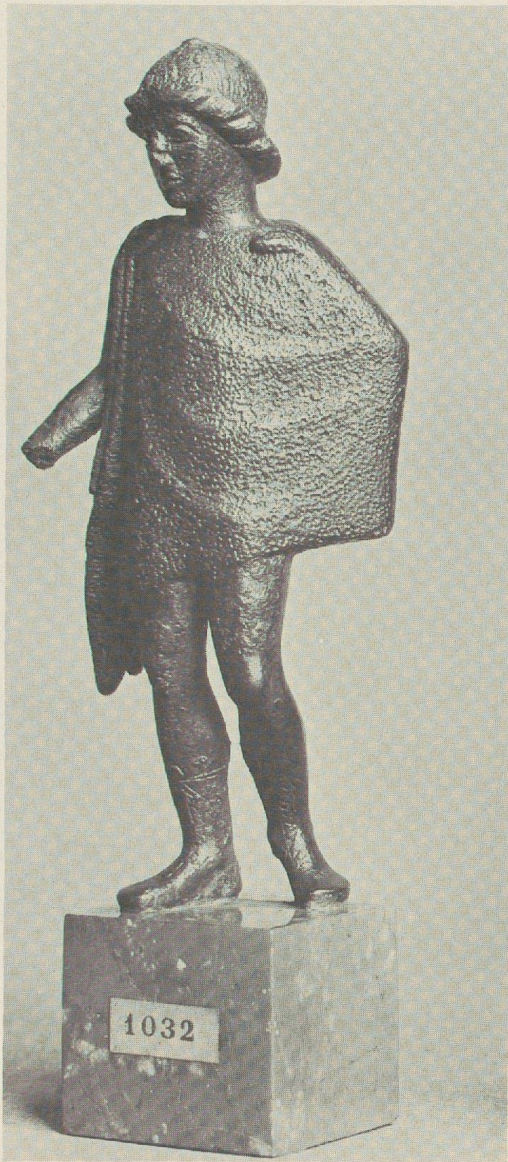


Fig. 10: Statuette en bronze d'un garçon.



Fig. 11: Hermès criophore. Terre cuite béotienne.

d'«Aspasie»³⁶. D'autre part, on retrouve dès le milieu du V^e siècle, le messager des dieux et le psychopompe immortalisé sur plusieurs vases. Il est, là aussi, porteur du petit manteau atteignant les genoux. Sur un fragment d'un support de vase à figures rouges du peintre de la Villa Giulia³⁷ se trouvant à Cambridge X 13 et datant de 450 av. J.-C., le dieu porte des sandales fixées par de hauts lacets. Malheureusement la partie supérieure du corps fait défaut. Par conséquent, on ne peut dire si le dieu porte une barbe ou non. Par contre, l'Hermès figurant sur le cratère du peintre de Perséphone 28.57.23 du Metropolitan Museum à New York (fig. 12)³⁸ datant d'environ 440 av. J.-C., est intact et entier. Sur le bord droit, Déméter est debout tenant un sceptre dans sa main droite, tandis qu'Hécate court vers elle en se retournant; elle porte deux torches éclairant l'action qui se déroule dans la partie gauche du tableau: Perséphone, pareille à une noctambule, émerge d'une faille et quitte l'Hadès en saluant de la main droite. En partie couvert par ce personnage, apparaît, de face, Hermès, le guide. Dans sa gauche, abaissée, il tient le caducée. Il est imberbe, coiffé du pétase dont les larges bords accentuent son expression presque magique.

³⁶ Pour l'Aspasie, cf. en dernier lieu *Antike Plastik*, IX, Teil 2, p. 20 s., fig. 4; D. Willers, *Gnomon*, 47 (1975), p. 501: *Eindringlich wird der Stilunterschied* (de la statue de Copenhague n° 409a) *zur sog. Aspasia charakterisiert; dass beide nicht gleichzeitig sein können, ist damit endgültig erwiesen.*

³⁷ CVA, *Cambridge*, fasc. 1, *Fitzwilliam Mus.* (Oxford, 1930), III I, pl. 38,4; Beazley, *ARV²*, p. 623, n° 73.

³⁸ G. Richter-Hall, *Red figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven, 1936), n° 124, pl. 123-124; Beazley, *ARV²*, p. 1012, n° 1.



Fig. 12: Retour de Perséphone. Cratère du peintre de Perséphone.

Le calme exprimé par cet Hermès est véritablement celui d'une statue. On pourrait en déduire que le peintre de Perséphone a pris comme modèle une œuvre plastique. Ce modèle aurait-il été l'Hermès de la gemme de Dioscouridès? Cette conclusion serait certainement téméraire. Le lien entre toutes ces représentations du dieu n'est rien de plus que ce qui caractérise un itinérant vêtu d'un court manteau et d'un couvre-chef de voyageur. Il est connu que la représentation des archétypes persiste dans l'art grec, pendant des périodes prolongées. Plusieurs terres cuites de Béotie³⁹ représentent Hermès jeune dans un costume identique et porteur d'un bélier (fig. 11). Elles n'ont pas la grandeur plastique du modèle. Par conséquent, nous n'adhérons pas à la proposition de P. Wolters et W. Fuchs tendant à attribuer l'Hermès de la *Sala della Biga* à un maître béotien.

Il nous faut observer une nouvelle fois et plus en détail la statue en question, car ni les peintures de vases, ni les statuettes en terre cuite ne nous permettent de l'attribuer à un sculpteur précis ou d'en déduire une datation définitive. L'imposant personnage féminin, entièrement drapé d'un manteau, qui est appelé à tort «Aspasie»⁴⁰, est d'une construction fermée. Seuls le cou, la face et la partie antérieure de la chevelure, la main gauche et les orteils

³⁹F. Winter, *Typen der figürlichen Terrakotten* (Berlin, Stuttgart, 1903), 1, 179, 5; A. Köster, *Die griechischen Terrakotten* (Berlin, 1926), pl. 18; S. Mollard-Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite du Louvre*, 1 (Paris, 1954), p. 90, n° C 41, pl. 63 avec bibliographie complémentaire. H. Cahn m'a communiqué une photographie de D. Widmer d'un très bel exemplaire complet de ce type (reproduite ici fig. 11). P. Wolters (*AM*, 15 [1890], p. 362 avec n. 1) a déjà rapproché la statue de la *Sala della Biga* de ces statuettes en terre cuite. Il mentionne aussi une statuette en bronze actuellement à Weimar (cf. C. Schuchhardt, Kat. 12,23). Les Nationale Forschungs- und Gedenkstätten à Weimar ont bien voulu me procurer une photographie. Je renonce à la reproduire ici, car il ne peut s'agir d'une copie fidèle ni de l'Hermès de Glaukias, ni d'un garçon du groupe des Messiniens.

⁴⁰Cf. *supra*, n. 36.

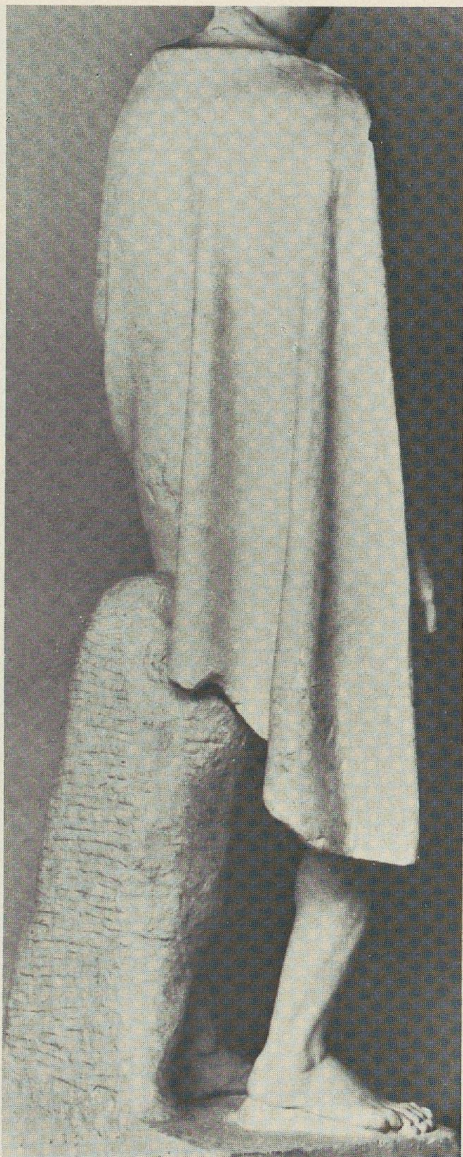


Fig. 13: Pseudo-Phocion. Vue sur le flanc droit.

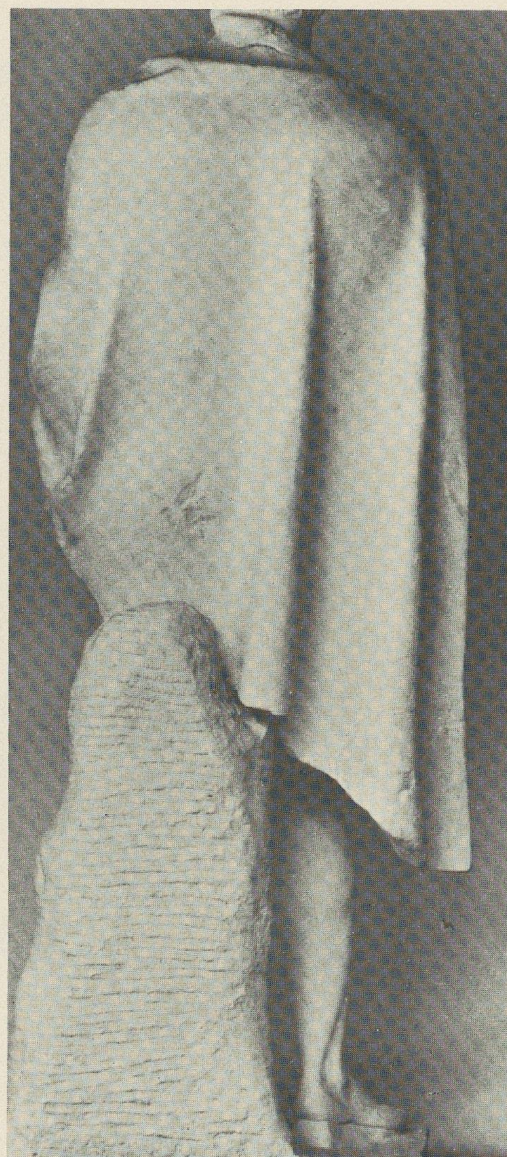


Fig. 14: Pseudo-Phocion. Vue de dos.

dépassent le vêtement. Un drapé aux arêtes aiguës recouvre le corps par de nombreuses saillies qui sont particulièrement tranchantes au niveau du flanc droit. La statue évoque un cristal parfaitement taillé. A travers le vêtement stéréométrique transparaît le corps robuste de la déesse. Avec sûreté et une admirable sobriété, l'artiste a su tailler le début et la fin des plis au niveau des articulations les plus importantes: épaules, coudes et genou droit. Entre les arêtes du plissé s'étendent les larges surfaces en creux de ce vêtement incomparablement façonné. Une réplique de petit format s'appelle «Europe»⁴¹ et son expression retenue la désigne comme fiancée divine. Comparée à l'attitude sévère et au visage sérieux d'Aspasie, celle de la statue d'Hermès est plus épanouie et dégagée (fig. 13-17). La position de la jambe droite dont le pied repose sur la pointe, indique une liberté de mouvement qu'on ne rencontre pas dans le style sévère, même dans sa phase tardive (460-450 av. J.-C.). Sur cette statue, le corps se dissocie du vêtement: il ne reste plus rien de l'acuité des plis et de la transparence cristalline du vêtement qui, auparavant, formaient un tout. Les mollets élancés de la jambe portante et de la jambe détendue forment un contraste. Par rapport à l'attitude chaste et froide de la fiancée divine, Europe, le sculpteur de l'Hermès lui a *eine grosse, vornehme Ruhe verliehen*⁴².

⁴¹ G. Richter, *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (Oxford, 1954), p. 25 s., n° 30, pl. 29.

⁴² C. Friederichs, P. Wolters, *Gipsabgüsse* (Berlin, 1885), n° 479.

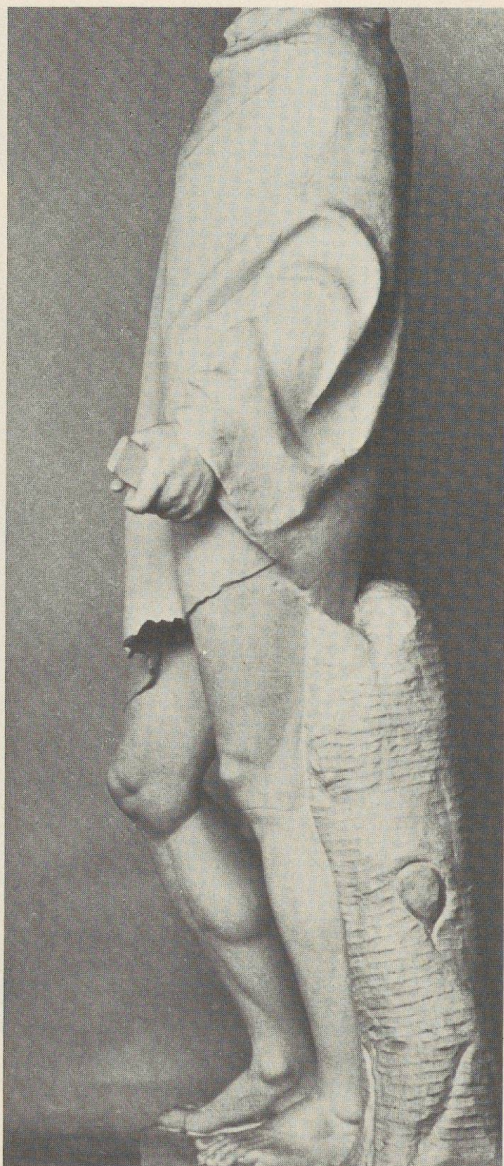


Fig. 15: Pseudo-Phocion. Profil gauche.

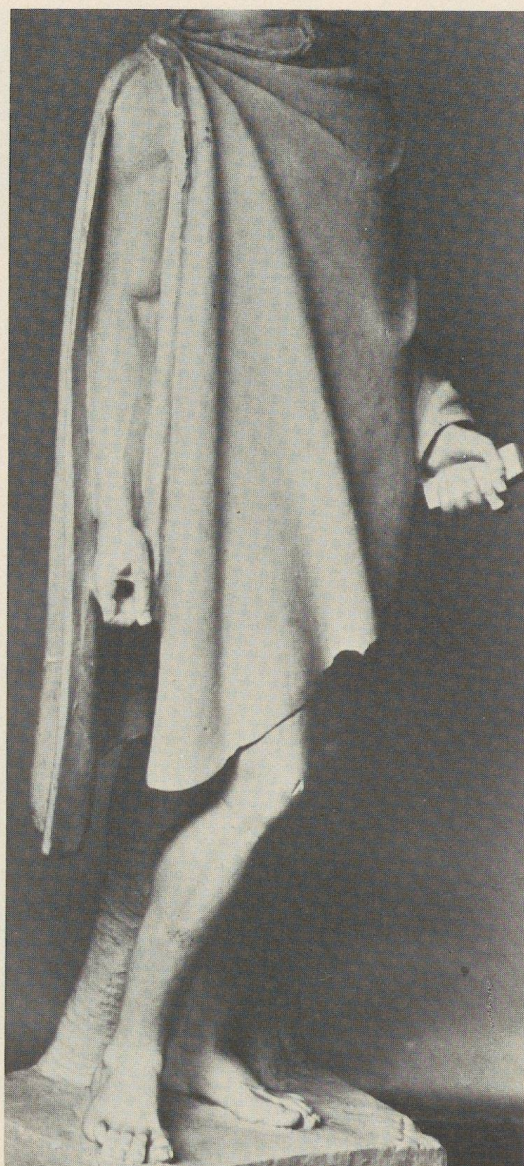


Fig. 16: Pseudo-Phocion. Vue de trois quarts de gauche.

Les plis de la chlamyde ne servent plus à soutenir le corps qu'ils cachent; ils traduisent, au contraire, avec sensibilité la moindre de ses déviations. L'épaule droite est portée hardiment en avant et répond, en diagonale, à la jambe gauche portante. L'épaule gauche est déviée vers l'arrière et accentue l'harmonie du classicisme de la statue. Le petit manteau souligne d'une façon voulue et artistique la composition en chiasme du sujet. Le plissé n'est pas aussi acéré que celui d'«Aspasie»-Europe; il est constitué ici de «demi-tuyaux» rendant bien l'arrondi des plis d'un tissu laineux.

La pondération de l'Hermès suppose la création, antérieurement, du Doryphore⁴³ et de la jeune Amazone⁴⁴ de Polyclète d'Argos. Il est évident que cet Hermès ne possède plus le poids des œuvres de jeunesse du maître argien. Ses contours plus légers le rapprochent davantage du Diadumène⁴⁵ de Polyclète, créé en 420 av. J.-C. La facture de l'étoffe épaisse du mantelet laineux s'inspire de celle de quelques personnages de la frise du Parthénon: du jeune conducteur de chevaux sur la plaque XXII,66 de la frise nord, du cavalier de la plaque XIX,48, de celui de la plaque III,9 de la frise sud. Mais, dans ce cas, les vêtements enveloppent les corps de façon plus naturelle et plus souple. Le haut classicisme de l'époque du Parthénon ignore encore

⁴³ Cf. H. von Steuben, *Der Kanon des Polyklet* (Tübingen, 1973), pl. 19 s. et pl. 33.

⁴⁴ *Id.*, *op. cit.*, p. 46 s., pl. 40-43.

⁴⁵ Th. Lorenz, *Polyklet* (Wiesbaden, 1972), pl. 8,1.



Fig. 17: Torse d'Hermès de la *Sala della Biga* sans restaurations modernes.

la recherche d'une opposition entre le corps et le vêtement, qui ne s'épanouira qu'avec l'arrivée du style riche. Cet antagonisme voulu et frappant entre la chair et le vêtement dont David, sur la copie d'Hermès, a tant admiré le raffinement, trahit de façon évidente la datation tardive de la statue. Un monde sépare notre Hermès de ce voyageur barbu en chlamyde, portant son pétase sur la nuque, qui se trouve sur un bas-relief attique de 370 av. J.-C. exposé à Moscou⁴⁶. Ce voyageur et son vis-à-vis semblent s'écrouler sous le poids de leurs vêtements et de leurs sentiments. Leurs corps sont penchés et affaiblis, leurs regards pleins de souffrances se dirigent vers le sol. Cette comparaison fait ressortir d'une façon impressionnante la stature gaie et fière de notre Hermès. Son corps s'élanche d'une base étroite jusqu'aux puissantes épaules; le mantelet accentue, vers le haut, le développement en largeur du personnage. La tête est légèrement penchée du côté de la jambe portante. La statue ne peut dater des années 460 à 450 av. J.-C., ni du premier quart du IV^e siècle.

Elle me semble plutôt correspondre à l'époque du relief funéraire de Lykéas et Chairédemos au musée du Pirée et à celle de la stèle du guerrier, du même artiste, à Worcester. Selon Diepolder⁴⁷, ces œuvres datent de 420 à 410 av. J.-C. A l'encontre d'œuvres plus récentes,

⁴⁶ H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts* (Berlin, 1931), pl. 32.

⁴⁷ *Id.*, *op. cit.*, pl. 16 et p. 22, fig. 3.

telles que le relief funéraire de Sosias et de Céphisodore au musée de Berlin K 29⁴⁸, notre Hermès, sûr de lui, se tient bien droit. Malgré le rythme et la composition en chiasme de notre personnage, il lui manque encore la fluidité propre aux figures de la stèle de Berlin. En effet, sur celle-ci, les personnages sont parcourus par un mouvement inverse, allant de la tête aux pieds. Le développement de ce style est particulièrement mis en évidence sur la stèle d'Hégéso, à Athènes. La servante, devant Hégéso, plie davantage les genoux que le prêtre se trouvant à côté de Sosias et Céphisodore sur la stèle de Berlin. Elle regarde légèrement vers le bas et cette direction souligne l'impression d'un effondrement du personnage. La stèle d'Hégéso est contemporaine de la balustrade d'Athéna Niké qui, elle, date de la dernière décennie du V^e siècle; la stèle de Berlin aux trois figures aurait été créée vers 410 av. J.-C. Sur la base de ces données, on peut donc aussi faire remonter l'Hermès de la *Sala della Biga* aux environs de 420 à 410 av. J.-C.

Toutefois, son modèle peut difficilement appartenir à l'école de Phidias ainsi que Furtwaengler l'a prétendu. Aucun des grands sculpteurs qui, à cette époque, travaillaient en Attique, ne peut en être l'auteur; ni l'Athénien Alkaménès, ni son rival Agorakritos de Paros. Il n'y a pas non plus de liens stylistiques entre notre Hermès et la Niké de Paionios⁴⁹ de Mendè. On ne peut l'attribuer au soi-disant Corinthien Kallimachos⁵⁰, tant que l'on considérera cet artiste comme le créateur de l'Aphrodite de Fréjus. Notre statue sort des mains d'un maître incontesté qui, avec simplicité, donne à ses œuvres une expression modeste.

Selon le témoignage de Dioscouridès (fig. 9), le caducée était le seul attribut que le dieu tenait dans sa main. Malgré la brièveté de l'indication de Pausanias, les trois mots cités sont une excellente description de la même statue que Dioscouridès a reproduite sur sa cornaline et que des sculpteurs romains ont rendue sous la forme d'une statuette et d'une statue.

La tête d'Hermès a été copiée en marbre par un sculpteur romain et W. Amelung l'a vue autour de 1900 dans le commerce (fig. 18)⁵¹. Depuis lors, elle a disparu. Sa description correspond aux traits de la tête de l'Hermès de la cornaline: la tête est imberbe, le pétase enfoncé sur le front, le visage est ovale et les yeux écartés. Pour autant qu'un jugement soit possible, on peut donc en déduire que la tête vue par Amelung correspond à celle de l'Hermès de Kalon d'Elide. Le portrait qu'en fait Amelung renforce encore notre conviction: *Männlicher, unbärtiger Kopf mit Hut (Hermes?). Ich gestehe für diesen merkwürdigen, noch Anklänge an Altertümliches zeigenden Kopf, an dessen Echtheit zu zweifeln ich keinen Grund gehabt habe, keinerlei stilistische Parallelen zu kennen.* A notre avis, il n'aurait pas dû douter qu'il s'agit d'un Hermès.

Une copie plus fidèle de la tête d'Hermès nous est parvenue sous la forme d'une petite tête qui se trouve au Metropolitan Museum à New York (fig. 19-21)⁵². Depuis Sieveking, on la considère comme la tête de l'Hermès de Polyclète. Mais le maître d'Argos avait représenté le dieu sans pétase. Par contre, les formes de la tête de New York et le pétase plat correspondent à la gemme de Dioscouridès.

Le groupe des Messiniens.

Notre attribution de l'Hermès de la *Sala della Biga* à Kalon d'Elide semble être confirmée par une série d'autres œuvres que l'on a faussement voulu mettre en relation avec «Aspasie»-Europe. Par exemple, une statue d'homme, entièrement recouvert d'un manteau, qui se trouve à la glyptothèque Ny Carlsberg 409a. D'après E. Lippold, E. Pfuhl, E. Buschor et d'autres, elle daterait de 460 av. J.-C. environ⁵³. Tour à tour, un portrait du style sévère, une figure idéale ou un dieu ont été évoqués. Seul V.H. Poulsen⁵⁴, partant d'un ouvrage danois, a insisté sur les contradictions liées à la datation précoce de cette statue. En examinant le plissé dorsal et latéral du vêtement, il découvrit des caractéristiques plus tardives rappelant celles du

⁴⁸ C. Blümel, *Katalog der Skulpturen des fünften und vierten Jahrhunderts in Berlin* (Berlin, 1928), n° K 29, pl. 38.

⁴⁹ W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München, 1969), p. 203, fig. 218; T. Hölscher, «Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert v. Chr.», *Jdl*, 89 (1974), p. 70 s.

⁵⁰ W. Fuchs, *op. cit.*, p. 206 s., fig. 224 (Venus Genitrix).

⁵¹ W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen*, n°s 175-176.

⁵² G. Richter, *Catalogue of Greek Sculpture*, n° 40, pl. 40.

⁵³ Cf. die *Mantelfigur* Kopenhagen 409a dans *Antike Plastik*, IX, Teil 2, p. 15 s. avec bibliographie détaillée.

⁵⁴ V.H. Poulsen, *Tilskueren*, 1937, p. 63 s.



Fig. 18: Tête d'Hermès.



Fig. 19: Tête d'Hermès en porphyre.



Fig. 20: Tête d'Hermès en porphyre. Profil gauche.

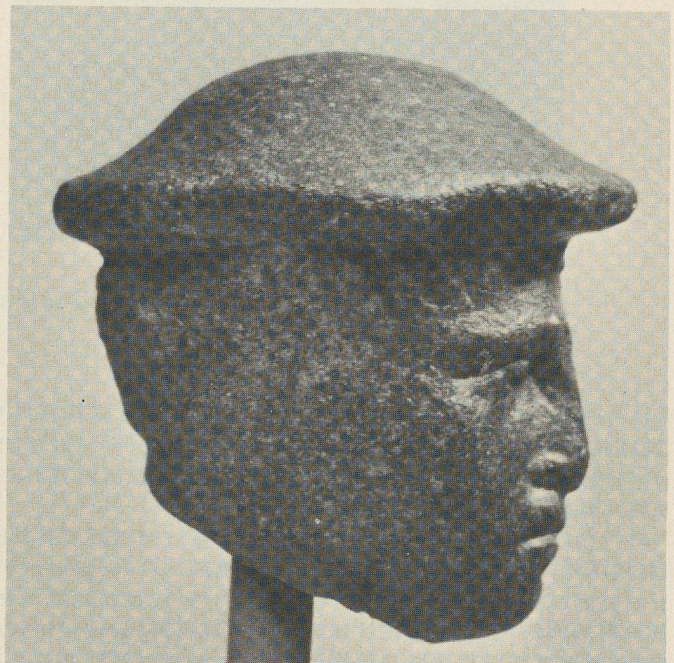


Fig. 21: Tête d'Hermès en porphyre. Profil droit.

Zeus de Dresde⁵⁵ et de l'Asclépios Giustini⁵⁶, ainsi que d'autres œuvres datant au plus tôt de la deuxième moitié du V^e siècle. Ses observations décisives et sans doute justes l'amènèrent à penser qu'il ne s'agissait point d'une copie du V^e siècle, mais plutôt d'un original de l'époque romaine, tendant à imiter le style sévère.

La statue au manteau de Copenhague (fig. 22-25) n'a rien de commun avec des figures créées pour être admirées exclusivement de face. Elle est d'une conception claire et classique

⁵⁵ G. Despinis, *Symbolé sté meleté tou ergou tou Agorakritou* (Athènes, 1971), p. 133 s., pl. 106-110.

⁵⁶ R. Kabus-Jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jahrhunderts* (Darmstadt, 1963), p. 83 s.



Fig. 22-23: Statue au manteau.

qu'aucun sculpteur romain n'aurait pu atteindre, car, depuis que V. H. Poulsen en a supprimé toute adjonction moderne, toute fausse harmonie de la statue a disparu. Il émane d'elle une véritable plasticité, elle n'est pas artificiellement pathétique, mais exprime, avec art, une passion retenue.

L'apparente mobilité du personnage de Copenhague rappelle beaucoup celle de l'Hermès de Kalon d'Elide. Ils ont en commun le port de l'épais vêtement et la parcimonie du drapé. A l'instar du mantelet d'Hermès, le manteau de la statue de Copenhague a la même faculté d'exprimer la force et la santé du corps enveloppé. On a l'impression qu'il s'agit d'un frère aîné de l'Hermès de Kalon d'Elide que ce sculpteur a créé pour Olympie.

Cette attribution commune est, en outre, confirmée par le style du manteau. B. Schroeder⁵⁷ a, depuis longtemps, considéré la statue de Copenhague comme faisant partie d'un groupe, *etwa das Bild eines ruhig neben einem Knaben stehenden Paidotriben*. Toutefois, les musiciens et les chanteurs de l'époque portaient également ce genre de costume. Nous en donnons pour exemple le joueur de lyre Thalinos représenté sur une coupe d'Oltos à Londres E 19 et son vis-à-vis, le chanteur mythique Xanthos, le bras gauche sur la hanche, enveloppé d'un tissu. Un vêtement comparable est porté par un chanteur jouant du barbiton sur un relief votif tarentin de la collection Barracco⁵⁸. La présence de ce musicien sur un bas-relief datant d'environ 400 av. J.-C. me semble souligner la datation haute du «paidotribe» de Copenhague. Il ne s'agit pas d'une création éclectique, mais d'une copie fidèle d'après une œuvre

⁵⁷ B. Schroeder, *AA*, 40 (1925), p. 219.

⁵⁸ K. Schefold, *Griechische Dichterbildnisse* (Zürich, 1965), pl. 5b.



Fig. 24-25: Statue au manteau.

originale propre à la décennie de 430 à 420 av. J.-C. N'est-il pas tentant alors de le mettre en rapport avec le groupe messinien que Kalon d'Elide a créé pour la 87^e olympiade? S'agit-il du joueur de flûte dont l'instrument, porté de la main droite, a été perdu? Il semble toutefois plus probable que nous ayons affaire au chef barbu du chœur. Selon l'assemblage des fragments par V.H. Poulsen, l'avant-bras droit était tendu en avant. Le personnage était peut-être appuyé sur un bâton noueux tel que le portaient alors les chefs de chœur ou les maîtres de gymnastique et que nous retrouvons sur une coupe d'un élève de Makron au musée de Leningrad 668⁵⁹.

La correspondance stylistique entre la statue au manteau de Copenhague, la statuette en bronze d'un garçon à Paris 1032 et l'Hermès de la cornaline de Dioscouridès, rend plausible leur origine commune; les informations données par les textes anciens renforcent, par leur imbrication, nos divers arguments. La parenté entre ces trois chefs-d'œuvre est encore confirmée par d'autres réalisations: voici, par exemple, un type d'Asclépios célèbre et fréquemment copié, *der von Neugebauer⁶⁰ einem eindringlichen Studium unterzogen worden ist. In ihm aber die Kopie eines attischen Werkes der hohen Klassik, der Zeit des Phidias und Alkamenes zu sehen, erscheint mir unmöglich. Zwar wirkt die Faltengebung mit ihren scharfen, schneidiggeführten Graten auf den ersten Blick ähnlich der Aspasia, die von Neugebauer verglichen wird. Auch die kurze senkrechte Falte, die vom rechten Knie abgeht, die damit bewirkte Aufteilung in sphärisch begrenzte, gewölbte Flächen fordert zum Vergleich auf. Die grundsätzliche Ähnlichkeit mag tatsächlich auf den sehr bestimmten Grundsätzen einer gleichen Schule beruhen. Zeitlich aber*

⁵⁹ AA, 40 (1925), p. 218, fig. 11; Beazley, ARV², p. 810, n° 20.

⁶⁰ K. A. Neugebauer, 78. *Winckelmanns-Programm*, 1921.

sind die beiden Werke durch mindestens zwei Generationen getrennt. Die Mantelfigur bildet ein ewiges Vorbild hohen strengen Stils, bei dem eine konstruktive Kraft den plastischen Formen stärksten Halt, die plastische Form der Konstruktion stärkstes Leben verleiht. Der Aufbau des Asklepios Giustini ist weit komplizierter, gegensätzlicher, unausgeglichener. Starke widersprüchliche Bewegungen scheinen unter der Decke des Gewandes zu leben. Der langgestreckte Bau der Beine geht in heftiger Biegung und Verwerfung in den Rumpf über. Schon die Proportionen verbieten einen Ansatz vor dem Ende des fünften Jahrhunderts. Ein Urkundenrelief von 384-383 erlaubt vielleicht noch weiter hinabzugehen. Die in Vorderansicht dastehende Gestalt ist nicht nur in Motiv und Gestaltung sondern gerade in den Proportionen sehr ähnlich. Freilich ist ihr Wuchs schlank, fast elegant, von jener schwungvollen Führung die der attischen Kunst der Jahrhundertwende eignet. Im Beginn des vierten Jahrhunderts, in einer der grossen Bronzwerkstätten der nördlichen Argolis, vielleicht Argos selbst dürfte der Asklepios entstanden sein⁶¹.

Günter Heiderich⁶², dans sa thèse publiée à Fribourg-en-Brigau et traitant des représentations d'Asclépios, a, avec raison, attribué l'Asclépios Giustini à Kolotès, auteur de la statue chrysléphantine du dieu. Ce sculpteur fut l'élève de Phidias lors de la création du Zeus chrysléphantin d'Olympie. Kolotès était probablement un artiste originaire d'Elide que Phidias avait rencontré et embauché pour ses travaux. La statue de l'homme au manteau de Copenhague 409a est beaucoup plus apparentée à l'Hermès de Kalon d'Elide et à l'Asclépios Giustini qu'à l'«Aspasie»-Europe.

Néanmoins, le chef du chœur n'est pas un descendant, rendu artificiellement plus sévère, de l'Asclépios Giustini, mais il en est au contraire un précurseur. Ni Kalon, ni Kolotès ne peuvent entrer dans le cadre de l'art argien ou attique; ils sont, d'après Ludwig Curtius, comparables à ces gros poissons qui déchirent les mailles du filet. Ce sont des maîtres olympiens.

Liste des illustrations :

- Fig. 1: Vatican. Archives photographiques des Galeries vaticanes n° VI-8.23.
 Fig. 2: Musée de Montauban. Inv. n° 867.3243. Photographie du Musée.
 Fig. 3: Prix de Rome de 1801. Ecole des Beaux-Arts. Photographie Giraudon PEC 3181.
 Fig. 4: *Musée des Antiques*, II, pl. 34.
 Fig. 5: Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, 3 (1850), pl. 392, n° 2684 A.
 Fig. 6: Entrée de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Photographie Viviane Bulliard.
 Fig. 7: Photographie Archives photographiques du Vatican n° XXII. 53. 6.
 Fig. 8: *Ibid.*, n° XXII. 62. 36.
 Fig. 9: Cambridge. Fitzwilliam Museum. D'après le moulage de Cades, *Dactyliotheca*, vol. 7,25. Photographie J. Dörig.
 Fig. 10: Haut.: 13,5 cm. Paris, Bibliothèque Nationale. Photographie Giraudon 34.961.
 Fig. 11: Monnaies et médailles SA Bâle. Photo D. Widmer.
 Fig. 12: New York, n° 124.
 Fig. 13-16: Moulage Université de Genève. Photographies Viviane Bulliard.
 Fig. 17: Vatican. *Sala della Biga*.
 Fig. 18: W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen*, n° 176.
 Fig. 19: New York, Metropolitan Museum 19.192.68. G. Richter, *Catalogue Sculpture*, pl. 40b. Photographie du Musée 151.898.
 Fig. 20: *Ibid.* Nég. du Musée 151.900.
 Fig. 21: *Ibid.* Photographie du Musée n° 151.899.
 Fig. 22-25: Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg n° 409a. Photographies du Musée.

⁶¹ W.-H. Schuchhardt, *Festschrift Schweitzer* (Stuttgart, 1954), p. 266.

⁶² G. Heiderich, *Asklepios* (thèse, Freiburg in Br., 1966), p. 17 s.