

**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie  
**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève  
**Band:** 13 (1935)

**Artikel:** La conquête du mouvement par la statuaire de la Grèce archaïque  
**Autor:** Deonna, W.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-727656>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 29.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## LA CONQUÊTE DU MOUVEMENT PAR LA STATUAIRE DE LA GRÈCE ARCHAÏQUE

W. DEONNA.

### PIEDS DE CISTE ÉTRUSQUE AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE.



Le Musée d'Art et d'Histoire de Genève expose une ciste étrusque dont Walther Fol a donné la description suivante:

« Ciste en osier, tressé d'après un fragment qui était resté fixé à un des pieds; elle est composée d'un panier cylindrique avec couvercle mobile bombé, au sommet duquel se trouve la poignée formée par un acrobate qui s'appuie en arrière sur ses pieds et sur ses mains; ce panier repose sur trois pieds ayant un retour horizontal à leur partie postérieure; ils sont composés d'un dé circulaire sur lequel pose une griffe de lion qui se transforme en pilastre orné de volutes, et supporte un génie à moitié agenouillé. Ce génie porte quatre ailes, détail qui montre l'origine assyrienne de l'art décoratif étrusque; à la moitié de la hauteur du panier sont trois patères alternant comme position avec celle des trois pieds. Trouvé à Palestrina. H. 28. D. 15½<sup>1</sup>. »

C'est une erreur d'avoir restauré en tressage d'osier le corps cylindrique de la ciste, qui était sans aucun doute en bronze<sup>2</sup>; le fragment d'osier (?) « qui était resté fixé à un des pieds » devait provenir d'un autre objet jadis en contact avec le bronze.

Les bronzes figurés qui ornent le couvercle et les pieds peuvent être datés du début du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La chevelure courte de l'acrobate, formant bourrelet sur la nuque, est caractéristique de cette époque; la musculature de l'abdomen a la précision et la sécheresse des bronzes et des peintures de vases à cette date; le muscle grand droit offre la division tripartite de la réalité, qui s'impose au début

<sup>1</sup> Musée Fol, *Catalogue descriptif*, I, p. 217, n° 1002; *Rev. arch.*, 1912, II, p. 37; REINACH, *Répertoire de la stat.*, V, 185,8.

<sup>2</sup> Cf. autres cistes étrusques au Musée de Genève, *ibid.*, p. 218, n° 1004 sq.

du V<sup>e</sup> siècle, après les erreurs anatomiques du VI<sup>e</sup>. Le visage des génies ailés, au menton robuste, aux joues pleines, évoque aussi le style du début du V<sup>e</sup> siècle, celui de l'Harmodios dans le groupe des Tyrannoctones, de l'éphèbe 698 de l'Acropole, ou de la peinture de vases.

\* \* \*

L'acrobate<sup>1</sup> (*pl. III, 3*), au corps ployé à la renverse, est un motif fréquent de la petite plastique décorative des Etrusques, employé comme poignée de ciste, anse de vase<sup>2</sup>; le Musée d'Art et d'Histoire en offre un second exemple<sup>3</sup>. En cette attitude, et pour exécuter le saut périlleux, il s'appuie parfois sur la tête d'un autre personnage agenouillé ou accroupi<sup>4</sup>. Cet exercice d'adresse est aussi pratiqué par les femmes<sup>5</sup>.

Le thème est ancien. L'Egypte le reproduit déjà en peinture<sup>6</sup> et en statuettes<sup>7</sup>; l'art minoen le connaît aussi<sup>8</sup> dans les scènes de tauromachie sacrée; l'archaïsme grec l'utilise comme anse d'un vase en bronze de la nécropole de Trebenitsche (Bulgarie)<sup>9</sup>. C'est à la Grèce que les Etrusques l'ont emprunté<sup>10</sup>.

\* \* \*

Quant au génie agenouillé à quatre ailes (*pl. II, 2*), il appartient à une classe nombreuse de monuments, où l'imagier grec de l'archaïsme a représenté selon ce

<sup>1</sup> Sur les acrobates, SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Cernuus; GAHERS, *Gaukler im Altertum*, Munich, 1926; ALBIZATTI, « Statuetta ellenistica d'acrobata », *Historia*, IV, 1927, p. 45; *Rev. des ét. grecques*, 1931, p. 88; COUSSIN, *Statuette de femme acrobate du Musée de Rennes*, Monuments Piot, 1925-6, 28, p. 131, pl. X (p. 133-4, liste de quelques représentations); *Rev. arch.*, 1924, I, p. 215, « Deux statuettes antiques du Musée de Rennes »; BLUMNER, « Poètes, chanteurs et bateleurs ambulants dans l'antiquité », *Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. d. Wiss.*, Munich, 1908, p. 1.

<sup>2</sup> SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Cernuus, p. 1079; REINACH, *Répert. de la stat.*, III, p. 121, 1 (*Studi e Materiali*, I, p. 219, fig. 13); V, p. 303, 3, 4, 5; VI, p. 92, 4, 6; Staatl. Museum zu Berlin, *Führer durch das Antiquarium*, I, Bronzen, 1924, pl. 26, p. 68.

<sup>3</sup> Poignée de ciste, début du V<sup>e</sup> siècle. Musée Fol, *Catalogue descriptif*, I, p. 218, n° 1003. La ciste a été aussi faussement reconstituée en osier. Les pieds sont ornés d'une tête de taureau ailé de la gueule duquel sort une patte animale terminée par un sabot de bovidé. Sur ce motif, d'origine orientale, comme pied de meuble, voir *Exploration archéologique de Délos*, DEONNA, *Mobilier*, pour paraître.

<sup>4</sup> REINACH, *Répert.*, III, p. 121, 5; Carthage, *Comptes rendus Acad.*, 1901, p. 590; 6, Etrurie, *British Museum, Bronzes*, pl. 12, 508.

<sup>5</sup> *Dict. des ant.*, s. v. Cernuus, p. 1079, fig. 1328.

<sup>6</sup> BULLE, *Der Schöne Mensch in Altertum* (3), 1922, p. 10, fig. 4; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 216, fig. 267 bis; PETRIE, *Arts et métiers de l'ancienne Egypte*, p. 71, fig. 75.

<sup>7</sup> Type féminin, FECHEIMER, *Kleinplastik der Aegypter*, pl. 31. Berlin, Moyen Empire.

<sup>8</sup> BOSSERT, *Altcretea*, fig. 130; *Journal of hellenic Studies*, 41, 1921, p. 248, fig. 2, etc.

<sup>9</sup> FILOW, *Trebenitsche*, pl. 10; REINACH, *Répert.*, VI, p. 19, n° 1.

<sup>10</sup> RICHER, *Le nu dans l'art*, V, L'art grec, p. 375 sq.

schéma conventionnel le mouvement intense de la course terrestre ou du vol. Entre ses jambes, une volute symbolise sans doute les flots de la mer qu'il survole rapidement<sup>1</sup>. C'est ce schéma, grâce auquel le mouvement s'introduit dans la plastique grecque, que nous voulons étudier dans les pages suivantes.

\* \* \*

## I. GÉNÉRALITÉS.

### *Frontalité et mouvement.*

En parcourant la Grèce des temps classiques et hellénistiques, et pour peu qu'il accordât quelque attention aux innombrables statues dressées dans les sanctuaires, sur les places publiques, sur les tombes des nécropoles, l'étranger originaire de l'Orient, de l'Egypte ou de tout autre pays, les jugeait assurément bien différentes de celles auxquelles il était accoutumé, et il percevait en elles l'application de principes ignorés de ses concitoyens<sup>2</sup>. Il les voyait reproduire des corps au repos en une grande variété d'attitudes; il les voyait aussi éterniser des mouvements intenses, ceux des combattants, des lutteurs, des coureurs, des discoboles, des pugilistes, donnés tant aux dieux qu'aux mortels. A la réflexion, il opposait à sa statuaire, qui répétait sans se lasser des corps au repos, immobiles et raidis, conçus en quelques schémas toujours les mêmes, celle des Hellènes, qui traduisait sans parti-pris la liberté complexe de la vie. Il se demandait peut-être pourquoi la première avait persisté presque immuable, alors que la seconde avait su se libérer des conventions. La réponse à cette question, il n'était sans doute pas à même de se la donner. Mais l'archéologie moderne nous la fournit, quand elle nous démontre comment, seul de toute l'antiquité, l'art grec a rompu délibérément la tyrannie de la frontalité et a fixé le mouvement, si violent fût-il.

Et nous, modernes, habitués depuis quelques siècles par nos sculpteurs à des visions semblables à celles des Grecs, apprécions-nous comme il le convient cette double conquête de l'art hellénique, s'engageant dans une voie toute différente et autrement plus féconde que celle qu'ont suivie pendant des milliers d'années les autres peuples antiques?

<sup>1</sup> Cf. les volutes sous des êtres ailés en attitude semblable, sur des peintures de vases archaïques. Voir plus loin.

<sup>2</sup> DEONNA, *La place de la Grèce dans l'histoire de l'art antique*. L'Acropole, 1931, p. 161, 241.

J'ai montré ailleurs comment il a renoncé à un moment donné à la dure loi de la frontalité<sup>1</sup>. Ici, reprenant un sujet que j'ai déjà esquissé<sup>2</sup>, je désire examiner par quel processus il a introduit le mouvement dans la statue auparavant inerte. Les deux sujets sont du reste étroitement liés, car si le mouvement existe dans certaines formes de la ronde-bosse pendant la frontalité, il ne peut se manifester librement et partout qu'après la disparition de celle-ci.

\* \* \*

Je ne crois pas qu'il soit inutile d'insister sur cette double originalité dont fait preuve la statuaire grecque en résolvant le problème des attitudes, car plusieurs de mes conclusions sur la frontalité, que je maintiens intégralement, ont soulevé des objections. La sculpture indienne a-t-elle su se libérer par ses propres moyens de la frontalité ? C'est ce que pense M. Gisbert Combaz<sup>3</sup>, alors qu'à mon avis toute statuaire antique qui en est dégagée dénote l'influence féconde de la Grèce<sup>4</sup>. Passant en revue les exceptions de l'art égyptien, M. de Morant<sup>5</sup> conclut : « Il est certain que la Grèce a, la première, abandonné la frontalité d'une façon générale, mais il n'est pas moins exact que l'Egypte l'a fait auparavant d'une façon restreinte et volontairement restreinte. L'antériorité de cet affranchissement appartient donc à la Grèce, mais l'antériorité absolue à l'Egypte. On est donc fondé à appliquer à la statuaire égyptienne, comme l'a fait M. Capart, la phrase de Lechat relative à l'art grec : « les seules lisières qu'il a connues, c'est lui même qui se les était imposées par un conservatisme bien entendu et par un sage esprit de tradition ». Assurément, et je l'ai dit moi-même en relevant ces infractions égyptiennes à la frontalité, cette restriction de la grande statuaire n'est pas une preuve d'incapacité, mais elle est volontaire, déterminée par des principes autres que ceux de la Grèce. Assurément aussi, l'antériorité chronologique d'avoir su parfois rompre la frontalité appartient à l'Egypte, puisque son art précède de beaucoup celui de la Grèce. Il n'empêche qu'une différence radicale les sépare l'un de l'autre. Car en Egypte les exceptions à la

<sup>1</sup> « L'attitude du repos dans la statuaire de la Grèce archaïque et la loi de frontalité », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 42; « Exceptions à la loi de la frontalité », *Genava*, X, 1932, p. 104.

<sup>2</sup> DEONNA, *La place de la Grèce dans l'histoire de l'art antique*, p. 173; *Dédale*, I, p. 239, 247.

<sup>3</sup> Gisbert COMBAZ, « La loi de frontalité dans la sculpture indienne », *Rev. des arts asiatiques*, VII, 1931, p. 105. — Une statuette en pierre, qui, reconstituée, donne l'image d'un danseur en équilibre sur une jambe, au torse tourné sur les reins, aurait été trouvée dans la couche chalcolithique de Harappa, en Inde (Pendjab). La rupture de la frontalité, comme le modelé exact et poussé, ne permettent pas d'accepter la date très reculée qu'on lui attribue. *Illustrated London News*, 79, 1931, p. 1001, fig. 3 sq. Sur ces fouilles, *Rev. des arts asiatiques*, IX, 1935, p. 40 sq., référ.

<sup>4</sup> *Genava*, X, 1932, p. 105.

<sup>5</sup> H. DE MORANT, *Statuaire et frontalité dans l'art égyptien*. Chronique d'Egypte, 18, 1934, Bruxelles, p. 217 sq.

frontalité sont exclusivement confinées à la petite plastique, tandis que la statue ne les connaît pas, fidèle pendant sa durée millénaire à certaines règles qui ont transformé une obligation d'origine technique, commune à tous les arts débutants, en une obligation de convenances religieuse et sociale.

M. de Morant me reproche d'écrire: « N'accordons pas en effet trop d'importance aux entorses que l'Egypte a faites parfois à la loi de frontalité ». A cela il objecte: « Il est impossible de faire état de leur petit nombre pour leur accorder une portée insignifiante. Ces exemples, par suite des idées religieuses des Egyptiens, appartiennent presque tous à la statuaire civile ou privée, laquelle témoigne de plus de souplesse que l'art officiel. Or malheureusement cette classe de monuments, par la nature même de ses matériaux constitutifs, a péri presque en totalité... M. Deonna oublie l'état fragmentaire de notre documentation qui fausse la perspective, en donnant à l'art religieux et officiel une importance trop exclusive ». Le nombre de ces exceptions importe peu. Il pourrait être beaucoup plus considérable, et sans doute que des recherches nouvelles en signaleront d'autres; il n'en demeurera pas moins qu'elles sont toujours confinées dans la petite plastique. En les multipliant, on ne fera qu'accentuer la divergence entre celle-ci et la grande statuaire, que cette dernière du reste soit religieuse et officielle, ou civile et privée, car, si la grande statue civile et privée est en effet plus libre que la grande statue religieuse et officielle<sup>1</sup>, je ne connais cependant pas en elle d'exemple qui désobéisse à la frontalité.

*Ces exceptions, seule la Grèce les a généralisées à la statuaire tout entière, en renonçant définitivement et partout à la frontalité.* L'erreur de M. de Morant est donc de ne pas séparer nettement les deux séries de la petite et de la grande plastique, qui sont régies par des principes différents, distinction indispensable sur laquelle j'ai pourtant insisté dans mon mémoire sur la frontalité; elle nous explique pourquoi la petite plastique, toujours plus libre, connaît un peu partout des infractions à la frontalité, alors que la grande statuaire, sauf en Grèce, les ignore.

\* \* \*

On m'a aussi adressé le reproche suivant: « Enfin, le parti-pris de se limiter aux seuls monuments de ronde-bosse en écartant en bloc tous les reliefs est peut-être quelque peu arbitraire, et, de toute façon, ne paraît pas aussi incontestable que semble le professer M. W. Deonna »<sup>2</sup>. Ce n'est nullement un parti-pris, mais une nécessité de saine méthode; j'ai montré qu'en étudiant la frontalité il faut non seulement séparer nettement les figurines des statues, mais les œuvres en ronde-bosse

<sup>1</sup> Voir plus loin.

<sup>2</sup> *Gaz. des Beaux-Arts*, 1932, 1, p. 425.

des reliefs et des dessins, auxquels s'appliquent des règles tout autres, et qu'on a eu le tort de citer des reliefs comme exemples d'infractions à la frontalité. M. de Morant néglige lui aussi cette distinction. Il mentionne comme exemple de rupture de la frontalité en Egypte des « groupes en or représentant le roi Den, de la I<sup>re</sup> dynastie, lançant le harpon et luttant corps à corps avec un hippopotame ». Mais il ajoute ce correctif: « ces deux derniers, il est vrai, n'existent plus, mais la figuration en est faite sur un sceau du roi accompagnée d'une inscription indiquant nettement qu'il s'agit de statues en or coulé »<sup>1</sup>. Or — je le montrerai plus loin à propos du mouvement —, on ne peut conclure d'un dessin ou d'un relief à la ronde-bosse, parce que la transcription d'une statue dans le dessin entraîne des modifications de principes; les règles de la ronde-bosse — et c'est dans ce cas la frontalité — sont alors abandonnées au profit de celles du dessin.

Tout comme la statue libérée de la Grèce s'oppose à la statue toujours frontale des autres pays antiques, sa statue en mouvement s'oppose à leurs statues inertes. Ce n'est pas à dire que le mouvement soit ignoré ailleurs, mais il y est confiné dans le dessin et dans le relief, d'une part, et, comme pour les exceptions à la frontalité, dans les figurines de l'autre, alors que l'art grec a su en animer aussi la grande statue. Nous avons ici une preuve de plus qu'il est nécessaire, pour éviter des confusions, de séparer ces diverses formes d'art, et j'insiste encore sur ces distinctions dans les pages suivantes.

\* \* \*

#### *Le mouvement dans le dessin, le relief et la statue, hors de Grèce.*

On vante souvent les attitudes hardies et fougueuses des animaux peints ou gravés par les artistes paléolithiques, et l'on a même supposé que l'observation de ceux-ci, précise, en avait parfois figuré les membres simultanément aux deux points extrêmes de leur mouvement<sup>2</sup>, alors qu'en réalité cette multiplicité des pattes animales ne résulte que de repeints<sup>3</sup>. Mais leurs figurines en ronde-bosse demeurent dans l'inertie frontale<sup>4</sup>, comme celles de tous les primitifs.

Les arts sumérien, élamite, babylonien, assyrien, hittite, inscrivent sur leurs

<sup>1</sup> *Op. l.*, p. 208. Cet exemple est emprunté à M. CAPART, *Propos*, p. 55-6. Voir plus loin.

<sup>2</sup> FAURE, « La représentation du mouvement dans l'art magdalénien », *Rev. anthropol.*, 1914, n<sup>o</sup> 5. Ce procédé a été employé de nos jours par les peintres futuristes, afin de donner l'impression de la rapidité du mouvement. Ex.: peinture de Giacomo Balla, Chien en laisse, 1912, *L'amour de l'art*, 1934, p. 470, fig. 608.

<sup>3</sup> *Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, 1903, p. 263; ex.: sanglier d'Altamira à huit pattes.

<sup>4</sup> Ex.: statuettes de Willendorf, de Menton, de Brassempouy, de Brunn, etc., REINACH, *Répert. de l'art quaternaire*, p. 1, 25, 28, 48; HOERNES-MENGHIN, *Urgeschichte*, p. 119, 121, 163, 165, etc. Sur ces statuettes, LUQUET, » Les Vénus paléolithiques », *Journal de psychologie*, 1934, p. 429.

reliefs des scènes mouvementées<sup>1</sup>, mais ne connaissent pour leurs statues<sup>2</sup> que les attitudes du repos frontal, debout, assis<sup>3</sup>, agenouillé<sup>4</sup>, et les gestes des membres, peu variés, sont limités aussi par la frontalité<sup>5</sup>. Tout au plus quelques figurines, mais toujours frontales, s'émeuvent, et, chez les Hittites, le dieu guerrier lève le bras droit, avance rapidement la jambe<sup>6</sup>.

\* \* \*

L'Egyptien fait-il plus?<sup>7</sup> Ses fresques et ses reliefs abondent en actions violentes: l'animal divin terrasse les vaincus<sup>8</sup>; le pharaon les assomme de son bras droit levé<sup>9</sup>, ou s'élance dans sa course<sup>10</sup>; des sauteurs<sup>11</sup>, des lutteurs, des acrobates<sup>12</sup>, des artisans<sup>13</sup> ploient leur corps.

<sup>1</sup> Nombreux cylindres, ex.: Gilgamesh luttant contre les fauves, CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale*, I, p. 687, fig. 477, etc. (sumérien); RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, Chaldée, Assyrie, p. 293, « Du mouvement (art chaldéen) »; p. 335 sq., « Les mouvements (art assyrien) ». Ex.: relief assyrien, onagre ruant, PERROT, *Hist. de l'art*, II, p. 563, fig. 264, etc. Deux génies en course rapide, relief d'Alep, art syrien sous l'influence hittite, *Rev. des arts asiatiques*, 1934, VIII, pl. XXVIII, b, p. 96; génie de Tell-Alaph, CONTENAU, *Les civilisations des Hittites et des Mitanniens*, 1934, pl. III, p. 64.

<sup>2</sup> BULLE, *Der schöne Mensch* (3), 1922, p. 52; RICHER, *op. l.*, IV, p. 293: « Les grandes statues, debout ou assises, ont la rigidité des œuvres primitives » (Chaldée); *ibid.*, p. 297: « On ne possède de lui qu'un petit nombre de statues de grandes dimensions, toutes droites et comme enfermées dans l'étui d'une longue robe qui ne laisse voir que le bas des pieds » (Assyrie). Ex.: statue du dieu Nabou, CONTENAU, *op. l.*, I, p. 161, fig. 98.

<sup>3</sup> Ex.: en position normale, art sumérien, CONTENAU, *op. l.*, II, p. 697, fig. 488; p. 710, fig. 497, 498, 499, 520; à la tailleur, *ibid.*, II, p. 565, fig. 374, 376, 377.

<sup>4</sup> Un genou en terre, statuette de bronze, art sumérien, Louvre, *Bull. de l'art*, 1933, LXIII, p. 7, fig.

<sup>5</sup> Bras croisés sur la poitrine, etc.

<sup>6</sup> V. MÜLLER, *Frühgriech. Plastik*, pl. XL.

<sup>7</sup> RICHER, *op. l.*, IV, p. 207 sq., Mouvements.

<sup>8</sup> Palettes de schiste, CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 232, fig. 163; p. 234, fig. 165-6, p. 237, fig. 168; *Id.*, *L'art égyptien*, II, pl. 120.

<sup>9</sup> « Le roi debout, la jambe gauche en avant, tenant son bâton et sa massue, dans une attitude si fréquente aux sculpteurs égyptiens que j'ai proposé de l'appeler « attitude normale », CAPART, *Propos*, p. 56. Ce motif paraît déjà sur les palettes de schiste d'Hierakonpolis, *Id.*, *Propos*, p. 52, fig. 35; autres ex. p. 53, fig. 36; p. 55, fig. 37; p. 56, fig. 39, etc.; RICHER, *op. l.*, IV, p. 298, fig. 247-50.

<sup>10</sup> Course du roi, ex. relief de Sésostris, I, CAPART, *L'art égyptien*, I, pl. 43; SCHMIDT, « Der Knielauf », *Münch. arch. Studien*, 1909, p. 364.

<sup>11</sup> Ex.: fresques de Beni-Hassan, exercices de saut; noter la position du sauteur, jambes repliées, suspendu en l'air. RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 193, fig. 97.

<sup>12</sup> Ex.: RICHER, *op. l.*, IV, p. 93-4, fig. 97-8; p. 207 sq.; PETRIE, *Arts et métiers de l'ancienne Egypte*, p. 71, fig. 75: « Ici l'habileté à rendre l'attitude voulue témoigne d'une telle virtuosité qu'on a nettement l'impression de la réalité et qu'on chercherait en vain à relever une impossibilité. C'est une œuvre merveilleuse en tant que représentation d'une attitude violente, à cause non seulement de la sûreté et de la perfection de la ligne, mais de l'impression parfaite de légèreté et d'élasticité qui s'en dégage. »

<sup>13</sup> Scène de « tenderie ». CAPART, *L'art égyptien*, I, pl. 24.

Le mouvement existe parfois aussi dans la petite plastique qui même a su, dans certains cas, rompre la frontalité<sup>1</sup>, et M. Capart compare la statuette d'un esclave porteur de fardeau, au Cabinet des Médailles, aux instantanés de la statuaire grecque. « Il serait difficile d'exagérer la valeur de la statuette du Cabinet des Médailles; elle suffirait, seule, à montrer avec quelle liberté certains sculpteurs égyptiens réussissaient à rendre des attitudes auxquelles la grande sculpture religieuse et funéraire ne les avait certes pas préparés. N'a-t-on pas le droit de parler aussi d'une « prodigieuse nouveauté », d'un « instantané » qui nous montre un esclave « en pleine action violente, le corps ployé et tordu dans une attitude bouleversant l'équilibre normal et l'allure naturelle des membres ? Certes, l'œuvre ne cessera jamais de compter au nombre des plus admirables, pour la hardiesse du mouvement et le calcul savant de sa construction »<sup>2</sup>. M. Capart répète au sujet de cette figurine les mots par lesquels M. Lechat caractérise le Discobole de Myron<sup>3</sup>. Mais peut-on assimiler l'acte en somme paisible et durable de cet esclave portant son fardeau à l'exercice violent de l'athlète dont Myron a fixé une phase fugitive ?

Si l'on tient à comparer l'Egypte et la Grèce sur ce point, il serait préférable de citer le curieux petit groupe des lutteurs<sup>4</sup>, qui évoque à des milliers d'années de distance le groupe des lutteurs de Florence.

Mais cette liberté occasionnelle de la figurine est toujours refusée à la grande statue<sup>5</sup>. Le mouvement n'en altère jamais l'impossibilité frontale pour tordre le torse et les reins; il ne ploie même pas le torse en avant ou en arrière, ce qu'autoriserait cependant la frontalité; il ne peut agir que sur les bras et les jambes, dont cependant les gestes ne sont pas illimités, mais stéréotypés; de bonne heure<sup>6</sup>, la jambe gauche se porte en avant, attitude typique qui persistera jusqu'à la fin de cet art; les bras s'avancent, ou se plient sur la poitrine, symétriquement ou dissymétriquement. « On reproche souvent à la sculpture égyptienne, dit M. Capart, de n'avoir jamais pu représenter un corps en mouvement. Dans la plupart des cas, je ne vois pas très bien ce qui aurait pu amener un artiste à vouloir figurer son modèle dans l'attitude du mouvement. Encore à notre époque, la plupart des portraits, quel que soit leur but, représentent des modèles dans une attitude conventionnelle de repos.

<sup>1</sup> J'ai énuméré ailleurs les infractions à la frontalité que l'on rencontre dans la petite plastique égyptienne, dans les corps au repos ou en mouvement, *Rev. arch.*, 1932, II; cf. DE MORANT, « Statuaire et frontalité dans l'art égyptien », *Chronique d'Egypte*, 18, 1934, p. 217 sq. Je ne connais pas le mémoire récent de M. Suys, « Réflexions sur la loi de frontalité en art égyptien », *Mélanges Capart, Annuaire de l'Inst. de phil. et d'hist. orientales*, III, 1935, Bruxelles.

<sup>2</sup> CAPART, *Monuments Piot*, XXVI, 1923, p. 63.

<sup>3</sup> LECHAT, *La sculpture grecque*, p. 66.

<sup>4</sup> VON BISSING, *Denkmäler*, pl. XXIX.

<sup>5</sup> « Si dans les figures en ronde-bosse l'art égyptien s'est montré d'une sobriété extrême pour la représentation du mouvement, il n'en a pas été de même dans la peinture et le bas-relief ». RICHER, *op. l.*, IV, p. 207.

<sup>6</sup> *Rev. arch.*, 1910, II, p. 256.

Il ne faut donc pas attribuer la monotonie à l'incapacité de l'artiste, mais bien tenir compte de ce que la clientèle demandait au producteur »<sup>1</sup>. Assimiler les statues égyptiennes à des portraits modernes me paraît une erreur, car toutes ne sont pas des images de pharaons et de particuliers; pourquoi les effigies divines n'ont-elles pas été conçues dans une action violente, comme celles des Grecs ? D'autre part, ne connaissons-nous pas des portraits modernes dont le modèle est saisi en une action rapide, celle du cavalier lancé au galop de son cheval ?<sup>2</sup>. Certes, nul ne taxe le sculpteur égyptien d'incapacité technique; nul ne conteste que les Egyptiens, s'ils l'avaient désiré, auraient pu introduire le mouvement dans leurs statues. Mais le fait est là: ils ne l'ont pas voulu, avec une persistance étonnante des origines à leur fin, pour des raisons religieuses et sociales que nous avons indiquées ailleurs<sup>3</sup> et qui sont aussi celles de toute statuaire autre que celle de la Grèce. M. Capart ne peut que le reconnaître: « Ce n'est donc pas dans la sculpture de pierre que nous pouvons chercher jusqu'à quel point les artistes sont parvenus à rendre les formes humaines, soit dans l'attitude du repos, soit en plein mouvement »<sup>4</sup>.

\* \* \*

Les Minoens rendent volontiers sur leurs reliefs et sur leurs fresques les mouvements instantanés des pugilistes<sup>5</sup>, des acrobates qui bondissent par-dessus le taureau sacré<sup>6</sup>, et l'on a plus d'une fois signalé cette intensité de l'action, caractéristique de leur art<sup>7</sup>, qui l'apparente à des milliers d'années d'intervalle à celui des magdaléniens. On a vanté chez eux « la variété et la justesse des mouvements »<sup>8</sup>, ... ce goût immoderé pour les mouvements violents<sup>9</sup>, ... « ce style que M. Heuzey a caractérisé si justement par l'expression de *furia*, et où dominent avec une intensité singulière la passion et même l'exagération du mouvement »<sup>10</sup> ... « Ils n'ont jamais regardé le corps humain que dans cet état de tension extraordinaire qui lui donnait à leurs yeux plus de beauté »<sup>11</sup>. Leur petite plastique traite parfois aussi les mêmes thèmes et l'acrobate en ivoire de Cnossos, qui était sans doute suspendu en l'air au-dessus du

<sup>1</sup> CAPART, *Propos*, p. 24.

<sup>2</sup> Ex.: Napoléon passant le Mont Saint-Bernard, par David, Musée de Versailles.

<sup>3</sup> *La place de la Grèce*, L'Acropole, 1931, p. 245 sq.

<sup>4</sup> CAPART, *Propos*, p. 18.

<sup>5</sup> Ex.: rhyton de Haghia Triada, BOSSERT, *Alkkreta*, fig. 89 sq.

<sup>6</sup> *Ibid.*, fresque de Tirynthe, gemmes, etc.

<sup>7</sup> DEONNA, *L'archéologie, sa valeur*, III, p. 55; *Jahrbuch*, 1895, p. 64, note 52; *Rev. arch.*, 1900, I, p. 450; 1901, I, p. 37; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 366 sq., etc.

<sup>8</sup> RICHER, *Le nu dans l'art*, V, L'art grec, p. 14.

<sup>9</sup> *Gaz. des Beaux-Arts*, 1907, I, p. 96.

<sup>10</sup> *Bull. de Corr. hellénique*, 1892, p. 317; *Rev. des ét. grecques*, 1894, p. 126.

<sup>11</sup> LAGRANGE, *La Crète ancienne*, p. 40. Le mot « jamais » est de trop.

taureau<sup>1</sup> par sa ceinture disparue, l'acrobate sur le taureau d'un groupe en bronze<sup>2</sup>, en sont des exemples. Nous ignorons la grande plastique des Minoens, qui a peut-être existé, mais qui n'a laissé que des restes insignifiants et incertains<sup>3</sup>. Si les hasards des fouilles ultérieures font surgir un jour une statue minoenne, nous ne serons pas surpris de la voir immobile dans sa frontalité, comme celle des autres peuples antiques.

Nous pourrions passer en revue d'autres arts antiques; chez tous nous retrouverions cette immobilité de la grande statue, tant qu'ils n'ont pas subi l'influence de la plastique hellénique.

Et si, hors de l'antiquité, nous portons nos regards sur les arts peu évolués, ceux des enfants, pour qui du reste le modelage en ronde-bosse n'est pas un moyen habituel d'expression<sup>4</sup>, ceux des demi-civilisés actuels, nous constaterons encore que la caractéristique de leur ronde-bosse est l'inertie et la frontalité.

\* \* \*

Cette rapide revue nous apprend donc que: a) *le mouvement est dès les origines fréquent dans le dessin et le relief*; b) *qu'il est parfois usité par la petite plastique*; c) *qu'il est délibérément écarté par la grande statue*. Quelles sont les raisons de ces faits?

\* \* \*

### *Dessin et ronde-bosse.*

Il convient de distinguer très nettement des représentations en volume, statuettes et statues, les représentations des corps projetées sur un fond, où elles sont fixées par des contours<sup>5</sup>. Ces dernières comprennent non seulement les images du dessin à proprement parler (trait, peinture), mais les bas-reliefs, sorte de dessin modelé<sup>6</sup>, les reliefs à contours découpés, sortes de dessins privés de leur fond. Quant

<sup>1</sup> BULLE, *Schöne Mensch* (3), 1922, p. 18, fig. 7; SPEARING, *The Childhood of art*, fig. 282.

<sup>2</sup> BOSSERT, *op. l.*, fig. 130; *Journal of hellenic Studies*, 41, 1921, p. 248, fig. 2.

<sup>3</sup> DEONNA, *Dédale*, I, p. 38; II, p. 166, 174. — Main, boucle de cheveux en bronze, EVANS, *The Palace of Minos*, III, p. 518 sq., fig. 365; *Rev. des ét. grecques*, 1931, p. 39; 1932, p. 57. La tête aurait mesuré 0,40 cm.

<sup>4</sup> ROUMA, *Le langage graphique de l'enfant* (2), p. 86, La représentation du mouvement.

<sup>5</sup> « On doit fonder cette division sur les dimensions, volume et étendue, éléments sur lesquels opère l'art. D'une part nous avons la statue, c'est-à-dire la représentation de la figure en volume, visible de tous côtés d'autre part, la représentation sur un plan, soit que les figures soient dessinées, tracées, peintes, ou incrustées sur le plan, soit qu'elles s'en détachent un peu et constituent le bas-relief », LANGE, *Darstellung des Menschen*, p. X. « On ne distingue pas assez nettement entre la représentation de la figure en volume, en tant que statue, et sa représentation plane, bien que l'art primitif tout entier enjoigne la stricte observation de cette distinction ». *Ibid.*

<sup>6</sup> LANGE, *Darstellung des Menschen*, p. XXIII: « le bas-relief et la peinture doivent être regardés comme la même forme de production, ce qui est confirmé par leur composition et leur emploi ». PETRIE, *Arts et métiers de l'ancienne Egypte*: « Il est démontré que l'art du dessin a précédé celui du relief; ce dernier doit être donc considéré comme un développement du dessin, et non comme une tentative malhabile de faire de la ronde-bosse ».

au haut-relief, il doit être considéré, suivant les circonstances, tantôt comme un dessin qui tend au volume, et dans ce cas il subit les règles du dessin, tantôt comme une rondebosse appliquée contre un fond, et dans ce cas il obéit aux règles du volume.

Or les principes qui régissent le dessin et le volume diffèrent essentiellement, comme on l'a souvent démontré<sup>1</sup>, et il est indispensable d'en tenir compte, si l'on veut discerner sans erreur les divers modes d'expression des corps en mouvement, et par suite comprendre la genèse du mouvement dans la statuaire grecque<sup>2</sup>. Cependant, quelques érudits contestent cette distinction<sup>3</sup> ou en négligent les conséquences, ce qui les conduit à des constatations et à des conclusions erronées<sup>4</sup>.

Dans le dessin, à quelques exceptions près<sup>5</sup>, l'être défile devant le spectateur, silhouetté de profil, pour éviter les difficultés techniques de la projection de face, et pour donner la vision la plus complète et la plus caractéristique de ses organes, tête, reins, jambes<sup>6</sup>. La statuette s'offre de face au spectateur, à part quelques exceptions aussi<sup>7</sup>, et c'est à cette position que devrait normalement être appliqué le terme de « frontalité », qui, dans le langage archéologique consacré, désigne la rigidité du plan médian<sup>8</sup>.

Le dessin construit le corps humain selon des principes qui lui sont propres et que nous indiquons plus loin; la rondebosse est asservie dès ses origines à la frontalité, qui admet tout au plus quelques infractions dans la petite plastique<sup>9</sup>, plus rares encore et même incertaines dans la grande statue<sup>10</sup> hors de Grèce et en Grèce, jusqu'au moment où cette dernière seule se libère de sa tyrannie.

Isolée, l'image en rondebosse se suffit à elle-même, et les possibilités de la grouper avec d'autres sont peu nombreuses et conventionnelles, entravées par la vue

<sup>1</sup> LANGE, *op. l.*, p. X, statue, p. XX, figure plane; RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, p. 9 sq., 12 (raisons); HAHR, *Bewegungsgestalten in der griech. Skulptur. Eine Kunsthistorische Studie*, Strasbourg, 1917, *passim*.

<sup>2</sup> HAHR, *op. l.*, admet cette nécessité, mais au cours du mémoire où il étudie le mouvement, il mélange à tort les deux séries de représentations. CHANDLER POST, *The Development of motion in archaic greek sculpture*, *Harvard Studies in classical philology*, XX, 1909, p. 95, semble ignorer cette distinction.

<sup>3</sup> Ex.: RHOMAIOS, *Antike Denkmäler*, IV, 1931, p. 100, texte des pl. XLVII sq. (Kouroi de Sounion).

<sup>4</sup> Voir plus haut; « L'attitude du repos dans la statuaire de la Grèce archaïque et la loi de frontalité », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 79, 85.

<sup>5</sup> Voir plus loin, la vue de face dans le dessin.

<sup>6</sup> RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, p. 9-10; MORET, *Le Nil*, p. 497: « Le dessin silhouetté donne un décalque exact et complet des contours extérieurs, mais il ne rend bien que les profils ».

<sup>7</sup> Ex.: animaux vus de profil, avec tête de profil ou de face. C'est que le corps de l'animal n'est saisi dans sa plénitude que dans la vision de profil.

<sup>8</sup> « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 44.

<sup>9</sup> J'ai réuni ces exceptions à la frontalité, non seulement en Egypte et en Grèce, mais chez les peuples primitifs: « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 70 ; « Exceptions à la loi de frontalité », *Genava*, X, 1932, p. 104.

<sup>10</sup> « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 94, 97.

de face et par la frontalité, tant que cette dernière n'aura pas été abandonnée<sup>1</sup>. Au contraire, dans le dessin, le personnage de profil semble en appeler d'autres, qui participeront plus ou moins étroitement avec lui en une pensée ou une action communes<sup>2</sup>.

Isolée, la statue est plus abstraite; elle veut moins représenter un individu déterminé dans un acte précis, que rendre l'idée, la notion générale de cet être, divin ou humain<sup>3</sup>. Le personnage du dessin, qui s'associe à d'autres, veut décrire, raconter les faits et les gestes des dieux et des mortels; il est descriptif, narratif<sup>4</sup>, et il se confond même avec le caractère de l'écriture. La statuaire tend à la généralisation, le dessin à l'individualisation.

L'attitude normale de la ronde-bosse est le repos, qui est en somme le but de toute statuaire, exclusif avant la rupture de la frontalité. Celle-ci lui refuse tout mouvement permettant au corps de s'adonner entièrement à l'action; elle n'autorise que les gestes des bras et des jambes autour d'un torse et de reins vus de face et raidis par la verticale du plan médian, et ces gestes évoquent plutôt l'idée de l'action qu'ils ne la réalisent. A toute époque, la ronde-bosse répugne au mouvement; même dans l'art le plus libre de la Grèce, ou dans celui des temps modernes, les statues qui fixent des attitudes violentes sont bien moins nombreuses que celles qui éternisent le repos. La ronde-bosse exprime la durée, le caractère permanent de l'être, elle est statique. Au contraire le dessin, parce qu'il projette le corps de profil et le groupe, rendra instinctivement, avec plus ou moins de conventions, les mouvements hardis d'un corps saisi en une action véritable; il est dynamique, cherche l'accident, le temporaire<sup>5</sup>.

Malgré les déformations de la projection, il est plus facile de tracer par quelques coups de pinceau ou de burin des attitudes hardies sur une surface plane que de les rendre en volume. Celui-ci nécessite une connaissance du corps humain que le primitif ne possède pas et à laquelle il supplée par des conventions; il nécessite des saillies que l'artiste encore maladroit évite, de peur de voir la matière se briser sous ses coups, et c'est pourquoi les bras sont repliés sur la poitrine, allongés contre le corps; les jambes sont jointes, pour supprimer ces risques, tout autant que pour obéir aux principes mêmes de la statuaire tels que nous venons de les formuler. Or, la représentation du mouvement exige non seulement des torsions du torse et des reins, mais des saillies hardies que le dessin autorise, parce qu'il n'a pas à tenir compte de telles difficultés techniques.

La statue est un substitut artificiel de l'être réel, qui peut s'y incarner par la

<sup>1</sup> *Dédale*, I, p. 253.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 240, 244.

<sup>5</sup> RODENWALDT, *op. l.*, p. 11; LANGE, *op. l.*, p. XX: « C'est seulement dans les peintures et les bas-reliefs qu'on trouve la représentation de l'homme agissant ou souffrant ».

magie et la religion<sup>1</sup>; elle est l'objet du culte divin ou funéraire. Le dessin emploie le corps humain avant tout dans un sens descriptif, décoratif, ornemental<sup>2</sup>; s'il apporte son concours à la religion, ce n'est pas, sauf exceptions, pour lui fournir les images auxquelles s'adressent les hommages et les rites, et il n'y a pas d'exemple dans un temple grec de peinture ou de relief qui ait été l'effigie principale du culte<sup>3</sup>. De là, pour le dessin, plus de variété possible dans les sujets, plus de liberté dans les attitudes, moins de soumission aux convenances liturgiques.

Asservie à ses principes essentiels, la statue ne connaît donc par elle-même que les schémas peu nombreux de l'inaction et de la frontalité; au contraire, le dessin reproduit la variété des attitudes et des actes de la vie, et il y a en lui « plus de diversité et de richesse que dans la statue »<sup>4</sup>.

*Ce n'est donc pas dans la ronde-bosse, mais dans le dessin, que le mouvement a commencé à s'exprimer et qu'il s'est développé, et s'il a pénétré dans la première, c'est à la faveur du second.*

\* \* \*

Les relations entre le dessin et la ronde-bosse impliquent des problèmes multiples et délicats, dont on a donné des solutions variables, qui sont souvent trop théoriques parce qu'elles ne tiennent pas suffisamment compte de la complexité des faits. C'est ainsi qu'on s'est demandé si la genèse de l'un est antérieure à celle de l'autre, et si l'un réalise des progrès avant l'autre<sup>5</sup>. Certains érudits ont donné l'avantage à la ronde-bosse<sup>6</sup>, d'autres au dessin. Sans vouloir entrer dans ce débat, remarquons qu'il ne paraît pas possible d'établir une règle absolue. Parce que la traduction du corps en volume est plus aisément saisissable à l'entendement que sa projection

<sup>1</sup> WEYNANTS-RONDAY, *Les statues vivantes*, 1926.

<sup>2</sup> HAHR, *op. l.*, p. 6.

<sup>3</sup> RODENWALDT, *op. l.*, p. 13.

<sup>4</sup> LANGE, *op. l.*, p. XX.

<sup>5</sup> Sur ces questions, DEONNA, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, II, p. 65, 306; ID., » Logique et chronologie », *Rev. d'ethnogr. et de sociologie*, IV, 1913, p. 323.

<sup>6</sup> CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 367: « On admet généralement que, chez les primitifs, le développement de la statuaire est plus rapide que celui du bas-relief; tandis que l'individu en possession d'une civilisation très rudimentaire s'essaie à reproduire en argile, ou dans le bois tendre la forme des objets qui l'entourent, il faut un degré de plus dans l'évolution pour qu'il comprenne qu'un dessin linéaire peut reproduire les mêmes objets... Peu à peu seulement, leur esprit reconnaît que cette ligne irrégulière renferme quelque chose et qu'il y a là une sorte de projection de l'objet représenté. La différence essentielle provient de ce que la statuaire représente ses modèles sur les trois plans où ils existent réellement, tandis que le dessin et le bas-relief les représentent seulement sur deux de ces trois dimensions. Il est vraisemblable que cette difficulté rend compte des remarques qu'on peut faire sur le développement de la sculpture de l'Asie Mineure, comme de celle de l'Egypte. Dans les deux pays, nous constatons en effet que, si la statuaire, bien médiocre à l'origine, fait de rapides progrès en s'inspirant de plus en plus de la nature, le bas-relief, qui est au début un véritable dessin linéaire, se développe beaucoup plus lentement; il paraît entravé par les conventions que lui a imposées la nécessité de rendre sur une surface plane les trois dimensions de ses modèles. Il s'y joint peut-être, d'ailleurs, que le dessin primitif étant une véritable

plane, il n'en résulte pas nécessairement son antériorité chronologique ni ses progrès plus rapides. On peut avec tout autant de raison soutenir la thèse adverse, et prouver que le dessin, parce qu'il est plus facile de tracer des lignes sur une surface que de modeler des volumes, précède la ronde-bosse et progresse plus rapidement<sup>1</sup>, et l'on peut opposer aux formes rudimentaires de toutes les statuaires à leur début et longtemps après encore, la liberté et la précision déjà bien supérieures des dessins<sup>2</sup>. Ce sont là des vues logiques qui ne concordent pas nécessairement avec la réalité. Dessin et ronde-bosse ont sans doute des origines aussi anciennes l'un que l'autre, et distinctes; chacun répond à des besoins différents, et obéit à des règles différentes. Chacun demeure pendant longtemps<sup>3</sup> asservi à des conventions qui lui sont propres, frontalité pour la ronde-bosse, réalisme logique et crainte du raccourci pour le dessin<sup>4</sup>. Mais chacun réalise aussi dans sa voie des progrès particuliers. A la ronde-bosse appartient la possibilité d'étudier dans les schémas monotones du repos et de la frontalité les détails qui échappent au dessin, modelé, anatomie, draperie, au dessin de saisir la variété des attitudes dans le corps au repos ou en mouvement.

\* \* \*

Quelles que soient les divergences fondamentales de ces deux séries et leur évolution particulière, elles ne sont cependant jamais séparées par des cloisons absolument étanches; au contraire, il y a souvent pénétration. A toute époque, la ronde-bosse fournit au dessin des thèmes, des détails techniques<sup>5</sup>, alors que le dessin, qui la précède sur d'autres points, lui suggère d'autres sujets et surtout des attitudes<sup>6</sup> nouvelles. L'Egypte<sup>7</sup>, comme la Grèce<sup>8</sup>, offrent de nombreux exemples de ces emprunts faits par la ronde-bosse au dessin.

écriture, des règles s'établissent dont les générations plus cultivées n'osent s'affranchir ». — CAPART, *Propos*: « Il est relativement facile de modeler dans l'argile, de sculpter un morceau de bois, ou même un bloc de pierre, en copiant volume pour volume un corps humain ou un corps d'animal. Mais il est infiniment plus difficile de le représenter autrement qu'en une silhouette sur une surface plane ».

<sup>1</sup> Il nous paraît inexact de dire, comme le fait M. Contenau, qu'en Asie et en Egypte la statuaire progresse plus rapidement que le relief.

<sup>2</sup> Ex.: les peintures d'animaux des magdaléniens, d'une technique déjà savante, et leurs statuettes informes; en Grèce, les peintures de vases archaïques, et la monotonie des statuettes et des statues frontales contemporaines.

<sup>3</sup> Et même toujours, par exemple en Egypte et en Orient.

<sup>4</sup> Voir plus loin les conventions du dessin.

<sup>5</sup> DEONNA, *L'archéologie*, II p. 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>7</sup> Le motif du personnage qui rampe en poussant devant lui quelque objet ou en présentant une offrande, est fréquent dans le dessin égyptien, RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 245, fig. 421; p. 209, fig. 253. Transposé en ronde-bosse, il inspire des statuettes, *ibid.*, p. 132, fig. 151 (attitude que « le Nouvel Empire avait déjà transformé en statue », plutôt en statuettes).

<sup>8</sup> DEONNA, *L'archéologie*, II, p. 66; SCHMIDT, « Ueber einige Fälle der Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik », *Festschrift Arndt*, 1925, p. 96, etc.

Mais — et cela surtout dans les périodes primitives où les deux séries sont encore nettement distinctes — dessin et ronde-bosse, en se faisant des emprunts réciproques, n'oublient pas qu'ils sont régis par des procédés matériels différents; en passant d'une série à l'autre, le motif subit souvent de notables modifications, abandonne les principes de sa série originelle pour adopter ceux de la série où il pénètre. Dans la tombe de Hésy, personnage de la III<sup>e</sup> dynastie, en Egypte, des panneaux de bois en relief se dressent au fond des niches où s'élèvent d'ordinaire les statues. « C'est donc bien, dit M. Capart, la projection d'une sculpture sur un panneau de bois, peut-être simplement la réplique d'une statue qui était effectivement placée dans chaque niche »<sup>1</sup>. Or on constate que ce ne sont plus les règles de la ronde-basse qui sont appliquées à ces effigies, mais celles de la projection, soit l'œil de face dans une tête de profil et le torse de face sur des jambes de profil. Voici maintenant un exemple en sens contraire. Le motif du Pharaon qui lève le bras droit pour assommer le vaincu, si fréquent dans le dessin et le relief<sup>2</sup>, inspire des statuettes. « Deux sculpteurs au moins se sont hasardés à traiter en pierre un motif qu'on aurait pu croire réservé exclusivement aux bas-reliefs. Il s'agit de la scène de victoire que nous avons trouvée dès les plus anciennes époques sur la palette de Narmer. Le roi vainqueur a saisi par la chevelure son ennemi et s'apprête à l'immoler. La première tentative date du règne de Mérenptah et l'œuvre ne peut certainement passer pour heureuse. L'image du prisonnier se confond avec la masse du corps royal, et le geste de la massue qui tombe sur sa tête est d'une gaucherie lamentable. L'auteur du second groupe<sup>3</sup> a réalisé sans doute une œuvre de beaucoup supérieure à la précédente, et que l'on pourrait appeler le point culminant dans la série des groupes égyptiens »<sup>4</sup>. Mais comparons les groupes en ronde-bosse à leurs prototypes en relief: craignant la rupture du bras levé s'il était transcrit dans la pierre, et sans doute aussi parce que ce geste n'est pas conforme à ceux de la plastique de pierre où il n'apparaît jamais, le sculpteur l'a ramené contre le corps<sup>5</sup>; quant aux corps du pharaon et de son adversaire, ils ne sont plus construits suivant les règles du dessin, avec torse de face sur jambes de profil, mais ils sont devenus frontaux.

\* \* \*

Il est donc dangereux de conclure d'une série à l'autre, et quand une statue s'inspire d'un relief ou d'un dessin, ou quand un dessin s'inspire d'une ronde-bosse, d'admettre *a priori* que la copie reproduit exactement le prototype. C'est cependant

<sup>1</sup> CAPART, *Propos*, p. 80, fig. 57-8.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> CAPART, *L'art égyptien*, II, pl. 162. Ramsès VI abattant un prisonnier libyen, Karnak.

<sup>4</sup> ID., *Leçons sur l'art égyptien*, p. 351.

<sup>5</sup> ID., *Etudes et Hist.*, I, p. 128: « le bras qui devait s'élever au-dessus de la tête, brandissant une arme, est prudemment rapproché sur la poitrine ».

ce que font plusieurs érudits. Ecouteons M. Capart: « Si l'on veut se rendre compte de la façon dont les Egyptiens ont su traduire des mouvements rapides, des attitudes instables, et s'affranchir de toutes les entraves qui, dans l'esprit de beaucoup de personnes, les condamnaient à ne jamais représenter leurs personnages que dans des attitudes figées, il suffit d'examiner différents exemples des reliefs des joutes aquatiques »<sup>1</sup>. Ce mouvement violent existe dans le relief et le dessin, nul ne le conteste<sup>2</sup>, mais il est exagéré de prétendre que ceux-ci se sont « affranchis de toutes les entraves », car ils obéissent à des conventions jusqu'à la fin de l'art égyptien. D'autre part, ce n'est en effet pas dans leurs produits que « beaucoup de personnes » constatent ces « entraves qui... les condamnaient à ne jamais représenter leurs personnages que dans des attitudes figées », mais c'est dans ceux de la statuaire. C'est vouloir faire dire à ses adversaires ce qu'ils ne pensent pas et c'est conclure de la liberté d'attitudes du dessin à une liberté semblable de la statuaire, que celle-ci ne connaît pas. Citons encore M. Capart: « Une impression de cylindre du roi Den, nous a heureusement conservé le souvenir de statues coulées en or et datant de la première dynastie. L'une d'elles représentait le roi debout, la jambe gauche en avant, tenant son bâton et sa massue, dans une attitude si fréquente aux sculpteurs égyptiens que j'ai proposé de l'appeler « attitude normale ». A côté sont figurés des groupes plus compliqués: dans le premier, le roi, en canot, harponne un hippopotame; dans le second, il lutte corps à corps avec un monstre. Voilà certes des œuvres bien surprenantes et dont la grande sculpture en pierre ne nous a conservé aucun exemple. » M. Capart ajoute il est vrai la restriction suivante: « Cette liberté de mouvement n'était possible que dans le travail du métal, du bois, de l'ivoire, et en général de toute matière plus souple que la pierre »<sup>3</sup>. M. Capart laisse entendre que ces images très libres du dessin sont des transcriptions intégrales de la statuaire. Et c'est bien ce que comprend son disciple, M. de Morant, quand il signale, parmi les infractions faites par la statuaire égyptienne à la frontalité, les « groupes en or représentant le roi Den, de la I<sup>re</sup> dynastie, lançant le harpon et luttant corps à corps avec un hippopotame (ces deux derniers il est vrai n'existent plus, mais la figuration en est faite sur un sceau du roi accompagné d'une inscription indiquant nettement qu'il s'agit de statues « en or coulé »)<sup>4</sup>. Or jamais la grande statuaire égyptienne n'a connu des thèmes de ce genre et jamais elle ne les a rendus sous l'apparence que leur donne le cylindre. Les statues en or dont ces images sont la transcription devaient avoir un autre aspect, mais, en passant dans le dessin, elles ont adopté l'aisance des mouvements et les conventions techniques de celui-ci. C'est la même méconnaissance de ces transpositions techniques qui autorise certains érudits à ranger parmi les infractions de la statuaire à la fronta-

<sup>1</sup> CAPART, *Leçons*, p. 248.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> CAPART, *Propos*, p. 55-6.

<sup>4</sup> *Chroniques d'Egypte*, n° 18, 1934, p. 208.

lité des images empruntées au relief et au dessin, auxquelles la frontalité ne s'applique pas, mais bien d'autres principes conventionnels<sup>1</sup>. C'est pourquoi encore nous ne saurions accepter la constatation que fait M. Contenau, en parlant de la frontalité des statues mésopotamiennes: « il semble même que le bas-relief veuille s'y soumettre dans la mesure du possible, et qu'il n'abandonne qu'à regret le profil rigide qui en est l'équivalent »<sup>2</sup>, car la vision de profil du dessin n'a rien de commun avec la frontalité de la rondebosse.

Dans certains cas cependant, ces transpositions de la rondebosse au dessin n'entraînent pas nécessairement des modifications techniques: il en est ainsi pour les personnages placés de face et frontaux dans le dessin et le relief, qui sont souvent inspirés des images de la rondebosse<sup>3</sup>.

Mais quand des personnages en mouvement violent, conçus dans le dessin et construits selon ses principes, c'est-à-dire avec torse de face sur des jambes de profil, passent dans la rondebosse, ils perdent leurs caractères originels et ils deviennent frontaux, comme nous l'avons montré plus haut. *Seul l'artiste grec s'est soustrait à cette nécessité, et c'est grâce à cette infraction qu'il a pu faire passer dans le volume le mouvement né dans le dessin.* Ce procédé, l'artiste égyptien et oriental l'a ignoré: je ne connais en effet dans son art aucune statue, aucune statuette en mouvement violent qui soient conformes au schéma du dessin, avec torse de face sur jambes de profil, alors qu'elles abondent dans la plastique de la Grèce archaïque, comme nous le verrons plus loin.

\* \* \*

#### *Petite et grande plastique.*

Dans la rondebosse, il convient de distinguer la grande statue et la statuette, qui ne se différencie pas seulement de la première par sa taille, mais par d'autres traits<sup>4</sup>, bien que certains érudits aient contesté cette distinction<sup>5</sup>. Les dimensions restreintes des statuettes leur permettent une variété dans les sujets, une liberté dans les attitudes, ignorés de la statue. Ces avantages leur sont aussi procurés par

<sup>1</sup> DEONNA, « La place de la Grèce », *L'Acropole*, 1931, p. 164; ID., « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 79.

<sup>2</sup> CONTEAU, *Manuel*, I, p. 374.

<sup>3</sup> Voir plus loin.

<sup>4</sup> DEONNA, « La place de la Grèce », *L'Acropole*, 1931, p. 163; *Dédale*, I, p. 21; NEUGEBAUER, *Antike Bronzestatuetten*, p. 7 sq.; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 26, note 4.

<sup>5</sup> Ex. BULARD, *Rev. des ét. anciennes*, XXXII, 1930, p. 273-4. Les contradictions que M. Bulard relève dans l'exposé que j'ai fait de cette théorie (*Dédale*, l. c.), n'en sont point, comme le remarque avec raison M. Demangel (l. c.).

leurs matières plus ductiles, bois, ivoire, terre cuite, bronze<sup>1</sup>, d'un travail plus facile que la pierre, où le praticien craint toujours de voir les parties saillantes se rompre sous les coups répétés de son ciseau. C'est pourquoi les figurines offrent de bonne heure, dans les poses et les mouvements, une aisance bien supérieure à celles de la grande statue. Celle-ci bénéficiera parfois de leurs enseignements, et elle pourra — en principe sinon en fait — atteindre la même liberté, quand elle aura adopté en Grèce la fonte en creux du bronze, qui lui permettra de grandir à la taille des statues les dimensions des figurines jadis en fonte pleine<sup>2</sup>. D'une exécution plus rapide et plus économique, les statuettes s'adressent à une clientèle plus étendue que celle de la grande statuaire, jusqu'aux petites gens auxquels leurs moyens ne permettent pas la commande d'une statue, et leur destination est aussi plus variée. Religieuses et votives, elles n'incarnent cependant pas en elles, pas plus que les peintures et les reliefs, le dieu ou le mortel, et bien qu'elles fassent partie du matériel de culte, ce n'est point à elles, mais à la statue que s'adressent les hommages. Appliquées à la décoration d'objets industriels, manches de cuillers, de miroirs, ornements de meubles, etc., elles ont un emploi pratique tout autre que celui de la statuaire. Pour ces motifs, elles sont plus près que celle-ci de la réalité, elles ne limitent pas leurs thèmes aux effigies solennelles des dieux et des grands, mais elles s'inspirent volontiers de leurs aventures et des faits de l'existence quotidienne des mortels jusqu'aux plus humbles, apportant à cette diversité de thèmes une diversité d'attitudes et de mouvements que la grande statuaire méconnaît, parce qu'elle est asservie à d'autres convenances sociales. L'Egypte<sup>3</sup>, la Grèce — tout comme l'art moderne où les statuettes sont autrement plus libres et vivantes que la statue —, offrent à toute époque des exemples de cette différence. Variété de sujets ? On ne trouvera jamais dans la grande plastique égyptienne l'équivalent de ce petit groupe charmant où le roi Aménophis IV embrasse sa fillette qu'il tient sur ses genoux<sup>4</sup>, de cette statuette de Bologne où une jeune fille, nue, tient dans la main gauche un oiseau, et ramène la main droite à sa boucle d'oreille<sup>5</sup>, de cette statuette d'un berger portant un agneau<sup>6</sup>, ou, dans celle de la Grèce, avant le réalisme du IV<sup>e</sup> siècle et des hellénistiques, l'équivalent de ce guerrier archaïque qui

<sup>1</sup> Sur les avantages techniques de ces matières, et la liberté plus grande d'attitude qu'elles permettent, DEONNA, *L'art en Grèce*, p. 201; ID., « La place de la Grèce », *L'Acropole*, p. 170; *Dédale*, I, p. 154; DEMANGEL, *op. l.*, p. 26, note 4, admet aussi que la liberté des attitudes dans la petite et la grande plastique dépend en grande partie de la matière employée; GAPART, *Propos*, p. 56: « Cette liberté de mouvement n'était possible que dans le travail du métal, du bois, de l'ivoire, et en général de toute matière plus souple que la pierre. »

<sup>2</sup> Sur ces avantages de la fonte en creux du bronze, méconnus de l'Orient et de l'Egypte, *Dédale*, I, p. 154; « La place de la Grèce », *L'Acropole*, 1931, p. 170.

<sup>3</sup> « Dans les œuvres de petites dimensions, les attitudes sont plus variées », RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 293.

<sup>4</sup> FECHHEIMER, *Kleinplastik der Aegypter*, pl. 80-1.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pl. 65.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pl. 73.

chausse sa cnémide pour se préparer au combat. Et ce ne sont pas seulement les classes les plus diverses de la société mortelle, jusqu'aux plus humbles, ce sont aussi les êtres inférieurs de la hiérarchie divine, que la statuaire élimine le plus souvent. Abondants dans le dessin, le relief et la petite plastique, les Silènes, les Gorgones, les Pégases ne franchissent le seuil de la grande statuaire, en tant qu'images isolées concentrant sur elles seules l'attention, qu'à une date tardive<sup>1</sup>. Variété d'attitudes ? Des femmes broyant le grain se penchent en avant, alors que la statue répugne à la flexion du torse, même dans le plan frontal, pour donner à l'effigie la dignité qui lui convient<sup>2</sup>. Le pharaon présente son offrande au dieu dans la pose rituelle, accroupi et rampant, bras tendu<sup>3</sup>. « Le sculpteur obligé de traduire cette attitude particulière du corps du roi réussit à le faire avec une souplesse digne de tous les éloges. Cette gracieuse statuette est d'un mouvement vraiment parfait et peut passer pour une des œuvres les plus achevées de la sculpture égyptienne. La souplesse des formes bannit absolument de l'esprit l'idée de la raideur hiératique dont on a voulu faire souvent la marque fondamentale de tout l'art égyptien », dit M. Capart<sup>4</sup>, qui continue à confondre statue et figurine, et à reprocher à ses adversaires de croire à la raideur totale de l'art égyptien, alors qu'ils la constatent dans la grande statuaire, opposée à la liberté des figurines. Nous avons noté plus haut comment le motif du pharaon en allure rapide, levant le bras pour assommer son vaincu — motif né dans le dessin où il est fréquent — a dû être modifié pour pénétrer dans l'image de pierre. Mais la liberté des figurines fondues en bronze permet parfois ce geste en saillie du bras levé, donné au dieu, au pharaon, toutefois dans un corps frontal<sup>5</sup>. C'est aussi dans la petite plastique que l'on rencontre les rares infractions de la ronde-bosse à la loi de frontalité, et des corps déjetés sous leur fardeau, ou tordus en l'action violente des lutteurs<sup>6</sup>.

La petite plastique possède donc des caractères originaux que l'on a plus d'une fois signalés, par exemple dans l'art égyptien<sup>7</sup> et dans celui de la Grèce<sup>8</sup>.

Il est donc erroné de l'assimiler sans restriction à la grande statuaire, et parce qu'elle connaît certains thèmes, certaines attitudes, de supposer que la dernière les

<sup>1</sup> *Dédale*, I, p. 94.

<sup>2</sup> LANGE, *op. l.*, p. XI; CAPART, *Propos*, p. 67, fig. 47, etc.

<sup>3</sup> Ramsès II, CAPART, *Propos*, p. 26, 225, fig. 149; Id., *Leçons*, p. 350; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 105, fig. 108; LEGRAIN, *Statues et statuettes*, II, pl. IV. — Osorkon II, RICHER, *op. l.*, p. 132, fig. 151; FECHHEIMER, *op. l.*, pl. 96.

<sup>4</sup> CAPART, *Leçons*, p. 350; Id., *Propos*, p. 26.

<sup>5</sup> FECHHEIMER, *op. l.*, pl. 104 (bronze de Leyde, pharaon comme dieu In-her); *ibid.*, pl. 123 (dieu Min, main gauche au sexe); *ibid.*, pl. 95 (bronze de Berlin, imitation du dieu syrien, dans l'attitude que lui donnent de nombreux bronzes syriens, voir plus haut). — Glyptothèque Ny-Carlsberg, MOGENSEN, *La collection égyptienne*, pl. XXIV, n° A 99 (Set à tête animale).

<sup>6</sup> Voir plus haut.

<sup>7</sup> FECHHEIMER, *Kleinplastik der Aegypter*, 1921.

<sup>8</sup> *Dédale*, I, p. 43.

connaît nécessairement aussi. C'est cependant ainsi que raisonnent plusieurs érudits, par exemple ceux qui, constatant dans les statuettes égyptiennes une grande liberté de mouvements, même la rupture de la frontalité, en font honneur à la statuaire tout entière<sup>1</sup>.

\* \* \*

*Du dessin à la statuette, puis à la statue.*

Les facilités diverses dont dispose la petite plastique rapprochent ses représentations de celles du dessin et du relief, et c'est pourquoi les motifs qu'elle transpose de ceux-ci en figurines sont partout plus nombreux que ceux qui passent directement du dessin dans la grande statue; l'art grec dès l'archaïsme en fournit des preuves multiples<sup>2</sup>.

Mais, tout comme le dessin et la ronde-bosse se font de mutuels emprunts<sup>3</sup>, grande et petite plastique se transmettent aussi de l'une à l'autre des motifs<sup>4</sup>. Des figurines rapetissent à leur taille des statues<sup>5</sup>, alors que d'autres grandissent leurs dimensions pour devenir des statues<sup>6</sup>. L'imitation du « grand art » par les « arts mineurs », et le passage en statuaire des thèmes et des innovations conçues dans les arts mineurs, sont un principe général.

*En étudiant l'origine du mouvement dans la statuaire grecque, nous verrons celui-ci passer de la statuette à la statue. C'est là un des traits originaux de la plastique hellénique.* Car si les autres arts antiques ont donné le mouvement à leurs figurines, ils l'ont toujours refusé à leurs statues, comme nous l'avons noté<sup>7</sup>.

D'autre part, si les autres arts antiques admettent dans leurs figurines des thèmes et des mouvements issus du dessin, celles-ci demeurent fidèles au principe fondamental de la ronde-bosse, la frontalité, ou, si elles le rejettent en de rares exceptions<sup>8</sup>, ce n'est pas pour accepter les principes linéaires<sup>9</sup>. *La Grèce seule nous offre une évolution complète par laquelle un thème, conçu dans le dessin, passe de celui-ci dans la figurine, et de celle-ci dans la statue, en conservant les principes du dessin, torse de face et jambes de profil. Et c'est sans doute grâce à cela, à cette sorte de subterfuge qui tourne momentanément les difficultés de la frontalité, avant que celle-ci ne soit définitivement abandonnée, que le mouvement a pu animer la statue inerte.*

\* \* \*

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> Voir plus loin.

<sup>3</sup> Voir plus haut.

<sup>4</sup> *Dédale*, I, p. 42, 70.

<sup>5</sup> En Egypte, FECHHEIMER, *op. l.*, p. 13, « Motive der grossen Kunst ». — En Grèce, la petite plastique reproduit les thèmes de la grande, à toute époque.

<sup>6</sup> *Dédale*, I, p. 42.

<sup>7</sup> Voir plus haut.

<sup>8</sup> Voir plus haut ces exceptions à la frontalité.

<sup>9</sup> Voir plus haut.

*Arts industriels et grand art.*

Certaines applications du dessin, et la petite plastique, servent surtout aux arts industriels, dits « mineurs », qui par leur rôle utilitaire ont une liberté, une variété de thèmes, une aisance d'attitudes bien supérieures à celles du « grand art », comprenant surtout la fresque et la statue, et que celui-ci ignore, ou n'accepte que tardivement. On l'a souvent remarqué pour l'art égyptien: « Il faudra longtemps sans doute pour que les inventions faites pour les élégants et les élégantes passent dans le domaine de la grande sculpture »<sup>1</sup>... « On a presque le sentiment que c'est à travers ces œuvres industrielles minuscules qu'il faut aller rechercher la capacité réelle des sculpteurs égyptiens. La liberté d'allure et l'ingéniosité de leurs conceptions s'y déployaient sans contrainte, en dehors des lois obligatoires imposées aux colosses et aux œuvres solennelles des temples et des tombeaux »<sup>2</sup>. De plus, l'art industriel est plus facilement influencé par les techniques et par les motifs de l'étranger, alors que la grande plastique est plus nationale par sa technique et par sa destination<sup>3</sup>.

\* \* \*

*Art officiel et art civil, privé.*

Cette différence entre le dessin et la figurine d'une part, et la statue de l'autre, coïncide souvent avec une distinction entre l'art officiel, celui de l'Etat, des classes dominantes, et l'art civil, privé. Le premier, éminemment religieux et politique, exige la noblesse et la gravité des attitudes et, traditionnaliste, les maintient; le second, qui s'adresse à toutes les classes de la société et répond à leurs divers désirs, avec une préoccupation moins exclusive, n'utilise pas la seule statue, ou la fresque, mais les formes plus accessibles de la petite plastique et du dessin, où il s'exprime avec plus de fantaisie, de liberté, et aussi d'esprit novateur. La statuaire égyptienne offre une plus grande variété d'attitudes, malgré la frontalité, dans les statues privées que dans les statues divines et royales<sup>4</sup>. C'est dans cet art civil — dans ses figurines — que l'on rencontre en Egypte les infractions à la frontalité: « Ces exemples, par suite des idées religieuses des Egyptiens, appartiennent presque tous à la statuaire civile ou privée, laquelle témoigne de plus de souplesse et de dynamisme que l'art officiel »<sup>5</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> CAPART, *Propos*, p. 134.

<sup>2</sup> ID., *Leçons*, p. 382.

<sup>3</sup> DEONNA, « Ce que la Grèce doit à l'Orient », *L'Acropole*, 1933, p. 195.

<sup>4</sup> CAPART, *Leçons*, p. 201. « Les statues privées ». Attitude agenouillée, assise, jambes croisées, etc.

<sup>5</sup> DE MORANT, *Chronique d'Egypte*, 18, 1934, p. 219. Rappelons que ces infractions, comme nous l'avons dit, ne se trouvent pas dans la grande statue, mais dans la statuette.

*Représentation des classes sociales.*

La grande statue honore les dieux, les héros, les princes, les personnages de haut rang, ou du moins ceux qui, par leur richesse, peuvent s'offrir le luxe d'une telle effigie, qui les hausse socialement. Elle est d'essence aristocratique, elle s'adresse à une élite. Or, indépendamment des formes techniques (dessin ou ronde-bosse), on constate partout que, plus les personnages représentés sont haut placés dans la hiérarchie sociale, plus ils sont astreints à des règles rigoureuses de convenances et d'étiquette, plus leur maintien doit être digne, même compassé. En Egypte, « M. Erman a mis en relief ce fait que les habitudes de l'art du dessin sont d'autant plus rigoureuses que les personnages représentés sont plus haut placés dans l'échelle sociale. C'est surtout la représentation du grand monde égyptien qui a un cachet stéréotypé, parce que les règles de la bonne compagnie, c'est-à-dire de la morale, ou peu s'en faut, exigent l'uniformité. Quant au contraire l'art doit représenter ceux qui n'appartiennent pas à la société, ouvriers, esclaves, baladins et danseurs, personnages lascifs et barbares, et, l'on peut ajouter, animaux, il donne à ses yeux plus de liberté et se montre plus susceptible d'impressions nouvelles et fraîches de la vie »<sup>1</sup>. Que l'on oppose à la monotonie des statues officielles, celle des dieux, des pharaons, des hauts dignitaires, les statuettes si variées des petites gens, serviteurs, hommes de métiers, prisonniers<sup>2</sup>, dont les poses ne se rencontrent jamais dans la grande statue. Il en est de même en Grèce, où les dieux et les citoyens de noble race sont soumis à des règles sévères de tenue, pour leurs attitudes et l'expression de leurs sentiments, alors que les êtres inférieurs de la hiérarchie humaine, esclaves, prisonniers, gens du commun, et de la hiérarchie divine, Silènes, monstres divers, sont plus expansifs dans leurs mouvements et leurs physionomies. C'est par eux, fournisseurs de modèles au dessin et à la petite plastique, que les artistes inaugurent des thèmes très vivants; ceux-ci seront adoptés plus tard par les hautes classes et par la grande plastique, quand une conception plus réaliste aura transformé l'art et atténué, même supprimé, ces barrières sociales, à partir de l'époque hellénistique<sup>3</sup>. C'est par eux que la petite plastique et le dessin offrent dès l'archaïsme des sujets très mouvementés, alors que la grande statue des dieux, des Kouroi et des Korés, garde son immobilité majestueuse et raide. Et quand la grande statue aura définitivement acquis le mouvement, après l'abandon de la frontalité, pendant longtemps encore elle ne traitera pas ces inférieurs pour eux-mêmes, en images isolées, elle les utilisera seulement

<sup>1</sup> LANGE, *op. l.*, p. XXX.

<sup>2</sup> CAPART, *Leçons*, p. 209-10; prisonnier, bras attachés dans le dos, statuette en ivoire de l'Egypte primitive, Id., *Les débuts*, p. 37, fig. 14; FECHHEIMER, *Kleinplastik der Aegyptier*, pl. 13 (scribe accroupi); pl. 19 (serviteur agenouillé, bras gauche levé à la tête); pl. 20 (boulangère); pl. 31 (acrobate, au corps plié en arrière), pl. 40-1 (servantes portant des fardeaux); pl. 73 (berger portant un agneau), etc.

<sup>3</sup> DEONNA, *L'expression des sentiments dans l'art grec*, p. 167.

comme comparses en des scènes dont l'intérêt sera concentré ailleurs. A de rares exceptions près, elle élimine les statues de barbares, de prisonniers, d'esclaves, de monstres, jusqu'au moment où l'artiste hellénistique, inaugurant une autre phase de l'art grec, s'efforcera de représenter sur pied d'égalité toutes les classes de la société.

\* \* \*

Les principes que je viens de formuler ont paru trop rigides à plusieurs érudits, et tout récemment encore M. Ch. Picard a contesté cette assertion que la grande statuaire s'est montrée aux origines plus réservée que la figurine, et en général que les arts « mineurs », dans l'acceptation de thèmes étrangers, en particulier des formes monstrueuses orientales ou égyptiennes. « En elle, ai-je dit, la Chimère, le Centaure, Pégase, ces créations hybrides de l'imagination orientale, ne trouvent que rarement leur place, et en tout cas jamais dans l'archaïsme »<sup>1</sup>. Cependant, voici que Thasos a livré une protomé en marbre d'un cheval ailé que l'on peut dater de 500-490 av. J.-C. ; voici, dit M. Picard, « le type redoutable du Pégase accommodé pour la première fois au grand art »<sup>2</sup>. « Ne nous hâtons pas, ajoute-t-il, d'édicter que la grande statuaire grecque s'est montrée, plus que l'art industriel, réservée dans le choix des animaux exotiques, créations hybrides de l'imagination orientale.. Tout ainsi que le Pégase, la Chimère peut nous apparaître un jour ou l'autre, animés par quelque artiste ionien sous des proportions plus ou moins colossales..... Le Silène chevalin au canthare de la Porte oblique à Thasos, est immense... Nos jugements sur l'art antique ne gagnent pas à rester partiels et dogmatiques »<sup>3</sup>. Certes, de nouvelles découvertes peuvent nous résigner des surprises, et infirmer nos théories; certes, nous désirons, avec M. Picard, « des monographies nouvelles où la plastique majeure serait confrontée avec les arts dits à tort « mineurs ». L'étude comparée ainsi faite a donné récemment pour l'Egypte bien des lumières. M. J. Capart soulignait cette vérité, il y a peu, dans une conférence du Louvre »<sup>4</sup>. Certes, nous n'ignorons pas « le profit à tirer de l'art industriel pour la connaissance de la grande création esthétique ». Mais les exemples cités par M. Picard ne font que confirmer notre thèse. Le Silène de Thasos, si grand qu'il soit, n'est qu'un relief, et nous venons de voir que le dessin est plus libre dans ses thèmes et ses attitudes que la grande statue. Quant au Pégase de Thasos<sup>5</sup>, ce n'est qu'un avant-train animal sculpté dans une pièce d'architecture, qui était engagée dans un mur, peut-être comme ornement d'une porte ou à l'angle d'un édifice. Ce n'est point de la grande statue, isolée, en ronde-bosse; c'est de l'art ornemental, industriel.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Dédale*, I, p. 43, 94; « Ce que la Grèce doit à l'Orient », *L'Acropole*, 1933, p. 195.

<sup>2</sup> *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1935, I, p. 202, fig. 10; *Rev. des ét. grecques*, 48, p. 96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 203-5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 204-5.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 210; *Bull. de corr. hellénique*, 58, 1934, p. 262, pl. V.

## II. LE MOUVEMENT DANS L'ART GREC.

### *Ronde-bosse frontale et dessin.*

Cette rapide enquête nous apprend que la diversité des thèmes et des attitudes, par suite le mouvement, paraît: *a*) quant aux formes techniques: surtout dans les images de projection, dessin et relief; aussi, mais à un degré moindre, dans la petite plastique; *b*) quant à la destination: dans les arts industriels et dans l'art civil, privé; *c*) quant aux sujets: dans la représentation des êtres placés aux échelons moyens ou inférieurs de la société humaine ou divine. Mais le mouvement est rejeté par la grande statuaire, que limitent ses difficultés techniques, la tyrannie de la frontalité, sa destination religieuse ou officielle, le rang supérieur des personnages qu'elle représente, assujettis à une étiquette rigoureuse.

Comment donc le mouvement pénétrera-t-il en elle? La Grèce seule le lui a donné, et l'a tenté dès la période archaïque<sup>1</sup>. Et dès maintenant, nous savons que c'est au dessin et au relief, à la figurine, à l'art industriel, à la représentation des êtres inférieurs, qu'elle a demandé des enseignements, les possibilités d'une transposition.

\* \* \*

### *Dans la statue frontale.*

Comme partout, la statue grecque, isolée, répugne au mouvement. Celle que Dédales savait animer, faire marcher, et qu'on devait charger de liens pour empêcher sa fuite, est aussi légendaire que son auteur<sup>2</sup>. Comme partout, la frontalité exerce sur elle son despotisme, et les exceptions, avec des déviations qui ne troublent pas la rigidité générale, sont extrêmement rares, presque imperceptibles, même incertaines<sup>3</sup>. Ses attitudes sont presque limitées à deux: debout, assise, car elle n'admet

<sup>1</sup> Sur l'origine du mouvement dans l'art grec: CHANDLER POST, *The development of motion in archaic greek sculpture*, Harvard Studies in classical Philology, XX, 1909, p. 95; HAHR, *Bewegungsgestalten in der griechischen Skulptur*, Eine Kunsthistorische Studie, Strasbourg, 1917; G. RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, p. 47 (*c*, The Flying or Running Figure); p. 48 (*d*, The Striding Figure); p. 51 (*f*, The Falling Figure); p. 52 (*g*, The Crouching Figure); RICHER, *Le nu dans l'art*, V, L'art grec, p. 373, Les attitudes et les mouvements. — Au point de vue général: ALDUR, « The representation of movement in art », *Burlington Magazine*, XXIII, 1913, p. 204; SOURIAU, *Esthétique du mouvement*, 1889.

<sup>2</sup> DEONNA, « Les yeux clos ou absents des statues de la Grèce primitive », *Rev. des études grecques*, 1935.

<sup>3</sup> DEONNA, « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 94.

guère les corps étendus <sup>1</sup> ou endormis, accroupis, agenouillés, surtout par convenance et dignité sociales <sup>2</sup>. Si la frontalité interdit les torsions du corps et de la tête <sup>3</sup>, qui seuls permettraient le vrai mouvement, elle autoriserait les flexions du torse et de la tête en avant et en arrière, dans le plan frontal, que connaît la figurine; pour des raisons de convenance, la statue les exclut, et le torse demeure toujours orgueilleusement vertical, la tête droite, parfois très légèrement inclinée <sup>4</sup>.

Autour de ce tronc immuable, les bras et les jambes acquièrent quelque liberté. On a montré plus d'une fois comment les bras, d'abord soudés au corps, allongés contre les cuisses, repliés sur la poitrine, s'en détachent, se plient, en des gestes tantôt symétriques, tantôt asymétriques <sup>5</sup>, comment les jambes, d'abord jointes, se séparent pour permettre ensuite à l'une de s'avancer <sup>6</sup>. Mais cette liberté est restreinte. La jambe gauche seule s'avance, raidie, et jamais ni elle ni la droite ne se portent en arrière ou de côté. Cette attitude est moins celle de la marche, qu'une modification du repos <sup>7</sup>. Les bras pliés au coude se portent plus ou moins en avant, mais jamais ils ne sont projetés en arrière ou latéralement, jamais ils ne sont violemment levés. Par cette libération des bras et des jambes, si timide soit-elle, la statue renonce aux schémas primitifs où bras et jambes ne faisaient qu'une masse avec le corps, renonce à l'inertie originelle, et commence à s'animer, en une aspiration inconsciente vers l'abandon de la frontalité et vers le mouvement <sup>8</sup>. Cependant, ce n'est pas par elle-même qu'elle acquerra le mouvement véritable, et ce serait une erreur de croire que celui-ci s'est introduit progressivement dans la série des calmes Kouroi et Korés <sup>9</sup>, car il exige la liberté absolue de tout le corps, qui doit pouvoir se tordre en tous sens; or la frontalité et les convenances sociales interdisaient de nouveaux progrès. C'est pourquoi nous ne connaissons jusqu'à la fin du VI<sup>e</sup> siècle aucune statue frontale isolée qui reproduise un mouvement violent.

\* \* \*

<sup>1</sup> La statue couchée, comme sur un lit de banquet, trouvée à l'Héraion de Samos, et appartenant à l'ex-voto de Généleos, est une rare exception (VI<sup>e</sup> siècle).

<sup>2</sup> *Dédale*, I, p. 193 sq. Nous n'avons en vue que la statue isolée, et non les images des frontons, qui obéissent aux principes du relief et du haut relief.

<sup>3</sup> Rares exceptions de torsion de la tête, qui rompent la frontalité, DEONNA, « L'attitude du repos », *l. c.*

<sup>4</sup> *Dédale*, I, p. 238; ID., *L'expression des sentiments*, p. 269.

<sup>5</sup> DEONNA, *Dédale*, I, p. 222; ID., « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 102.

<sup>6</sup> *Dédale*, I, p. 216; « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 102.

<sup>7</sup> *Dédale*, I, p. 218.

<sup>8</sup> Sur l'importance des gestes pour la libération future de la statue frontale, « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 101.

<sup>9</sup> BULLE, *Schöne Mensch* (3), 1922, p. 52; HAHR, *op. l.*, p. 2.

*Dans la statuette frontale.*

La petite plastique modèle, fond ou taille des images analogues à celles de la grande statuaire qu'elle imite souvent, et dont l'inertie est parfois en contradiction avec le sujet représenté: dans un groupe chypriote en calcaire, d'inspiration hellénique, le Centaure est aussi placide, aussi frontal que la femme qu'il est censé enlever en une allure désordonnée<sup>1</sup>. Toutefois, plus libre pour les raisons que nous avons indiquées, elle connaît des thèmes et des attitudes bien plus variés. Le torse se plie en avant ou en arrière, les jambes et les bras sont projetés en tous sens, et il en résulte des attitudes souvent très hardies et très mouvementées, dont les petits bronzes de l'archaïsme offrent maint exemple. Des Centaures courant<sup>2</sup>, des Silènes gambadant se tiennent en équilibre sur une jambe<sup>3</sup>, des guerriers, le torse penché en avant, revêtent de la cnémide leur jambe levée<sup>4</sup>, tels qu'on les voit souvent sur les peintures de vases auxquelles ce motif est emprunté<sup>5</sup>; des femmes<sup>6</sup>, des Héraklès<sup>7</sup>, s'avancent en une allure rapide, courant; des guerriers<sup>8</sup>, des Athénas belliqueuses<sup>9</sup> lèvent leur bras armé; un guerrier, couvert de son bouclier, court les jambes fléchies<sup>10</sup>. Faut-il rapporter à l'archaïsme, comme le pensent divers auteurs, et bien qu'on puisse relever en lui des détails anatomiques relativement récents<sup>11</sup>, le petit bronze d'Hybristas, au Musée du Louvre, représentant un personnage masculin, dieu ou mortel, nu, imberbe, dans une attitude violente, levant le bras droit, tendant le gauche ?<sup>12</sup>. Mais cette aisance dans les attitudes, ce mouvement déjà violent, si

<sup>1</sup> DEONNA, *Catalogue des sculptures antiques*, Musée de Genève, 1923, p. 23 n° 39. Sur le thème de l'enlèvement, PICARD, *Genava*, XIII, 1935, p. 63.

<sup>2</sup> G. RICHTER, *Handbook of the classical Collections*, Metropolitan Museum of art, New-York, p. 74, fig. 44. — Acropole, *Journal of hellenic Studies*, 42, 1922, p. 210, fig. 3; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 441, 6; *Le Musée*, III, 1906, p. 3; DE RIDDER, *Bronzes de l'Acropole*, p. 146, n° 430.

<sup>3</sup> DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 14, n° 132; NEUGEBAUER, *Antike Bronzesstatuetten*, p. 59, fig. 32; REINACH, *Répert. de la stat.*, III, p. 16, n° 2. 2<sup>me</sup> moitié du VI<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> STAIS, *Marbres et bronzes*, p. 256, n° 7550; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 100, 1. — Dresde, *Arch. Anzeiger*, 1889, p. 103; REINACH, *op. l.*, II, p. 192, 4.

<sup>5</sup> ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 141; *Corpus Vasorum*, Bibliothèque nationale, I, pl. 26, 6 (vase chalcidien); *Annual British School Athens*, XXXII, 1931-2, pl. 2 (amphore à fig. noires, Cassel); HARTWIG, *Meisterschalen*, p. 89, fig. 11; cf. p. 87, fig. 10 (attachant sa sandale); HARRISON, *Greek vase paintings*, pl. XVII.

<sup>6</sup> REINACH, *op. l.*, III, p. 94, 4 (Dodone, Berlin); BIEBER, *Die antiken Skulpturen und Bronzen in Cassel*, pl. XXXIX, 126 (Etrurie). — Cf. DE RIDDER, *Catalogue des bronzes de l'Acropole*, p. 304, n° 786, fig. 292 (V<sup>e</sup> siècle).

<sup>7</sup> BIEBER, *Die antiken Skulpturen und Bronzen in Cassel*, 1915, pl. XXXVIII, 114, p. 51 (VI<sup>e</sup> siècle).

<sup>8</sup> REINACH, *op. l.*, IV, p. 101 sq.

<sup>9</sup> *Ibid.*, II, p. 284, 286-7.

<sup>10</sup> Crète, antre de l'Ida, musée d'Hérakleion, *Annuario R. Scuola arch. di Atene*, X-XII, 1931, p. 703, fig. 669.

<sup>11</sup> *Dédale*, I, p. 320.

<sup>12</sup> *Ibid.*, référ.; REINACH, *Répert.*, II, p. 1-2.

supérieurs qu'ils soient à ceux de la statue, sont encore réfrénés dans cette série par la frontalité, qui refuse les torsions du torse, sans lesquelles la liberté de l'action n'est pas complète.

Comme l'Egypte et d'autres pays, la Grèce archaïque connaît dans les figurines quelques infractions à la frontalité. Mais, constatation curieuse, elles sont moins accusées qu'en Egypte, et elles n'affectent que la tête, tournée de côté — ce qui suffit à dévier le plan médian vertical — alors que le corps demeure frontal<sup>1</sup>, comme dans la série précédente, et en une attitude de repos.

Le mouvement violent existe donc dans la petite plastique de l'archaïsme, mais l'observation de la frontalité l'empêche de s'exprimer librement. Les sculpteurs de statues ont pu trouver dans les figurines des enseignements utiles, des suggestions pour libérer bras et jambes de leurs œuvres, mais pas davantage. L'image frontale aboutit à une impasse. Ce n'est point par elle, grande ou petite, que le mouvement parviendra à la statue, mais par un chemin détourné, celui du dessin, déterminant la création d'une série de figurines tout autres, conçues selon les règles mêmes du dessin.

\* \* \*

#### *Dans le dessin.*

Dès les temps les plus anciens, la Grèce affirme, au point de vue du mouvement, la différence que nous avons signalée entre le dessin et la ronde-bosse. Le peintre du Dipylon géométrique sait déjà donner à ses personnages des attitudes mouvementées<sup>2</sup>, alors que ses collègues, l'ivoirier, le bronzier, ne peuvent concevoir leurs idoles que dans la raideur inerte de toute sculpture débutante. A l'immobilité de la grande plastique, et même de la petite<sup>3</sup>, des origines à la fin de l'archaïsme, on opposera avec succès la vie intense, les fogueuses allures des humains et des animaux peints sur les vases ou taillés sur les reliefs<sup>4</sup>. Cette préférence du dessin et du relief pour le

<sup>1</sup> « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 92 sq. Ex.: statuette de guerrier, bronze de Brolio, Etrurie, tête tournée à gauche, bras droit levé, jambe gauche avancée, VI<sup>e</sup> siècle. DUCATI, *Storia dell' arte etrusca*, pl. 64, n° 198, p. 185.

<sup>2</sup> Ex.: PFUHL, *Malerei*, p. 4, n° 5 (personnage montant sur un navire, rameurs); PERROT, *Hist. de l'art*, VII, p. 174, fig. 57 (guerrier); p. 227, fig. 100 (cavalier tombant); p. 167, fig. 49 (rameurs); p. 178, fig. 61 (id.); p. 179, fig. 63 (guerriers). Etc.

<sup>3</sup> V. MULLER, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*, 1929.

<sup>4</sup> Les exemples sont innombrables. Citons au hasard: vase corinthien (danseurs), ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 96; cratère corinthien de Genève (danseurs), Musée d'Art et d'Histoire, *Choix de monuments de l'art antique*, 1923 pl. 35; dinos laconien ou cyrénénien, *Corpus Vasorum*, Louvre, I, III D c, pl. 7, 1, pl. 8, 2; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 500, fig. 246; vase protoattique, *Journal of hellenic studies*, 32, 1912, p. 373, fig. 2, pl. XII (homme courant devant des chevaux); vase attico-corinthien, *Corpus Vasorum*, Louvre, 2, pl. II, 1, 2 (fête dionysiaque); MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XXXIX, 2 (vase étrusque, Centaure à jambes humaines, levant la jambe droite).

mouvement persistera toujours, même après que la statue l'aura acquis pour elle-même, et nous en avons dit plus haut les raisons.

Parmi les procédés qu'emploie l'artiste pour tracer ses images sur une surface plane<sup>1</sup>, notons ceux qui nous font comprendre comment le mouvement est facilité par le dessin et comment il passe de celui-ci dans une ronde-bosse soustraite à la frontalité, mais tout aussi conventionnelle encore que celle qui lui obéit.

\* \* \*

### *Face dans le dessin.*

Un peu partout, et dès les temps les plus anciens, le dessin<sup>2</sup> et le relief<sup>3</sup> connaissent des corps humains placés de face avec tête de face ou de profil, et la Grèce ne les ignore pas dès l'époque géométrique et pendant tout l'archaïsme<sup>4</sup>. Cette attitude peut offrir certains avantages, mais elle isole le personnage<sup>5</sup>. Aussi l'emploie-t-on quand il est seul<sup>6</sup>, quand on veut attirer l'attention sur lui, quand on veut faire converger vers lui l'intérêt d'une scène. Elle offre des difficultés techniques de raccourci qui ont embarrassé les artistes, et dont la peinture de vases de la Grèce

<sup>1</sup> Relevons, sur ce sujet, le recent mémoire de PLAOUTINE, *Le dessin dans la céramique antique avant l'introduction des raccourcis*, thèse de l'Ecole du Louvre, 1933-4; cf. *Bulletin des Musées de France*, 6, 1934, p. 146 sq. — En Egypte, CAPART, *Etudes et Hist.*, I, p. 130, « Les conventions du dessin égyptien ».

<sup>2</sup> Gravure paléolithique de Gourdan, renne de face, REINACH, *Répert. de l'art quaternaire*, p. 86, 4, 6; *L'Anthropologie*, 1904, 15, p. 159, fig. 52. — Poterie de Moussian, CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 319, fig. 223; Egypte préhistorique, CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 69, fig. 34; rare en Egypte, MORET, *Le Nil.*, p. 497; poisson de face, vase préhellénique de Phylacopie, DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques*, p. 90, fig. 65.

<sup>3</sup> Ex.: relief paléolithique de Laussel, corps de face et tête de profil, HOERNES-MENGHIN, p. 167, fig. 1 (cf. le jeune homme de profil, *ibid.*, p. 166, fig. 1. — Reliefs sumériens, CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 227, fig. 138 (dieu Assour de face, accosté de deux femmes aussi de face); p. 179, fig. 108 (déesse de la végétation); HEUZEY, *Catalogue des antiquités chaldéennes*, p. 377: « la vieille école chaldéenne, seule parmi les écoles archaïques, a l'audace de s'attaquer du premier coup aux figures de face ».

<sup>4</sup> Ex.: ronde de femmes sur une idole en cloche de Béotie, PERROT, *Hist. de l'Art*, VII, p. 150, fig. 31; Cybélé, RADET, *La déesse Cybélé*, fig. 6-10, 27, 30, 37 40 46 50 etc. — Personnages de face sur des vases attiques à figures noires, GREIFENHAGEN, « Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI<sup>e</sup> Jahrhundert », Diss. Königsberg, 1929, p. 72; KUNZE, *Gnomon*, 1932, p. 123; sur le quadriga de face, DEONNA, « Le quadriga dans le dessin et le relief grecs et romains », *Genava*, IX 1931, p. 125 sq.

<sup>5</sup> Cependant on peut unir par la main les personnages de face, formant un chœur; poterie de Moussian, vases grecs géométriques; femmes sur la robe d'une statuette archaïque, LÉVI, *Le terracotta figurate del Museo nazionale di Napoli*, p. 171, fig. 130; rondes de femmes sur une idole en cloche de Béotie. PERROT, *Hist. de l'Art*, VII, p. 150, fig. 31; sur les personnages assis de face, dans les vases à figures noires et rouges, JACOBSTHAL, *The Nekyia Krater*, in New-York Metropol. Museum Studies, V, 1, 1934, p. 140 sq., « Seated figures in front view ».

<sup>6</sup> Ex.: représentations de la Potnia Thérôn, RADET, *l. c.*

archaïque donne des exemples, avant qu'elle ne soit parvenue à des résultats satisfaisants<sup>1</sup>. Pour ces difficultés elle est plus fréquente dans le relief<sup>2</sup> que dans le dessin, car les saillies du corps, nez, pieds, etc., sont plus facilement rendus par le modelé que par le trait qui les déforme par un raccourci maladroit<sup>3</sup>. C'est pourquoi, afin de les éviter, et quand le dessin adopte ce schéma, il préfère tourner de profil la tête et les pieds, tout en conservant le corps entier de face<sup>4</sup>, convention qui est du reste aussi adoptée par le relief<sup>5</sup>. Isolée par sa position, l'image de face rappelle une statue frontale, dont elle a souvent la signification et dont elle s'inspire parfois<sup>6</sup>: et c'est ainsi qu'elle apparaît sur des frontons et des métopes archaïques<sup>7</sup>. De la statue frontale, elle partage aussi l'immobilité. Ce n'est donc pas elle, du reste toujours exceptionnelle, qui facilitera les recherches de mouvement, à moins de recourir à des subterfuges pour éviter le raccourci qu'il nécessite<sup>8</sup>.

\* \* \*

#### *Profil dans le dessin.*

Comme nous l'avons dit<sup>9</sup>, la projection des corps de profil est plus naturelle au dessin que la précédente. Le profil absolu n'est pas ignoré des arts primitifs<sup>10</sup>, et on en trouve aussi des exemples à toute époque dans ceux de l'Egypte<sup>11</sup>, de la Babylonie<sup>12</sup>,

<sup>1</sup> DELLA SETA, *Genesi dello scorcio nell'arte greca*, 1907.

<sup>2</sup> Reliefs de Sparte, DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. XCVI, 2; XCVIII, 1, 2, p. 160, fig. 114, p. 261, fig. 121 e, p. 260, fig. 120; RADET, *Cybébé*, fig. 6, 7, 8, 9, 10, 27, 46, etc.; LEVI, *l. c.*

<sup>3</sup> Ex.: Potnia Thérôn, vase bétien, RADET, *op. l.*, fig. 50.

<sup>4</sup> RADET, *op. l.*, *passim*.

<sup>5</sup> Ex.: relief paléolithique de Laussel; alabastre corinthien, voir plus haut.

<sup>6</sup> HAHR, *op. l.*, p. 4.

<sup>7</sup> Athéna, fronton de l'Introduction d'Héraklès dans l'Olympe, Acropole, DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, p. 62; Athéna, métope de Sélinonte (Persée et la Gorgone); quadriges de face et Kouroi, frontons de Delphes, DEONNA, « Tradition et innovation au fronton oriental du temple archaïque de Delphes » *Rev. des ét. anciennes*, XXXIV, 1932 p. 353; quadriges de face sur divers reliefs archaïques. *Genava*, IX, 1931, p. 125 sq., p. 143.

<sup>8</sup> Voir plus loin, procédé du rabattement dans l'image de face.

<sup>9</sup> Voir plus haut.

<sup>10</sup> LUQUET, « Deux problèmes psychologiques de l'art primitif », *Journal de psychologie*, 1933, p. 514 sq.

<sup>11</sup> CAPART, *Leçons*, p. 124; ex.: ID., *L'art égyptien*, II, pl. 173, 174, etc.; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 225 sq., fig. 311 sq. — Dès les temps les plus anciens, ex.: CAPART, *Les débuts*, p. 54, fig. 25 (archer); p. 230, fig. 161 (prisonniers); p. 237, fig. 168 (hommes tenant la corde attachée aux coups de félin).

<sup>12</sup> Ex.: BULLE, *Schöne Mensch* (3), 1922, p. 33, relief de Mardouk Balidin II, roi de Babylone.

de l'Assyrie<sup>1</sup>, des Minoens<sup>2</sup>, puis de l'archaïsme grec<sup>3</sup>.

Sont de profil les personnages qui, paisibles, défilent, assistent en spectateurs à une action<sup>4</sup>. Mais nous avons vu que l'un des avantages du profil est de permettre la représentation du mouvement, et l'archaïsme grec en donne de nombreux exemples. Pour le plein profil, il faut toutefois que l'action s'y prête, que le geste où les gestes soient dirigés en avant, c'est-à-dire dans le sens du profil<sup>5</sup>; ce sont des personnages qui tiennent un instrument<sup>6</sup>, une arme<sup>7</sup>, un objet<sup>8</sup>, tirent de l'arc<sup>9</sup>, sont groupés avec un adversaire, face à face<sup>10</sup> ou parallèlement à lui<sup>11</sup>. Le plein profil est donc usité quand cette position ne nuit pas à la compréhension, quand les gestes ou l'action n'entraînent pas des superpositions de membres, des raccourcis incompréhensibles ou difficiles à rendre.

\* \* \*

### *Conventions du dessin.*

Mais, dans bien des cas, le plein profil ne peut être employé, parce qu'il déterminerait des attitudes et des gestes peu clairs et ces raccourcis ou ces superpositions

<sup>1</sup> CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, Orient, p. 102-3, fig. 93-4, p. 104, fig. 95; CONTENAU, *Manuel*, III, p. 1283, fig. 816; PERROT, *Hist. de l'art*, II, p. 201, fig. 67, p. 202, fig. 68, p. 204, fig. 69; RICHER, *op. l.*, p. 301: « Contrairement à ce qui a lieu dans le bas-relief égyptien, où nous avons vu les têtes de profil, les épaules de face, le bassin de trois-quarts et les jambes à nouveau de profil, dans le bas-relief assyrien, la figure est tout entière d'un profil assez correct ».

<sup>2</sup> Fresque de Cnossos, tauromachie, CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, Orient, p. 146, fig. 124; sarcophage de Hagia Triada, *ibid.*, fig. 125.

<sup>3</sup> Aussi bien dans le relief que dans le dessin, sans qu'il soit nécessaire de reconnaître dans le premier la transcription de profil d'une statue frontale, comme le dit RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, p. 12. Ex.: stèle attique, RODENWALDT, fig. 4; stèle d'Aristion (guerrier de Vélanidezza), *ibid.*, fig. 6; DELLA SETA, *Il nudo nell' arte*, fig. 60; stèle de Symi, RODENWALDT, *op. l.*, fig. 12 (cf. stèle peinte de Lyseas, *ibid.*, fig. 14); stèle de Dorylée, RADET, *Cybébé*, fig. 2; métope des Dioscures, trésor de Sicyone, Delphes, PERROT, VIII, fig. 227; reliefs découpés, plombs de Sparte, PERROT, *op. l.*, VIII, fig. 93; DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CLXXXIX, 14; CLXXXI, 8, CLXXXII, 18, 21, 22, 25, GXC, 11-3, 22-4, 26-30, CLXXXIII, 16, 17, CXGI, 18, 19, CXCVII, 33, etc.

<sup>4</sup> PFUHL, *Malerei*, pl. 40, 174, 175, pl. 58, 230; pl. 42, 179.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pl. 42, 179; pl. 40, 174, 175; pl. 61, 241; cavaliers, PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 242, fig. 105; p. 247, fig. 111; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 135-6.

<sup>6</sup> Double flûte, PFUHL, pl. 46, 196.

<sup>7</sup> PERROT, IX, p. 620, fig. 335.

<sup>8</sup> PFUHL, pl. 46, 196; 43, 181; 60, 236.

<sup>9</sup> PERROT, IX, p. 249, fig. 113; p. 625, fig. 341.

<sup>10</sup> Assiette de Praesos, PFUHL, pl. 11, 57; lutteurs, PERROT, IX, p. 641, fig. 351; Athéna et géant, fronton du temple de Delphes, SPRINGER, pl. 215, 1.

<sup>11</sup> Relief d'Assos, Héraklès et Triton, PERROT, VIII, fig. 101; fronton de l'Acropole, même sujet, fig. 274.

d'organes qu'il faut précisément éviter<sup>1</sup>. Il le faut, non seulement par ce que la traduction du raccourci est une tâche encore au-dessus des capacités techniques de l'artiste, mais surtout parce qu'il dissimule des parties du corps, ne donne de celui-ci qu'une vision incomplète, insuffisamment compréhensible, et parce qu'il est en contradiction avec la vision mentale d'alors. Avant la conquête définitive du raccourci, faite par les Grecs au Ve siècle, le dessin est régi, chez eux comme ailleurs, par le réalisme logique, intellectuel, qui s'oppose au réalisme visuel; il ne prétend pas représenter les êtres déformés par leur position, il veut les montrer sous leurs aspects les plus clairs, les plus compréhensibles, par suite les plus complets<sup>2</sup>. Sans se soucier si la jonction des diverses parties du corps est conforme à la position réelle du modèle, ou à l'anatomie, on n'hésitera pas à unir des organes vus de face et d'autres vus de profil, pourvu que chacun soit explicite. Pour la tête<sup>3</sup>, les bras, les reins et les jambes, le profil en cerne la silhouette nette et en élimine les raccourcis; pour le torse, la vue de face permet au contraire de conserver les deux moitiés symétriques que le profil dissimuleraient. On qualifie parfois ces conventions de « fautes », « d'inexpérience » technique. Assurément, elles sont générales et instinctives à tous les arts primitifs. Mais ces schémas sont parfaitement clairs, s'ils ne sont pas exacts, et ils ont été conservés par certains arts, tel celui de l'Egypte jusqu'à sa fin, bien que l'artiste eût été capable techniquement de les remplacer par des formules plus conformes à celles des Grecs ultérieurs et aux nôtres<sup>4</sup>.

Appliquons ces principes aux reproductions de corps de face et de profil dans le dessin, et voyons les déformations qui en résultent.

\* \* \*

#### *Rabattement des membres dans le corps de face.*

Dans un corps de face, le procédé du rabattement tracera de profil, comme s'ils tournaient autour d'un pivot ou d'une charnière<sup>5</sup>, les membres qui en réalité devraient

<sup>1</sup> LECHAT, *La sculpture attique*, p. 298, n. 284, n. 3: « se dérober aux difficultés du raccourci ».

<sup>2</sup> Sur ce principe bien connu et sur ses applications, cf. entre autres, LUQUET, *L'art primitif*, « Le réalisme intellectuel », p. 66 sq., exemples nombreux.

<sup>3</sup> La position de face de la tête, en certains cas (Gorgones, etc.) est nécessitée par des exigences apotropaïques, en particulier pour les monstres et les animaux. Le corps de ceux-ci est de profil, position qui en donne la vision la plus claire. Cf. POTTIER « Histoire d'une bête », *Rev. art. anc. et moderne*, 1910, II, p. 422 sq.

<sup>4</sup> CAPART, *Propos*, p. 82, 94, 122: « Faut-il de plus démontrer que les Egyptiens auraient pu dessiner autrement ? » Mais ils ne l'ont pas fait, sauf en de rares exceptions.

<sup>5</sup> Le procédé du rabattement est fréquent dans le dessin égyptien, en particulier dans les dessins d'architecture. MORET, *Le Nil*, p. 498. Cf., en Grèce, une coupe attico-ionienne, avec un homme entre deux arbres, qui sont rabattus latéralement sur le sol. PFUHL, *Malerei*, pl. 50, n° 212.

être vus aussi de face, mais dont les saillies en avant vers le spectateur détermineraient des raccourcis<sup>1</sup>. Les têtes<sup>2</sup> et les pieds<sup>3</sup> des personnages, les têtes des chevaux dans le quadrigé<sup>4</sup>, sont ainsi dirigés de côté; les bras tendus sont projetés latéralement<sup>5</sup>; les jambes fléchies sont écartées comme si leur possesseur faisait le grand écart<sup>6</sup>.

La Potnia Thérôn tient des fauves ou des volatiles de ses deux bras de profil<sup>7</sup>; en réalité, elle les tenait devant elle.

Quant un animal accompagne un être ou un objet de face, son corps peut être entièrement rabattu de profil, car c'est dans cette position qu'il en donne la silhouette la plus complète. Au char de face, on attelle des chevaux qui, projetés de profil, l'un à droite, l'autre à gauche, semblent le tirer à hue et à dia<sup>8</sup>. Le dieu et le mortel, de face, tiennent de leurs bras en profil des animaux placés de profil à leurs côtés<sup>9</sup>; on peut hésiter en certains cas, et se demander si l'artiste a eu l'intention de placer ceux-ci tels qu'on les voit; mais il est certain que, dans beaucoup d'autres, il faut rétablir l'attitude que la convention a déformée, et se représenter les dieux de face, tenant de leurs bras tendus en avant des animaux qui se dirigent en avant, dans le même sens.

\* \* \*

<sup>1</sup> LUQUET, *L'art primitif*, p. 135, ex.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> SETA, *Genesi dello scorcio*, p. 46; urne d'Oedenburg, HOERNES, *Urgeschichte*, pl. 30, 3. — Athéna, métope de Sélinonte (Persée et la Gorgone); Athéna, fronton W. d'Egine (ce n'est nullement parce que le tympan n'était pas assez profond pour loger les pieds de face derrière le guerrier tombé, BULLE, *Schöne Mensch*, p. 19, mais l'application de ce principe dans le décor du fronton, qui, parce qu'il a un fond sur lequel se projettent les personnages, suit les règles du dessin, même quand il utilise le haut-relief, ou la ronde-bosse comme à Egine). DELLA SETA, *op. l.*, p. 81.

<sup>4</sup> DEONNA, « Le quadrigé dans le dessin et le relief grecs et romains », *Genava*, IX, 1931, p. 125 sq.

<sup>5</sup> Ex.: RADET, *Cybébé*, p. 44, fig. 57, etc. Voir sur un relief de Milet, l'Apollon Philésios de Kanachos, tenant le cerf sur sa main droite, *Kunstgeschichte in Bildern*, WINTER, « Griech. Skulptur der archaischen Zeit », pl. 220, 5. Et comparer ce geste avec celui d'une statue tendant le bras en avant, tel le Kouros de Piombino, De Ridder, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 2, 2.

<sup>6</sup> Une hydrie à figures noires représente des femmes à la fontaine; sous l'une des bouches, un petit personnage est accroupi, recevant la douche; vu de face, il écarte les jambes; en réalité il devait être accroupi, jambes serrées, face au spectateur. *Corpus Vasorum*, Madrid, 1, III, H., pl. 8, 4, 12. — Sur un alabastre corinthien de Genève, un génie ailé, corps de face, tête de profil, écarte les jambes qu'il faut de même se représenter fléchies, mais serrées, *Genava*, IX, 1931, p. 141, fig. 7. — Sur un cratère corinthien du Louvre, un danseur de face appuie ses mains sur ses jambes écartées; sans doute faut-il aussi le supposer ployant en avant les jambes. POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 44; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 597, fig. 305.

<sup>7</sup> Ex.: RADET, *Cybébé*, fig. 6 sq.

<sup>8</sup> DEONNA, *Genava*, IX, 1931, p. 145, fig. 11.

<sup>9</sup> La Potnia Thérôn offre de nombreux exemples de cette disposition, RADET, *Cybébé*, fig. 30, 39, 46, 50 (PERROT, *Hist de l'art*, X, p. 42, fig. 30; ZERVO, *L'art en Grèce*, fig. 55). Guerrier de face entre deux chevaux de profil, applique de bronze, REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 321, 1-2; *Wiener Jahreshäfte*, 1904, p. 162; 1905, p. 73. — Dans l'art chaldéen, l'aigle de face liant de ses serres les animaux de profil, vase d'Entéména, CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, II, p. 602-3, fig. 406-7; même motif, p. 593, fig. 398.

*Conventions dans le corps de profil.*

La représentation du corps de profil entraîne des conventions analogues, nécessitées elles aussi par le désir de la plus grande clarté. Dans la réalité, quand un personnage est ainsi placé, son épaule la plus éloignée du spectateur est dissimulée par l'autre. Dans le dessin, le profil absolu ou à peu près accepte cette superposition, quand la compréhension du geste n'en souffre pas<sup>1</sup>. Mais souvent celle-ci sera meilleure, si l'on modifie irréellement la position du torse, pour rendre visible ce qui ne l'est pas en réalité. Ainsi l'on fera déborder l'épaule du fond sur celle du premier plan. Ce procédé est fréquent dans le dessin égyptien<sup>2</sup>, assyrien<sup>3</sup>, grec<sup>4</sup>, et il ne faut pas le confondre avec la représentation exacte de trois-quarts, qui, nécessitant des raccourcis, ne donne encore que de rares et gauches essais et ne sera adoptée que plus tard.

Sur une assiette délo-mélienne, deux femmes sont tournées de profil l'une vers l'autre; dans chacune, le bras qui est le plus près du spectateur est ramené en arrière, en un geste fort gauche, anormal, parce que le peintre a voulu qu'il ne se superposât pas à la silhouette et ne se confondît pas avec elle, mais qu'il se détachât librement, avec la couronne qu'il tient<sup>5</sup>. Un vase de Clazomènes offre une représentation semblable<sup>6</sup>. Le désir d'une vision claire l'emporte sur la réalité, et explique certains gestes gauches et bizarres de la peinture de vases archaïque<sup>7</sup>. Tout comme l'artiste paléolithique et primitif donne des cornes de face à un animal de profil<sup>8</sup>, ce désir conduit le dessinateur oriental à donner deux ou quatre ailes de face à des torses de profil<sup>9</sup>, pour éviter leur superposition. Celui de la Grèce préférera adapter des ailes de face à des torses aussi de face, mais sur des jambes de profil<sup>10</sup>, ou les laisser de profil et superposées, avec le torse aussi de profil<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> Ex.: laboureur tenant la charrue, CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, Orient, I, p. 28, fig. 14, p. 54, fig. 38; paysan poussant une vache devant lui, CAPART, *L'art égyptien*, pl. 23; lutteur, *ibid.*, pl. 24; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 220.

<sup>3</sup> CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 139, fig. 81; p. 243, fig. 249; RICHER, *op. l.*, p. 301.

<sup>4</sup> DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. XCVII, 2, etc.

<sup>5</sup> PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 485, fig. 242; PFUHL, *Malerei*, pl. 23, 103.

<sup>6</sup> PFUHL, pl. 33, n° 143.

<sup>7</sup> Ex.: PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 476, fig. 237; p. 610, fig. 321, etc.

<sup>8</sup> *Comptes rendus Acad. Inscr. et Belles-Lettres*, p. 488, fig. 1, 491; DÉCHELETTE, *Manuel*, I, p. 246; *L'Anthropologie*, 1909, p. 5, 14; Cf. situle de Chiusi, cerf de profil avec cornes de face, *Monuments Piot*, IX, 1902, p. 11, note.

<sup>9</sup> Assyrie: PERROT, *Hist. de l'Art*, II, p. 307, fig. 123; p. 503, fig. 226; avec épaule du fond décrochée en avant.

<sup>10</sup> Voir plus loin; RADET, *Cybébé*, fig. 12, 14, 15, 16, etc.

<sup>11</sup> Ex.: Boréade ailé, coupe laconienne ou cyrénénienne, *Corpus Vasorum*, Louvre, 1, III D, c, pl. 4, 3.

Le même procédé, appliqué au groupe, rendra visible les personnages de profil qui sont placés les uns derrière les autres et se recouvrent, en les faisant glisser les uns sur les autres, comme des cartes à jouer<sup>1</sup>.

\* \* \*

*Torse de face, tête et jambes de profil.*

Pour les mêmes raisons, une convention bien connue, commune aux arts primitifs et antiques<sup>2</sup>, compose le corps tout entier d'un assemblage disparate d'organes de face et de profil, parce que les uns sont plus typiques quand ils sont de face, les autres quand ils sont de profil: œil de face dans la tête de profil, torse de face ou de dos<sup>3</sup> sur des reins<sup>4</sup> et des jambes de profil. Tout en reconnaissant son caractère arbitraire, M. Richer remarque que cette attitude peut être parfois réalisée dans la nature<sup>5</sup>. Mais, en l'appliquant, les dessinateurs n'ont été guidés que par leur réalisme logique, et non par l'imitation du modèle vivant, pas plus qu'ils ne se sont inspirés de celui-ci en soumettant la ronde-bosse à la frontalité, attitude que le corps humain offre cependant parfois.

L'art antique fournit d'innombrables exemples de cette convention, que ce soit en Orient<sup>6</sup> ou en Egypte qui, l'acceptant dès ses origines<sup>7</sup>, lui est demeurée fidèle jusqu'à la fin<sup>8</sup>, tout comme à la frontalité statuaire. « En Egypte, toutes les figures,

<sup>1</sup> Déesse assise, métope de Thermos, RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 401; triple Géryon, vase chalcidien, BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 111, fig. 68; chevaux du quadrigé de face, *Genava*, IX, 1931, p. 149 sq. — Groupe de Tritopator, Acropole, DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, I, p. 78, n° 35.

<sup>2</sup> LUQUET, *L'art primitif*, p. 155, ex. p. 170 sq., etc.

<sup>3</sup> Ex.: prisonniers, relief égyptien, FECHHEIMER, *Die Plastik der Aegypter*, pl. 113. Berlin.

<sup>4</sup> Les reins ne sont pas toujours entièrement de profil, mais, selon le procédé du débordement, la hanche la plus éloignée du spectateur peut s'avancer, pour devenir visible. Ce n'est cependant pas un trois-quarts véritable, comme le pense Richer: « l'art égyptien, en plaçant le bassin de trois-quarts, a su la rendre (cette attitude) vraisemblable », *op. l.*, p. 159. Ex.: DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, p. 154, fig. 109; pl. 275, fig. 127; pl. XCIV, etc.

<sup>5</sup> DEONNA, « L'attitude du repos », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 50.

<sup>6</sup> CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 373: « la tête est fréquemment de profil, mais l'œil, particulièrement important par sa mobilité, sera rendu de face; le bassin est de profil, de même que les jambes et les pieds présentés sur le même plan. Que deviendra le buste? A l'époque archaïque, on le verra presque toujours de face, ou du moins largement de trois-quarts; plus tard on atteint la représentation du buste de profil, mais pour cela celle d'un buste de trois-quarts n'est pas exclue »; DELAPORTE, *La Mésopotamie*, p. 366.

<sup>7</sup> CAPART, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 4, fig. 56; p. 56, fig. 26; p. 247, fig. 175; RICHER, *Le Nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 20.

<sup>8</sup> CAPART, *Etudes sur l'art égyptien*, I, p. 139, « Conventions du dessin égyptien »; p. 135; ID., *Leçons*, p. 119, « Les conventions du dessin égyptien »; p. 122, « Composition de la figure humaine »; ID., *Etudes et Hist.*, I, p. 133 sq.; ID., *Propos*, p. 82; MASPERO, *Egypte*, p. 74; ID., *Art égyptien*, 1907, p. 176.

à peu d'exceptions près<sup>1</sup>, sont dessinées de cette manière; les plus vigoureuses d'exécution, autant que les plus maladroites, nous montrent l'application du même principe<sup>2</sup>. Son dessin architectural admet un mélange analogue d'éléments vus en plan, en élévation, ou rabattus<sup>3</sup>, résultant d'un pareil désir de clarté logique, mais il n'est pas nécessaire de penser qu'en construisant ainsi la figure humaine le dessinateur s'en soit inspiré<sup>4</sup>. Dans le tombeau de Refer-Seshem-Ré, à Saqqarah, de la VI<sup>e</sup> dynastie, un pilier comporte une curieuse variante. Le défunt, constate avec raison M. Capart, est «représenté d'une manière anormale». La tête et le bas du corps sont de profil, comme d'ordinaire; mais entre eux le torse, au lieu d'être entièrement de face, montre dans le sens vertical une moitié de face, l'autre de profil; il en résulte une combinaison monstrueuse, comme si deux êtres étaient superposés ou fusionnés<sup>5</sup>.

Utilisant pour tracer leurs silhouettes le procédé de l'ombre portée, les Egyptiens donnent parfois au même personnage deux mains droites, deux pieds droits<sup>6</sup>, et les Grecs, qui emploient aussi l'ombre portée, ont commis de pareilles erreurs dans leur peinture de vases à figures noires<sup>7</sup>. Certains auteurs ont voulu reconnaître là moins une négligence, un défaut d'observation, que la volonté de «toujours accuser ce qu'il y a de plus caractéristique dans chacune des parties de la figure humaine. Dans une main, ce qui est le plus marquant, c'est le pouce, aussi, chaque fois que, par la position de la main, cet organe pouvait être caché ou peu apparent, ils figuraient la main qui permettait de le mettre en évidence... Il en était de même pour les pieds; la déesse a été pourvue de deux pieds droits, afin de pouvoir figurer les deux orteils»<sup>8</sup>.

Est-il nécessaire de rappeler que les Préhellènes<sup>9</sup>, puis les Grecs archaïques<sup>10</sup>, n'ont pas hésité plus que les Egyptiens à poser sur des jambes de profil un torse de face<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Voir plus haut, dans l'art égyptien, les figures de plein profil, ou avec épaule du fond débordant.

<sup>2</sup> CAPART, *Propos*, p. 82.

<sup>3</sup> CAPART, *Leçons*, p. 119; ID., *Propos*, p. 84.

<sup>4</sup> CAPART, *Leçons*, p. 122: «C'est un procédé que les dessinateurs avaient appris en faisant les plans architecturaux».

<sup>5</sup> CAPART, *L'art égyptien*, II, pl. 123; ID., *Etudes et hist.*, I, p. 135. «On n'abandonne que la moitié du procédé. Un gros homme, à la poitrine bien grasse, montre une épaule droite qui à peu de chose près est articulée correctement. Quant à l'épaule gauche qui devrait être cachée derrière la droite, le dessinateur l'a rabattue».

<sup>6</sup> MORET, *Le Nil*, p. 397; CAPART, *Leçons*, p. 123; ID., *Etudes et Hist.*, I, p. 134-5.

<sup>7</sup> DEONNA, *Dédale*, II, p. 223, référ. Cf., à une époque postérieure, une erreur analogue, *id.*, «Une erreur de dessin sur une coupe du Musée de Genève», *Rev. des ét. grecques* XXVII, 1914, p. 59.

<sup>8</sup> HIPPOLYTE-BOUSSAC, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 207.

<sup>9</sup> Ex.: roi de Cnossos aux fleurs de lis, BOSSERT, *Altcretea*, pl. 78.

<sup>10</sup> Dès les vases du Dipylon, ex.: ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 46 sq.; PFUHL, *Malerei*, pl. 4-5; *Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national, 2, pl. 74, III H; pierre gravée géométrique, PERROT, *Hist. de l'art*, IX, pl. II, 8, etc.

<sup>11</sup> Ce schéma reparaît toutes les fois que l'art est inexpérimenté. Les artistes contemporains l'ont parfois repris volontairement. DEONNA, *Dédale*, II, p. 372.

On se sert de ce schéma dans des cas très variés, et même quand on pourrait recourir au profil complet, par simple désir d'une clarté maximum du corps dans la plénitude de ses organes. Et parfois celle-ci l'emporte sur la clarté de l'action. Sur la métope de Thermos, un chasseur porte sur son épaule gauche un bâton aux extrémités duquel sont suspendus les animaux qu'il a tués<sup>1</sup>; sur celle de Sélinonte, Héraklès porte de même les frères Cercopes, thème que répète une amphore attique à figures noires<sup>2</sup>: comme le torse est de face, le bâton ne semble pas reposer sur l'épaule gauche, mais être en équilibre instable sur la ligne horizontale des deux épaules. Au fronton du temple des Pisistratides à Athènes, le géant Encélade s'écroule aux pieds d'Athéna; son torse devrait être tourné vers la déesse qui l'a terrassé; en réalité il est de face aux spectateurs, sur les jambes de profil.

Dans la plupart des cas cependant, cette convention s'adapte fort bien aux nécessités des sujets et des actions. Grâce au torse de face, les membres supérieurs, que le profil pourrait superposer, se détachent nettement l'un de l'autre<sup>3</sup>, comme les objets qu'ils tiennent<sup>4</sup>, les gestes qu'ils font. La Potnia Thérôn peut ainsi montrer, sans qu'ils se confondent, les animaux qu'elle tient de chaque main<sup>5</sup>; le coureur, ses deux bras repliés sur la poitrine<sup>6</sup>, le guerrier, le corps mort qu'il porte sur son dos<sup>7</sup>; l'être monstrueux, ses deux ou quatre ailes<sup>8</sup>, etc. Quand le geste appelle les deux bras du même côté, la représentation du torse de profil est possible<sup>9</sup>, mais elle a l'inconvénient souvent de les recouvrir mutuellement et de rendre l'action moins lisible, alors que le torse de face élimine ce défaut<sup>10</sup>. Parce qu'il dégage les membres supérieurs, ce schéma favorise donc l'action et le mouvement.

Quand le corps est entièrement de face ou de profil, le torse ne connaît pas de

<sup>1</sup> PERROT, *Hist. de l'art*, IX, pl. XIV.

<sup>2</sup> *Corpus Vasorum*, Madrid, 1, III, H e, pl. 17, 2, pl. 19, 1.

<sup>3</sup> Voir par exemple les silhouettes si claires du dessin égyptien, CAPART, *L'art égyptien*, II, pl. 121, 122, 141, 142, etc. En Assyrie, CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 99, fig. 46; dieu hittite, *ibid.*, II, p. 986, fig. 680.

<sup>4</sup> CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, Orient, p. 42, fig. 26; CONTENAU, *Manuel*, I, p. 452, fig. 348.

<sup>5</sup> Ex.: RADET, *Cybébé*, fig. 12, 14, 16, 18, etc.; PERROT, *op. l.*, p. 167, fig. 109.

<sup>6</sup> Art mésopotamien, CONTENAU, *op. l.*, I, p. 95, fig. 43; art grec, stèle de l'Hoplitodrome, PERROT, *op. l.*, VIII, fig. 333.

<sup>7</sup> PERROT, *op. l.*, I, p. 167, fig. 109; LEVI, *Le terrecotte figurate del museo nazionale di Napoli*, p. 171, fig. 130.

<sup>8</sup> RADET, *Cybébé, passim*; PERROT, *op. l.*, IX, p. 613; fig. 323-325; reliefs de plombs découpés, DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CLXXXII sq., CLXXXVIII sq., etc. Ailes de face et torse de profil, voir plus haut.

<sup>9</sup> Voir plus haut.

<sup>10</sup> Egypte: CAPART, *L'art égyptien*, I, pl. 72; II, pl. 119, 140. Mésopotamie: CONTENAU, *op. l.*, I, p. 418, fig. 317; p. 403, fig. 304; p. 96, fig. 44; p. 441, fig. 338; p. 474, fig. 354, etc.; Hittites, *ibid.*, I, p. 141, fig. 83; Assyrie: *ibid.*, III, p. 1181, fig. 774; p. 1199, fig. 780. En Grèce: PFUHL, pl. 4, n° 15 (cavalier, auriges tenant les rênes); PERROT, *op. l.*, VII, p. 226, fig. 98 (aurige), p. 227, fig. 99 (cavalier); IX, p. 171, fig. 86 (archer à cheval); pl. IX, 1 (archer); pl. II, 12 (id.).

torsion, pas plus que la statue frontale. Le placer de face sur des jambes de profil, ce n'est certes pas traduire une torsion véritable, mais c'est en donner un équivalent conventionnel. Aussi cette position permet-elle de rendre les mouvements qui obligeraient en réalité le torse à tourner sur les reins, par exemple les attitudes où le personnage se retourne, soit pour converser, soit pour agir avec d'autres qui sont derrière lui. Dans ces situations, si l'on recourt au profil, on est obligé, pour établir la relation nécessaire entre les acteurs, de tourner sens devant derrière la tête seule<sup>1</sup>, comme si elle était disloquée. L'attitude devient plus naturelle, quand le torse de face sert d'intermédiaire entre la tête et les membres de profil, dirigés en sens contraires<sup>2</sup>.

Grâce au torse de face, le personnage qui marche ou cause peut donner la main à celui qui le suit<sup>3</sup>, sans subir des distorsions impossibles avec le plein profil, sans être obligé aussi à l'immobilité des corps entièrement de face<sup>4</sup>. Ainsi le mouvement du torse, et non seulement celui des membres supérieurs, profite de ce schéma, et il est assuré, pour les membres inférieurs, par leur traduction en profil qui leur est la plus favorable.

C'est pourquoi on l'applique volontiers, quand il s'agit de rendre d'une façon claire un mouvement violent, par exemple celui du guerrier divin ou mortel qui, en allure rapide, brandit son arme contre l'adversaire, ou, d'une façon générale, exécute une action intense exigeant l'entièvre liberté des bras et même des mouvements de torsion du corps. Il en est ainsi dans les arts égyptien et oriental<sup>5</sup>, tout

<sup>1</sup> Ex.: PERROT, *op. l.*, X, p. 23, fig. 12.

<sup>2</sup> CAPART, *Leçons*, p. 124: « Certaines figures de personnages se retournent, et donnent un excellent prétexte à laisser voir les épaules de face sur un corps de profil ». En Grèce: ex. PERROT, *op. l.*, IX, p. 249, fig. 113; VIII, p. 259, fig. 101 (Assos, personnage à gauche); fig. 102 (Centaure); IX, p. 474, fig. 236; p. 646, fig. 356; X, p. 211, fig. 137; p. 207, fig. 133; IX, p. 643, fig. 354; PFUHL, *Malerei*, pl. 42, n° 179; p. 54, n° 223, etc.

<sup>3</sup> Relief de Goudéa, CONTENAU, *Manuel*, I, p. 95, fig. 43. — Grèce, vase du Dipylon, PFUHL, *op. l.*, pl. 4, n° 15 (personnage montant dans un navire); PERROT, *op. l.*, X, p. 61, fig. 49 (vase proto-attique, chœur d'hommes et de femmes); coupe à figures noires, ronde de femmes (Néréides) courant, *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 181, fig. 14; coupe à figures noires; Athéna tenant par le bras Héraklès derrière elle et l'amenant devant Zeus, *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, pl. V.

<sup>4</sup> Voir plus haut, personnages entièrement de face, se donnant la main.

<sup>5</sup> Egypte: pharaon ou guerrier, CAPART, *Les débuts*, p. 236, fig. 167; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 208, fig. 247 sq. Sur ce motif, voir plus haut. — Art sumérien: CONTENAU, *op. l.* II, p. 678, fig. 470. — Phénicie: CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, p. 123, fig. 110 (stèle d'Amrit); RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, fig. 11. — Art hittite: *ibid.*, p. 82, fig. 72 (dieu Teshoub); CONTENAU, *Manuel*, I, p. 206, fig. 124; II, p. 999, fig. 694; p. 1007, fig. 704; p. 1008, fig. 705; Id., *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, 1934, pl. XIII. — Assyrie, le roi tuant un lion, CONTENAU, *op. l.*, III, p. 1295, fig. 819; RICHER, *op. l.*, IV, p. 301: « lorsque, au contraire, des actions fréquemment reproduites, comme le tir à l'arc, le lancer du javelot, etc., portent les deux épaules en sens contraire, et tendent à placer leur axe transversal dans le plan du tableau, toute la moitié supérieure du torse se présente de face, la bassin de trois-quarts servant d'intermédiaire avec le profil des jambes ».

comme dans celui de la Grèce, et ce dernier offre de nombreux exemples<sup>1</sup> de ce schéma appliqué aux combattants, aux lutteurs, aux coureurs<sup>2</sup>, aux danseurs, etc.<sup>3</sup>.

\* \* \*

*Résumé.*

En résumé, le mouvement, dans le dessin, s'exprimera soit par le profil entier, soit par la combinaison des organes de profil et de face. Le même motif se prêtera parfois indifféremment à l'un ou à l'autre de ces procédés<sup>4</sup>, si la traduction par le premier est suffisamment explicite. Sur les peintures de vases et les reliefs, les deux schémas coexistent, choisis pour les raisons que nous avons dites.<sup>5</sup> Mais, quand le mouvement est violent, entraîne des gestes hardis et opposés des membres supérieurs, des torsions du corps, on préfère le second, dont nous avons signalé les avantages, afin d'obtenir une parfaite visibilité.

<sup>1</sup> Combattants divins et mortels, debout, bras droit levé: PERROT, *op. l.*, IX, p. 63, fig. 52; p. 249, fig. 113; p. 432, fig. 221; p. 471, fig. 234; p. 563, fig. 278; p. 624, fig. 340; p. 625, fig. 341; PFUHL, *Malerei*, pl. 27, 117; pl. 59, n° 232; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 96 (fronton de Corfou); fig. 97 (frise de Siphnos); p. 49, fig. 98 (Poseidon, monnaie de Poseidonia); BULLE, *Der Schöne Mensch*, (3), 1922, p. 54, fig. 26 (id.); LANGE, *Darstellung*, p. 95, fig. 25-6 (id.); RICHTER, *op. l.*, fig. 562 (Zeus, monnaie de Messène); COLLIGNON, *Sculpture grecque*, I, p. 318, fig. 158-9 (id.); *Journal of hellenic Studies*, XLIV, 1924, p. 233, fig. 4 (Poseidon, monnaie de Cau-lonia); LANGLOTZ, pl. 86 (relief de Sparte, Héraklès et la biche); DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. XVI (vase à relief); p. 275, fig. 127 (Poseidon, plombs); Fouilles de Delphes, V, pl. XXI, p. 123 (Ajax poursuivant Cassandre, relief argico-sicyonien); Achille trainant le corps de Troïlos, PFUHL, pl. 61, n° 241, etc.

<sup>2</sup> Voir plus loin, à propos du schéma de la course.

<sup>3</sup> PERROT, IX, p. 634, fig. 346 (esclaves découpant de la viande).

<sup>4</sup> Ex.: l'archer, de profil. PERROT, *op. l.*, IX, p. 249, fig. 113; p. 625, fig. 341. Torse de face, voir plus loin, torse de face dans l'art oriental, CONTENAU, *Manuel*, I, p. 140, fig. 82; III, p. 1213, fig. 786; PERROT, *op. l.*, II, p. 495, fig. 213; p. 542, fig. 252.

<sup>5</sup> Ex.: Orient, CONTENAU, *Manuel*, I, p. 223, fig. 136. — Egypte, PERROT, *op. l.*, I, p. 755, fig. 505; CAPART, *Propos*, p. 95: « C'est le même pinceau, la même couleur, la même main qui successivement fixait sur la muraille les dames aux épaules rabattues, et les jeunes filles dessinées parfaitement de profil et même de trois-quarts; Id., *Leçons*, p. 124.

En Grèce: sarcophage de Haghia Triada (personnages portant des objets, torses de face, les autres, de profil).

En Grèce: PERROT, *op. l.*, IX, p. 249, fig. 113 (archer de profil; femme sur le char, guerrier, torses de face); p. 471, fig. 234, guerriers, torses de face; femmes de profil); p. 475, fig. 236 (guerrier se retournant, torse de face; assistants de profil); p. 624, fig. 340 (guerriers, torses de face; cavaliers de profil); p. 625, fig. 341 (guerriers, torses de face; archer de profil); p. 637, fig. 348 (guerrier se retournant, torse de face; assistants de profil); VIII, fig. 102 (Assos, Centaure, torse de face; Héraklès, archer de profil); PFUHL, *op. l.*, pl. 13 (combattants, écuyer, torses de face, cavalier, aurige, de profil); frontons du trésor de Siphnos à Delphes, *Fouilles de Delphes*, IV (2), *Les trésors ioniques*, p. 153 sq.; pl. XVI-XVII (acteurs de la lutte du trépied, torses de face; spectateurs, de profil).

Si le mouvement est inhérent au dessin, parce que celui-ci sollicite la transcription des corps de profil, il y est donc facilité par certaines de ses conventions.

\* \* \*

### III. LE MOUVEMENT DANS L'ART GREC. LES PROCÉDÉS DU DESSIN TRANSPOSÉS DANS LA FIGURINE ET LA STATUE.

Dans les attitudes violentes que le dessin parvient à rendre, la ronde-bosse immobile peut trouver des enseignements; elle y apprend certains moyens pour animer davantage les bras et les jambes; elle y apprend aussi que le mouvement véritable nécessite des torsions du corps, bien que le dessin, encore incapable de raccourci, ne les obtienne encore que d'une façon empirique, en faisant pivoter le torse de face sur les jambes de profil. Et la ronde-bosse, comme nous l'avons signalé plus haut, va faire au dessin des emprunts qui lui faciliteront l'acquisition du mouvement.

\* \* \*

#### *Rabattement dans la petite plastique frontale.*

L'imagier de la petite plastique frontale, au lieu de diriger en avant le membre actif, comme il devrait l'être, peut le rabattre de côté, plus ou moins, jusqu'au point où il paraît être projeté sur le même plan vertical que le corps<sup>1</sup>. Ce procédé est usité dans des statuettes des arts égyptien<sup>2</sup>, oriental<sup>3</sup>, puis grec et étrusque. Ce sont des guerriers<sup>4</sup>, des Zeus<sup>5</sup>, des Athéna<sup>6</sup>, des Héraklès belliqueux<sup>7</sup>, qui lèvent le bras

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> FECHHEIMER, *Kleinplastik der Aegypter*, pl. 104 (pharaon, comme dieu In-Her, bras droit levé de côté, bronze); pl. 123 (dieu Min, geste analogue); MOGENSEN, *Glyptotek Ny-Carlsberg*, « La collection égyptienne », pl. XXIII, A 97, A 98, pl. XXXIII. Au Musée de Genève, deux statuettes du dieu phallique, D 500 et D 129. — RŒDER, *Komposition und Technik der ägyptischen Metallplastik*, Jahrb. d. deutsch. arch. Instituts, 48, 1933, p. 253 sq., *Das Senkrechte Schema*, fig. 22, 25. Cet auteur voit dans ce détail une conséquence technique de la fonte du bronze. Nous ne le pensons pas, puisqu'il apparaît aussi dans des statues romaines en pierre.

<sup>3</sup> CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, I, p. 231, fig. 141 (divinité syro-phénicienne); CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, Orient, p. 122, fig. 109 (id.).

<sup>4</sup> DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 2, 3 (agoniste), pl. 10, n° 81, 82, 83; pl. 12, n° 106, 107; pl. 25, n° 279, 280, 281; MULLER, *Frühgriech. Plastik*, pl. XV, n° 245, 246, 248; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 57, 60, 62, 64, 76 sq., 203-4, 227; DUCATI, *Storia dell' arte etrusca*, pl. 103, 276; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 87, 186-7; *Journal of hellenistic Studies*, XLII, 1922, p. 213, fig. 7.

<sup>5</sup> LANGLOTZ, *op. l.*, pl. 27; *Journal of hellenistic Studies*, XLII, 1922, p. 212, fig. 5.

<sup>6</sup> DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 16, n° 145; 26, n° 298; MULLER, *op. l.*, pl. XXX, 336, 338; DELLA SETA, *Italia antica*, 1928, p. 254, fig. 273.

<sup>7</sup> Musée de Genève, MF 1017; MF 1252, etc.

droit, des femmes qui tiennent leur robe de la main gauche<sup>1</sup>, etc. Le geste n'est pas naturel, il est outré; il résulte du désir d'éviter la trop forte saillie en avant du bras et de montrer celui-ci dans toutes ses parties. Ce procédé est assurément emprunté par l'imagier au dessinateur: que l'on compare ces statuettes à des dessins où, en des attitudes analogues, le bras est étendu latéralement<sup>2</sup>, par exemple l'« agoniste » du Louvre<sup>3</sup>, au relief de Milet sur lequel est figuré Apollon Philésios tenant un cerf<sup>4</sup> sur sa main droite. Nous ne connaissons aucun exemple dans la grande statuaire de l'archaïsme grec, soit parce que celle-ci abandonne cette projection linéaire à la petite plastique, plus apte à subir l'influence du dessin, soit parce que la pierre, matière des statues conservées, évite de libérer trop les bras du corps, par crainte de rupture, alors que le bronze, matière des statuettes, n'éprouve pas de tels risques. Mais l'art romain nous en offre, quand, rétrogradant vers ses origines techniques, il retrouve d'anciennes conventions que l'évolution avait abolies; au IV<sup>e</sup> siècle, des statues de pierre, de nouveau frontales, lèvent le bras droit qui s'écarte du corps presque à angle droit<sup>5</sup>, et l'art contemporain en donne des exemples volontaires<sup>6</sup>. C'est aussi le procédé de rabattement qui tourne de profil les têtes des chevaux dans un quadriga en terre cuite<sup>7</sup>, tout comme celles des chevaux de face dans le dessin, le relief<sup>8</sup> et le relief découpé<sup>9</sup>.

\* \* \*

#### *Le mouvement du dessin transposé dans la figurine et la statue.*

Dans les exemples précédents, l'emprunt au dessin est limité aux bras, le reste du corps, torse et jambes, demeurant entièrement frontal. N'est-il pas possible de faire plus, et, pour échapper à la raideur et à l'immobilité de la frontalité, d'emprunter aussi au dessin les conventions qui régissent tout le corps, c'est-à-dire de construire

<sup>1</sup> RICHTER, *Greek, roman and etruscan Bronzes*, *Metropolitan Museum*, p. 94, nos 151, 152; REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 369, 5, 7, 8; 497, 5; 509, 10; IV, p. 403, 7; 404, 6; DE RIDDER, *Catalogue des Bronzes de l'Acropole*, p. 309, no 793, no 298; BIEBER, *Die Antiken Skulpturen und Bronzen in Cassel*, 1915, pl. XXXIX, no 124.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> DE RIDDER, *Bronzes du Louvre*, I, pl. 2, 3; DELLA SETA, *Nudo nell'arte*, p. 127, fig. 48, Etrurie, 1<sup>er</sup> tiers du V<sup>e</sup> siècle, style éginétique? Haut.: 0,458.

<sup>4</sup> Voir plus haut.

<sup>5</sup> STRONG, *La scultura romana*, II, p. 409, fig. 251; ID., *Roman Sculpture*, pl. CXXIX, Conservateurs.

<sup>6</sup> DEONNA, *Dédale*, II, p. 362, fig. 10, no 1, p. 372 (Hagenauer).

<sup>7</sup> WINTER, *Typen der figürlichen Terrakotten*, I, p. 3, no 7.

<sup>8</sup> Voir plus haut.

<sup>9</sup> DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, p. 266, fig. 123, plombs de Sparte; DEONNA, « A propos d'une pendeloque archaïque de Tégée », *Bull. de Corr. hellénique*, LI, 1931, p. 229.

celui-ci avec un torse de face sur des jambes de profil ? C'est ce que font de nombreuses statuettes de l'archaïsme grec, qui transposent des thèmes de mouvement violent conçus dans le dessin. Toutes trouvent en celui-ci leurs prototypes, si bien que l'on peut placer à côté du motif dessiné ou en relief la figurine qui en est l'équivalent. Leur volume est encore imparfait, et il peut être exagéré de parler de ronde-bosse complète. Car ce sont souvent plutôt des reliefs découpés, c'est-à-dire privés de leur fond, et même quand le modelé s'accentue, l'image manque toujours d'épaisseur, comme celle du relief. Ces images constituent par leur construction une série toute autre que celles de la statuaire frontale, au repos ou en mouvement, telle que nous l'avons signalée<sup>1</sup>. On a plus d'une fois noté leur origine linéaire<sup>2</sup>, mais certains auteurs, en étudiant la genèse du mouvement dans la statuaire grecque, ne distinguent pas suffisamment la statuaire frontale de la statuaire issue du dessin, et prennent leurs exemples indistinctement dans l'une et l'autre<sup>3</sup>, alors qu'elles évoluent sans contact pendant tout l'archaïsme, avant de se fusionner au Ve siècle, comme nous le verrons. Aussi est-ce une erreur de compter parmi les infractions à la frontalité les statuettes issues du dessin, c'est-à-dire avec torse de face sur des jambes de profil<sup>4</sup>. Seul l'art grec a osé cette transposition intégrale, tandis que, dans l'art égyptien, le motif qui passe du dessin à la statuette abandonne ses conventions pour adopter celles du volume, c'est-à-dire la frontalité<sup>5</sup>. Et c'est le maintien de ces conventions qui introduit tout d'abord dans les figurines, puis dans la statue, le mouvement qu'elles facilitent.

\* \* \*

### *Le combattant.*

Nous avons signalé plus haut la fréquence — dans le dessin et le relief de l'Egypte, de l'Orient et de la Grèce archaïque — du combattant<sup>6</sup>, divin ou mortel, qui, le torse de face, les jambes de profil, écartées, en position d'attente ou en allure rapide,

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> DELLA SETA, *Genesi dello scorcio*, p. 66 sq., *Statuaria disegnativa*; HAHR, *op. l.*, p. 2, 8.

<sup>3</sup> Ex.: HAHR, *l. c.*

<sup>4</sup> LECHAT, *Sculptures grecques antiques*, p. 76: « Des petits bronzes archaïques, Pallas brandissant la lance, Zeus jetant la foudre, font déjà voir des dérogations à la loi de la frontalité et attestent l'existence dans l'art grec naissant d'un germe de liberté qui devait progresser ».

<sup>5</sup> Voir plus haut.

<sup>6</sup> Voir plus haut. Les plus anciens exemples en Egypte de ce motif, qui sera souvent répété, sont fournis par la palette de Narmer, la tablette du roi Den, MORET, *Le Nil*, p. 77; PLAOUTINE, « Le dessin dans la céramique antique avant l'introduction des raccourcis », thèse de l'Ecole du Louvre, 1933-4; cf. *Bulletin des Musées de France*, 1934, n° 8, p. 147.

lève son bras droit armé pour frapper l'adversaire. Mais en Egypte et en Orient il demeure confiné au dessin; en Grèce il inspire des statuettes et des statues de bronze. Ce sont, dans la petite plastique, des Zeus brandissant la foudre<sup>1</sup>, des guerriers<sup>2</sup>, des Athéna<sup>3</sup>, des Héraklès<sup>4</sup>, etc. Dans la grande statuaire, Zeus d'Histiaia<sup>5</sup>, vers 465 av. J.-C., est de ce type l'exemple le plus ancien qui soit parvenu jusqu'à nous. C'est le schéma que répétait la statue de Zeus Ithomate exécutée vers 480 par Hagéladas pour les Messéniens, tel que le montrent des monnaies de Messène, et dont on a pensé pouvoir retrouver le souvenir dans les petits bronzes et même dans la statue d'Histiaia, cités plus haut<sup>6</sup>. La plupart des monuments ne sont pas antérieurs à la fin du VI<sup>e</sup> et au début du V<sup>e</sup> siècle, mais quelques figurines, le Zeus de Dodone, qui remonte à l'époque géométrique<sup>7</sup>, celui d'Ambracie, qui date du VI<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>, attestent que le motif, conformément à l'évolution normale, avait pénétré déjà auparavant dans la petite plastique, avant de parvenir dans la grande.

<sup>1</sup> a) Dodone, Berlin, RICHTER, *The sculpture and Sculptors of the Greeks*, fig. 101-2; Stat. Museen zu Berlin, *Führer durch das Antiquarium*, I, Bronzen, 1924, p. 36, pl. 9; NEUGEBAUER, *Antike Bronzestatuetten*, pl. 28, etc. Début du V<sup>e</sup> siècle.

b) Dodone, REINACH, *Répert. de la stat.*, VI, p. 1, 5; DELLA SETA, *Genesi dello scorcio*, pl. XIV, 1. Olympie, PERROT, *Hist. de l'art*, VIII, p. 695, fig. 349, 1, 3; *Journal of hell. Studies*, XIII, 1922, p. 212, fig. 6; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, p. 319, fig. 160; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 1, 4, 6, 7, p. 2, 1.

c) Dodone, *Journal of hellenic Studies*, XLIII, 1922, p. 212, fig. 4 b; Héraion de Pérachora, *Journal of hellenic Studies*, 1930, p. 240, fig.; *Jahrbuch Arch. Anzeiger*, LXVI, 1931, p. 258, fig. 27. Vers 500, Bulgarie. REINACH, *op. l.*, VI, p. 1, 1.

Cf. encore: REINACH, *op. l.*, II, p. 1 sq. Au Louvre, REINACH, *op. l.*, II, p. 1 sq. Arcadie, *Journal of hell. Studies*, 1922, XLIII, p. 212, fig. 4 a. Aucune de ces statuettes n'est antérieure au V<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Guerrier cuirassé et casqué: Dodone, Berlin, RICHTER, *op. l.*, fig. 100; COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 328, fig. 166; Staatl. Museen zu Berlin, *Führer durch das Antiquarium*, I, Bronzen, 1924, p. 37, pl. 8; BULLE, *Der schöne Mensch* (3), 1922, pl. 83. Début du V<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Athènes, Acropole, REINACH, *op. l.*, II, p. 285, 8; PERROT, *op. l.*, VIII, fig. 307, 308; DE RIDDER, *Catalogue des bronzes de l'Acropole*, pl. VIII, n° 780, pl. 299, 6452. Modène, DUCATI, *Storia dell' arte etrusca*, pl. 101, n° 270, V<sup>e</sup> siècle; autres ex., REINACH, *op. l.*, II, p. 285. Fin VI<sup>e</sup> et début du V<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> REINACH, *op. l.*, V, p. 88 sq., etc. Plusieurs de ces statuettes remontent au début du V<sup>e</sup> siècle; ex.: Louvre, p. 89, n° 7, mais le type, banal, s'est prolongé fort tard dans les petits bronzes de l'Italie et des provinces romaines.

<sup>5</sup> Souvent commenté et reproduit, ex. KAROUSOS, *Journal of hellenic Studies*, 1929, p. 141; ID., *Deltion*, 1930-1, n° 13, 1933, p. 41; OIKONOMOS, *Monuments Piot*, 1929, p. 15; BEYEN, *La statue de l'Artémision*, La Haye, 1930; PICARD, *Rev. de l'art*, LV, 1929, I, p. 3, etc.

<sup>6</sup> COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 318; DEONNA, *Dédale*, II, p. 121. Ce Zeus était sans doute imberbe. *Rev. de l'art*, IV, 1929, p. 10, note 2.

<sup>7</sup> CASSON, «Bronze work of the geometric period», *Journal of hellenic Studies*, XLII, 1922, p. 212, fig. 4, b.

<sup>8</sup> *Rev. de l'art*, LV, 1929, p. 12, fig. 5; *Deltion*, VI, 1920-1, p. 168 sq.; REINACH, *Répert.*, V, p. 468, 1. D'un modèle "franchement archaïque" (Picard).

Il est emprunté au dessin <sup>1</sup>, où il est donné fort anciennement à des guerriers <sup>2</sup>, et il en conserve la construction, dans les figurines de bronze du Ve siècle et dans la statue d'Histiaia, qui, modelées cependant après la rupture de la frontalité libérant les membres, montrent un torse encore trop tourné de face.

\* \* \*

### *La flexion des jambes dans la marche et la course.*

La marche, lente ou rapide, la course, le saut, déterminent divers schémas, de bonne heure familiers au dessin <sup>3</sup>. Nous n'en noterons que quelques-uns, qui nous font comprendre comment, imitant les conventions de celui-ci, c'est-à-dire maintenant le torse de face sur les jambes de profil, la ronde-bosse, petite et grande, a conquis le mouvement dès l'archaïsme, et nous omettrons ceux qui ne se sont pas prêtés dès cette époque à cette transposition.

Un élément caractéristique de ces attitudes est la flexion d'une des jambes ou des deux, plus ou moins accentuée, suivant l'intensité de l'action <sup>4</sup>. Elle l'est si bien, que la jambe fléchie, à elle seule, signifie la marche ou la course. C'est le sens qu'elle a, comme caractère d'écriture, en Egypte <sup>5</sup>, dans la Grèce préhellénique <sup>6</sup>, et, comme ornement symbolique, en Grèce, surtout comme épisème de boucliers, qu'elle soit seule <sup>7</sup>, doublée en discèle <sup>8</sup>, triplée en triscèle <sup>9</sup> ou quadruplée en tétrascèle <sup>10</sup>, motifs

<sup>1</sup> On l'a souvent constaté, DELLA SETA, *Genesi dello scorcio*; HAHR, *op. l.*, p. 8, etc.

<sup>2</sup> Guerriers en cette attitude: amphore protoattique, PERROT, *op. l.*, X, p. 63, fig. 52; céramique corinthienne, IX, p. 625, fig. 341; p. 249, fig. 113; plat rhodien, p. 432, fig. 2, 1; amphore mélienne, p. 471, fig. 234, etc.

<sup>3</sup> En Egypte, RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 241 sq. (marche), p. 247 (course). — En Grèce, *ibid.*, IV, L'art grec, p. 379, Mouvements de locomotion; p. 379, La marche; p. 384, La course (étudie les principales phases); POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 111, à propos du Knielauf, l'attitude conventionnelle et archaïque du coureur: «En réalité, les dessinateurs grecs ont su reproduire le mouvement de l'homme fuyant ou courant sous des aspects plus variés et plus proches de la nature»; SCHMIDT, «Der Knielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst», *Münch. arch. Studien*, 1909, p. 249 sq., a étudié les diverses attitudes de la course et du vol, dans une dissertation confuse à force de précision.

<sup>4</sup> Cf. déjà dans la peinture du Dipylon, POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, p. 20, A 560.

<sup>5</sup> EVANS, *Scripta Minoa*, I, p. 232, 11, p. 237, 104.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, p. 87, fig. 41, Cretan Hieroglyphs, p. 158, fig. a; p. 48, a; p. 184, 10.

<sup>7</sup> *Monumenti inediti Ist. di Corr. arch.*, I, pl. XXXIV. Episème du bouclier d'Athéna, vase à figures noires.

<sup>8</sup> Cratère attique à figures rouges de style sévère, discèle ailé comme épisème de bouclier, *Corpus vasorum*, Hoppin Collection, pl. 7.

<sup>9</sup> Ex.: MILLINGEN, *Ancient unedited monuments*, pl. IV, vase à figures noires; épisème de bouclier; *Corpus Vasorum*, Hoppin Collection, pl. 7, cratère attique à figures rouges sévères; CURTIUS, *Die knienden Figuren*, pl., n° 10.

<sup>10</sup> DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CLVI, 6, p. 235; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 74.

fréquents dès l'archaïsme. Des ailes, qui parfois s'y soudent<sup>1</sup>, soulignent la notion de rapidité<sup>2</sup>. Le tétrascèle peut être même formé de personnages entiers en course fléchie; on les voit déjà inscrits dans une rouelle, sans doute solaire<sup>3</sup>, dont ils constituent les quatre rayons, sur deux ornements d'étendards en bronze ajouré, datant non pas de la Perse achéménide ou parthe<sup>4</sup> comme on le pensait, mais du Luristan bien antérieur, vers les IX<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles, dénotant l'influence assyrienne<sup>5</sup>. Cette flexion souvent très forte des jambes explique le qualificatif *καμψίποντος* (Eschyle), *καμπεσίγοννος* (Hésychius), donné aux Erynies, « qui plient les genoux », et non, comme on l'a traduit jadis à tort, « qui font flétrir les genoux des coupables »<sup>6</sup>.

\* \* \*

#### QUELQUES ATTITUDES DE LA MARCHE ET DE LA COURSE.

##### *Les deux pieds à plat.*

Dans la marche réelle, les deux pieds ne reposent pas simultanément à plat sur le sol, mais l'un est toujours plus ou moins soulevé<sup>7</sup>. Le dessin, qui profile les jambes, les écarte nécessairement plus ou moins l'une de l'autre pour les rendre visibles, raides ou à peine fléchies, avec les pieds à plat, ou presque<sup>8</sup>. Cette attitude peut être aussi bien celle du repos<sup>9</sup> que celle de la marche tranquille; cependant l'idée de marche et même d'une marche rapide s'impose, à mesure que les jambes s'écartent et se fléchis-

<sup>1</sup> Discèle, voir note plus haut.

<sup>2</sup> « Ein Symbol für sich, als griechischer Hieroglyphe für den Begriff der Geschwindigkeit », CURTIUS, *Die knienden Figuren*, p. 10.

<sup>3</sup> ROES: « The running figure indicate again the swift and constant movement of the wheel, that represented the sun », *Greek geometric art*, p. 39. — DUSSAUD, *Syria*, XV, 1934, p. 198: « Si l'on admet la nature solaire du personnage, il est vraisemblable que la représentation marque la course du soleil »; p. 196: « probablement une valeur solaire ».

<sup>4</sup> Collection Sarre: *Sammlung Sarre, Erzeugnisse islamischer Kunst*, I, Metalle, 1906, pl. I; ROES, *Greek geometric art*, p. 39, fig. 31; *Syria*, XV, 1934, note 1, référ. — Louvre, *Comptes rendus Acad.*, 1895, p. 16; *Rev. d'Assyriologie*, V, 1902, p. 103; *Syria*, XV, 1934, p. 197, pl. XXVI.

<sup>5</sup> Sur le style, la date et l'attribution à l'art du Luristan, DUSSAUD, *Syria*, XV, 1934, p. 197-8.

<sup>6</sup> CURTIUS, *op. l.*, p. 6.

<sup>7</sup> MUYBRIDGE, *The human figure in motion*, 1901, pl. 17.

<sup>8</sup> Ex. innombrables: DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. XCIX, 1, 2, pl. CLX, 2; POTTIER, *Vases du Louvre*, I, pl. 18, A 479; pl. 20, A 519; II, pl. 59, E 858; pl. 64, F 13, F 19; pl. 65, F 20, 25, 26; pl. 67, F 37, etc.; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, fig. 110, 234, 244, 261, 346. — C'est aussi la position des guerriers et lutteurs affrontés, voir plus haut; ex.: PERROT, *op. l.*, IX, fig. 340, 341, 351, 353; X, fig. 104, 106.

<sup>9</sup> Comme, en statuaire, l'attitude des Kouroi à la jambe gauche avancée, au repos plutôt qu'en marche, DEONNA, *Dédale*, I, p. 220.

sent davantage<sup>1</sup>. Les statuettes de bronze et de terre cuite<sup>2</sup> acceptent ce schéma, donné à des Ménades<sup>3</sup>, des Silènes<sup>4</sup> courant, etc., du VI<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

*Le pied antérieur à plat, la jambe postérieure fléchie, avec pied reposant sur la pointe.*

Dans certaines phases de la marche réelle, la jambe postérieure est fléchie et son pied repose sur le sol par la pointe<sup>5</sup>, alors que le pied antérieur touche terre par toute sa plante. Cette attitude est fréquente dans le dessin<sup>6</sup>, en des allures allant de la marche<sup>7</sup> à la course<sup>8</sup>, c'est-à-dire avec des jambes plus ou moins écartées et fléchies. On la retrouve dans diverses statuettes en bronze de l'archaïsme<sup>9</sup>, représentant des personnages qui courent.

\* \* \*

<sup>1</sup> PERROT, *op. l.*, IX, fig. 126, 268, 356.

<sup>2</sup> Ex.: jeune femme en vêtement ionien. WINTER, *Typen*, I, p. 57, n° 4, 5.

<sup>3</sup> Ménade de Tetovo, courant à gauche, les bras levés, fin du VI<sup>e</sup> siècle. *Rev. arch.*, 1934, I, pl. VIII, p. 37; *Gaz. Beaux-Arts*, 1935, I, p. 199, fig. 7.

<sup>4</sup> Louvre, REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 49, 5; DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 14, 130. Jambes très fléchies.

<sup>5</sup> Muybridge, pl. 17.

<sup>6</sup> Sceaux minoens, *Journal of hellenic Studies*, XLV, 1925, p. 26, fig. 29, pl. III, 3. — Grèce: DAWKINS, *op. l.*, pl. CIII, 2; vase Chigi, protocorinthien, *Corpus Vasorum*, Villa Giulia, I, III C e, pl. 2; PERROT, *op. l.*, IX, p. 548, fig. 273, 274; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 300-1, fig. 25: « Das ist ein völlig natürliches Motiv, dem wir hier mit einem Mal begegnen; eine Stellung wie sie das Auge, das in der Wirklichkeit einen Laufenden beobachtet unwillkürlich herausnimmt und die von der freien Kunst zu allen Zeiten als Ausdruck für den Lauf verwendet wird »; JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, p. 139, pl. XXXIX: « Un détail tel que les guerriers courant du vase Chigi avec leur jambe tendue en arrière relevée, et leurs deux genoux à peine pliés, ne peut guère s'appeler archaïque, mais il anticipe sur la représentation de l'homme courant, telle que l'art libre s'en est servi en tout temps ». M. Johansen s'inspire ici de Schmidt, mais je ne vois pas en quoi cette attitude « ne peut guère s'appeler archaïque », puisqu'elle est fréquente dans le dessin archaïque; *Corpus Vasorum*, Robinson Collection, H e, pl. XXVII, 1 q, i b; *ibid.*, Bologne, 2, III, H c, pl. 5, 4; POTTIER, *Vases du Louvre*, II, pl. 57, E 811; pl. 59, E 836; pl. 60, E 874; pl. 61, E 874; pl. 62, E 874; pl. 65, F 24; pl. 66, F 31; pl. 67, F 57; pl. 68, F 64; pl. 70, F 91; *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. I, 8; PERROT, *op. l.*, IX, fig. 25, 278, 339, 347, etc.; X, fig. 121, 123, 124, 133, 146, 158, 182, 192, etc.

<sup>7</sup> Ex.: PERROT, IX, fig. 49 (hydrie d'Analatos).

<sup>8</sup> PERROT, IX, fig. 25, 278, 339, 347; X, fig. 82, pl. II; SCHMIDT, p. 295, fig. 21; DE RIDDER, *Vases peints Bibl. nat.*, I, p. 133, fig. 15 n° 223 (Héraklès).

<sup>9</sup> Jeune fille courant, Dodone, CARAPANOS, *Dodone et ses ruines*, pl. IX, 1; PERROT, *op. l.*, VIII, fig. 348; DELLA SETA, *Genesi dello Scorcio*, pl. XIV, 2; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 327-8, fig. 165; LANGLOTZ, *op. l.*, pl. 48; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 197; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 85; STAIS, *Marbres et bronzes*, Athènes, p. 306, n° 24. — Amazone, STAIS, p. 256, n° 13230. — Centaures, REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 692, 4, 6 (Athènes); Centaure, *ibid.*, p. 692, 6; BABELON, *Les trésors du Cabinet des Médailles*, Choix de bronzes et de terres cuites, pl. XXII (Bibliothèque Nationale). — Silène, Llano de la Consolacion, Espagne, Bosch,

*Les deux pieds touchant le sol par leur pointe.*

Dans certaines phases de la course, les jambes étant fléchies, les deux pieds touchent le sol simultanément par leur pointe<sup>1</sup>. Cette attitude est reproduite par le dessin<sup>2</sup>, puis par la statuette<sup>3</sup>.

\* \* \*

*Jambe postérieure levée.*

A un autre moment de la course, la jambe postérieure, fléchie en arrière, est levée au-dessus du sol<sup>4</sup>, attitude que connaît le dessin oriental, minoen<sup>5</sup>, grec archaïque<sup>6</sup>, et qui persistera dans celui du Ve siècle<sup>7</sup>. De celle-ci, la statuette archaïque s'inspire aussi<sup>8</sup>.

\* \* \*

*Etnologia de la Peninsula iberica*, 1932, p. 293, fig. 240; Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, p. 116, fig. 90; Louvre, REINACH, *op. l.*, III, p. 16, 1. — Personnage barbu, à bonnet pointu, lançant une pierre, DE RIDDER, *Catalogue des Bronzes de l'Acropole*, p. 273, n° 748, fig. 254. — Coureur, Carlsruhe, SCHUMACHER, *Beschreibung der antiken Bronzen*, p. 175, n° 929. — Gorgone aptère, REINACH, *op. l.*, II, p. 807, 7; Berlin, *Führer durch das Antiquarium*, I, Bronzen, 1924, p. 19, n° 767. — Cf. encore, REINACH, *op. l.*, II, p. 808, 3 (Hermès), 4 (Persée ?); V, p. 255, 5 (deux Silènes), etc.

<sup>1</sup> MUYBRIDGE, *op. l.*, pl. 33.

<sup>2</sup> *Corpus Vasorum*, Robinson Collection, III, H e, pl. XXX, 3; *Journal of hellenic Studies*, I, pl. I, 1 (Centaure); *Annual British School of Athens*, XXXII, 1931-2, pl. 6 (Niké ou Iris); DE RIDDER, *Vases peints de la Bibl. Nationale*, I, p. 82, fig. 5 (Héraklès), p. 139, fig. 17 (Silène); p. 187, fig. 29 (homme courant devant un sphinx); p. 209, fig. 36 (Héraklès); *Corpus Vasorum*, Bibl. Nationale, I, p. 33-4 (Héraklès); SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 281; *Catal. Bronzes British Museum*, p. 78, n° 554, fig. 13-4 (Gorgones aptères); POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 17, A 478 (homme courant); pl. 36, D 264, 265; pl. 50, E 640; MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XLVII, 6; BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 92, fig. 58 (Hermès); PERROT, *op. l.*, IX, p. 622, fig. 338 (Héraclès, Centaures); X, p. 121, fig. 88 (guerrier), coupe à figures noires, ronde de femmes (Néréides) courant et se tenant par la main, *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 181, fig. 14.

<sup>3</sup> Jeune fille courant, British Museum, RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 86.

<sup>4</sup> MUYBRIDGE, pl. 35, 201.

<sup>5</sup> Sceau de Thisbé, *Journal of hellenic Studies*, XLV, 1925, pl. III, 1 (homme devant un sphinx); XLIV, 1924, p. 225, fig. 1 (fresque des guerriers de Cnossos).

<sup>6</sup> *Journal of hellenic Studies*, XXXII, 1912, pl. XII (amphore protoattique, écuyer devant le char); *Corpus Vasorum*, Bologne, II, pl. 33 (Silène, coupe à fig. noires); POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 47, A 478 (coupe à fig. noires, Héraclès); SCHMIDT, *Der Knielauf*, fig. 32 (Centaure, amphore ionienne); fig. 39 (amphore tyrrhénienne).

<sup>7</sup> SCHMIDT, *op. l.*, fig. 57. M. Schmidt a étudié ce schéma, dit "Freier" Lauf, p. 370 sq., 345.

<sup>8</sup> DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. VIII, p. 76 (Sparte, Gorgone non aptère, terre cuite de revêtement, architectonique; laconien II); REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 240, 6; *Annual British School Athens*, 1905, p. 223 (Sparte, Gorgone aptère, plomb découpé); REINACH, *op. l.*, II, p. 48, 6 (Silène d'Amyclées, Athènes).

*Pied antérieur sur la pointe, pied postérieur à plat.*

L'attitude de la course où, le pied postérieur posant à plat, celui de devant touche le sol par sa pointe, ne semble pas connue de la peinture à figures noires, mais paraît dans celle à figures rouges<sup>1</sup>, et sur divers monuments du début du Ve siècle<sup>2</sup>.

\* \* \*

*Jambe antérieure suspendue en l'air.*

D'autres fois, dans la course, la jambe antérieure, plus ou moins fléchie, est suspendue plus ou moins haut, alors que le pied postérieur pose sur le sol par la pointe, plus ou moins nettement<sup>3</sup>. Cette attitude connue de l'Orient<sup>4</sup> est limitée en Grèce au dessin de l'archaïsme<sup>5</sup>, qui en donne de nombreux exemples<sup>6</sup>; très accentuée, elle est caractéristique des coureurs sur les amphores panathénaïques<sup>7</sup>. Cependant, on l'utilise aussi en d'autres occasions; on la donne aux danseurs<sup>8</sup>, mêmes aux personnages en défilé paisible, par exemple à des citharèdes, qui, en cette pose, alternent avec leurs compagnons dont les pieds sont posés à plat<sup>9</sup>. Nous ne connaissons aucun exemple de ce schéma dans la petite plastique.

\* \* \*

<sup>1</sup> Musée de Genève, coupe à fig. rouges, Silène courant.

<sup>2</sup> Eros ailé enlevant une femme, gemme, début du Ve siècle, RICHTER, *Catalogue of engraved gems*, Metropolitan Museum, pl. 10, n° 31, p. 27.

<sup>3</sup> MUYBRIDGE, *op. l.*, pl. 33, 35, 201.

<sup>4</sup> SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 345, 370, « Spreizlauf ».

<sup>5</sup> Reliefs hittites, *Syria*, XIII, 1932, pl. XLVIII, p. 244 (Tell Halaf); XII, 1931, p. 95, fig.

<sup>6</sup> DAWKINS, *op. l.*, pl. CLV, 2, 3; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 74. — *Corpus Vasorum*, Robinson Collection, III, H e, pl. XXIV, 1 a et b (Héraclès); pl. XXIX, 1 c (Amazone); III, H e, pl. XXVI, 1 c (Héraclès); pl. XXV, 2 a (id); Bologne, 2, III, H e, pl. 2, 3, 4 (défilé de guerriers); 2, III, H e, pl. 4, 3 (Héraclès); 2, III, H e, pl. 3, 1 (Amazone); British Museum, 3, H e, pl. 24, 1 a, 1 e (Athéna sortant de la tête de Zeus), 4, III, H e, pl. 60, 4 b (Gorgone); DE RIDDER, *Vases peints de la Bibliothèque Nationale*, I, p. 160, fig. 22 (coureurs); p. 240, fig. 45 (id.); p. 247, fig. 49 (id.); p. 227, fig. 41 (femme courant et guerriers courant); POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, II, pl. 59, E 850; pl. 66, F 31 (Héraclès); pl. 86, E 341 (id.); Wiener Vorlegeblätter, 1889, pl. II, 2 a; pl. XI, 4; 1888, pl. II; MILLINGEN, *Ancient unedited monuments*, pl. XXXVIII; *Journal of hellenistic Studies*, I, pl. I, 1 (Centaures); pl. VII, PERROT, *Hist de l'art*, IX, p. 408, fig. 200 (Silène); Röm. Mitt., 1888, pl. VI; BUSCHÖR, *Griech. Vasenmalerei*, fig. 56, p. 87; PERROT, *op. l.*, IX, p. 533, fig. 259; p. 646, fig. 356; Amphore tyrrhénienne de Genève, THIERSCH, *Tyrrh. Amphoren*, n° 19, pl. 2, 1-2; SCHMIDT, *op. l.*, p. 293.

<sup>7</sup> Ex.: *Corpus Vasorum*, Musée Scheurleer, 1, III, H d et e, pl. I, 5; Bologne, 2, III, H e, pl. 1, 2, 3, pl. 2, 3; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, II, pl. 82, F 277.

<sup>8</sup> Comos dionysiaque, *Corpus Vasorum*, Musée Czartoryski, pl. 8, d.

<sup>9</sup> POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, II, pl. 60, E 861.

*Dans la statue.*

Ce sont là les principaux schémas de la marche et de la course que nous offre le dessin, et qui comportent quelques variantes. La petite plastique de l'archaïsme en adopte la plupart, mais nous ne possédons aucune grande statue aptère du VI<sup>e</sup> siècle qui les reproduise. Il faudra attendre le V<sup>e</sup> siècle, pour les voir pénétrer dans la grande statuaire. D'autre part, nous venons de voir que le type du combattant n'apparaît aussi dans la grande statue qu'au début du V<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

\* \* \*

LE VOL.

Comme l'Egypte et l'Orient — et sans doute à leur exemple, car le génie grec répugne à ces assemblages monstrueux et en éliminera avec le temps la plupart<sup>2</sup> —, la Grèce accorde de bonne heure des ailes aux êtres surnaturels<sup>3</sup>, deux ou quatre grandes dans le dos, de petites aux pieds<sup>4</sup>, et tantôt les unes ou les autres, tantôt toutes simultanément. Alors que l'Egypte les attache aux bras, elle les fixe comme en Orient dans le dos<sup>5</sup> à la hauteur des omoplates, avec cependant quelques variantes<sup>6</sup>. Elles sont dans les temps les plus anciens recourbées à leur extrémité, à l'imitation de l'Orient<sup>7</sup>, sans doute des Hittites, qui affectionnent ces courbures terminales, et qui les prêtent aussi aux chaussures, aux boucles de la chevelure<sup>8</sup>, mais l'archaïsme saura déjà renoncer à ce détail, et on leur donnera de plus en plus une apparence normale<sup>9</sup>. Ailleurs, les ailes sont un symbole; elles sont, comme l'a remarqué Zoéga,

<sup>1</sup> Pour le type du combattant, Zeus d'Histiaia, voir plus haut. Pour les schémas de la marche de la course, SCHMIDT, *op. l.*, p. 345 sq.

<sup>2</sup> RADET, *Cybébé*, p. 40-1; DEONNA, *Dédale*, I, p. 94.

<sup>3</sup> Sur la représentation du vol en Grèce: SCHMIDT, « Der Knielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst », *Münchener Studien*, 1909, p. 249; LANGBEHN, *Die Flügelgestalten in der ältesten griech. Kunst*; KNOLL, *Das Attribut der Beflügelung* (cité par SCHMIDT, p. 355, note 1); EXNER, *Die Physiologie des Fliegens und Schweben in der bildenden Künste*, Vienne, 1882; STUDNICZKA, « Die Siegesgöttin », *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 377; KALKMANN, *Jahrbuch der deutsch. arch. Instituts*, 1895, p. 57.

<sup>4</sup> Ces ailettes aux pieds, qui seront plus tard caractéristiques d'Hermès (ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Hermès, p. 2368) et de Persée, sont, dans l'archaïsme, communes à divers types mythologiques.

<sup>5</sup> *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 380.

<sup>6</sup> Parfois au milieu du dos, PETRIE, *Naukratis*, pl. VIII; aux reins, MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XXXIX, XLIII; dans quelques cas, par devant, RADET, *Cybébé*, p. 12, fig. 14 (vase de Théra); SCHUMACHER, *Beschreibung*, pl. VI, 1.

<sup>7</sup> Ce qui ne veut pas dire qu'en Orient toutes les ailes présentent ce détail; au contraire, elles y sont souvent normales, ex.: PERROT, *Hist. de l'art*, II, p. 496, fig. 222; fig. 123-4; CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, pl. III (relief de Tell-Halaf), etc.

<sup>8</sup> PICARD, *Ephèse*, p. 507, n° 3.

<sup>9</sup> Ex.: RADET, *op. l.*, p. 46-7, fig. 60-1, amphore de Nicosthènes; relief mélién, Gorgone, SCHMIDT, *op. l.*, p. 388, fig. 58.

« l'hiéroglyphe de la rapidité »; elles expriment plutôt une idée qu'une action; aussi s'adaptent-elles presque toujours à des corps au repos, ou en marche paisible<sup>1</sup>, et elles ne servent pas à les faire voler véritablement<sup>2</sup>. Epris de logique et de vérité<sup>3</sup>, les Grecs comprennent que ces êtres, puisqu'ils ont des ailes, doivent s'en servir et, leur donnant le mouvement, tantôt ils les laissent sur le sol, comme l'ont fait les Orientaux, mais en une allure rapide, tantôt il les suspendent dans l'air<sup>4</sup>, et c'est là une de leurs conceptions originales. Pour cela, ils recourent à divers procédés.

\* \* \*

*Le vol assimilé à la nage.*

Le corps ailé s'allonge dans l'air, oblique ou presque horizontal, comme celui d'un nageur dans l'eau ou, si l'on préfère, d'un oiseau dans l'air<sup>5</sup>. Ce schéma, qui s'imposera au Ve siècle<sup>6</sup>, est encore rare dans l'archaïsme<sup>7</sup>: on le voit sur un skyphos corinthien, où un génie vole ainsi derrière un cavalier<sup>8</sup>; sur un sarcophage de Clazomènes, au British Museum, où des génies volent sur la croupe des chevaux, l'un en cette attitude, l'autre dans celle de la course agenouillée<sup>9</sup>; sur une coupe cyrénaïque du Louvre, où un génie, peut-être Eros, tend une couronne à un personnage couché sur un lit de banquet<sup>10</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> On connaît cependant quelques génies qui courent, une jambe levée. Ex.: relief hittite d'Alep, *Syria*, XII, 1931, p. 95, fig.; CONTENAU, *op. l.*, pl. III. Nous noterons aussi dans l'art assyrien des génies ailés, mais ces êtres restent attachés au sol, dans l'attitude agenouillée, que l'on peut interpréter comme celle du vol.

<sup>2</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 355, 369. En Egypte, l'âme vole au-dessus de la momie, mais c'est un oiseau, MASPERO, *Hist. ancienne des peuples de l'Orient*, I, p. 179, fig.; SCHMIDT, *op. l.*, p. 369.

<sup>3</sup> *Dédale*, I, 193 p.

<sup>4</sup> Ex.: SCHMIDT, *op. l.*, p. 277, fig. 13; p. 329, fig. 40; p. 340, fig. 44. Nous en verrons plus loin de nombreux exemples.

<sup>5</sup> Studniczka a montré l'analogie de cette attitude avec celle de la nage; Schmidt, qui conteste ce rapport, y voit plutôt l'imitation du vol de l'oiseau ou de l'insecte, *Der Knielauf*, p. 380 sq.

<sup>6</sup> Ex.: SCHMIDT, *op. l.*, p. 344, fig. 48.

<sup>7</sup> STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898; SCHMIDT, *op. l.*, p. 258.

<sup>8</sup> RAYET, *Gaz. arch.*, 1884, IX, pl. I-II, p. 6 (selon Rayet, la fuite de Dédale, interprétation erronée); *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 385, note 1; SCHMIDT, *op. l.*, p. 276-7, fig. 13.

<sup>9</sup> STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. III, 18, p. 389; SCHMIDT, *op. l.*, p. 277; PERROT, *op. l.*, IX, p. 267, fig. 123.

<sup>10</sup> *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. III, 17, p. 388; SCHMIDT, *op. l.*, p. 258.

*Le vol, assimilé à la course.*

Mais on préfère assimiler le vol à une marche ou à une course, notion que l'art chrétien admettra aussi<sup>1</sup>, et adapter au premier les schémas des dernières, que nous venons de signaler, et qui paraissent souvent simultanément sur le même monument<sup>2</sup>. M. Schmidt a consacré à ces diverses attitudes du vol<sup>3</sup>, à leur sens et à leur origine<sup>4</sup>, un mémoire fort documenté, mais souvent confus, et dont plusieurs conclusions prêtent à discussion.

Le personnage ailé est *immobile*, de face<sup>5</sup>; ailleurs, tourné de profil, *les deux pieds séparés et posés à plat*<sup>6</sup>; il est au repos, ou en une marche lente<sup>7</sup> dont l'allure devient rapide à mesure que l'écartement des jambes augmente<sup>8</sup>; c'est, dans la petite plastique, le motif d'une statuette de Niké, d'un archaïsme assez tardif<sup>9</sup>. La course ailée se précise, quand *le pied antérieur étant à plat, celui de derrière ne touche le sol que par la pointe*<sup>10</sup>, et que les jambes se fléchissent davantage. Tels se présentent,

<sup>1</sup> RICHER, *Le nu dans l'art*, VI, « L'art chrétien », p. 147 (art roman). Ex.: relief en bronze de Bargello, VII<sup>e</sup> siècle, le roi Agilulf et ses dignitaires; les anges sont représentés dans l'attitude de la course, REYMOND, *La sculpture florentine*, « Les précurseurs », 1897, p. 27, fig. « Singulière rencontre, c'est également ce mouvement de la course que, vingt siècles plus tard, les artistes de la Renaissance choisiront pour représenter le vol », dit M. RICHER, à propos du vol antique, *Le nu dans l'art*, V, Grèce, p. 388; Id., *Introduction à l'étude de la figure humaine*, p. 119.

<sup>2</sup> Une coupe de Naukratis montre divers génies masculins ailés autour de la déesse Cyréné; l'un court, le pied antérieur à plat, le pied postérieur posant sur la pointe; un autre, la jambe antérieure levée, le pied postérieur posant sur la pointe; un troisième, dans l'attitude de la course agenouillée, PETRIE, *Naukratis*, I, pl. VIII; STUDNICKZA, *Cyrene*, p. 25; PERROT, IX, p. 447, fig. 243; SCHMIDT, *op. l.*, p. 274, fig. 11. Sur le sarcophage de Clazomènes cité plus haut, vol en course agenouillée, et vol dans l'attitude de la nage.

<sup>3</sup> SCHMIDT, *Der Knielauf*, etc.

<sup>4</sup> Schmidt compare certaines de ces attitudes à celles des oiseaux, à celles des insectes qui volent ou grimpent, p. 377 sq. Il est plus simple de ne voir en elles que la transposition au vol des motifs de la course. Par exemple, celle du génie ailé, à gauche en haut, sur la coupe de Naukratis, répète, nous venons de le dire, le schéma de la course avec jambe antérieure levée, et il n'est pas nécessaire de songer à une attitude d'insecte. D'autres attitudes d'êtres ailés répètent la position de mortels qui grimpent; ainsi les Danaïdes ailées, qui escaladent le tonneau, répètent la pose de Sisyphe roulant son rocher au haut d'une montagne, à côté d'elles, sur une amphore bien connue de Munich, SCHMIDT, *op. l.*, p. 276, fig. 12.

<sup>5</sup> Ex.: RADET, *Cybébé*, fig. 6 sq.

<sup>6</sup> Dans le type aptère, voir plus haut.

<sup>7</sup> *Ibid.*, fig. 12 sq.

<sup>8</sup> Wiener Vorlegeblätter, 1890, pl. III, 1 c (Niké, entre deux éphèbes nus, presque agenouillés (coureurs?); ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Niké, p. 319; antéfixe en terre cuite de Capoue, British Museum, Gorgone, les jambes très écartées, KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, pl. XI, 1.

<sup>9</sup> GORI, *Mus. Etrusc.* I, 46; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 393, 3.

<sup>10</sup> Pour le type aptère, voir plus haut. — Ex.: sceau minoen de Zakro, SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 368, fig. 55; personnages barbus, avec ailes aux pieds, jambes très écartées, kylix laconienne, DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. IX; Persée, métope de Thermos, FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, III, p. 69, fig. 31; SCHMIDT, *op. l.*, p. 282, fig. 16; coupe de

en figurines, Niké<sup>1</sup> ou Persée<sup>2</sup>. Puis *les deux pieds reposent sur terre par leur pointe, celui de devant étant parfois légèrement soulevé*<sup>3</sup>, et les êtres ailés en cette attitude, au lieu de demeurer sur le sol comme les précédents, sont souvent suspendus en l'air, volant réellement<sup>4</sup>. Dans la figurine, l'acrotère en terre cuite de Cervetri prête cette attitude à Eos enlevant Céphale, au-dessus de volutes qui symbolisent les flots<sup>5</sup>. Enfin, *la jambe antérieure fléchie se lève franchement en l'air*<sup>6</sup>, dans une statuette

Naucratis, PETRIE, *Naukratis*, I, pl. VIII, génie mâle à gauche; Niké, alabastre corinthien, POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 16, A 465, p. 19; Boréade, vase ionien, *ibid.*, II, pl. 53, E 731; *ibid.*, II, pl. 56, E 766; Gorgone, dinos attico-corinthien, *ibid.*, II, pl. 60-2, Gorgone; *ibid.*, II, pl. 70, F 102, Niké; *Corpus Vasorum*, Louvre, 4, H e, pl. 41, 2, Gorgone, amphore att. à figures noires; *Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, I, pl. 46, 5, Gorgone, lécythe à fig. noires; *ibid.*, I, pl. 31, 4, Boréade; RADET, *Cybébé*, p. 47, fig. 62; *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 1, 1, Niké; Niké sur des amphores de Nicosthène, RADET, *op. l.*, p. 46-7, fig. 60-1; p. 20, 109; *Corpus Vasorum*, Louvre, 4, pl. 32, 7; Niké ou Eris, lécythe de Chypre, *Catalogue British Museum*, II, B 569, p. 259; *Journal of hellenic Studies*, II, 1898, p. 43, fig. 8 b; vase à relief de Caere, RADET, *op. l.*, p. 52, fig.; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 38, D 355; ROSCHER, s. v. Niké, p. 321; vases à relief de Sicile, KEKULE, *Terrakoten von Sicilien*, pl. 55, 2, 56, 1, p. 49, fig. 105, p. 52; Gorgone, gemme de Kertsch, ROSCHER, s. v. Gorgone, p. 1711, fig.; Niké, monnaie de Syracuse, Ve siècle, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. III, 14.

<sup>1</sup> REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 393, 5, Louvre; V, p. 201, 5; DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 15, n° 139, Ve siècle; STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 384, note XII, Ve siècle. — Athènes, Acropole, n° 6481. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien, qu'elle relève de la main gauche, en course fléchie et non agenouillée, le pied postérieur posant sur la pointe. DE RIDDER, *op. l.*, p. 326, n° 813, fig. 319. — Athènes, Acropole, n° 6482. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien, qu'elle relève de la main gauche, en course fléchie, pied postérieur sur la pointe. DE RIDDER, *op. l.*, p. 327, n° 814, fig. 320.

<sup>2</sup> REINACH, *op. l.*, I, p. 808, 2.

<sup>3</sup> Pour le type aptère, voir plus haut. — Harpyies, tasse protoattique d'Egine, PERROT, *Hist. de l'art*, X, p. 76, fig. 67; SCHMIDT, *op. l.*, p. 263, fig. 3; dinos attico-corinthien, PERROT, *op. l.*, X, p. 117, fig. 83; *Corpus Vasorum*, Louvre, 2, pl. 16, 1; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, pl. 62, Gorgone à droite; Boréades, coupe attique à fig. noires, POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 17, A 478; Niké sur des amphores de Nicosthène, *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. 1, 2; *Corpus Vasorum*, Louvre, 4, III, H c, pl. 34, 2; ROSCHER, s. v. Niké, p. 319; Niké, vases à reliefs, MARCONI, *Agrigento*, p. 201, fig. 138; p. 203, fig. 140; Niké sur une monnaie d'Elis, du Ve siècle, ROSCHER, s. v. Niké, p. 324; 331, fig.; *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 835, fig. 7450, p. 846, note 5; *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. III, 13.

<sup>4</sup> Boréade et Harpyies, volant sur les flots, coupe de Phinée, SCHMIDT, p. 340, fig. 44; Persée et Gorgones, trépied de Tanagra, PERROT, *op. l.*, X, p. 49, fig. 40-1; SCHMIDT, *op. l.*, p. 264-5, fig. 6; Athéna enlevant le corps de Pandion, au-dessus des flots, vase attique à figures noires, *Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, 2, pl. 63, 1; DE RIDDER, *Vases peints de la Bibliothèque nationale*, I, p. 173, fig. 23.

<sup>5</sup> MARTHA, *L'art étrusque*, p. 323, fig. 220; *Arch. Zeitung*, 1882, XL, pl. XV.

<sup>6</sup> Pour le type aptère, voir plus haut. — Génie masculin, PETRIE, *Naukratis*, I, pl. VIII, à gauche en haut; Gorgone, MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XLIV, 3; *Corpus Vasorum*, Villa Giulia, 3, H e, pl. 53, 2, Gorgone, hydrie à figures noires; *Corpus Vasorum*, Biblioth. nationale, I, pl. 46, 6, Persée; *Wiener Vorlegeblätter*, 1898, III, 1 k, Niké, amphore de Nicosthène; RICHTER, *Ancient furniture*, fig. 8, Niké sous le siège de Zeus; *Corpus Vasorum*, British Museum, 4, III, H e, pl. 73, 3 b, Boréade, amphore de type chypriote, à figures noires; Boréade, vêtu, barbu, devant un cavalier, coupe laconienne (Laconian IV), *Corpus Vasorum*, Louvre, n° 1, III, D c. pl. 3, 10, pl. 4, 3, torse de profil.

de Niké du British Museum<sup>1</sup>, ou bien c'est la jambe postérieure<sup>2</sup>, dans une autre statue de Niké.

Le vol, considéré comme une course aux jambes plus ou moins fléchies, avec variantes dans l'attitude des jambes et la pose des pieds, persiste encore au Ve siècle<sup>3</sup>.

\* \* \*

*Dans la statue.*

Dans la grande statue, il n'apparaît qu'à la fin du VI<sup>e</sup> siècle et au début du Ve, dans deux exemplaires de l'Acropole d'Athènes, qui sont construits suivant les mêmes principes du dessin que les statuettes, c'est-à-dire avec le torse tourné sur des jambes de profil<sup>4</sup>, et qui ont le manque d'épaisseur des reliefs découpés<sup>5</sup>. L'une, recomposée de sept fragments, demeure cependant mutilée, car il lui manque tout le haut du corps et la jambe gauche<sup>6</sup>. Elle représente peut-être Niké<sup>7</sup> et servait

<sup>1</sup> British Museum. Bronze. Ornement de meuble. Niké à deux ailes, vêtue du long costume ionien dont elle relève les plis de la main gauche. L'attitude est plutôt celle de la course fléchie que celle de la course agenouillée, le pied postérieur sur la pointe, le pied antérieur levé. Fin du VI<sup>e</sup> siècle. WALTERS, *Catalogue of the Bronzes*, British Museum, pl. XIV, n° 491, p. 67; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 83; REINACH, *op. l.*, III, p. 116, 3; RICHER, *Le nu dans l'art*, V, Grèce, p. 390, fig. 539; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Nike, p. 323; ARNDT-BRUCKMANN, *Denkmäler*, pl. 526; MURRAY, *Greek Bronzes*, 1899, p. 17, fig. 4; SCHMIDT, *op. l.*, p. 333, fig. 41; *Ath. Mitt.*, 1886, XI, p. 373; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 384, note.

<sup>2</sup> Sceau minoen de Zakro, SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 388, fig. 56; DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques* (2), p. 321, fig. 284. — Athènes, Acropole, n° 6477. Bronze. Niké à deux ailes, ailettes aux pieds, vêtue du chiton ionien. Course fléchie, jambe postérieure levée. DE RIDDER, *op. l.*, p. 321, n° 806, fig. 312; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, pl. 11, 6; REINACH, *op. l.*, II, p. 390, 1; 392, 4; STAIS, *Marbres et bronzes*, p. 228, n° 6477.

<sup>3</sup> Niké, manche de miroir, les deux pieds posant par leur pointe, STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. II, 11; exemples donnés plus haut, statuettes de Niké, avec pied antérieur à plat, pied postérieur sur la pointe; monnaie d'Elis, Niké, avec les deux pieds sur leur pointe.

<sup>4</sup> Constatant dans la Niké 690 quelques progrès, moins de raideur dans l'attitude, M. LECHAT, *Sculpture attique avant Phidias*, p. 394, évoque la loi de frontalité. « Mais un tel progrès tient seulement au temps...: que nous le retrouvions ici, encore mieux marqué, cela va de soi, à une époque où les raideurs d'autrefois tendent partout à s'assouplir, où la vieille loi de frontalité n'en impose plus et va disparaître à jamais ». Est-il besoin de répéter que la frontalité n'a rien à voir ici, et qu'il n'y a dans cette statue nulle tendance à s'en libérer, puisque ce type statuaire obéit à d'autres règles que la ronde-bosse frontale ?

<sup>5</sup> Ex.: Niké 690, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 372.

<sup>6</sup> SCHRADER, *Archaïsche Marmorskulptur*, p. 49 sq., fig. 42-3; DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, I, p. 103, n° 159, etc.

<sup>7</sup> Schrader suggère le nom d'Artémis, mais opine plutôt pour une Niké, comme Dickins.

probablement d'acrotère<sup>1</sup>, dénomination et destination d'autant plus vraisemblables que, nous le verrons, les statues en mouvement de l'archaïsme sont, ou des Gorgones, ou des Nikés, utilisées comme acrotères. La jeune femme s'avance rapidement, la jambe droite fortement fléchie en arrière et touchant le sol par la pointe, la jambe gauche avancée, le pied, dont il reste un fragment, posé de même. Bien que le haut du torse fasse défaut, on constate qu'il n'est pas dirigé dans le sens de la marche, comme dans une statue frontale, mais qu'il est tourné sur les jambes de profil, de trois quarts<sup>2</sup>, sinon entièrement de face. L'œuvre date de 510 environ<sup>3</sup>. Plus récente, car elle est postérieure plutôt qu'antérieure à 500, la Niké 690 de l'Acropole est sans doute aussi un acrotère<sup>4</sup>. Elle montre son torse entièrement de face sur ses jambes de profil, largement écartées, dont les pieds devaient toucher terre de la même façon<sup>5</sup> que ceux de la statue précédente<sup>6</sup>. Dans le schéma de ces deux statues, certains auteurs reconnaissent l'atténuation de l'attitude de la « course agenouillée », du « Knielauf », tel que le montre la Niké de Délos<sup>7</sup>. Je crois que ces types sont indépendants l'un de l'autre, et que nous avons ici les plus anciens essais de transcription en ronde-bosse de la course aux jambes fléchies, mais non agenouillées, telle que nous venons de la relever dans le dessin et dans des statuettes.

\* \* \*

<sup>1</sup> Schrader ne pense pas qu'elle constituait une figure isolée, mais il lui attribue un rôle décoratif, soit comme élément d'un groupe, soit comme acrotère.

<sup>2</sup> DICKINS, « the legs are in profile, the body in three-quarter view ».

<sup>3</sup> Schrader la place entre les Nikés de l'Acropole 691 et 693 d'une part, et la Niké 690.

<sup>4</sup> On a voulu la grouper avec le « cavalier perse » en une trophée de Marathon (Studniczka), hypothèse qui a été rejetée (Winter), DICKINS, *op. l.*, p. 252. On l'a dressée aussi sur une stèle ou une colonne, *Ath. Mitt.*, VI, 1886, p. 390. Il est plus vraisemblable qu'elle servait d'acrotère.

<sup>5</sup> Selon DICKINS, *op. l.*, p. 251, les pieds ne touchaient pas le sol, et la figure demeurait suspendue en l'air par la masse centrale de la draperie: « From the size and remains of the plinth we can see that neither foot touched the ground. The figure was supported by the heavy central mass of drapery ». Je ne le crois pas; les deux pieds devaient toucher le sol comme dans la statue précédente, où l'on retrouve le même pan médian de draperie.

<sup>6</sup> ARNDT-BRUCKMANN, pl. 526 à gauche (essai de reconstitution de la statue, par Reichhold); LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, p. 380; ID., *La sculpture attique avant Phidias*, p. 393, fig. 31; DICKINS, *op. l.*, p. 250, n° 690; *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. II, 10; p. 386-7; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, pl. XI, C.

<sup>7</sup> LECHAT, *Sculpture attique*, p. 394: « Encore conforme au type qu'avait fourni à la statuaire la géniale hardiesse d'Achermos, elle se distingue pourtant des autres Nikés archaïques par certaines qualités de mesure et de souplesse: le mouvement anguleux et saccadé des jambes s'est notamment adouci, de manière à donner l'impression de la course plutôt que du saut; le buste ne se présente plus raidement de face; et la tête enfin, au lieu de se dresser avec raideur sur le même plan que le buste, se tournait un peu de côté ... Mais un tel progrès tient seulement au temps... ». DICKINS, *op. l.*, p. 251: « A female figure is represented in a running attitude facing right, but the pose is a great improvement on the archaic type of Nos. 691 and 693 ... The legs are in profile, but the upper part of the body is twisted so as to face the spectator, while the head is even more distorted so as to glance back over the right shoulder ».

IV. LE MOUVEMENT DANS L'ART GREC. LES PROCÉDÉS DU DESSIN TRANSPOSÉS  
DANS LA FIGURINE ET LA STATUE.

*La course « agenouillée ».*

La flexion des jambes s'accentue, au point que les deux sont ployées à angle droit ou presque; la jambe antérieure est relevée, son pied touchant généralement<sup>1</sup> le sol par toute la plante; le genou de la jambe postérieure touche le sol, le pied posant sur la pointe<sup>2</sup>, ou bien le genou est suspendu en l'air<sup>3</sup>. Il y a de légères variantes, dans le degré de flexion, dans l'écartement, dans la pose des jambes et des pieds<sup>4</sup>, et parfois ce schéma, quand il est peu accentué, peut se confondre avec ceux de la course fléchie, que nous venons d'examiner, où la jambe postérieure touche le sol par la pointe, ou est soulevée de terre. Curtius a le premier attiré l'attention sur cette curieuse attitude, et de nombreux auteurs s'en sont occupés après lui, en particulier Ed. Schmidt, qui lui a consacré un mémoire fort documenté et minutieux. Les archéologues la connaissent sous le nom de «course agenouillée», le «Knielauf» des Allemands<sup>5</sup>. Comme les précédentes, elle passe du dessin et du relief dans la petite plastique, puis dans la grande statuaire<sup>6</sup>, et elle est utilisée pour rendre la course, le saut, le

<sup>1</sup> Parfois par la pointe, SCHMIDT, *op. l.*, fig. 41, 42; *Corpus Vasorum*, Robinson Collection, pl. XXXVI, 2 a; *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 204, fig. 2 (Silène).

<sup>2</sup> Ex.: SCHMIDT, *op. l.*, fig. 8, 22, 31, 32.

<sup>3</sup> Ex.: *ibid.*, fig. 2, 9, 14, 23.

<sup>4</sup> Voici quelques variantes:

- a*) jambe antérieure verticale; jambe postérieure genou en terre, SCHMIDT, fig. 33;
- aa*) jambe antérieure verticale, pied à plat; jambe postérieure genou levé, *ibid.*, fig. 14, 34;
- b*) jambe antérieure oblique vers l'intérieur, pied à plat; jambe postérieure genou en terre;
- bb*) jambe antérieure oblique vers l'intérieur; jambe postérieure genou levé, *ibid.*, fig. 35.

*Corpus Vasorum*, Robinson Collection, pl. XXXVI, 2 a;

*c*) jambe antérieure oblique vers l'extérieur; jambe postérieure genou en terre;

*d*) jambe antérieure oblique vers l'extérieur; jambe postérieure genou levé, SCHMIDT, fig. 23;

*Corpus Vasorum*, Robinson Collection, pl. XXXIV, III, H e, homme attaquant un lion.

<sup>5</sup> E. CURTIUS, « Die knienden Figuren der altgriech. Kunst », *Winckelmannsprogramm*, Berlin, 1869; PETERSEN, « Archaïsche Nikebilder », *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 372 sq.; KÖRTE, *Jahrb. d. deutsch. arch. Instituts*, XI, 1896, p. 11 sq.; KALKMANN, *ibid.*, 1895, p. 46 sq.; 1896, p. 197; FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, III, p. 53, 72, 94; STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 381-2; DELLA SETA, *La genesi dello scorcio nell' arte greca*, p. 83, note 6; LECHAT, *La sculpture attique avant Phidias*, p. 298; POTTIER, *Monuments Piot*, XVI, 1909, p. 111; MATTHIEZ, *Die prænestinischen Spiegel*, p. 29; surtout Ed. SCHMIDT, « Der Knielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griech. Kunst », *Münch. arch. Studien dem Andenken Furtwaengler*, 1909, p. 249 sq. (cf. *Revue critique*, 1909, p. 483; *Rev. arch.*, 1909, I, p. 279.)

<sup>6</sup> Nous ne connaissons qu'un exemple du schéma agenouillé dans la statuette frontale, le petit bronze d'un guerrier, de l'antre de l'Ida, *Annuario de la R. Scuola d'arch. di Atene*, X-XII, 1931, p. 703, fig. 669. Encore est-il difficile de dire si ce guerrier est figuré en « course agenouillée », ou agenouillé en position d'arrêt, au repos. Voir plus haut.

vol, en des sujets très divers. Avant d'en étudier l'origine, le sens précis, et l'évolution, nous en donnons quelques exemples<sup>1</sup>, parmi lesquels nous ne distinguerons pas les variantes, pour éviter les subtilités d'exégèse auxquelles se complaît Ed. Schmidt.

\* \* \*

*Dessin et relief. Types aptères<sup>2</sup>.*

*Coureurs masculins.*

Gravure sur ivoire, Sparte, musée d'Athènes. Coureur nu, tourné à gauche, un bras levé, l'autre abaissé. Sans ligne de terre.

DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CLV, 2, 4, p. 235<sup>3</sup>.

Œnochoé corinthienne. Paris, Bibliothèque Nationale. Deux hommes, vêtus d'un justaucorps, genou en terre; un bras levé, l'autre abaissé; sangliers et lion.

DE RIDDER, *Vases peints de la Bibl. Nationale*, n° 90, fig. 1, p. 41; *Corpus Vasorum*, Bibl. Nationale, 1, pl. 16, 5; pl. 10, 5, p. 9.

Amphore de Fikellura, British Museum, A 1311. Homme nu, barbu, un bras levé, l'autre abaissé, courant à droite. Sans ligne de terre.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 300, fig. 24.

Fragment de vase de Defenneh, deux hommes, genou presque en terre.

PETRIE, *Tanis*, II, pl. XXVIII, 3 b et c.

Figures noires, Bibliothèque Nationale. Homme nu, genou presque en terre, devant un cheval ailé.

*Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, 1, pl. 31, 2.

Coupe attique à figures noires, Louvre. Homme barbu, vêtu, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Louvre, n° 8, III, H e, pl. 77, n° 12; POTTIER, *Catalogue*, p. 743, F 66; ID., *Vases antiques du Louvre*, II, p. 97, pl. 68, F 66.

Coupe attique à figures noires, Collection Robinson. Homme imberbe, nu, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Robinson Collection, U.S.A., I, pl. XXXI, 1 a, p. 41.

Coupe attique à figures noires, Madrid. Ephèbe nu, tenant un bâton dans la droite, draperie sur le bras gauche, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Madrid, Musée national, n° 1, III, H e, pl. 3, 1 a.

Coupe attique à figures noires, Bologne. Ephèbe nu, chlamyde sur le bras droit, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Bologne, II, III H e, pl. 303.

*Personnages portant des fardeaux.*

Coupe cyrénéenne d'Arcésilas, Bibliothèque Nationale. Personnages masculins, vêtus, portant des sacs sur leur épaule gauche, genou presque en terre. Le torse est de profil.

<sup>1</sup> On en trouvera d'autres dans le mémoire de Schmidt.

<sup>2</sup> Ex.: SCHMIDT, *op. l.*, p. 291 sq., vases, reliefs, gemmes.

<sup>3</sup> L'attitude du personnage analogue, pl. CLV, 2, est différente, car il n'a pas un genou en terre; nous l'avons rangé dans les schémas de course vus plus haut.

*Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, pl. 20, 1; 24, 4; BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 125, fig. 80; PERROT, *Hist. de l'Art*, IX, pl. XX, p. 494.

Coupe à figures noires, Vatican. Ajax portant le corps d'Achille.

*Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, pl. VI.

Cratère d'Ergotimos et Clitias, même sujet.

PERROT, *op. l.*, X, p. 167, fig. 109.

#### *Acrobate.*

Amphore panathénaïque, Bibliothèque Nationale. Un homme casqué, un bouclier à chaque bras, saute, presque agenouillé, sur la croupe d'un cheval. Cet exploit est rythmé par le jeu d'un aulète. Derrière, des personnages applaudissent, massés sur des gradins. Il s'agit d'un exercice d'acrobatie, ce que confirme l'inscription, qualifiant l'acteur de «kybisteter»:  $\chi\alpha\lambda\omega\iota\tau\omega\iota\kappa\upsilon\beta\iota\sigma\tau\eta\tau\omega\iota$

DE RIDDER, *Vases peints de la Bibliothèque Nationale*, n° 244, pl. VI; *Corpus Vasorum*, Bibliothèque nationale, 2, pl. 88, 1, 4, pl. 89, 2, p. 68-9; SALZMANN, *Nécropole de Camiros*, pl. XXXVII; *Arch. Zeit.*, 1870, p. 52; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Cernuus, p. 1079, fig. 1329.

#### *Guerriers divers, seuls* <sup>1</sup>.

Scœau en ivoire, Sparte. Guerrier casqué, avec bouclier et lance, tourné à droite genou presque en terre. Le torse, bien que dissimulé par le bouclier, paraît avoir été conçu de profil.

DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CXLV, 1, p. 230, g (VIII-VII<sup>e</sup> s., p. 228).

Vase corinthien de Rhodes. Guerrier casqué, avec bouclier, lance en arrêt, genou presque en terre, derrière un cavalier.

*Journal of hellenic Studies*, 1884, pl. XLII.

Coupe attique à figures noires et rouges, de transition. Oxford. Guerrier isolé, casqué, bouclier au bras droit, lance dans la main gauche, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Oxford, 1, III, 1, pl. I, 1 (vers 520).

Stèle de l'Hoplitodrome, Athènes. Guerrier casqué, nu, les deux bras ramenés sur la poitrine, genou presque en terre.

PERROT, *Hist. de l'art*, VIII, p. 649, fig. 333; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 84; *Eph. arch.*, 1903, pl. I, p. 47; BAUMGARTNER, *Hellenische Kultur* (3), p. 174, fig. 196; HAHR, *op. l.*, p. 5, fig. 2; SCHMIDT, *op. l.*, p. 254, fig. 1, p. 351.

Relief de calcaire, Sparte. Homme nu, barbu, tourné à gauche, brandissant une arme dans la main droite levée, genou en terre.

DAWKINS, *op. l.*, pl. LXV, 16, p. 189.

#### *Adversaires affrontés.*

Relief en ivoire de Sparte. Homme barbu, genou en terre, affronté à un griffon qu'il tient par la gorge.

DAWKINS, *op. l.*, pl. CXXVI, 1 b, p. 222.

Hydrie chalcidienne de Munich. Zeus, genou presque en terre, brandissant la foudre contre Typhon à corps de serpent.

<sup>1</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 292 sq., 310 sq.

FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmalerei*; BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 113, fig. 71; SCHMIDT, *op. l.*, p. 310, fig. 29.

Amphore attico-corinthienne, Louvre. Héraklès, genou presque en terre, luttant contre l'hydre.

*Corpus Vasorum*, Louvre, 1, III, H d, pl. 7, 4.

Ermitage. Héraklès, genou en terre, terrassant le lion.

*Wiener Vorlegeblätter*, 1889, pl. IV, n° 6 b.

Hydrie à figures noires. Homme, genou en terre, jambes très écartées, attaquant un lion.

*Corpus Vasorum*, Robinson Collection, III, H c, pl. XXXIV, 1 c.

Héraklès luttant contre le Minotaure. Nombreux exemples dans la peinture de vases à figures noires, voir plus loin, attitude du personnage poursuivi.

Monnaie. CURTIUS, *op. l.*, p. 8, pl. n° 11.

Amphore ionienne de Munich. Héraklès, genou en terre, opposé à des Centaures courant, genou presque en terre.

MICALI, *Storia*, pl. 95; SCHMIDT, *op. l.*, p. 313, fig. 32.

Amphore ionienne, Bibliothèque Nationale. Héraklès, agenouillé, opposé à un Centaure galopant.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 311, fig. 30; *Corpus Vasorum*, Bibliothèque nationale, pl. 30, 1.

Dinos cyrénien, Paris. Même thème.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 312, fig. 31.

Coupe attique à figures noires, British Museum. Deux guerriers, avec casque, bouclier, lance, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 2, III, H e, pl. 9, n° 2 c.

Amphore de Nicosthène, anc. coll. Castellani. Guerriers, avec casque et bouclier, affrontés individuellement à des cavaliers au galop. Genoux presque en terre, ils semblent parfois suspendus en l'air.

*Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 2 f.

#### *Attitude donnée au personnage poursuivant.*

Aryballe corinthien, Louvre. Ephèbe lançant son javelot, scène de la chasse de Calydon.

POTTIER, *Catalogue*, I, p. 52, E 612; *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 6.

Aryballe corinthien. Héraklès (?), tenant un couteau, genou presque en terre, poursuivant un Centaure.

JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, p. 146, fig. 109, pl. XXII (vers 700, classe A des aryballes ovoïdes, date, p. 184-5).

Amphore italo-ionienne, Louvre, E 703. Achille, casqué et cuirassé, genou presque en terre, arrachant Troilos de son cheval au galop.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 292, fig. 19, p. 293.

Pyxis attique à figures noires, Louvre. Guerrier agenouillé poursuivant un cavalier au galop.

*Corpus Vasorum*, Louvre, n° 5, III, H e, pl. 58, 4.

Vases étrusques à reliefs. Louvre. Homme, genou en terre, derrière des fauves.

POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 37, D 328, 329; *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 5.

Vases étrusques à reliefs, Louvre. Homme, genou en terre, lançant son javelot contre des fauves.

POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 38, D 336, 339; *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 6.

Amphore à figures noires de Bruxelles. Apollon, genou presque en terre, lançant ses flèches contre Tityos, genou en terre, tête retournée.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 296, fig. 22.

Relief en bronze d'Olympie. Héraklès, genou en terre, lançant ses flèches contre un Centaure.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 309, fig. 28.

Coupe à figures noires, Louvre. Héraklès agenouillé saisissant un Centaure courant à côté de lui.

POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, p. 17, 2, A 478; *Corpus Vasorum*, Louvre, n° 8, III, H e, pl. 76, 4.

Frise du temple d'Assos. Héraklès, genou presque en terre, jambes très écartées, luttant contre Alios Gerôn.

PERROT, *Hist. de l'art*, VIII, p. 259, fig. 101; HAHR, *op. l.*, p. 5.

Vases à figures noires. Même sujet.

Wiener Vorlegeblätter, 1889, pl. V, 3 c, pl. VI, 1 c; MILLINGEN, *Ancient unedited monuments*, pl. XI.

Amphore attique à figures noires. Amazone luttant contre Héraklès.

Clara Rhodos, III, JACOPI, *Scavi nella necropoli di Jalissos*, 1929, p. 26, fig. 9.

*Attitude donnée au personnage poursuivi.*

Coupe corinthienne de Bruxelles. Combat d'Achille et d'Hector, d'Ajax et d'Enée; à l'extrémité droite de cette scène, un personnage nu, barbu, un bras levé, l'autre abaissé, la tête tournée en arrière, genou en terre; l'inscription le dénomme Dolon.

Annali, 1862, pl. B; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 624, fig. 340; BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 58, fig. 39; POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 107 sq., pl. XIII; SCHMIDT, *op. l.*, p. 318 sq.; Schmidt, que suit Pottier, voit dans ce personnage non un fuyard en course rapide, mais un suppliant, agenouillé au repos.

Amphore attico-corinthienne, Louvre. Guerrier, tête retournée.

Corpus Vasorum, Louvre, 1, III, H d, pl. 5, 1.

Amphore à figures noires, Cambridge. Guerrier, genou presque en terre, tête tournée en arrière, poursuivi par Athéna.

Corpus Vasorum, Cambridge, 1, III, H, pl. XI, 2 a.

Hydrie attique à figures noires, Louvre. Guerrier, genou en terre, se retournant vers celui qui le poursuit; celui-ci en course rapide, jambes très écartées, le pied postérieur posé sur la pointe.

Corpus Vasorum, Louvre, n° 6, III, H e, pl. 61, 1.

Lécythe à figures noires. Musée Scheurleer. Guerrier, genou presque en terre, tête retournée.

Corpus Vasorum, Musée Scheurleer, 1, III, H e, pl. 4, 7.

Cratère d'Amphiaraos, Berlin. Guerrier, genou presque en terre, tête retournée.

Wiener Vorlegeblätter, 1889, pl. X, en bas.

Amphore attique à figures noires, Louvre. Même motif.

Corpus Vasorum, Louvre, n° 4, III, H e, pl. 41, 7.

Amphore attique à figures noires, Louvre. Même motif.

Corpus Vasorum, Louvre, n° 4, III, H e, pl. 42, 2.

Hydrie à figures noires, Villa Giulia. Guerrier, genou presque en terre, entre deux guerriers et tournant la tête vers l'un d'eux.

Corpus Vasorum, Villa Giulia, III, H e, pl. 55, 2.

Hydrie à figures noires, Berlin. Guerrier entre deux cavaliers qui le chargent au galop.

*Wiener Vorlegeblätter*, 1889, pl. VI, 2.

Lécythe à figures noires, Bologne. Jeune garçon, genou presque en terre, courant vers une femme à droite; derrière lui, un homme le menace d'une sandale.

*Corpus Vasorum*, Bologne, 2, III, H c, pl. 39, 2.

Amphore de Nicosthène, anc. coll. Castellani. Ephèbe nu, tête tournée en arrière, poursuivi par un cavalier au galop.

*Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 2 K.

Figures noires, anc. collection Torlonia. Personnage nu, genou presque en terre, qui poursuit Niké en course rapide; derrière Niké, un autre personnage nu, en course, mais aux jambes moins fléchies.

*Wiener Vorlegeblätter*, 1898, pl. III, 1 c.

Amphore attique à figures noires, Robinson Collection. Amazone, genou en terre, devant Héraklès qui l'attaque en courant.

*Corpus Vasorum*, Baltimore, Robinson Collection, III, H e, pl. XXV, 2 a, pl. XXVI, 1 c.

Amphore attique à figures noires, Robinson Collection. Même sujet et même schéma, mais avec genou presque en terre.

*Ibid.*, pl. XXVIII, pl. XXIX, 1 c.

Amphore attique à figures noires, Bologne. Amazone, tête retournée, genou presque en terre, poursuivie par un guerrier.

*Corpus Vasorum*, Bologne, 2, III, H e, pl. 3, 2.

Relief estampé « argivo-sicyonien », Delphes. Cassandre poursuivie par Ajax.

*Fouilles de Delphes*, V, pl. XXI, p. 123; *Rev. art anc. et moderne*, 1904, I, p. 16.

Relief estampé d'Olympie. Même motif.

*Olympia*, IV, p. 705, pl. 39; SCHMIDT, *op. l.*, p. 303, note 3.

Métope du temple d'Héra Argeia, près de Paestum. Le géant Tityos, blessé, enlève Léto, en courant, genou en terre.

*Gaz. d. Beaux-Arts*, 1935, I, p. 195, fig. 3.

Chaton de bague étrusque. Le géant Tityos<sup>1</sup>, agenouillé, poursuivi par Apollon sur son char.

DUCATI, *Storia dell' arte etrusca*, pl. 129, n° 334.

Amphore italo-ionienne de Bruxelles. Tityos, genou en terre, poursuivi par Apollon archer, genou presque en terre.

FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, III, p. 84, note 4; MATTHIES, *Die pränestinischen Spiegel*, p. 29; SCHMIDT, *op. l.*, p. 296, fig. 22.

Amphore attico-corinthienne, Louvre. Même thème.

*Corpus Vasorum*, Louvre, 1, III, H d, pl. 6, 4; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Diana, p. 131, fig. 2346; REINACH, *Répert. des vases*, I, p. 244; SCHMIDT, *op. l.*, p. 295; *Annali*, 1856, pl. 10, 1.

Relief en bronze d'Olympie. Geras, genou presque en terre, poursuivi par Héraklès.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 304, fig. 26.

Minotaure, poursuivi par Thésée, skyphos attico-corinthien, *Gaz. arch.*, 1884, IX, pl. 1-2; sujet fréquent dans la peinture de vases à figures noires, ex.:

*Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, 1, pl. 35, 4, 7; British Museum, n° 4, II, H e, pl. 60, 2 a, 3 a; SCHMIDT, *op. l.*, p. 304, etc.

<sup>1</sup> Sur ce sujet, SCHMIDT, *op. l.*, p. 296-7, 303, 324.

Gorgone aptère égorgée par Persée, Métope du temple C. de Sélinonte; PERROT, *op. l.* VIII, p. 487, fig. 246.

Gravure sur os, Sparte. Centaure, tête tournée en arrière, sans doute détaché du sujet d'Héraklès poursuivant le Centaure Nessos.

DAWKINS, *op. l.*, pl. CXII, 5, p. 216 (deux exemplaires trouvés avec de la poterie laconienne IV et V, fin du VI<sup>e</sup> ou début du V<sup>e</sup> siècle); SPEARING, *The Childhood of art*, fig. 347 (figure incomplète).

Vase protoattique, Metropolitan Museum, New-York. Centaure.

*Journal of hellenic Studies*, 32, 1912, p. 373, fig. 2, pl. X.

Vase corinthien. Même sujet.

*Clara Rhodos*, III, JACOPI, *Scavi nella necropoli di Jalasso*, 1929, p. 78, fig. 69.

Fronton de Corfou, haut-relief. Géant, genou en terre, poursuivi par Zeus imberbe, celui-ci en course rapide, le bras droit levé tenant la foudre.

RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 96; RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, fig. 170; REINACH, *Répert. de la stat.*, p. 250, n° 4; DEONNA, *Dédale*, II, p. 127.

#### *Silènes isolés.*

Sarcophage de Clazomènes. Episème de bouclier. Silène, genou en terre, un bras levé, l'autre abaissé.

MURRAY, *Sarcophagi*, pl. II; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 273, fig. 126.

Coupe attique à figures noires, Musée Czartoryski. Silène, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Musée Czartoryski, Pologne, III, H e, pl. 14, 3 b.

Coupe attique à figures noires, Bibliothèque Nationale; Scène dionysiaque; sous une anse, Silène, tenant un rhyton, genou presque en terre.

*Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, 2, pl. 50, 4.

Coupe attique à figures noires. Bibliothèque Nationale. Silène, genou en terre.

*Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, 2, pl. 54, 2, 5.

Coupe attique à figures noires. Madrid.

*Corpus Vasorum*, Madrid, Musée national, 1, III, H e, pl. 3, 3 a.

Figures noires. Copenhague. Silène tenant des pampres. Torse de profil.

*Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national, 3, III, H, pl. 107, 1 c.

Antéfixe en terre cuite de Medma, musée de Reggio, VI<sup>e</sup> siècle. Silène, seul, en relief.

VAN BUREN, *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Grecia*, 1923, pl. XVI, fig. 64; MICALI, *Monumenti inediti*, pl. LI, 10.

#### *Silènes en des scènes diverses.*

Vase étrusco-ionien, Villa Giulia. Plusieurs Silènes courants.

*Corpus Vasorum*, Villa Giulia, I, IV, B, pl. L, 4.

Vase attique à figures noires, Bologne. Silènes gambadant devant Dionysos couché.

*Corpus Vasorum*, Bologne, 2, pl. 29, 3-4.

Amphore attique à figures noires, Bologne. Silène courant devant le mulet de Dionysos.

*Corpus Vasorum*, Bologne 2, III, H c, pl. 21, 4.

Amphore à figures noires, British Museum. Silène enlevant une Ménade.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 3, III, H e, pl. 44, 3 b.

Coupe attique à figures noires, Bibliothèque Nationale. La vendange faite par les Silènes. Un d'eux, agenouillé, semble sauter sur la croupe du mulet de Dionysos, pour cueillir des raisins suspendus à une treille au-dessus de lui.

*Corpus Vasorum*, Bibliothèque Nationale, 2, pl. 50, 3.  
Coupe à figures noires, New-York. Silène, comos dionysiaque.  
*Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 204, fig. 20.

*Personnages masculins entre des animaux.*

*Sphinx*<sup>1</sup>.

Relief en ivoire de Sparte. Homme imberbe, renversé, c'est-à-dire posé sur la tête, entre deux sphinx assis.

DAWKINS, *op. l.*, pl. CXXVII, p. 223.

Gemme. Homme imberbe, nu, genou en terre, entre deux sphinx assis.

PERROT, *Hist. de l'art*, IX, pl. I, 8.

Coupe bétienne à figures noires, Cassel. Homme nu, barbu, genou presque en terre, entre deux sphinx.

*Journal of hellenic Studies*, XLIX, 1929, p. 166, fig. 3.

Même motif, Heidelberg.

*Ibid.*, pl. IX.

Même motif, avec personnage ailé, voir plus loin.

*Fauves.*

Cratère corinthien, Louvre. Homme nu, presque agenouillé, entre deux lions affrontés.

POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, II, pl. 60, E 874; *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 5; SCHMIDT, *op. l.*, p. 319, fig. 35.

Fragment de vase ionien de Cymé. Homme nu, imberbe, genou en terre, tête tournée en arrière, entre des fauves adossés.

*Röm. Mitt.*, 1888, pl. V; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 408, fig. 200; SCHMIDT, *op. l.*, p. 319, fig. 36.

*Chevaux*<sup>2</sup>.

Hydrie ionienne, dite de Caere. Homme nu, genou en terre entre deux chevaux cabrés qu'il tient.

*Corpus Vasorum*, Musée Scheurleer, III, E et F, pl. I, 3.

Amphore attique à figures noires. British Museum. Archer, presque agenouillé, entre deux chevaux dressés.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 4, III, H e, pl. 57, 3 b, p. 7.

Amphore attique à figures noires, British Museum. Même motif.

*Ibid.*, pl. 54, 4 b.

Ephèbe maintenant deux chevaux.

ENDT, *Ionische Vasenmalerei*, p. 10, fig. 5; POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 4.

Guerrier entre deux cavaliers qui le chargent.

Wiener Vorlegeblätter, 1889, pl. VI, 2 d.

<sup>1</sup> Sur ce thème, SCHMIDT, *op. l.*, p. 319.

<sup>2</sup> Cf. coupe à figures rouges, éphèbe courant (jambe postérieure levée), entre deux chevaux cabrés, affrontés, Londres. SCHMIDT, *op. l.*, p. 371, fig. 57.

*Personnage masculin tenant un fauve.*

Coupe laconienne, Rhodes. Homme barbu guidant un lion avec des rênes; mythe de Cerbère ? Le torse est de profil.

*Clara Rhodos*, III, JACOPI, *Scavi nella necropoli di Jalasso*, p. 122, fig. 115, pl. B, milieu du VI<sup>e</sup> siècle; *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 31, fig. 5; *Corpus Vasorum, Italia, IX, Rodi*, n<sup>o</sup> 1, III D, pl. 1, n<sup>o</sup> 2, pl. 3.

Coupe à figures noires, Louvre. Homme nu, genou presque en terre, tenant des deux mains par les pattes un petit lion.

POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 18, A 479.

Détail du char en bronze de Monteleone. Homme agenouillé, tenant un lion à bras le corps.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 321, fig. 37.

*Monstres humains à tête animale.*

Amphore rhodienne. Génie à tête de lion, cuirassé, genou en terre<sup>1</sup>.

PERROT, *op. l.*, IX, p. 429, fig. 217.

*Personnages féminins.*

On notera que ce schéma de la course agenouillée, qui est fréquemment donné aux divinités féminines, Harpyies, Gorgones, Nikés<sup>1</sup>, est rare parmi les femmes mortelles. Voir plus haut, attitude du personnage poursuivi, Amazone, Cassandre.

\* \* \*

*Dessin et relief, types ailés.*

Voici des cas où le schéma s'applique à des êtres ailés, que l'on veut représenter en plein vol; celui-ci les maintient à terre, ou les suspend en l'air<sup>2</sup>.

*Personnages masculins.*

*Dieux, héros.*

Lécythe attique à figures noires. Guerrier ailé avec casque, lance et bouclier, agenouillé, volant sur un char au galop. Ce serait l'eidolon de Patrocle, le char étant celui d'Hector galopant autour de la tombe de Patrocle.

TILLYARD, *The Hope Vases*, p. 38, n<sup>o</sup> 32, pl. 4, n<sup>o</sup> 32.

Amphore attique à figures noires. British Museum. Guerrier armé, ailé, agenouillé, volant au-dessus d'un navire. Ce serait l'eidolon d'Achille, transporté dans les Iles des Bienheureux.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 4, III, H e, pl. 58, 4 a; REINACH, *Répert. de vases*, II, p. 99.

Amphore à figures noires de Munich. Hermès, avec des ailes aux pieds, en attitude agenouillée, se détachant sur le fond uni du vase, et semblant suspendu en l'air.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 342, fig. 47.

<sup>1</sup> Sur une autre amphore rhodienne, le monstre à tête de lièvre montre une des autres attitudes de la course, que nous avons signalées plus haut: pieds antérieur et postérieur posés sur leur pointe. PERROT, *op. l.*, IX, p. 428, fig. 216.

<sup>2</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 261-90.

Tasse protoattique d'Égine, Berlin. Persée, agenouillé, avec ailes aux pieds, suspendu en l'air devant Athéna.

*Arch. Zeit.*, 1882, pl. IX; PERROT, *Hist. de l'art*, X, p. 77, fig. 68; SCHMIDT, *op. l.*, p. 263; STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. I, 6, p. 383.

Hydrie chalcidienne, Robinson Collection. Persée, avec talonnières, agenouillé, suspendu en l'air au-dessus d'un serpent.

*Corpus Vasorum*, U. S. A., Robinson Collection, I, p. 36, fig. 2, III, E, pl. XVII.

Amphore attique à figures noires, British Museum. Persée, agenouillé, avec talonnières, au-dessus d'une ligne ondulée. Ce serait Persée volant sur les montagnes de Libye.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 4, III, H e, pl. 60, 4; ROSCHER, *Lexikon*, III, p. 2029.

Amphore attique à figures noires, British Museum. Persée agenouillé.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 4, III, H e, pl. 69, 4, p. 11.

Hydrie attique à figures noires, Vienne. Persée, agenouillé, suspendu en l'air.

*Annali dell. Ist.*, 1866, pl. R; SCHMIDT, *op. l.*, p. 264, fig. 5.

#### *Génies masculins divers.*

Il est difficile de préciser le nom de ces génies ailés, Boréades, Phobos, Deinos, Eros, etc., qui, lorsqu'ils sont imberbes et vêtus, peuvent se confondre avec Niké, Eris, Harpyie<sup>1</sup>.

Sarcophage de Clazomènes. Course de char au galop. Sur la croupe des chevaux de chaque char, un génie ailé vole, celui de gauche agenouillé, genou presque en terre, celui du milieu allongé (type « nage »), celui de droite selon le schéma de la course à jambe antérieure levée.

MURRAY, *Terracotta sarcophagi*, pl. 1; STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. III, 18; PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 267, fig. 123.

Cratère corinthien, Louvre. Sur le plat de l'oreillette, Boréade (?) vêtu, barbu, à deux ailes dans le dos et à ailettes aux pieds.

POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 46, E 629; PERROT, *op. l.*, IX, p. 613, fig. 325.

Coupe cyrénienne de Naukratis. La déesse Cyréné, entourée de génies masculins, barbus, ailés. Celui qui est aux pieds de la déesse, à droite, a deux ailes soudées au milieu du dos, et des ailettes aux pieds, en attitude agenouillée. PETRIE, *Naukratis*, I, pl. VIII; SCHMIDT, p. 274, fig. 11.

Aryballe corinthien. Boréade (?), barbu, vêtu.

RAYET-COLLIGNON, fig. 32; PERROT, *op. l.*, IX, p. 313, fig. 161.

Coupe ionienne de Phinées. Deux Boréades vêtus, barbus, poursuivant les Harpyies, tous suspendus en l'air.

PERROT, *op. l.*, IX, p. 539, fig. 264, p. 541, fig. 266; BUSCHER, *Griech. Vasenmalerei*, p. 107, fig. 66; STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. I, 6, p. 382.

Vase à figures noires. Dans une scène à nombreux personnages, deux Boréades (?), à quatre ailes et talonnières, vêtus, l'un barbu, l'autre imberbe, avec bras levés et abaissés.

Monum. inediti dell'Ist. di Corr. arch., III, 1840, pl. XXIV, en bas; ANNALI, XII, p. 165.

Miroir étrusque. Génie masculin (Eros ?), nu, imberbe, à quatre ailes, volant sur les vagues.

GERHARD, *Etruskische Spiegel*, pl. LXX; CURTIUS, *Die knienden Figuren*, fig. 12; REINACH, *Chroniques d'Orient*, I, p. 331, fig.

Cf. aussi GERHARD, V, 7, p. 328, 2; MATTHIES, *Die praenestinischen Spiegel*, p. 28.

<sup>1</sup> DE RIDDER, *Bronzes de l'Acropole*, p. 316. Voir plus loin, Niké.

*Génies masculins entre des animaux ou les accompagnant.*

Pyxis corinthienne, Bruxelles. Génie barbu, vêtu, à quatre ailes (Boréade ?), genou presque en terre, entre deux sphinx assis.

*Corpus Vasorum*, Bruxelles, 1, III, C, pl. 3, 2 b; SCHMIDT, *op. l.*, p. 270, fig. 9.

Amphore, Bruxelles. Génie imberbe, à deux ailes, genou presque en terre, entre des cavaliers au galop; entre ses jambes, une oie.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 297, fig. 23.

Aryballe corinthien, Boston. Génie à deux ailes, genou en terre, entre une Chimère et un fauve.

JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, pl. XXVII, 1 b; SCHMIDT, *op. l.*, p. 268, fig. 8; *Amer. Journal of arch.*, 1900, pl. 5.

Vase étrusque. Génie imberbe, presque agenouillé, nu, à deux ailes, qui sont singulièrement attachées aux reins, entre deux volatiles.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XXXIX, 3.

Amphore étrusque. Génie à quatre ailes, attachées comme précédemment aux reins, genou en terre, entre des Sirènes.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XLIII, 2.

Aryballe corinthien, Camiros. Génie barbu tourné à droite vers un lion.

*Clara Rhodos*, VI-VII, 1932, p. 30-1, fig. 18-9.

*Personnages féminins.*

*Harpyies.*

Coupe ionienne de Phinées. Deux Harpyies à quatre ailes et ailettes aux pieds, volant sur les flots (volute).

PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 539, fig. 264, p. 542, fig. 267; BULLE, *Der Schöne Mensch* (3), 1922, p. 53, fig. 34; BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 107, fig. 66.

Coupe à fig. noires, Rhodes: «arpia volante».

*Corpus Vasorum*, Italie, IX, *Rodi*, n° 1, III H e, pl. 17, n° 2.

*Gorgones.*

Amphore protoattique de Nettos. Deux Gorgones à deux ailes, au-dessus de dauphins qui représentent les flots sur lesquels elles volent.

PERROT, *op. l.*, xp. 73, fig. 65, p. 71, fig. 63; BUSCHOR, *op. l.*, p. 63, fig. 44; RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, pl. 159; SCHMIDT, *op. l.*, p. 262, fig. 2; *Antike Denkmäler*, I, pl. 57.

Amphore attico-corinthienne, Louvre. Gorgones à deux ailes.

*Corpus Vasorum*, Louvre, n° 1, III, H d, pl. 8, 2, E 857; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, p. 79; REINACH, *Répert. de vases*, I, p. 172, 4; SCHMIDT, *op. l.*, p. 263, fig. 4; *Mon. Ist.*, VIII, 34; THIERSCH, *Tyrr. Amphoren*, pl. 2.

Amphore attico-corinthienne, Louvre. Deux Gorgones à deux ailes.

*Corpus Vasorum*, n° 1, III, H d, pl. 5, 8.

Hydrie chalcidienne, Robinson Collection. Deux Gorgones à deux ailes.

*Corpus Vasorum*, Robinson Collection, Baltimore, I, p. 36, fig. 2, III E, pl. XVII.

Hydrie chalcidienne de Corneto.

FURTWAENGLER-REICHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, I, p. 162; SCHMIDT, *op. l.*, p. 271, fig. 10.

Cratère chalcidien, Copenhague. Gorgone à quatre ailes, entre deux sphinx assis.

*Corpus Vasorum*, Copenhague, N° 3, III, E, pl. 97, 1 c; BAUMEISTER, *Denkmäler*, I, p. 18, fig. 19-20.

Psykter chalcidien, Copenhague. Gorgone à quatre ailes.

*Corpus Vasorum*, Copenhague, n° 3, III E, pl. 97, 2 b.

Cratère d'Ergotimos et Clitias (vase François). Sur les volutes des anses, deux Gorgones à deux ailes.

PERROT, *op. l.*, 10, p. 165, fig. 108; *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. I, 5; *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. 4, 1 c, i d; FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmalerei*, pl. 1-3, p. 2. Vase à figures noires. Deux Gorgones entre des combattants.

*Monumenti inediti del Ist. di Corr. arch.*, 1840, III, pl. XXIV; *Annali*, XII, p. 165.

Amphore attique à figurines noires, British Museum.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 4, III H e, pl. 69, 4 a.

Amphore attique à figures noires, British Museum.

*Corpus Vasorum*, 4, III, H e, pl. 60, 4 b.

Hydrie attique à figures noires, Vienne.

*Annali*, 1866, pl. R; SCHMIDT, *op. l.*, p. 264, fig. 5.

Coupe attique à figures noires, Berlin.

GERHARD, *Trinkschalen*, pl. 2, 3; SCHMIDT, *op. l.*, p. 264.

Coupe de Rhodes, British Museum, B 380.

*Journal of hellenic Studies*, 1884, pl. 43, p. 220.

Vase attique à fig. noires, Villa Giulia.

*Corpus Vasorum*, Villa Giulia, III, III H e, pl. 53, 1; 54, 2.

Coupe attique à figures noires, à yeux. Gorgone à quatre ailes.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. LI, 8.

Amphore attique à figures noires, Louvre. Deux Gorgones à quatre ailes, suspendues en l'air; au-dessous, serpent.

*Corpus Vasorum*, Louvre, 4, III, H e, pl. 43, 3, 8; POTTIER, *Catalogue*, p. 789-90, F 230.

Cf. encore BEAZLEY, *Attic Black Figures*, p. 12; CURTIUS, *Die knienden Figuren*, pl. fig. 3; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 302, fig. 124.

Gemme de Mélos.

*Ath. Mitt.*, XI, 1886, pl. 6, n° 13, p. 176; les plus anciennes gemmes de cette nécropole remontent au VII<sup>e</sup> siècle.

Intaille.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. LIV, 3. Gorgone à quatre ailes.

Stèle attique, Athènes, Musée national. Dans le registre inférieur.

*Ath. Mitt.*, XXXII, 1907, pl. XXI, p. 514; RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, fig. 5; SCHMIDT, *op. l.*, p. 274, 283.

Acrotère, ornement de fronton, ou ex-voto isolé, en terre cuite,<sup>1</sup> Syracuse, temple d'Athéna.

VAN BUREN, *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, 1923, pl. XVIII, fig. 76; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 79; DUCATI, *L'arte classica* (2), p. 142, fig. 168; ORSI, *Notizie degli Scavi*, 1915, p. 178; *Rev. des ét. grecques*, 1917, p. 200; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1922, I, p. 113, fig.; ORSI, *Monumenti antichi*, 1919, XXV, pl. XVI, p. 614; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 382, note 2; *Journal of hellenic Studies*, 4, 1921, p. 208, fig. 3; DELLA SETA, *Italia antica*, 1928, p. 128, fig. 119, p. 130; *Arch. Anzeiger*, 36, 1921, p. 180-182, fig. 45.

Acrotère ou antéfixe de Géla. Terre cuite, Berlin.

KEKULE, *Terrakotten von Sizilien*, p. 45; SCHMIDT, *op. l.*, p. 282.

<sup>1</sup> ORSI, *Monumenti antichi*, XXV, 1919, p. 621, hésite, mais songe plutôt à un ex-voto isolé.

Antéfixe en terre cuite de Capoue.

KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, pl. X, n° 4, p. 49.

Antéfixe.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. LI, 10.

Métope en terre cuite de Géla, Syracuse.

VAN BUREN, *op. l.*, pl. XIX, fig. 80, p. 162; *Monumenti antichi*, 1907, 17, p. 568, pl. XLVIII; SCHMIDT, *op. l.*, p. 282.

Deux moules pour plaquettes votives rectangulaires, ou plutôt pour éléments de frise.

Agrigente.

MARCONI, *Agrigento*, pl. 96, fig. 133, p. 193.

Relief de Hiéronda, près de Milet. Gorgone en retour d'angle d'une frise.

PERROT, *op. l.*, VIII, p. 283, fig. 116, 117; MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, I, p. 555, n° 239; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 380.

Fronton de Corfou.

RODENWALDT, *Die Kunst der Antike*, fig. 171; REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 251, 2; ZERVOS, *L'art en Grèce*, pl. 108; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 76; *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 356; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 474, fig. 98.

Relief en bronze du Ptoion.

Bull. de Corr. hellénique, 1892, pl. 10; SCHMIDT, *op. l.*, p. 278.

Relief en bronze d'Olympie.

Olympia, IV, pl. 39, n° 699; SCHMIDT, p. 278, fig. 14.

Relief en bronze étrusque.

SCHUMACHER, *Beschreibung der antiken Bronzen*, Carlsruhe, pl. VI, 1, p. 47, n° 268; SCHMIDT, *op. l.*, p. 278.

Monnaie étrusque en argent, V<sup>e</sup> siècle. Ailes normales.

DUCATI, *Storia dell'arte etrusca*, pl. 148, n° 383, p. 335.

*Hippogorgone.*

Scarabée. Centaure ailé, à tête de Gorgone (Hippogorgone), tenant fauve et sanglier. *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 374, fig. 14.

*Potnia Thérôn* (Niké ?<sup>1</sup>).

Plaque en terre cuite de Lato, Crète. Génie féminin ailé (Niké), vêtu d'un chiton court, tenant un cygne, coiffé du polos.

DEMANGEL, Bull. de Corr. hellénique, LIII, 1929, p. 424, fig. 36, pl. XXX, 2, n° 99; ID., *La frise ionique*, p. 383, note 1.

Image analogue sur le polos d'une tête de divinité, même provenance. Bull. de Corr. hellénique, p. 397, fig. 13 e.

*Nikés. Eris.*

Ces démons ailés féminins, dont le visage n'est pas grimaçant comme celui de la Gorgone, peuvent recevoir des noms divers. Celui d'Eris est attesté par une inscription sur un

<sup>1</sup> Plusieurs types féminins, ailés, en attitude agenouillée (Gorgones, Nikés), tiennent des animaux ou sont accompagnés par eux, comme la Potnia Thérôn.

vase à figures noires<sup>1</sup>, et, sur une assiette attique de la collection Robinson, les deux Eris sont accompagnées des attributs caractéristiques que leur donne Hésiode<sup>2</sup>. D'autres représentations sont celles de Niké. Mais, dans bien des cas, l'hésitation est permise<sup>3</sup> entre Eris, Iris, Niké, une Harpyie, même avec un Boréade imberbe<sup>4</sup>.

Lécythe ovoïde de Fikellura, Rhodes, à Copenhague. « Femme ailée, sorte de démon féminin »; genou en terre, tête retournée, chairs blanches; vêtue.

*Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national 3, III H, pl. 109, 4.

Vase de Daphnae. Niké (?), vêtue, tenant une fleur, torse de profil.

PETRIE, *Tanis*, II, pl. 26, 4; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Niké, p. 318.

Coupe cyrénenne, British Museum. Niké (?) vêtue, tendant des couronnes à un cavalier.

*Arch. Zeit.*, 1881, pl. 13, 2; ROSCHER, s. v. Niké, p. 318, fig. 2; *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 31, fig. 6.

Alabastre corinthien. « Démon imberbe ailé », qui paraît être féminin, vêtu d'un chiton court, accompagné d'une oie.

*Corpus Vasorum*, Musée Scheurleer, n° 1, III C, pl. 4, 9.

Alabastre corinthien de Camiros, Louvre. Génie ailé imberbe, vêtu d'un chiton court, même type que le précédent (Musée Scheurleer). Est-ce Niké, Eris, ou un jeune Boréade ? Au revers, une oie.

*Corpus Vasorum*, Louvre, n° 8, III, C a, pl. 16, 4; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, p. 19, pl. 16, A 465; ZERVOS, *Rhodes*, p. 35, fig. 52.

Hydrie ionienne, dite de Caéré. Niké (?), avec torse de profil, tenant des couronnes, au-dessus d'un dauphin, et accompagnant le taureau qui enlève Europe.

JAHN, *Entführung der Europa*, pl. 5 a; SCHMIDT, *op. l.*, p. 329, fig. 40; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Niké, p. 318 (dénomination incertaine, en tout cas pas une Harpyie, comme le pense SMITH, *Journal of hellenic Studies*, 1892-3, p. 112).

Coupe attique à figures noires. « Niké ».

*Corpus Vasorum*, Musée Scheurleer, III, H d et e, pl. I, 3.

Coupe attique à figures noires, Copenhague. Démon ailé, féminin, imberbe, vêtu.

*Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national, 3, III, H, pl. 114, 2 c.

Coupe attique à figures noires, British Museum, B 425. Démon ailé, vêtu, imberbe, « Niké ».

*Corpus Vasorum*, British Museum 2, III, H e, pl. 13, 1 a.

Coupe attique à figures noires, British Museum, B 387. « Niké, Eris » ?

WALTERS, *Catalogue of the Vases*, British Museum, II, p. 214, n° B 387; ROSCHER, s. v. Niké, p. 219.

Cratère de Nicosthène, British Museum, B 364. Niké, Eris, Iris (?), avec ailes aux talons, derrière les chevaux du char, qu'elle semble encourager.

WALTERS, *Catalogue of the Vases*, British Museum, II, p. 18, fig. 27, p. 205, B 364; *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. 6, 1 b; ROSCHER, s. v. Niké, p. 320.

Hydrie attique à figures noires. British Museum, B 334. Fontaine monumentale, dont l'acrotère central (sur le col) est Niké ou Eris.

<sup>1</sup> ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Niké, p. 318-20; DE RIDDER, *Bronzes de l'Acropole d'Athènes*, p. 315-6.

<sup>2</sup> Voir plus loin; sur ces deux Eris, ROSCHER, s. v. Eris, s. v.

<sup>3</sup> ROSCHER, s. v. Eris, p. 1338, fig. 2; s. v. Niké, p. 319.

<sup>4</sup> Voir plus haut. Ex.: *Corpus Vasorum*, Louvre, 8, III, C A, pl. 16, 4, p. 16.

*Corpus Vasorum*, British Museum, 6, III, H e, pl. 90, 2, 91, 4 (B 334; ancienne coll. Canino, 1837); WALTERS, *Catalogue of the Vases*, II, p. 195; INGHIRAMI, *Vasi fintili*, pl. 43; ROSCHER, s. v. Niké, p. 320; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 257, note 7.

Coupe attique à figures noires, Exékias, Louvre. « Niké ou Eris », vêtue.

*Corpus Vasorum*, Louvre, n° 8, III, H e, pl. 77, 2; POTTIER, *Catalogue*, p. 740, F 54; ID., *Vases antiques du Louvre*, I, p. 94, F 54; *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, pl. V, 2 a.

Coupe attique à figures noires, Louvre. « Niké ou Eris », vêtue.

*Corpus Vasorum*, Louvre, n° 8, III, H e, pl. 77, 10; POTTIER, *Catalogue*, p. 743, F 64; ID., *Vases antiques du Louvre*, p. 96, pl. 68, F 64.

Amphores de Nicosthène, Louvre. Sur le col, « Niké » ou Eris.

*Corpus Vasorum*, n° 4, III, H e, pl. 34, 1, 5, 9, 13; POTTIER, *Vases antiques*, p. 102, F 105; *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. I, 1 (le n° 13 du *Corpus Vasorum*); ROSCHER, s. v. Niké, p. 319.

Amphore de Nicosthène, anc. coll. Castellani. Niké ou Eris.

*Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 2 d, 2 l.

Pinax à figures noires, Robinson Collection. Deux femmes ailées, vêtues, profilées l'une sur l'autre. Les attributs qui les accompagnent, lapin, serpent, permettent de les identifier avec les deux Eris d'Hésiode, la bonne et la mauvaise.

*Corpus Vasorum*, Robinson Collection, Baltimore, 1, III, H, pl. XIX, 1, p. 40; ROBINSON, *Amer. Journal of arch.*, XXXIV, 1930, p. 353 sq.; *Rev. des ét. grecques*, 1931, p. 97, fig. 4.

Vatican, coupe à figures noires, fragmentée, avec la signature du fils d'Eucheiros. Motif analogue au précédent, reste de figure ailée avec lapin à ses pieds.

BEAZLEY, *Journal of hellenic Studies*, LII, 1932, p. 176, 179, fig. 11.

Vase à figures noires, Berlin, n° 1775. Eris vêtue, que l'inscription désigne par son nom.

GERHARD, *Ges. Akad. Abhandl.*, pl. X, 5; CURTIUS, *Die Knienden Figuren*, p. 6; RORCHER, s. v. Eris, p. 1338, fig. 2; s. v. Niké, p. 319.

Plaquette en terre cuite de l'Héraion d'Argos. Niké ou Gorgone ?

WALDSTEIN, *The Argive Heraeum*, II, pl. XLIX, 2-4, p. 47; SCHMIDT, *op. l.*, p. 282; *Bull. de corr. hellénique*, LIII, 1929, p. 425.

Miroirs étrusques.

CURTIUS, *Die Knienden Figuren*, p. 6.

\* \* \*

### *Figurines.*

Nous groupons ici quelques figurines d'êtres aptères et ailés, qui répètent ce schéma, et qui sont des ornements (poignées, pieds, anses) d'objets mobiliers, trépieds, cistes, vases.

#### *Types aptères.*

##### *Coureurs indéterminés.*

Metropolitan Museum of art, New-York. Statuette en bronze: coureur nu, imberbe, les bras ramenés sur la poitrine.

RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 81-2; ID., *Greek, etruscan and roman bronzes*, Metropolitan Museum, p. 10, n° 16.

Ancienne collection Samson. Statuette de bronze: coureur nu, imberbe, les bras ramenés sur la poitrine.

*Catalogue vente Sambon*, 1903, pl. X; *Le Musée*, 1904, pl. I; REINACH, *Répert. de la stat.*, III, p. 233, 5; IV, p. 344, 7; SCHMIDT, *op. l.*, p. 316, fig. 33; *Fouilles de Delphes*, V, p. 36. Minorque, Rafal del Toro. Statuette de bronze: coureur nu, imberbe.

BOSCH, *Etnologia de la peninsula iberica*, 1932, p. 292, fig. 238.

Antre de l'Ida, Musée d'Hérakleion, Crète. Statuette de bronze: coureur nu, imberbe.

*Antro Ideo*, pl. XII, 2, fig. p. 735 (Mus. italico); *Annuario R. Scuola d'arch. di Atene*, X-XII, 1931, p. 703, fig. 667; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 542, 3 (collection Triphylli, Réthymo); SCHMIDT, *op. l.*, p. 316.

Delphes, Musée. Statuette de bronze. Le torse est seul conservé, mais le geste des bras ramenés sur la poitrine, caractérise le coureur dans la même attitude que précédemment, Tunique collante sans manches.

*Fouilles de Delphes*, V, 1904, p. 36, n° 41, pl. VII, 3; SCHMIDT, *op. l.*, p. 316, note 4; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 347, 1.

Collection Arndt, Munich. Statuette de bronze: coureur nu, imberbe, un bras abaissé, l'autre levé.

SCHMIDT, *Münch. Studien*, 1909, p. 317, fig. 34; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 346, 7.

Louvre, d'Etrurie. Statuette de bronze: coureur nu.

REINACH, *op. l.*, II, p. 390, 5.

#### *Personnages mythologiques divers.*

Mayence. Ornement de candélabre étrusque, bronze. Héraklès et une femme.

*Mainzer Zeitschrift*, VI, 1911, pl. 1; REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 255, 2.

Mayence, ornement du même candélabre. Bronze. Deux personnages masculins vêtus d'un pagne.

*Mainzer Zeitschrift*, VI, 1911, pl. I; REINACH, *op. l.*, V, p. 255, 3.

Mayence. Ornement du même candélabre. Deux Silènes.

*Mainzer Zeitschrift*, VI, 1911, pl. 1; REINACH, *Répert.*, V, p. 255, 5.

Pied de meuble, bronze. Héraklès nu, tenant au-dessus de lui le sanglier d'Erymanthe.

*Monumenti ined.*, VI-VII, 69, 2 c; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 236, 2.

New-York, Metropolitan Museum of art. Ornement de trépied étrusque, bronze. Héraklès.

RICHTER, *Greek, etruscan and roman Bronzes*, Metropolitan Museum, p. 43, fig. 62; ID., *Handbook of the classical collections*, p. 76, fig. 46.

Antre de l'Ida, Musée d'Hérakleion. Silène barbu, nu. Bronze.

*Annuario E. Scuola arch. di Atene*, X-XII, 1931, p. 703, fig. 668; REINACH, *op. l.*, II, p. 542, 2 (collection Triphylli, Réthymo).

Ciste de Sainte Marie de Capoue. Bronze. Groupe d'un Silène enlevant une Nymphe. *Monumenti inediti*, V, pl. XXV.

Berlin. Ornement de trépied étrusque. Bronze. Personnage masculin, avec une draperie autour des reins.

*Monumenti antichi*, VII, p. 351; REINACH, *Répert.*, II, p. 808, 3 (Hermès ?).

Berlin. Ornement de trépied étrusque. Bronze. Personnage masculin, analogue, bras droit levé.

*Monumenti antichi*, VII, p. 351; REINACH, *op. l.*, p. 808, 4 (Persée ?).

Munich, ornement de trépied. Bronze. Personnage masculin, barbu, vêtu, levant le bras droit.

*Arch. Anzeiger*, 1923-4, p. 303; REINACH, *Répert. de la stat.*, VI, p. 13, 6.

*Personnages féminins.*

Ornement de mobilier. Bronze. Femme nue, Omphale (?).

*Monumenti inediti*, VI-VII, 69, 3 a; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 391, 3.

Femme vêtue, Omphale (?). Bronze.

*Monumenti inediti*, VI-VII, 69, 3 b; REINACH, *op. l.*, II, p. 391, 4.

Sparte. Plomb. Femme vêtue, un bras levé, l'autre abaissé. Bien qu'elle ne soit pas ailée, Wace suppose qu'il s'agit de Niké.

DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, p. 263, fig. 122, g; p. 268 (Lead II, 635-600), p. 261.

Sparte. Plomb. Gorgone, vêtue, non ailée<sup>1</sup>.

DAWKINS, *op. l.*, p. 273, fig. 126, k, p. 271 (Lead III-IV, 600-500, p. 251); REINACH, *Répert.*, IV, p. 240, 6.

Vienne, d'Athènes, Acropole. Femme vêtue d'un chiton court.

*Arch. Anzeiger*, 1892, p. 49, n° 64; REINACH, *Répert. stat.*, II, p. 390, 2.

*Types ailés.*

*Génies masculins.*

Adria. Génie masculin, nu (?), portant bonnet phrygien et chaussures à ailettes. Bronze.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XIX, 4; REINACH, *Répert.*, II, p. 390, 3.

Ornement de trépied étrusque. Bronze, British Museum. Personnage masculin vêtu, coiffé d'un bonnet, avec chaussures à ailettes, le bras droit levé tenant une arme.

*Monumenti antichi*, VII, p. 354; REINACH, *op. l.*, II, p. 808 (Hermès ?).

Rhodes Island. Décor d'anse d'une cruche en bronze étrusque. VI-V<sup>e</sup> siècle. Personnage masculin nu, avec ailettes aux talons (Hermès ?).

*Bull. of the Rhodes Island School of Design*, XXII, 1934, p. 5.

New-York. Metropolitan Museum. Décor d'anse d'une cruche analogue à la précédente; motif semblable.

RICHTER, *Greek, etruscan and roman Bronzes*, p. 190, n° 493.

Paris, Bibliothèque Nationale. Applique de vase en bronze. Génie vêtu, avec ailes dans le dos; Boréade.

BABELON, *Bronzes de la Bibliothèque nationale*, p. 321, n° 731.

New-York, Metropolitan Museum. Applique de mobilier. Bronze. Génie barbu, vêtu, à deux ailes dans le dos et à ailettes aux pieds, un bras levé, l'autre abaissé. Boréade ?

RICHTER, *Greek, roman and etruscan Bronzes*, p. 30, n° 46; *Bull. Métrop. Museum*, 1911, p. 94; REINACH, *Répert.*, V, p. 64, 1.

Gnathia. Génie nu, barbu (?), à deux ailes non recroquevillées, et ailettes aux pieds.

MINERVINI, *Mon. di Barone*, pl. XI, 4; REINACH, *Répert.*, II, p. 172, 7 (Divinité orphique ?, plutôt mauvais dessin rajeunissant un Boréade archaïque ou archaïsant).

Athènes. Ornement de meuble. Bronze. Génie nu, imberbe, à deux ailes et ailettes aux pieds.

DE RIDDER, *Bronzes de l'Acropole d'Athènes*, p. 320, n° 804 (6485), fig. 310; REINACH, *Répert.*, II, p. 392, 1.

<sup>1</sup> La Gorgone peut être en effet ailée ou non. A Sparte, relief de terre cuite, DAWKINS, *op. l.*, pl. VIII.

Athènes. Ornement de meuble. Bronze. Génie nu, imberbe, à deux ailes, et ailettes aux pieds.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 319, n° 803 (6484), fig. 309; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 210.

Caere. Ornement de vase, bronze. Génie nu, imberbe, à deux ailes.

MICALI, *Monumenti inediti*, pl. XIX, 3; REINACH, *Répert.*, II, p. 393, 6.

Ancienne collection Pourtalès. Ornement de meuble. Bronze. Génie nu, imberbe, à quatre ailes.

PANOFKA, *Catal. Pourtalès*, pl. XL, 1; REINACH, *Répert.* II, p. 412, 11.

Ornement de meuble, Berlin. Bronze. Génie nu.

Berlin. Staatliche Museen, *Führer durch das Antiquarium*, I, Bronzen, 1924, pl. 24, p. 67, n° 2172.

Ornement de meuble. Bronze. Génie nu, imberbe, à deux ailes, et à ailettes aux pieds.

Vente de Sanctis, Rome; REINACH, *op. l.*, V, p. 500, 3.

Trois pieds d'une ciste étrusque, bronze, Genève. Génie nu, imberbe, à quatre ailes, un bras levé, l'autre abaissé. Début du V<sup>e</sup> siècle. Voir la notice en tête de ce mémoire.

*Rev. arch.*, 1912, II, p. 37; REINACH, *Répert.*, V, p. 185, 8.

Cassel. Pied de ciste. Bronze. Génie, nu, à part une draperie qui encadre le corps. Deux ailes non recroquevillées. La main gauche à la hanche, le bras droit écarté de côté. Le geste des bras semble indiquer l'agenouillement au repos. Eros (?). V<sup>e</sup> siècle.

SCHUMACHER, *Beschreibung*, pl. XI, n° 6, pl. IV, 21, XXV, n° 256, p. 43; SCHMIDT, *op. l.*, p. 318, note 1; BIEBER, *Die antiken Skulpturen und Bronzen in Cassel*, 1915, p. 85, n° 352-3, pl. L.

British Museum. Ornement de trépied. Bronze. Génie barbu, vêtu, à quatre ailes et à ailettes aux pieds, enlevant un petit personnage. Sans doute Boréade enlevant Orithyie.

*Monum. antichi*, VII, p. 354; REINACH, *Répert.*, II, p. 807, 6.

### *Gorgones.*

Olympie. Bronze. Gorgone à deux ailes et ailettes aux pieds, vêtue.

*Ausgrabungen aus Olympia*, IV, pl. VIII, PERROT, *op. l.*, VIII, p. 307, fig. 126; REINACH, *Répert.*, II, p. 389, 6; SCHMIDT, *op. l.*, p. 280.

Louvre. Bronze. Gorgone à deux ailes et ailettes aux pieds.

DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, 4<sup>o</sup>, I, pl. 11, n° 97, p. 20; ID., *Bronzes antiques du Louvre*, in-16, 1913, p. 44, n° 97, fig. 2; REINACH, *op. l.*, II, p. 389, 7.

Bibliothèque Nationale Paris, d'Athènes. Bronze. Gorgone à deux ailes, et ailettes aux pieds, vêtue.

BABELON, *Catalogue des bronzes de la Bibliothèque nationale*, p. 313, n° 706; REINACH, *op. l.*, II, p. 389, 8.

Cilicie. Collection Clercq. Gorgone à deux ailes, vêtue.

DE RIDDER, *Catalogue de la collection de Clercq*, III, Bronzes, pl. LIII, n° 329; REINACH, *op. l.*, IV, p. 239, 1; SCHMIDT, *op. l.*, p. 280.

Collection Clercq. Bronze, applique d'anse. Gorgone à quatre ailes, vêtue.

DE RIDDER, *Catalogue de la collection de Clercq*, III, pl. LVIII, n° 423; REINACH, *op. l.*, IV, p. 239, 2; SCHMIDT, *l. c.*

Ermitage, Léningrad. Applique de vase, bronze. Gorgone à quatre ailes, vêtue.

*Gaz. arch.*, 1888, pl. 13; REINACH, *op. l.*, V, p. 199, 1; SCHMIDT, *l. c.*

Munich, Antiquarium. Bronze. Gorgone à deux ailes, vêtue.

SCHMIDT, *Münch. Studien*, I, 1909, p. 280, fig. 15; REINACH, *op. l.*, IV, p. 239, 5.

Sparte. Plomb. Gorgone, ailée (?).

DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CLXXXIII, 29, p. 262 (Lead I, 700-635, p. 251).

Relief mélien, dans le commerce. Terre cuite. Gorgone à deux ailes et ailettes aux pieds, vêtue. Ailes non recourbées.

SCHMIDT, *op. l.*, p. 388, fig. 58.

Statues de pierre, voir plus loin (Acropole, acrotères de l'Hékatompédon).

*Nikés*<sup>1</sup>.

British Museum. Bronze, ornement de trépied. Niké, vêtue d'un justaucorps, à deux ailes. Sans doute le plus ancien exemplaire de cette série.

SYBEL, *Weltgeschichte d. Kunst*, p. 113, fig. 94; REINACH, *op. l.*, II, p. 808, 1; HAHR, *op. l.*, p. 8, fig. 4; SCHMIDT, *op. l.*, p. 280 (« sehr altertümliches Figürchen »).

Sparte, plomb. Niké à deux ailes, vêtue du chiton court, sans plis.

DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, p. 263, fig. 122 h, pl. CXCVI, 26, p. 268 (Lead II, 635-600, p. 251).

Palerme, collection Virzi. Bronze. Ornement de meuble. Niké à deux ailes, vêtue d'une tunique longue serrée à la ceinture.

REINACH, *op. l.*, III, p. 258, 2; SCHMIDT, *op. l.*, p. 280.

Carlsruhe, Ornement de meuble, bronze. Niké, vêtue du long chiton ionien, tenu de la main gauche.

SCHUMACHER, *Beschreibung*, p. 176, n° 930; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 372, pl. XI a; ROSCHER, s. v. Nike, p. 324; REINACH, *op. l.*, II, p. 390, 4; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 384, note.

Athènes, Acropole<sup>2</sup>. N° 6474. Bronze. Il ne subsiste que le buste.

DE RIDDER, *Catalogue des bronzes de l'Acropole*, p. 324, n° 809, fig. 315; REINACH, *op. l.*, II, p. 392, 5.

Athènes, Acropole, n° 6475. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien, relevé de la main gauche.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 326, n° 812, fig. 818.

Athènes, Acropole. N° 6476. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien, tenu de la main gauche.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 324, n° 810, fig. 316.

Athènes, Acropole, n° 6478. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien, tenu de la main gauche.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 325, n° 811, fig. 317; REINACH, *op. l.*, II, p. 391, 7; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, pl. XI, a.

Athènes, Acropole, n° 6479. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien, tenu de la main gauche.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 323, n° 807, fig. 313; REINACH, *op. l.*, II, p. 392, 2.

Athènes, Acropole, n° 6480. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du chiton ionien qu'elle tient des deux mains.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 323, n° 808, *Ath. Mitt.*, XI, 1886; pl. 11 c; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 140, fig. 70; *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. II, 9, p. 386; ROSCHER,

<sup>1</sup> SAGLIO-POTTIER, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. Victoria, p. 846, note 4, référ.

<sup>2</sup> ROSCHER, s. v. Niké, p. 323-4; SCHMIDT, *op. l.*, p. 279. Quelques Nikés en bronze de l'Acropole adoptent d'autres schémas de la course, fléchie et non agenouillée; nous les avons signalées plus haut.

*Lexikon*, s. v. Niké, p. 323, fig. 4; REINACH, *op. l.*, II, p. 391, 6; STAIS, *op. l.*, p. 228, n° 6480; SCHMIDT, *op. l.*, p. 343; BULLE, *Der Schöne Mensch*, 1922, p. 52, fig. 33.

Athènes, Acropole, n° 6483. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue de la tunique courte, sans plis.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 317, n° 800, fig. 306; REINACH, *op. l.*, II, p. 392, 3; STAIS, *op. l.*, p. 238, n° 6483; RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 80; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 211.

Athènes, Acropole, n° 6486. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue de la tunique courte, sans plis.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 320, n° 805, fig. 311.

Athènes, Acropole, n° 6487. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue de la tunique courte. Il ne reste que le buste.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 316, n° 799, fig. 305.

Athènes, Acropole, n° 6488. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue de la tunique courte. Il ne reste que le buste.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 317, n° 801, fig. 307.

Athènes, Acropole, n° 6489. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du costume ionien; les deux bras sont libres et ne relèvent pas le vêtement.

DE RIDDER, *op. l.*, p. 319, n° 802, fig. 308; REINACH, *op. l.*, II, p. 392, 6.

Magnésie, collection de Clercq. Bronze. Niké à deux ailes, vêtue du costume ionien. Les ailes sont normales et non recourbées à leur extrémité. Style du Ve siècle, d'imitation archaïque.

DE RIDDER, *Collection de Clercq, Bronzes*, III, pl. IV, 54, n° 330, p. 236; REINACH, *op. l.*, IV, p. 240, 4.

Louvre, ancienne collection de Janzé. Terre cuite. Niké, vêtue du costume ionien.

RADET, *Cybébé*, p. 48, fig. 64, p. 112; POTTIER, *Diphilos*, pl. XXIV, 551; SAGLIO-POTTIER, s. v. Victoria, p. 845, note 12.

Cabinet des Médailles, ancienne collection Oppermann. Provenance: Tégée. Terre cuite. Niké.

WINTER, *Die Typen der figurlichen Terrakotten*, I, p. 160, 2.

Olympie, acrotère? (Treu). Terre cuite. Niké.

*Olympia*, III, pl. 8, 3, p. 40; IV, pl. XXVII, 2; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Niké, p. 322; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 846, note 2; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 373; *Arch. Zeit.*, 1882, p. 342, 352; SCHMIDT, *op. l.*, p. 335, note 2; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 2.

Statues de pierre, voir plus loin (Nikés comme acrotères).

\* \* \*

### *L'attitude agenouillée et le mouvement réel.*

On a émis diverses hypothèses sur l'origine et le sens de cette attitude<sup>1</sup>. Après l'avoir considérée jadis comme l'agenouillement du repos, parfois celui du suppliant<sup>2</sup>, on y a reconnu un schéma de la course et du vol. Son aspect bizarre et forcé a surpris

<sup>1</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 253 sq., passe en revue les diverses hypothèses.

<sup>2</sup> CURTIUS, *Die knienden Figuren*, p. 3; *Chroniques d'Orient*, I, p. 331.

les érudits. En effet, les figures qui nous paraissent exprimer le mieux l'idée de la course sont celles qui s'éloignent le plus de la réalité, et bien des images modernes dans le dessin et la ronde-bosse sont erronées<sup>1</sup>. L'art nous a habitués pendant des siècles à ces représentations conventionnelles, qui sont des synthèses de plusieurs moments du mouvement, plutôt que la traduction d'un instant déterminé<sup>2</sup>. Cependant, certaines attitudes en apparence étranges de l'art antique sont exactes<sup>3</sup>, et la chronophotographie en fournit la preuve<sup>4</sup>, si bien que l'art moderne a parfois repris ce schéma pour représenter un coureur<sup>5</sup>, car elle confirme tous ceux de la marche et de la course que nous avons relevés plus haut dans le dessin grec. Comparez en effet, avec leurs prototypes de la réalité, les coureurs qui lèvent fort haut leur jambe antérieure, sur les amphores panathénaïques<sup>6</sup>, sur un vase ionien de Cymé<sup>7</sup>; ou ceux qui lèvent la jambe postérieure, sur une palette égyptienne d'Hiérakonpolis<sup>8</sup>. Curtius avait déjà supposé que l'attitude de la course agenouillée n'est pas contraire à la vérité, et la preuve, faite par Marey<sup>9</sup>, puis signalée par S. Reinach<sup>10</sup>,

<sup>1</sup> RICHER, *Introduction à l'étude de la figure humaine*, p. 115, note 1; LALO, *Les sentiments esthétiques*, p. 222-3.

<sup>2</sup> Ex.: le galop du cheval, la course humaine.

<sup>3</sup> Sur le mouvement dans la réalité: RICHER, *Physiologie de l'homme en mouvement*; Id., « De la forme du corps en mouvement », *Nouvelle iconographie de la Salpétrière*, 1895, p. 122; Id., *Introduction à l'étude de la figure humaine*, p. 97; Id., *Nouvelle anatomie artistique*, III. Physiologie. Attitudes et mouvements, p. 82, Les mouvements.

<sup>4</sup> MAREY, *Le mouvement*, 1894; Id., *La méthode graphique*, avec un supplément, « Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie », 1885; Id., *Revue scientifique*, 1886, p. 679; MUYBRIDGE, *The human figure in motion*, 1901.

Sur les correspondances artistiques des attitudes de la chronophotographie, cf. encore: RICHER, *Physiologie artistique*, 1895; *Revue psychologique*, II, 1895 (1896), p. 731 sq.; Id., *Introduction à l'étude de la figure humaine*, p. 108 sq., 123; DÉONNA, « L'archéologue et le photographe », *Rev. arch.*, 1922, XVI, p. 95; Id., « L'art grec antique et la chronophotographie », *L'art vivant*, n° 54, 1927, p. 228 sq.

<sup>5</sup> Peinture de Peter Blume, « South of Seranton », New-York, *The Studio*, 1935, février, p. 108, fig.

<sup>6</sup> MAREY, *Le mouvement*, 1894, p. 167; *Chronique d'Orient*, II, p. 293, 300; *Rev. arch.*, 1894, IV, p. 68-9.

<sup>7</sup> PERROT, *Hist. de l'art*, IX, p. 408, fig. 200; *Röm. Mitt.*, 1888, pl. VI; BUSCHOR, *Griech. Vasenmalerei*, p. 87, fig. 56. — Cf. MUYBRIDGE, *The human figure in motion*, pl. 33, n° 6, 9, 12; pl. 35, 6; pl. 201, en haut, à droite; RICHER, *Nouvelle anatomie artistique*, III, Physiologie, Attitudes et mouvements, p. 110, fig. 88; pl. 22, n° 6; pl. 29, n° 3.

<sup>8</sup> CAPART, *Les débuts de l'art*, p. 236, fig. 167; Id., *Propos*, p. 52, fig. 35; SPEARING, *The Childhood of art*, fig. 149. — Cf. MUYBRIDGE, *op. l.*, pl. 35, n° 3, 8-10, pl. 201, les deux figures en bas à droite. — M. Schmidt suppose que les personnages de la palette d'Hiérakonpolis sont figurés morts, étendus à terre, vus d'en haut, *op. l.*, p. 364-5, hypothèse bien peu probable, et inutile, puisque ces attitudes sont ailleurs celles de la course. MORET, *L'Egypte pharaonique*, II, p. 71: « au-dessous, des Nordiques s'évadent, à toutes jambes, d'une forteresse ».

<sup>9</sup> MAREY, « La locomotion animale », *Rev. scientifique*, 1886, p. 79; REINACH, *l. c.*

<sup>10</sup> REINACH, *Chroniques d'Orient*, I, p. 331; II, p. 300; Id., *Rev. arch.*, 1887, I, p. 106-7; « Je continue à croire que l'observation instantanée du saut a été le point de départ de ce motif », *Rev. arch.*, 1909, I, p. 279 (malgré la thèse de Schmidt, voir plus haut).

a été admise par un grand nombre d'érudits<sup>1</sup>. Cette attitude est celle du coureur qui s'enlève en l'air pour franchir un obstacle, et ramène ses jambes sous lui<sup>2</sup>. La seule différence entre le schéma de l'art et celui de la vie, est que dans le premier le torse se présente de face, pour obéir aux conventions du dessin, alors qu'il est de profil dans le second. Nous avons vu toutefois que cette règle comporte des exceptions, quand le sujet et le geste des bras le permettent<sup>3</sup>, et l'identité est alors complète.

L'adoption de ce schéma aurait-elle été facilitée dans la Grèce archaïque par le procédé de l'ombre portée, si usuel dans la peinture de vases<sup>4</sup>? « L'emploi de l'ombre portée, dont il faut toujours tenir compte quand on étudie la peinture de vases à figures noires, justifie entièrement l'attitude prêtée par les dessinateurs grecs aux contours. Si l'on cherchait à fixer sur un écran ou sur une planche bien éclairée par le soleil la silhouette d'un modèle immobilisé dans l'attitude de la marche rapide ou de la fuite, on obtenait nécessairement la flexion des jambes que nous voyons sur tant de monuments archaïques »<sup>5</sup>. Le silhouettage de l'ombre n'a fait que fixer une attitude réelle, mais ne l'a pas créé, et il paraît inutile de faire intervenir cette technique à propos de l'attitude de la course agenouillée.

On invoque aussi en faveur de celle-ci les conditions techniques du dessin archaïque. « Si la course a pris assez souvent un aspect qui rappelle l'attitude agenouillée (mais qui en diffère aussi, puisque le genou ne touche pas toujours la terre), c'est un effet naturel des raideurs géométriques qu'impose la technique du dessin aux membres ainsi figés et immobilisés en leur rapidité de mouvement »<sup>6</sup>. Le dessinateur archaïque, comme tous les primitifs, ne cherche pas à éviter les gestes anguleux, qu'un art plus savant s'efforcera d'assouplir; au contraire, il les exagère volontiers,

<sup>1</sup> REGNAULT, *Biologica*, 1911, II, p. 187, « Le mouvement dans la réalité et dans l'art »; LANGE, *Darstellung des Menschen*, p. 77; LECHAT, *La sculpture attique*, p. 298, note 1; RICHER, *Introduction à l'étude de la figure humaine*, p. 123 sq., 130-1; Id., *Nouvelle anatomie artistique*, III, Physiologie. Attitudes et mouvements, p. 2; Id., *Le nu dans l'art*, V, La Grèce, p. 387; SCHMIDT, *op. l.*, p. 259; DEONNA, « L'archéologue et le photographe », *Rev. arch.*, XVI, 1922, p. 95; Id., « L'art grec antique et la chronophotographie », *L'art vivant*, n° 54, 1927, p. 228 sq.

<sup>2</sup> REINACH, *l. c.*, figure; STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. I, 4, p. 381; MUYBRIDGE, *Human figure in motion*, pl. 45, 207 en bas, 3<sup>me</sup> figure à partir de la gauche.

<sup>3</sup> Coupe laconienne de Rhodes, homme barbu tenant un lion par des rênes, *Clara Rhodos*, III, JACOPI, *Scavi nella necropoli di Jalisco*, p. 122, fig. 115, pl. B. — Coupe cyrénienne d'Arcésilas, hommes portant des sacs; ivoire de Sparte, guerrier, DAWKINS, *op. l.*, pl. CXLV, 1; vase à figures noires, Silène, *Corpus Vasorum*, Copenhague, 3, III, H, pl. 107, 1 c; coupe laconienne, Boréade, *Corpus Vasorum*, Louvre, 1, III, D c, pl. 3, 10, pl. 4, 3; coupe de Cyrène, Niké tenant des couronnes à un cavalier, ROSCHER, s. v. Nike, p. 318, fig. 2; *Arch. Zeit.*, 18881, pl. 13, 2; hydrie de Caéré, Niké tenant des couronnes, volant au-dessus d'un dauphin, JAHN, *Entführung der Europa*, pl. 5 a; SCHMIDT, *op. l.*, p. 329, fig. 40; vase de Daphnae, Niké tenant une fleur, PETRIE, *Tanis*, II, pl. 26, 4; ROSCHER, s. v. Nike, p. 318.

<sup>4</sup> Sur l'ombre portée, voir plus haut; DEONNA, *Dédale*, II, p. 223, référ.

<sup>5</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 111.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 111.

parce qu'ils sont ainsi plus typiques et plus faciles à rendre<sup>1</sup>; il n'en est pas autrement dans la statuaire<sup>2</sup>. Il n'hésite pas non plus à fixer l'action la plus instantanée, à son point culminant qui lui paraît le plus caractéristique, et il montre Persée au moment même où il tranche la tête de Méduse<sup>3</sup>, Achille au moment où il décapite le jeune Troïlos sur l'autel d'Apollon<sup>4</sup>, le guerrier plongeant son épée dans la gorge de Polyxène, maintenue sur l'autel comme une bête de sacrifice<sup>5</sup>, les deux moitiés d'un chien éventré par un sanglier, l'une à terre, l'autre encore en l'air<sup>6</sup>, ou Athéna quand elle sort tout armée de la tête de Zeus<sup>7</sup>. Le moyen âge agit de même, illustrant l'instant où la tête du saint roule sous le glaive du bourreau<sup>8</sup>, celui où Eve sort du flanc d'Adam<sup>9</sup>. Un art moins naïf renoncera à ces scènes trop brutales dans leur précision, à ces mouvements trop instantanés, et il préférera rendre les prodromes ou les conséquences de l'action, plutôt que le paroxysme de celle-ci. Persée tiendra en main la tête de Méduse<sup>10</sup>; au fronton du Parthénon, Athéna s'éloignera à grands pas de son père, comme dans l'art chrétien Eve, entièrement formée, s'éloignera du corps d'Adam. Attachée au taureau furieux, Dircé subira bientôt son supplice<sup>11</sup>. C'est la conception que l'art classique adopte, ancien et moderne: « Si les limites du mouvement sont infiniment plus reculées pour la peinture que pour la statuaire, il n'en est pas moins à craindre que les mouvements excessifs, convulsifs, ne soient gênants pour le spectateur dans un spectacle qui doit durer toujours... Combien il est plus habile de le faire deviner que de le peindre... Diderot... a pourtant senti... qu'il lui convient, plutôt que de montrer les dénouements tragiques, de les annoncer en indiquant dans l'action présente le moment qui a précédé et le moment qui va suivre. Supposez que le peintre veuille représenter le sacrifice d'Iphigénie; devra-t-il mettre sous nos yeux la blessure béante et saignante que vient d'ouvrir le couteau du sacrificateur ? Non, la terreur se changera en dégoût. Mais s'il nous appelle au moment où la tragédie se prépare, s'il nous peint « le victi-

<sup>1</sup> BULLE, *Schöne Mensch* (3), 1922, p. 52.

<sup>2</sup> Les Kouroi archaïques ferment le poing. Est-ce ou non à l'imitation de l'Egypte ? Peu importe. Mais il est plus facile de tailler la main fermée que de rendre la main entr'ouverte, avec les doigts légèrement écartés les uns des autres, position qu'elle prend quand elle tombe naturellement le long du corps. Sur ce geste et son explication, DEONNA, « L'influence égyptienne sur l'attitude du type statuaire debout dans l'archaïsme grec », *Festgabe Hugo Blümner*, 1914, p. 111.

<sup>3</sup> Métope du temple C de Sélinonte; vase à relief, *Bull. de Corr. hellénique*, 1898, p. 449, pl. IV-V.

<sup>4</sup> *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 118, fig. 3.

<sup>5</sup> PERROT, *Hist. de l'art*, X, p. 113, fig. 80.

<sup>6</sup> *Wienerjahreshefte*, XIV, 1911, 1911, p. 18, fig. 17; MORIN-JEAN, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints*, p. 106, fig.

<sup>7</sup> Amphores attiques à figures noires.

<sup>8</sup> Ex.: peinture de Jean Malouel et de Henri Bellechose, XIV-XV<sup>e</sup> siècle, MICHEL, *Hist. de l'art*, III, p. 149, fig. 79.

<sup>9</sup> COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 20, note 5.

<sup>10</sup> Persée de Myron; cf. le Persée de Cellini, *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst*, 1908, I, p. 83 sq.

<sup>11</sup> Groupe hellénistique du Supplice de Dircé.

maire qui s'approche avec le large bassin qui doit recevoir le sang d'Iphigénie », il nous fera frémir douloureusement et délicieusement à la fois, parce que le spectacle n'étant pas horrible encore, l'horreur en sera imaginée au lieu d'être vue »<sup>1</sup>.

\* \* \*

*Le saut.*

L'attitude agenouillée est originellement celle du saut. C'est pourquoi nous la voyons donnée à des êtres qui bondissent sur un obstacle. Il en est ainsi sur une amphore panathénaïque du Louvre. Un personnage nu, casqué, tenant un bouclier dans chaque main, presque agenouillé, pose le pied gauche sur la croupe d'un cheval que monte un cavalier, et le droit sur la queue de l'animal. Derrière lui, un aulète joue de la double flûte, et des spectateurs assis sur des gradins applaudissent à cet exploit. C'est un acrobate, qui exécute des tours de voltige, et qui vient de s'élancer sur la croupe du cheval, malgré le poids de ses armes. L'inscription le désigne en effet du nom de « kybisteter »<sup>2</sup>. On ne peut confondre cette attitude du kybisteter avec celle des personnages qui montent une pente, font une escalade<sup>3</sup>; il s'agit bien ici du saut. Rapprochons de ce monument une coupe attique à figures noires, au thème fréquent de la vendange faite par les Silènes<sup>4</sup> de Dionysos. L'un, en attitude agenouillée, semble sauter sur la croupe du mulet de Dionysos, pour cueillir les raisins suspendus à une treille au-dessus de lui<sup>5</sup>. C'est l'attitude donnée à Athéna quand elle naît de la tête de Zeus sur les vases à figures noires: Athéna « bondit hors du cerveau de son père, en poussant un cri effroyable »<sup>6</sup>. C'est aussi, sur une fresque égyptienne, celle d'un moissonneur qui bondit de terre pour peser de tout son poids sur une perche, et lier la gerbe de blé<sup>7</sup>.

Comme la danse implique des sauts, ce schéma pourra rendre les gambades des Silènes autour de Dionysos<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> BLANC, *Grammaire des arts du dessin* (3), 1876, p. 486-7.

<sup>2</sup> Voir plus haut; SAGLIO-POTTIER, s. v. Cernuus, p. 1079, fig. 1329.

<sup>3</sup> Ex.: terrassier extrayant de l'argile, plaque corinthienne, PERROT, *op. l.*, IX, p. 572, fig. 280; amphore attique de Munich, Danaïdes ailées grimpant au flanc d'un pithos; à côté, Sisyphe roulant son rocher au sommet d'une montagne, SCHMIDT, *op. l.*, p. 276, fig. 12.

<sup>4</sup> Ex.: amphore de Nicosthènes, anc. coll. Castellani, *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III 2 e, 2 h; cf. hommes faisant la vendange, PERROT, *op. l.*, X, p. 127, fig. 91.

<sup>5</sup> *Corpus Vasorum*, Bibliothèque nationale, 2, pl. 50, 3.

<sup>6</sup> PINDARE, 7<sup>e</sup> *Olympique*, A Diagoras de Rhodes.

<sup>7</sup> Thèbes, Farina, *Pittura egiziana*, pl. CII. Voir plus haut.

<sup>8</sup> Fig. noires, *Corpus Vasorum*, Bologne, 2, pl. 29, 3-4.

NOMBREUSES SONT LES GORGONES AGENOUILLÉES<sup>1</sup>; CETTE ATTITUDE SERAIT EN CORRÉLATION AVEC LEUR NOM, QUI SIGNIFIERAIT « CELLE QUI SAUTE AU LOIN », LA « SAUTEUSE »<sup>2</sup>.

\* \* \*

*Le vol.*

LES GRECS ONT ADAPTÉ CETTE ATTITUDE AU VOL DES ÊTRES AILÉS. LE CORPS QUI VOLE PEUT ÊTRE EN EFFET ASSIMILÉ À CELUI DU SAUTEUR QUI, AU MOMENT OÙ IL SE RAMASSE SUR LUI-MÊME POUR FRANCHIR L'OBSTACLE, EST SUSPENDU EN L'AIR; LA PHOTOGRAPHIE D'UN ATHLÈTE BONDISSANT DANS LE VIDE D'UNE ROCHE ÉLEVÉE À UNE AUTRE EN DONNE UNE PREUVE, ET L'ON NE PEUT QU'ÊTRE FRAPPÉ DE LA SIMILITUDE DE CETTE ATTITUDE AVEC CELLE DES ÊTRES AILÉS (ACHILLE, PATROCLE, BORÉADE, HARPYIE, PERSÉE, NIKÉ), QUE LES PEINTURES DES VASES CITÉES PLUS HAUT NOUS MONTRENT SUSPENDUS DANS L'ATMOSPHÈRE.

CES MONUMENTS ATTESTENT AVEC CERTITUDE L'EMPLOI DE CE SCHÉMA AGENOUILLÉ POUR LE VOL. SUR UN SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNES<sup>3</sup>, UN GÉNIE AILÉ SE TIENT AGENOUILLÉ SUR LA CROUTE D'UN CHEVAL AU GALOP; LES DEUX GÉNIES SUR LES CROUPES DES AUTRES CHEVAUX GALOPANT N'ONT PAS LA MÊME ATTITUDE: L'UN SE CONFORME AU SCHÉMA DU VOL HORIZONTAL, L'AUTRE À CELUI DE LA COURSE TERRESTRE À JAMBE ANTÉRIEURE LEVÉE. CE MONUMENT MONTRÉ QUE CES SCHÉMAS DIFFÉRENTS ONT LA MÊME SIGNIFICATION ET, PAR ANALOGIE AVEC LE KYBIS-TETER MORTEL VU PLUS HAUT, QUE L'ATTITUDE AGENOUILLÉE PRÉTÉE AU VOL DÉRIVE DU SAUT.

\* \* \*

*La course.*

MAS LES GRECS ONT AUSSI ADOPTE L'ATTITUDE AGENOUILLÉE POUR RENDRE LA COURSE SANS OBSTACLE, BIEN QUE CELLE-CI NE LA PRÉSENTE PAS DANS LA RÉALITÉ<sup>4</sup>. « IL NE FAUT PAS CONCLURE DE LÀ, DIT LECHAT, QUE LES ARTISTES ONT EU L'INTENTION FORMELLE, EN TEL CAS, DE PRÉSENTER LA FIGURE SAUTANT PLUTÔT QUE COURANT »<sup>5</sup>. ONT-ILS FAIT CETTE TRANSPOSITION, A-T-ON DIT, PARCE QUE LA COURSE N'EST QU'UNE SÉRIE DE SAUTS SUCCESSIFS, OU PARCE QU'EN TERRAIN INÉGAL ELLE OFFRE DES POSITIONS DE CE GENRE ?<sup>6</sup>.

DANS LES SCHÉMAS DESSINÉS DE LA MARCHE RAPIDE ET DE LA COURSE, TELS QUE NOUS LES AVONS RELEVÉS PLUS HAUT, LA FLEXION DES JAMBES EST PLUS OU MOINS FORTE, ET ELLE S'ACCENTUE

<sup>1</sup> SAGLIO-POTTIER, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. Gorgone, p. 1620.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1617, et note 3. Noter que le Gorgoneion paraît souvent au centre du triscèle, où la jambe fléchie symbolise la course, *Dictionnaire des antiquités*, s. v. Gorgones, p. 1617; DÉCHELETTE, *Manuel*, II, 3, p. 1519, note 4.

<sup>3</sup> PERROT, *op. l.*, IX, p. 267, fig. 123.

<sup>4</sup> MUYBRIDGE, *The human figure in motion*, pl. 33, 35, 201.

<sup>5</sup> LECHAT, *Sculpture attique*, p. 298, note 2; COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, I, p. 138, note 2: « Mais je ne suis nullement convaincu que l'attitude agenouillée représente l'action de sauter, comme M. Reinach a essayé de le prouver. Une peinture de vase, représentant quatre femmes courant, avec des variantes dans la même attitude, prouve qu'il s'agit bien de la course ».

<sup>6</sup> STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 381.

souvent au point de ressembler à celle de la course dite agenouillée; il y a toute une série de variantes qui mène des uns à l'autre. Dans cette dernière, le genou ne touche souvent pas terre, mais il est surélevé au-dessus du sol; parfois le pied antérieur pose sur la pointe<sup>1</sup>, les jambes sont très écartées<sup>2</sup>; il en résulte une attitude instable, qui n'est pas celle du repos. D'autre part les divers schémas précités sont associés sur un même monument<sup>3</sup>, et tantôt l'un, tantôt l'autre est appliqué au même thème<sup>4</sup>. Le geste des bras<sup>5</sup> implique souvent un mouvement, particulièrement quand ils sont repliés sur la poitrine<sup>6</sup> ou quand l'un est élevé, l'autre abaissé<sup>7</sup>; ce sont là en effet des gestes habituels aux coureurs<sup>8</sup>.

\* \* \*

*L'attitude agenouillée ne serait pas celle du mouvement.*

Il ne faudrait cependant pas croire que toutes les attitudes agenouillées impliquent le mouvement, et méconnaître celles qui signifient le repos<sup>9</sup>. S'inspirant de ce principe, Ed. Schmidt<sup>10</sup> critique la théorie que nous venons d'exposer. Pour lui, le

<sup>1</sup> Amazone devant Héraklès, figures noires, *Corpus Vasorum*, Musée Scheurleer, 1, III, H e et II c, pl. 5, n° 3.

<sup>2</sup> Homme affronté à un lion, hydrie à fig. noires, *Corpus Vasorum*, Robinson Collection, pl. XXXIV, 1 c.

<sup>3</sup> Ex.: coupe cyrénénne de la nymphe Cyréné, PERROT, *op. l.*, IX, p. 497, fig. 243; SCHMIDT, *op. l.*, p. 274, fig. 11 (génies masculins ailés); sarcophage de Clacomènes, trois génies masculins ailés au-dessus des chevaux, PERROT, *op. l.*, IX, p. 267, fig. 123; amphore de Nicosthènes, deux coureurs imberbes, nus, presque agenouillés; entre eux une Niké en marche rapide, les deux pieds posés à plat sur le sol, *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 1 c.

<sup>4</sup> Parmi les statuettes en bronze de Nikés, à l'Acropole, il en est qui sont en attitude agenouillée, d'autres en allure de course non agenouillée, et leurs auteurs n'ont cependant pas voulu rendre les unes au repos, les autres en mouvement.

<sup>5</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 288.

<sup>6</sup> Ex.: stèle de l'Hoplitodrome; Silène, *Corpus Vasorum*, British Museum, 2, pl. 54, 2; éphèbe, *Corpus Vasorum*, Bologne, II, III, H c, pl. 236, 3, etc.

<sup>7</sup> Fragment de vase de Daphnae, femme courant, PETRIE, *Tanis*, II, pl. XXXI, 15; Persée, *Corpus Vasorum*, Robinson Collection, p. 36, fig. 2; DE RIDDER, *Vases peints de la Bibliothèque nationale*, I, n° 90, fig. 1; PERROT, *op. l.*, IX, p. 624, fig. 340 (Dolon); *Corpus Vasorum*, Baltimore, I, pl. XXI, 1 a, coureur).

<sup>8</sup> On pourrait prétendre que le geste d'un bras levé et l'autre abaissé signifie la supplication d'un personnage agenouillé au repos, et c'est, semble-t-il, parfois le cas, par exemple dans l'art égyptien. Ex.: vaincus terrassés par le dieu ou le pharaon, CAPART, *Propos sur l'art égyptien*, p. 136, fig. 95; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 208, fig. 247-9. Mais ce geste est donné en Grèce à des personnages qui courent sans doute possible, en d'autres schémas de la course, par exemple sur les amphores panathénaïques; voir aussi plus haut le fragment de vase de Defenneh, femme courant, etc. Et, d'autre part, puisque l'autre geste, celui des bras croisés sur la poitrine, paraît bien être un geste de coureur, pourquoi n'en serait-il pas de même de celui-ci ?

<sup>9</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 111; CURTIUS, *op. l.*, p. 4.

<sup>10</sup> *Op. l.*

« Knielauf » n'a rien à voir à l'origine avec la course réelle, dont les schémas sont autres<sup>1</sup>. Il n'est pas inspiré par la vision exacte du saut<sup>2</sup>, et il est un agenouillement de repos. Il est de plus un motif d'origine étrangère, ornemental, conventionnel, que la Grèce a adopté, et qui ultérieurement a pu être, il est vrai, appliqué à des thèmes de course et de vol<sup>3</sup>. Parfois aussi cette attitude est simplement déterminée par le champ à remplir<sup>4</sup>. C'est pourquoi cet auteur élimine un grand nombre de monuments où d'autres érudits reconnaissent des thèmes de course et de vol<sup>5</sup> et où il ne veut voir que des attitudes de repos, ou simplement conventionnelles. Cette thèse a été adoptée par M. Pottier<sup>6</sup>. Elle est outrée, mais elle a l'avantage de nous obliger à discerner plus attentivement les cas où l'agenouillement est celui du repos, de ceux où il implique un mouvement. Certains peuvent demeurer douteux et se prêter à l'une ou l'autre interprétation.

\* \* \*

*Examen de quelques exemples.*

Des êtres *affrontés* se combattent. Certains cas sont évidents, celui du guerrier à genou en embuscade ou tuant un animal<sup>7</sup>, conçu de pied ferme<sup>8</sup>. Quand l'un est agenouillé devant un adversaire debout, en arrêt, on admettra qu'il s'affaisse devant lui<sup>9</sup>. Quand tous deux sont agenouillés, on peut supposer qu'ils s'opposent de pied ferme ou qu'ils courent l'un vers l'autre; dans le doute, on admettra la première solution<sup>10</sup>. Quand l'un, agenouillé, attaque un adversaire immobile, on dira qu'il est au repos, ceci souvent<sup>11</sup>, mais pas toujours. Car voici sur une hydrie chalcidienne Zeus en cette position, lançant le foudre contre le monstre anguipède, placide<sup>12</sup>; peut-être l'attaque-t-il de pied ferme. Mais, dans le même thème, sur un autre vase,

<sup>1</sup> Voir plus haut, entre autres le « Spreizlauf » et le « Freier Lauf ».

<sup>2</sup> Contre l'identification avec les schémas de la chronophotographie, SCHMIDT, *op. l.*, p. 375.

<sup>3</sup> SCHMIDT, *op. l.*, *passim*, et p. 254, 322-3, 327-8, 329, résumé, p. 385 sq.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 312-4, 284 sq., 290, 302: sur la mitré de Crète, la jambe relevée serait nécessitée par la forme demi-circulaire de la plaque (*Ath. Mitt.*, 1906, p. 373, pl. 23).

<sup>5</sup> Ex.: les statuettes en bronze de coureurs, p. 316 sq., la stèle de l'Hoplitodrome, etc.

Sur l'influence exercée par le champ sur les attitudes, cf. DEONNA, « L'influence de la technique sur l'œuvre d'art », *Rev. arch.*, 1913, II, p. 193 sq.

<sup>6</sup> *Monuments Piot*, 16, 1909, l. c.

<sup>7</sup> Ivoires de Sparte, DAWKINS, *op. l.*, pl. CLII, 2 a; CXXVI, 1 b.

<sup>8</sup> PERROT, *op. l.*, IX, p. 618, fig. 330.

<sup>9</sup> Cratère d'Amphiaraos, PERROT, *op. l.*, IX, p. 642, fig. 353; *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, pl. X; Thésée luttant contre le Minotaure agenouillé, *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, pl. V, 1 b; Encélade devant Athéna, TYLLIARD, *The Hope Vases*, pl. 3, n° 26.

<sup>10</sup> Coupe étrusco-ionienne, génies ailés, massue et arc, PERROT, *op. l.*, IX, p. 551, fig. 276.

<sup>11</sup> Cadmos luttant contre le serpent enroulé autour d'une colonne de l'habitation, PERROT, IX, p. 503, fig. 248.

<sup>12</sup> PERROT, *op. l.*, X, p. 9, fig. 1.

l'attitude de Zeus, presque agenouillé, est telle qu'on ne peut lui dénier le mouvement violent qui le porte vers son adversaire<sup>1</sup>. Quand le guerrier est agenouillé devant un adversaire qui court vers lui, l'attend-il immobile, ou court-il lui aussi ? Voici des guerriers en cette attitude devant des cavaliers au galop<sup>2</sup>; ils courrent, car pour prouver leur rapidité, ils sont parfois représentés suspendus en l'air, comme des êtres ailés.

Mais quand deux adversaires s'enlacent corps à corps, tels Héraklès et Alios Gérôn<sup>3</sup>, on accordera aisément que cette lutte se déroule sur place, et qu'il n'y a pas course.

Examinons maintenant le *guerrier qui en poursuit un autre* fuyant devant lui<sup>4</sup>. L'usage d'une arme à longue portée, en particulier l'arc, explique sa position agenouillée, qui est celle du repos. Tel est le cas d'Héraklès qui perce de flèches le Centaure<sup>5</sup>. Mais quand le guerrier n'est pas pourvu d'une telle arme et que le combat doit donc avoir lieu corps à corps, on peut et on doit même admettre le mouvement; car il serait illogique que l'assaillant soit au repos quand son adversaire court. Il en est ainsi pour le guerrier qui poursuit un cavalier au galop<sup>6</sup>, pour Héraklès qui saisit le Centaure bondissant<sup>7</sup>, pour Achille qui empoigne le jeune Troïlos par les cheveux afin de le précipiter à bas de sa monture en plein élan<sup>8</sup>.

Le *personnage poursuivi* est-il agenouillé parce qu'il s'enfuit devant son adversaire, ou parce qu'il s'affaisse devant lui, blessé ou suppliant ? C'est la dernière interprétation que M. Schmidt admet dans la plupart des cas<sup>9</sup>. Mais le doute est parfois permis. Elle convient souvent au Minotaure que Thésée égorgé<sup>10</sup>, mais qu'on voit ailleurs courant réellement devant le héros<sup>11</sup>. Percé des flèches d'Héraklès<sup>12</sup>, le Centaure s'écroule-t-il à terre, ou court-il, comme cela est certain sur la plaque en bronze d'Olympie<sup>13</sup>? Tityos, transpercé par les traits que tire Apollon sur son char au galop<sup>14</sup>, est-il lui aussi affaissé ? Mais d'autres monuments le montrent avec des

<sup>1</sup> PERROT, *op. l.*, p. 22, fig. 11.

<sup>2</sup> Amphore de Nicosthène, *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 27.

<sup>3</sup> Frise d'Assos, et peintures de vases, voir plus haut.

<sup>4</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 307. Ex.: plaque en bronze d'Olympie, OVERBECK, *Griech. Plastik* (4), I, p. 124, fig. 19; RODENWALDT, *Kunst der Antike*, pl. 161; même sujet sur des vases corinthisiens, JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, pl. XXX, 1 b; PERROT, *op. l.*, IX, p. 649, fig. 360; archer, tirant de l'arc contre un animal qui fuit, plaque en bronze de Béotie, Berlin, JOHANSEN, *op. l.*, p. 139, fig. 106; SCHMIDT, *op. l.*, p. 296.

<sup>5</sup> Pour HAHR, *op. l.*, p. 5, l'Héraklès de la plaque en bronze d'Olympie serait en mouvement.

<sup>6</sup> Pyxide attique à figures noires, *Corpus Vasorum*, Louvre, 5, III H e, pl. 58, 4.

<sup>7</sup> *Corpus Vasorum*, Louvre, 8, III, H e, pl. 76, 4, coupe à fig. noires; POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, I, pl. 17, A 478.

<sup>8</sup> Louvre, E 703; SCHMIDT, *op. l.*, p. 292, fig. 19, et autres ex.

<sup>9</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 303 sq., 310 sq.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>11</sup> Amphore à figures noires, *Corpus Vasorum*, Villa Giulia, 3, III d, H e, pl. 50, 2.

<sup>12</sup> PERROT, *op. l.*, IX, p. 649, fig. 360.

<sup>13</sup> OVERBECK, *Griech. Plastik* (3), I, p. 124, fig. 19.

<sup>14</sup> PERROT, *op. l.*, IX, p. 36, fig. 46. C'est l'opinion de SCHMIDT, *op. l.*, p. 295, 303.

jambes beaucoup moins fléchies et en une attitude qui est certainement celle de la course<sup>1</sup>. Cassandre, qui se réfugie auprès de la statue d'Athéna, est-elle agenouillée parce qu'Ajax vient de la saisir, ou parce qu'elle le fuit ?<sup>2</sup>. La Gorgone<sup>3</sup> dont Persée tranche le cou, s'affaisse sur ses deux genoux<sup>4</sup>; ailleurs elle répète le schéma qui nous occupe, le genou touchant le sol<sup>5</sup> ou au-dessus de lui, et parfois ses compagnes s'enfuient en une autre attitude de course<sup>6</sup>; ailleurs, elle fuit vraiment devant Persée<sup>7</sup>. Dira-t-on, quand elle reproduit le schéma agenouillé, qu'elle est au repos, ou en course ?<sup>8</sup>. On peut hésiter. Quand le guerrier qui poursuit ne se sert pas d'une arme à longue portée, arc, javelot, et qu'il ne peut avoir terrassé sa victime éloignée de lui, si celle-ci est agenouillée, on verra dans son attitude celle de la course<sup>9</sup>.

Un éphèbe nu paraît entre des cavaliers au galop, et tourné dans le même sens qu'eux; peut-on nier qu'il est figuré en course rapide comme ceux-ci ?<sup>10</sup>. Athéna sort de la tête de Zeus en attitude agenouillée; ne doit-on pas supposer qu'elle en bondit violemment ? On admettra aussi le mouvement, dans le thème de l'enlèvement, celui de Borée et d'Orithyie,<sup>11</sup> ou du Silène et de la Nymphe<sup>12</sup>; dans celui des porteurs de fardeaux<sup>13</sup>, que l'on ne saurait croire pliant sous leur poids.

Que dire du personnage agenouillé entre des animaux au repos ou en mouvement, affrontés ou adossés, et pour lequel certains auteurs admettent la course<sup>14</sup> que d'autres refusent<sup>15</sup>? L'hésitation est permise, mais on remarquera que sur un vase à figures rouges l'éphèbe encadré par deux chevaux cabrés reproduit une attitude de la course, où la jambe postérieure est levée<sup>16</sup>.

<sup>1</sup> PERROT, *op. l.*, IX, p. 37, fig. 47.

<sup>2</sup> Fouilles de Delphes, V, pl. XXI, plaque de bronze; p. 123: « attitude de la course » (Perdrizet). Même motif, plaque de bronze d'Olympie, *Olympia*, IV, p. 705, pl. 39; cf. SCHMIDT, *op. l.*, p. 303, note 3.

<sup>3</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 303, 306.

<sup>4</sup> Ivoire de Sparte, DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. CVI, 1; pied de cratère de Trebenischte, *Rev. arch.*, 1934, I, pl. IV; vase du Louvre, POTTIER, *Vases antiques du Louvre*, pl. LXII; PERROT, *op. l.*, X, p. 117, fig. 83.

<sup>5</sup> Métope de Sélinonte.

<sup>6</sup> *Corpus Vasorum*, Villa Giulia, 3, III, H e, pl. 53, 2; 54, 2, *Journal of hellenic Studies*, 1884, pl. XLIII.

<sup>7</sup> Louvre, *Corpus Vasorum*, Louvre, 4, III, H e, pl. 41, 2; *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, pl. IV, 1 b.

<sup>8</sup> HAHR, *op. l.*, p. 4.

<sup>9</sup> Hydrie à figures noires, *Corpus Vasorum*, Villa Giulia, 3, III, H e, pl. 55, 2.

<sup>10</sup> *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. III, 2 k.

<sup>11</sup> REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 807, 6.

<sup>12</sup> *Mon. Inst. di Corr. arch.*, V, pl. XXV; *Corpus Vasorum*, British Museum, 3, III, H e, pl. 44, 3 b.

<sup>13</sup> Hommes portant des sacs, coupe d'Arcésilas; Héraklès portant le sanglier d'Erymanthe, REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 236, 2; Ajax portant le corps d'Achille, vase François, PERROT, *op. l.*, X, p. 167, fig. 109, bien que Schmidt admette dans ce cas le repos, *op. l.*, p. 315.

<sup>14</sup> LOESCHKE, *Bonner Studien*, p. 254.

<sup>15</sup> SCHMIDT, p. 320.

<sup>16</sup> *Ibid.*, *op. l.*, p. 371, fig. 57.

Quand le personnage n'est pas lié à d'autres en une action commune, mais paraît isolé — et c'est le cas pour les figurines —, l'interprétation est souvent difficile. Le guerrier couvert de ses armes<sup>1</sup>, l'homme nu brandissant un bâton<sup>2</sup>, attendent-ils de pied ferme ou courrent-ils ? Rien n'autorise à décider dans un sens ou dans l'autre. Que fait Dolon, seul à l'extrémité de la scène où Enée et Ajax s'affrontent ?<sup>3</sup> M. Schmidt<sup>4</sup> et M. Pottier<sup>5</sup> croient qu'il est agenouillé en suppliant : « Cette pose est conforme à ce qu'on lit dans l'Iliade, où l'espion troyen, traqué dans la nuit par Ulysse et Diomède, s'arrête en tremblant ; ses dents s'entrechoquent, il est pâle de frayeur, et quand les deux héros hors d'haleine le saisissent, il fond en larmes et les implore » (Pottier). Mais on remarquera que la coupe corinthienne en question ne reproduit pas exactement cet épisode, et que les noms des personnages secondaires semblent de pure fantaisie<sup>6</sup>. D'autres représentations, du reste, montrent Dolon en course rapide, que ses ennemis arrêtent<sup>7</sup> ; et ici, le geste de ses bras, l'un levé, l'autre abaissé, paraît bien caractériser le coureur. Sur la stèle attique dite de l'hoplitodrome, Perrot reconnaissait jadis l'athlète défaillant et mourant, et cette hypothèse que divers érudits ont rejetée, a été reprise par Schmidt<sup>8</sup> et par Pottier<sup>9</sup>. Nous ne croyons pas qu'elle soit exacte : le geste des deux bras ramenés sur la poitrine, souvent donné aux personnages en cette attitude agenouillée, est caractéristique du coureur, et d'autre part on se rappellera que jamais l'art funéraire de l'archaïsme n'a représenté le défunt au moment même de son trépas, mais toujours tel qu'il était en vie. M. Schmidt refuse le mouvement aux statuettes en bronze de personnages masculins nus, agenouillés, où nous reconnaîtrons cependant des coureurs, avec le geste caractéristique de leurs bras.

Ces quelques exemples suffisent à prouver que, si souvent l'attitude agenouillée est celle du repos, souvent aussi elle est celle de la course, et qu'il convient d'examiner individuellement les cas, la solution la meilleure étant donnée par des détails accessoires (geste des bras), par le sens général de la scène, ou même par le simple bon sens.

Les mêmes principes s'appliquent aux êtres ailés. Le génie masculin agenouillé entre des cavaliers au galop et tourné dans le même sens qu'eux peut-il être conçu au repos ?<sup>10</sup> Non, il participe à la course commune, comme le fait le personnage aptère dans une composition analogue. Assez de peintures de vases montrent des

<sup>1</sup> Plomb de Sparte, DAWKINS, *op. l.*, p. 263, fig. 122 a.

<sup>2</sup> Relief en calcaire de Sparte, *ibid.*, pl. LXV, 16.

<sup>3</sup> Voir plus haut ; PERROT, *op. l.*, IX, p. 624, fig. 340.

<sup>4</sup> *Op. l.*, p. 306, 308 sq.

<sup>5</sup> *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 107.

<sup>6</sup> PERROT, IX, p. 624.

<sup>7</sup> ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Dolon, p. 1195.

<sup>8</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 353.

<sup>9</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, l. c.

<sup>10</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 297, fig. 23.

êtres ailés suspendus dans l'air en cette attitude, pour que l'on accorde le même sens à d'autres êtres ailés, bien qu'ils reposent à terre, ou qu'ils soient isolés en figurines.

\* \* \*

*Origine indigène ou orientale du schéma agenouillé.*

Il est fort possible que les Grecs aient observé par eux-mêmes cette attitude agenouillée du coureur sautant l'obstacle. Cette genèse indépendante en expliquerait la présence dans des arts sans contact avec le monde antique<sup>1</sup>. Cependant plusieurs érudits, Furtwaengler<sup>2</sup>, Dümmler<sup>3</sup>, Kalkmann<sup>4</sup>, ont depuis longtemps supposé l'origine orientale du « Knielauf », thèse qui a été reprise par Schmidt<sup>5</sup>, Pottier<sup>6</sup>, Sarre<sup>7</sup>, Roes<sup>8</sup>, Hopkins<sup>9</sup> et d'autres encore. Nous ne croyons pas que les Hellènes aient dû attendre les enseignements de l'Orient pour traduire une attitude qui devait s'imposer d'elle-même à leurs yeux plus réalistes et observateurs que ceux des Orientaux, et qui du reste est l'accentuation de la flexion des jambes habituelle aux diverses étapes de la course. Toutefois l'Orient a connu une attitude semblable, en un thème qu'il a transmis à la Grèce, et cet emprunt limité a pu contribuer à la vogue de ce schéma.

\* \* \*

*Le héros oriental, dompteur des fauves, agenouillé.*

L'Orient<sup>10</sup> possède un dieu ou héros mâle — Gilgamesh ou un autre être mythologique<sup>11</sup>, qui dompte les animaux; ce thème inspire des mythes grecs<sup>12</sup>, et a une

<sup>1</sup> DELLA SETA, *Genesi dello scorcio*, p. 83, note 6, la retrouve dans l'art américain et mentionne un tissu péruvien (REISS et STUBEL, *The necropole of Ancon*, p. 49), un relief bolivien (STUBEL et UHLE, *Die Ruinenstätte von Tiahuanaco*, pl. XI-XVI, XXI; SELER, *Per. Altertüm.*, XIX, 5), des coquillages des mounds (TOMAS, *Rep. of the Bureau of Ethn.*, 1883-4, Smithsonian Inst., 1887, p. 103, fig. 46.)

<sup>2</sup> FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, III, p. 442.

<sup>3</sup> *Röm. Mitt.*, 1888, p. 164.

<sup>4</sup> *Jahrbuch d. deutsch. arch. Instituts*, 1895.

<sup>5</sup> Ed. SCHMIDT, *op. l.*, p. 355 sq., 386; cf. *Rev. arch.*, 1909, I, p. 279; HAHR, *op. l.*, p. 5, note 1.

<sup>6</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p.

<sup>7</sup> *Beiträge zur alten Geschichte*, 1903, p. 365.

<sup>8</sup> *Rev. arch.*, 1934, II, p. 153.

<sup>9</sup> Clark HOPKINS, « Assyrian elements in the Perseus-Gorgon story », *Amer. Journ. of arch.*, 38, 1934, p. 341 sq., surtout p. 351 sq.

<sup>10</sup> PICARD, *Ephèse et Claros*, p. 506, et note 6, 510; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 16, note 1, référ.; POTTIER, *L'art hittite*, I, p. 24, 84, etc. Aussi en Egypte: PICARD, *op. l.*, p. 512, note 3, référ.

<sup>11</sup> DUSSAUD, *Syria*, XI, 1930, p. 254-5.

<sup>12</sup> Héraklès luttant contre le lion de Némée, POTTIER, *Syria*, I, p. 275; DEMANGEL, *op. l.*, p. 387, référ., p. 391, note; Héraklès archer, Héraklès et les Cercopes, CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, p. 262; Thésée et le Minotaure, SHEAR, « A Terracott a relief from Sardis », *Amer. Journal of arch.*, XXVII, 1923, p. 131; DEMANGEL, *op. l.*, p. 145, 391, note 6.

longue postérité dans le monde antique<sup>1</sup> et même chrétien<sup>2</sup>. Le personnage est représenté entre les animaux, debout, immobile<sup>3</sup>, ou en marche modérée<sup>4</sup>, mais parfois aussi agenouillé<sup>5</sup>. On le voit aptère en cette dernière posture, sur divers monuments mésopotamiens et surtout hittites, cylindres<sup>6</sup>, mors en bronze du Luristan<sup>7</sup>, relief de Karkemish<sup>8</sup>, piédestal d'une statue divine de Zendjirli<sup>9</sup>, relief hittite de Philadelphie<sup>10</sup>. A Karkémish, le piédestal d'une statue de dieu hittite « est constitué par deux lions couplés, gueule ouverte, langue pendante; un génie à tête d'aigle est entre eux et les maintient par le cou; il est dans l'attitude de la course »<sup>11</sup>. Sur une plaque en bronze illustrant des mythes infernaux babyloniens, un génie à tête de lion tient en main des serpents<sup>12</sup>. L'art assyrien dote volontiers ses génies d'ailes, rares dans celui des Babyloniens et des Hittites<sup>13</sup>. Eux aussi sont debout au repos, marchent<sup>14</sup>, courent<sup>15</sup>; eux aussi sont souvent agenouillés entre les fauves

<sup>1</sup> Antéfixes d'époque romaine, REINACH, *Recueil de reliefs*, II, p. 30, 2; 286, 1; 423, 1.

<sup>2</sup> Le thème de Daniel entre les lions, si fréquent dans l'art barbare, en serait inspiré, PICARD, *op. l.*, p. 510, note 3; BALTRUSAITIS, *Art sumérien et art roman*, p. 65, fig. 34, 40. Le nom du personnage est attesté par des inscriptions; ex.: LA BLANCHÈRE et GAUCKLER, *Catalogue du Musée Alaoui*, 1897, pl. XXXVIII; L. 9, p. 209 (« *Sanctus Daniel* »; les lions lui lèchent les pieds); chapiteau roman de Lund, cf. DEONNA, *Dédale*, II, p. 85, note 3. — Sur l'expansion du thème de Gilgamelsh, cf. DEONNA, *Dédale*, II, p. 184, note 5, référ.

<sup>3</sup> Ex.: Bronzes du Luristan, GODARD, *Les bronzes du Luristan*, p. 82 sq., Le protecteur des troupeaux (têtes d'épingles, pl. XXXVI-VIII; plaque de bronze, pl. XXXIX, 162; mors, pl. XLI, 168; nombreuses idoles); mors, PIJOAN, *Summa artis*, II, 1931, Asie, p. 422, fig. 608; *Syria*, XI, 1930, p. 254, pl. XLII ter; incrustation, Our, PIJOAN, *op. l.*, p. 93, fig. 132; ROSTOWTZEFF, « Dieux et chevaux, à propos de quelques bronzes d'Anatolie, de Syrie et d'Arménie », *Syria*, XII, 1931, p. 48.

<sup>4</sup> Ex.: épingle du Luristan, *Bull. des Musées royaux*, Bruxelles, 1934, p. 43, fig. 26; broderie de robe assyrienne, PERROT, *op. l.*, II, p. 775, fig. 449.

<sup>5</sup> *Syrie*, I, p. 275.

<sup>6</sup> MICALI, *Monumenti inediti*, pl. I, 2; PIJOAN, *op. l.*, II, 1931, p. 156, fig. 219. Cf. encore: *Collection de Clerc*, I, Cylindres orientaux, pl. XXIX, 305, 306, 313, p. 179; POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 3; CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, p. 69, fig. 3, etc.

<sup>7</sup> GODARD, *Bronzes du Luristan*, pl. XLI, 168; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 224, fig. 16.

<sup>8</sup> CONTENAU, *Manuel d'arch. orientale*, II, p. 996, fig. 690; ID., *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, pl. XI, p. 235; CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, p. 81, fig. 71; WOOLLEY, *Carchemish*, I, pl. B 10; POTTIER, *Syria*, I, p. 274, fig. 20. Syro-hittite, 2<sup>me</sup> millénaire.

<sup>9</sup> CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, p. 246: « deux lions en marche, tenus à la gorge par un petit personnage dans l'attitude de la course; la coiffure de ce petit personnage rappelle celle du héros Gilgamesh »; *Syria*, I, p. 110, fig. 99, p. 101, 111; *Amer. Journal of arch.*, 38, 1934, p. 355, fig. 13.

<sup>10</sup> PIJOAN, *op. l.*, II, 1931, Asie, p. 363, fig. 510.

<sup>11</sup> CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, p. 237, fig. 23; ID., *Manuel*, III, p. 1136, fig. 747; POTTIER, *L'art hittite*, I, fig. 37.

<sup>12</sup> *Rev. arch.*, 1879, pl. 25; PERROT, *Hist. de l'art*, I, p. 364, fig. 162; HOERNES-MENGHIN, *Urgeschichte*, p. 60, fig. 3; CONTENAU, *Manuel*, I, p. 251, fig. 152.

<sup>13</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 355.

<sup>14</sup> PERROT, *op. l.*, II, p. 775, fig. 449, p. 673, fig. 331.

<sup>15</sup> *Ibid.*, *op. l.*, II, p. 771, fig. 443 (manteau de roi, registre central); SCHMIDT, *op. l.*, p. 356, 358, 359, fig. 52.

ou les monstres qu'ils tiennent par les pattes ou contre lesquels ils luttent; en cette dernière posture, ils sont parfois aptères<sup>1</sup>, mais le plus souvent pourvus de quatre ailes<sup>2</sup>. Tout comme pour l'art grec, il convient de se demander si cet agenouillement est celui du repos ou du mouvement, et tout comme pour lui on ne peut dénier que la première explication convient à bien des personnages qui paraissent en cette attitude, par exemple, en Egypte, aux vaincus terrassés par le quadrupède divin à tête d'épervier<sup>3</sup>, ou par le Pharaon<sup>4</sup>, ou en Orient à Gilgamesh qui abreuve un buffle<sup>5</sup>, aux génies affrontés près de l'arbre sacré<sup>6</sup>. C'est pourquoi M. Schmidt ne veut reconnaître dans tous les cas d'agenouillement que des attitudes de repos<sup>7</sup>, opinion à laquelle se rallie M. Pottier<sup>8</sup>: « C'est le dieu qui, le genou solidement posé en terre, dans l'attitude de la lutte, soutient le choc des monstres, qui se jettent de chaque côté sur lui, et qui, en les saisissant, triomphe d'eux par sa force invincible. Déjà, sur nombre de monuments orientaux, le motif a une allure simplement décorative ». Tel n'est pas l'avis de tous les orientalistes, et M. Contenau le dit: « Ce n'est point l'agenouillement, mais une façon de rendre la course rapide; c'est le mouvement que l'art archaïque de la Grèce a donné à certains personnages, les Gorgones, par exemple »<sup>9</sup> ..., « il semble mettre un genou en terre; c'est une façon conventionnelle de représenter la course »<sup>10</sup>, et l'on remarque que la tradition de décorer la base des statues avec des représentations de génies dans l'attitude de la course remonte à l'art hittite.<sup>11</sup> Que cette attitude soit celle de la course, nous en avons la preuve dans les deux enseignes en bronze que l'on rapportait autrefois à l'art de la Perse achéménide ou parthe, mais que la connaissance récente des bronzes du Luristan oblige à attribuer à cet art et à dater plus haut, vers le IX<sup>e</sup> ou le VIII<sup>e</sup> siècle, et où l'on relève l'in-

<sup>1</sup> Génie tenant deux sphinx, PERROT, *op. l.*, II, p. 772, fig. 444; LAYARD, *Monuments*, I, pl. 6; POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note.

<sup>2</sup> Génie tenant un lion par les pattes de derrière, manteau de roi, PERROT, *op. l.*, II, p. 771, fig. 443; LAYARD, *op. l.*, I, pl. 9; POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112, note 3. — PERROT, *op. l.*, II, p. 774, fig. 446; LAYARD, pl. 48; POTTIER, *l. c.*, génie à tête de griffon, tenant un sphinx androcéphale. — SCHMIDT, p. 356, fig. 50; LAYARD, pl. 8, génie tenant deux taureaux ailés par leurs queues. — SCHMIDT, p. 357, fig. 51, cylindre, génie affronté à un sphinx androcéphale.

<sup>3</sup> Pectoral de Sésostris II, Dachour, CAPART, *L'art égyptien*, I, pl. 50; ID., *Propos*, p. 136, fig. 95.

<sup>4</sup> CAPART, *Propos*, p. 137, fig. 96; RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, p. 208, fig. 247-9; SCHMIDT, *op. l.*, p. 305-6.

<sup>5</sup> Cylindre de l'époque d'Agadé, CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, I, p. 47, fig. 32; CONTENAU, *Manuel*, II, p. 689, fig. 479; BULLE, *Der schöne Mensch* (3), 1922, p. 11, fig. 5; *Collection de Clercq*, I, Cylindres orientaux, pl. V, 46.

<sup>6</sup> Relief assyrien, PIJOAN, *Summa artis*, 1931, II, Asie, p. 333, fig. 458; *Collection de Clercq*, I, pl. XVII.

<sup>7</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 356-7.

<sup>8</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112.

<sup>9</sup> CONTENAU-CHAPOT, *L'art antique*, I, p. 82; *Syria*, XII, 1931, p. 96.

<sup>10</sup> CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Mitanniens*, p. 235; ID., *Manuel*, I, p. 374.

<sup>11</sup> *Syria*, XII, 1931, p. 96.

fluence assyrienne<sup>1</sup>: les personnages qui se donnent la main en attitude agenouillée et qui sont sans doute le « maître des animaux sauvages, dérivé de Gilgamesh et possédant probablement une valeur solaire »<sup>2</sup>, symbolisent évidemment le mouvement de la roue solaire.

Sur une ceinture en bronze du Louristan, au Musée du Louvre, représentant des scènes de chasse, et datant du IX<sup>e</sup> siècle avant notre ère, un archer agenouillé décoche sa flèche sur un sanglier; son attitude est celle du repos. Mais plus loin, le même chasseur, ou un autre, aussi agenouillé, est en réalité en course; telle est l'explication de M. Dussaud: « l'ayant ainsi immobilisé, le chasseur court à toutes jambes pour l'achever en lui plantant un poignard dans la gorge ». Plus loin, une antilope blessée, « est rattrapée par le chasseur qui l'achève en lui ouvrant l'artère fémorale au moyen d'un pieu », et qui est encore en attitude agenouillée<sup>3</sup>. M. Dussaud relève l'analogie de cette attitude avec celle des monuments hittites de la Syrie du Nord: « Il n'est pas jusqu'à la pose si particulière du coureur, un pied en avant et un genou plié, que l'on relève sur la plaque du ceinturon du Louvre, qui ne se retrouve dans la Syrie du Nord, à Alep, sur un relief qui remonte précisément au IX<sup>e</sup> siècle avant notre ère »<sup>4</sup>.

Plus tard, en Orient, le basileus archer sur les monnaies perses est sans doute agenouillé parce qu'il se campe solidement pour décocher ses flèches<sup>5</sup>, tout comme l'archer grec<sup>6</sup>. Mais on retrouve l'attitude agenouillée du personnage tenant des animaux jusque sur un relief de Surgères<sup>7</sup>, où l'artiste roman s'est inspiré, comme d'autres imagiers de la même époque, du thème oriental du dieu domptant les animaux<sup>8</sup>.

Nous avons fait observer que la jambe fléchie signifie déjà en Egypte la marche, la course<sup>9</sup>. Sur un cylindre égyptien d'influence mésopotamienne, de la VI<sup>e</sup> dynastie, un personnage est figuré très grossièrement en course, jambes fléchies, presque agenouillées<sup>10</sup>. La même attitude paraît sur une fresque égyptienne représentant une scène de la moisson; on a rassemblé les épis dans un filet, et passé un bâton à travers un trou à l'un des bords: « un homme tient un de ses bras au-dessus du bâton, et saute afin de s'y appuyer brusquement de tout son poids... C'est peut-être le seul

<sup>1</sup> Voir plus haut; DUSSAUD, *Syria*, XV, 1934, p. 197-8.

<sup>2</sup> *Syria*, XV, 1934, p. 196.

<sup>3</sup> *Ibid.*, XV, 1934, p. 187 sq., pl. XXV.

<sup>4</sup> *Ibid.*, XV, 1934, p. 195.

<sup>5</sup> CURTIUS, *Die knienden Figuren*, pl., n° 1; *Journal of hellenic Studies*, 1919, pl. VI; XLVIII, 1928, pl. IX, 6-8; SCHMIDT, *op. l.*, p. 360 —. C. Etres ailés, art perse. Musée de Koniah, *Mythologie asiatique illustrée*, 1921, p. 19, fig. 17.

<sup>6</sup> Voir plus haut.

<sup>7</sup> BALTRUSAITIS, *Art sumérien, art roman*, p. 36, fig. 22 b.

<sup>8</sup> M. Baltrusaitis le rapproche du dieu oriental, *ibid.*, fig. 22, cylindre assyrien.

<sup>9</sup> EVANS, *Scripta minoa*, I, p. 232, 11, p. 237, 104.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 122, fig. 55; p. 124, fig. 59.

exemple que nous ayons d'un personnage sautant »<sup>1</sup>; le corps est suspendu en l'air, presque agenouillé. On retrouve dans la Crète minoenne l'idéogramme de la jambe fléchie<sup>2</sup>, l'attitude du coureur presque agenouillé sur des sceaux<sup>3</sup>, et l'on peut discuter si certaines représentations évoquent le repos plutôt que la course<sup>4</sup>.

Ainsi l'Orient offre à la Grèce le thème du personnage mythique entre les animaux qu'il domine, aptère<sup>5</sup> et ailé, en une attitude agenouillée qui est déjà celle de la course, et au lieu de penser que l'Orient l'a imité de la Grèce et du type de la Gorgone archaïque, comme le croyait Heuzey en publiant l'étendard perse du Louvre qu'il datait trop bas<sup>6</sup>, on admettra au contraire que la Grèce archaïque a pu trouver en Orient des prototypes.

\* \* \*

### *Le dompteur des animaux, agenouillé, en Grèce archaïque.*

Déjà connu des Préhellènes<sup>7</sup>, le thème du dompteur d'animaux pénètre dans la Grèce dès l'archaïsme<sup>8</sup>, et il y conserve parfois un aspect fort oriental, par exemple sur l'un des boucliers en bronze trouvés dans l'antre de l'Ida en Crète, où, en allure rapide, il brandit un lion, encadré par des génies tout assyriens<sup>9</sup>. Dieu parèdre de la déesse orientale Potnia Thérôn, qui s'assimilera à Artémis et à d'autres êtres mythiques, il s'identifiera lui aussi à des divinités grecques, comme Apollon<sup>10</sup>, et il inspirera de nombreux monuments de l'art industriel, toujours accessible aux influences étrangères<sup>11</sup>. Son ascendance orientale est certaine<sup>12</sup>. N'est-ce pas de l'Orient que

<sup>1</sup> PETRIE, *Arts et métiers de l'ancienne Egypte*, p. 69-70, fig. 71, FARINA, *La pittura egiziana*, pl. CII. Voir plus haut à propos du saut. — Autre attitude du saut, fresque de Beni-Hassan, RICHER, *Le nu dans l'art*, IV, Egypte, p. 93, fig. 97.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> EVANS, *Scripta minoa*, I, p. 124, fig. SCHMIDT, *op. l.*, p. 368, fig. 55 (démon ailé).

<sup>4</sup> Monstre humain à tête de cerf, *Annual British School Athens*, VII, fig. 7 b; LAGRANGE, *La Crète ancienne*, p. 70, fig. 42; DUSSAUD, *Les civilisations préhelléniques* (2), p. 384, fig. 286; homme et sphinx, *Journal of hellenic Studies*, XLVI, 1925, p. 27-28, fig. 31-32; homme et taureau, *Journal of hellenic Studies*, XLI, 1921, p. 259, fig. 11; FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, III, p. 49, fig. 28.

<sup>5</sup> Et non seulement, comme le dit Schmidt, sous la forme ailée particulière à l'Assyrie, p. 387, 389.

<sup>6</sup> Cf. *Syria*, XV, 1934, p. 198.

<sup>7</sup> PICARD, *Ephèse et Claros*, p. 506, note 6, 509, note 2; bijou d'or d'Egine, *Rev. arch.*, 1909, II, p. 110, fig. 41; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 326, 1; gemme minoenne, *Journal of hellenic Studies*, 1901, XXI, p. 163, fig. 43.

<sup>8</sup> PICARD, *op. l.*, p. 512, note 4.

<sup>9</sup> POULSEN, *Der Orient*, p. 79, fig. 77; DUCATI, *L'arte classica*, p. 115, fig. 133; basse époque assyrienne ou même néo-babylonienne, DUSSAUD, *Syria*, XI, 1930, p. 255.

<sup>10</sup> PICARD, *Les origines du polythéisme hellénique*, I, p. 16; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 367, note.

<sup>11</sup> Son origine orientale a été souvent affirmée. SCHMIDT, *op. l.*, p. 363-4, 320, 386, 389; PICARD, *l. c.*; ROES, *Greek geometric art*, p. 25-6.

<sup>12</sup> DEONNA, *Dédale*, II, p. 166.

viennent, non seulement la Potnia Thérôn, mais tant d'autres êtres ailés, dont le nombre des ailes (souvent quatre), leur courbure terminale<sup>1</sup>, certains attributs, par exemple le bouton de lotus ou la volute qui surmontent leur tête<sup>2</sup>, sont des détails caractéristiques de leur origine ? C'est sans doute par l'art ionien que ces motifs ont pénétré en Grèce, comme on l'a relevé plus d'une fois à propos de la Niké de Délos<sup>3</sup> et des prototypes qu'on a voulu lui donner et que nous signalons plus loin ou à propos du schéma agenouillé<sup>4</sup>.

Le dompteur mâle, aptère<sup>5</sup>, apparaît dès 800 environ au sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte<sup>6</sup>, où abonde sa compagne la Potnia Thérôn ailée. Sur une plaque<sup>7</sup> d'ivoire, imberbe, vêtu d'un court chiton, il étreint d'une main un lion, de l'autre un griffon, tous deux ailés; il n'est pas immobile, mais en mouvement, comme l'indique la pose des jambes, dont une est levée, et l'autre fléchie, son pied posant sur le sol par la pointe. Ce mouvement se fait-il sur place, nécessité par la lutte violente que le héros soutient, ou est-il un mouvement de course, en un schéma que nous avons relevé plus haut chez des coureurs du dessin archaïque<sup>8</sup>. Ce document, du V<sup>e</sup> style, date des VIII<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles<sup>9</sup>. S'il y a course, on interprétera de même le peigne en ivoire<sup>10</sup>, trouvé avec de la poterie protocorinthienne<sup>11</sup>; entre des sphinx assis, qui lèvent sur lui une patte antérieure, un homme imberbe, vêtu, est agenouillé non dans une position normale, mais la tête en bas, c'est-à-dire posant sur la ligne du sol. Ce détail est significatif; ne serait-ce pas que l'artisan a méconnu le sens de cette

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> Double volute sur la tête d'un cavalier, coupe du British Museum, ROSCHER, s. v. Nike, p. 318, fig. 2; *Journal of hellenic Studies*, 1932, p. 31, fig. 6; Boréade, coupe laconienne, *Corpus Vasorum*, Louvre, 1, III D c, pl. 3, 10; pl. 14 D; Niké, Eris, amphores de Nicosthène, *Corpus Vasorum*, Louvre, 4, III, H e, pl. 34, n° 9, 13; *Wiener Vorlegeblätter*, 1890, pl. 1, 1; ROSCHER, s. v. Niké, p. 319; PETERSEN, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 375; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 253; statuettes de Nikés, DE RIDDER, *Bronzes de l'Acropole*, p. 322, fig. 312, etc.

<sup>3</sup> ROSCHER, s. v. Nike, p. 324.

<sup>4</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 394 et *passim*; POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112. En faveur de la transmission par l'Ionie du schéma agenouillé de la course, on pourrait invoquer le goût prononcé des Ioniens pour le mouvement, DEONNA, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, III, p. 117; ID., *Dédale*, II, p. 84; qu'ils semblent avoir hérité des Minoens, ID., *L'archéologie*, III, p. 79.

<sup>5</sup> Ex.: Aptère, bronze de Cumes, *Monumenti antichi*, XII, pl. 70; REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 254, 1; homme nu, debout, entre des lions dressés, dont la tête se prolonge par une tête de cygne; amphore attico-corinthienne, homme debout de profil entre des lions assis, CLARA RHODOS, III, 1929, JACOPI, *Scavi nella necropoli di Jalasso*, p. 228, fig. 225; gemme, homme debout de profil entre deux chevaux dressés, RICHTER, *Catalogue of the engraved gems*, Metropolitan Museum, 1910, pl. 7, p. 25, n° 24; FURTWAENGLER, *Antike Gemmen*, III, p. 178, fig. 123. — Pour l'attitude agenouillée, voir plus loin.

<sup>6</sup> PICARD, *Ephèse*, p. 513; THOMPSON, *Journal of hellenic Studies*, 1909, p. 292, 301; *Annual British School Athens*, XIII, 1906-7, p. 78, 80, fig.; DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia*.

<sup>7</sup> DAWKINS, *op. l.*, pl. CV.

<sup>8</sup> Voir plus haut.

<sup>9</sup> DAWKINS, *op. l.*, p. 211, e, *Plaques of the Fifth style*.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pl. CXXVII, p. 223.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 222, III a, Combs, n. 4.

image d'origine étrangère, et que par négligence il en a renversé un des éléments ? On ne peut méconnaître ici le dompteur des fauves, encadré par les monstres qu'il soumet, et dans l'attitude agenouillée, tel que le montrent les monuments orientaux dont nous avons cité des exemples.

L'homme aptère agenouillé entre des animaux, sphinx, fauves, chevaux, ou maintenant un fauve, paraît sur de nombreuses peintures de vases des VII-VI<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>. Mais l'ivoire de Sparte où il est curieusement renversé atteste qu'en passant en Grèce son sens originel s'est obscurci. Le thème s'adapte dès lors à des sujets divers; il n'est même plus qu'un ornement, un motif de remplissage. « La figure de l'homme agenouillé entre deux fauves prit tantôt le caractère d'un motif de remplissage, d'un simple ornement qu'on introduisait dans la frise courante, tantôt la valeur d'un épisode réel, d'une scène de chasse dans laquelle le personnage agenouillé guette l'animal ou le combat. Cette figure classique, qui n'est pas nécessairement celle du coureur<sup>2</sup>, faisait donc partie du répertoire usité<sup>3</sup> ».

La Grèce accepte aussi de l'Orient le dompteur mâle sous sa forme ailée, debout, entre des volatiles<sup>4</sup>, des chevaux dressés<sup>5</sup>, etc.<sup>6</sup>. Un bronze de Cumes où il se tient aptère entre des lions dont le muffle se prolonge par une tête d'oie ou de cygne<sup>7</sup>, atteste par cette étrange fusion la parenté et même l'équivalence de ces diverses représentations. Mais il paraît aussi ailé en attitude agenouillée: sur un aryballe ovoïde protocorinthien<sup>8</sup>, entre des fauves et une chimère adossés; sur une pyxis corinthienne, entre des sphinx<sup>9</sup>; sur un aryballe corinthien, courant vers un lion qui se dirige vers lui<sup>10</sup>; sur une amphore à figures noires, entre deux cavaliers au galop, et dirigé dans le même sens qu'eux, avec une oie entre ses jambes<sup>11</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> Voir plus haut, ex.

<sup>2</sup> Pour M. Pottier, en effet, comme pour M. Schmidt, l'attitude agenouillée n'est pas celle de la course. Voir plus haut.

<sup>3</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112-3. — Le motif persiste jusqu'au V<sup>e</sup> siècle, ex.: monnaie de Cyzique, personnage agenouillé entre des chevaux, ROES, *Greek geometric art*, p. 26, fig. 20 (dieu solaire ?).

<sup>4</sup> Ivoires de Sparte, DAWKINS, *op. l.*, p. XCIX, 1, 2, p. 209, 2<sup>me</sup> style, milieu du VII<sup>e</sup> siècle, p. 207; pl. CLX, 2, p. 235, 2<sup>me</sup> style; *Journal of hellenic Studies*, 1909, p. 292, fig. 8.

<sup>5</sup> Lato, Crète, terre cuite, DEMANGEL, *Bull. de Corr. hellénique*, LIII, 1929, p. 423, fig. 35, pl. XXX, 1.

<sup>6</sup> Bronze de l'Acropole d'Athènes, *Journal of hellenic Studies*, 1892-3, p. 259, fig. 26; plaque de terre cuite de l'Héraion d'Argos, WALDTSEIN, *The Argive Heraeum*, I, p. 49, pl. XLIX, 1; *Bull. de Corr. hellénique*, LIII, 1929, p. 423.

<sup>7</sup> REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 254, 1.

<sup>8</sup> JOHANSEN, *Les vases sicyoniens*, pl. XXVII, 1 b, classe B, que Johansen place vers 675, p. 185; SCHMIDT, *op. l.*, p. 268, fig. 8. Avec deux ailes.

<sup>9</sup> *Corpus Vasorum*, Bruxelles, 1, III C, pl. 3, 2 b. Avec quatre ailes.

<sup>10</sup> Camiros, *Clara Rhodos*, VI-VII, 1932, p. 30-1, fig. 18-9. Avec quatre ailes.

<sup>11</sup> SCHMIDT, p. 297, fig. 23, Bruxelles. Avec deux ailes.

*Le personnage agenouillé, aptère ou ailé, en d'autres thèmes.*

Le dieu agenouillé entre des animaux se sépare-t-il de ceux-ci, pour être utilisé seul ou en d'autres thèmes ? On pourrait le croire, à le voir prêt à les quitter, sur le peigne de Sparte, où sa position étrange, renversée, semble indiquer que l'imagier répétait un motif qu'il ne comprenait pas<sup>1</sup>; à le voir, sur deux autres monuments en ivoire de Sparte, où il est gravé sous la base d'animaux couchés en ivoire, datant du VII<sup>e</sup> siècle environ<sup>2</sup>; sur ces derniers, il n'a plus avec les animaux qu'un lien ténu. Mais il se peut aussi, nous l'avons dit, que si le thème oriental a inspiré des monuments de la Grèce archaïque, les imagiers hellènes ont pu tirer cette attitude de leur propre observation. Quoi qu'il en soit, le personnage en course agenouillée a participé de bonne heure à des actions diverses. Sur un aryballe proto-corinthien, vers 700<sup>3</sup>, il est un homme armé d'un glaive, dans lequel on a reconnu tantôt Iolaos poursuivi par un Centaure, tantôt un homme (Héraklès ?) « courant à toute vitesse pour attaquer le Centaure par derrière ». Sur une coupe corinthienne de Bruxelles, de la fin du VII<sup>e</sup> siècle, il est Dolon s'envolant devant ses adversaires<sup>4</sup>. Cette attitude est aussi donnée à des êtres féminins: à une Niké (?) en plomb de Sparte, du VII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>; à une Gorgone en plomb de même provenance<sup>6</sup>, plus ancienne, alors qu'une autre Gorgone, encore de Sparte, est plus récente<sup>7</sup>; à la Gorgone qu'égorgé Persée, sur la métope de Sélinonte du temple C<sup>8</sup>. Ces êtres sont aptères. Mais le schéma est aussi appliqué à des êtres ailés, plus d'une fois suspendus au-dessus du sol: Gorgones sur l'amphore protoattique de Nettos<sup>9</sup>, Gorgone en plomb de Sparte<sup>10</sup>, Hippogorgone, sur un scarabée<sup>11</sup>, Persée sur la tasse protoattique d'Egine<sup>12</sup>.

Sur une terre cuite de Lato en Crète, que l'on peut dater du VII<sup>e</sup> siècle encore, Potnia Thérôn agenouillée annonce Niké, et M. Demangel la qualifie de « Niké

<sup>1</sup> DAWKINS, *op. l.*, pl. CXXVII.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. CLV, 2, 4, date, p. 231; ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 74.

<sup>3</sup> JOHANSEN, *op. l.*, p. 146, fig. 109; pl. XXII, 2 d. Date, p. 184, 185, style archaïque, classe A des aryballes ovoïdes.

<sup>4</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, pl. XIII. date, p. 107. Voir plus haut, sur le sens de ce personnage.

<sup>5</sup> DAWKINS, *op. l.*, p. 263, fig. 122, g, p. 268, pl. CXCVI, 26; Lead II, série datée de 635-600.

<sup>6</sup> *Id.*, pl. CLXXXIII, 29, p. 262. Lead I, série datée de 700-635.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 273, fig. 126, k, p. 273, 271; Lead III-IV, série datée de 600-500, p. 251.

<sup>8</sup> On a proposé pour les métopes du temple C des dates très diverses; il semble cependant qu'il faille les placer à la fin du VII<sup>e</sup> ou au début du VI<sup>e</sup> siècle. DEONNA, *Dédale*, II, p. 147, note 5.

<sup>9</sup> PERRON, *op. l.*, X, p. 73, fig. 63; 2<sup>me</sup> moitié du VII<sup>e</sup> siècle, date, *Journal of hellenic Studies*, 32, 1912, p. 382.

<sup>10</sup> DAWKINS, p. 263, fig. 122 h, date, p. 251; Lead II, VII<sup>e</sup> siècle.

<sup>11</sup> Amer. *Journal of arch.*, XV, 1911, p. 374, fig. 14, VII<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> PERRON, X, p. 77, fig. 68.

volante »<sup>1</sup>. Cette dernière déesse paraît en un plomb de Sparte, du VII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, et en une statuette en bronze du British Museum<sup>3</sup>, de même date. Ainsi, au cours des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, le motif du personnage en course agenouillée s'est imposé à l'imagier grec pour traduire divers thèmes mortels ou divins, féminins ou masculins, aptères ou ailés, qui seront dès lors souvent répétés. « L'imagier n'avait qu'à se souvenir d'une figure qui, au cours du VII<sup>e</sup> siècle, était entrée dans le répertoire industriel »<sup>4</sup>. On notera que le type de Niké ailée en course agenouillée existe déjà dans cette série, bien avant que le sculpteur de Délos n'ait eu l'idée de le transcrire dans la pierre.

Le thème est encore confiné exclusivement dans le dessin, le relief, la petite plastique de l'art industriel. Avec le temps, l'attitude perd de sa raideur et de son exagération<sup>5</sup>; le chiton court et sans plis<sup>6</sup> est remplacé par le souple vêtement ionien aux plis nombreux du chiton et de l'himation oblique<sup>7</sup>; l'extrémité des ailes est moins recourbée, parfois même pas du tout<sup>8</sup>; les gestes des bras se modifient, et, tout comme dans les Korés de marbre, l'une des mains, parfois les deux, relèvent l'étoffe<sup>9</sup>. Mais, quelles que soient les variantes, toutes ces représentations demeurent fidèles aux principes du dessin, de la projection linéaire, c'est-à-dire placent un torse de face sur des jambes de profil.

\* \* \*

#### *Fin du schéma.*

Le schéma de la course agenouillée ne disparaît pas complètement avec l'archaïsme du VI<sup>e</sup> siècle, mais il persiste encore plus ou moins atténué dans quelques monuments du Ve<sup>10</sup>. On le voit sur des peintures de vases à figures noires tardives;

<sup>1</sup> DEMANGEL, *Bull. de Corr. hellénique*, LIII, 1929, p. 424, fig. 36, pl. XXX, 2, n° 99. Les terres-cuites de Lato les plus anciennes datent du VIII<sup>e</sup> siècle, le plus grand nombre de la seconde moitié du VII<sup>e</sup>, les exemplaires les plus évolués du début du VI<sup>e</sup> siècle, p. 426.

<sup>2</sup> DAWKINS, *op. l.*, p. 263, fig. 122, h; pl. CXCVI, 26, p. 268; Lead II, 635-600, p. 251.

<sup>3</sup> REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 808, 1. Voir plus haut.

<sup>4</sup> POTTIER, *Monuments Piot*, 16, 1909, p. 112. M. Pottier ajoute: « et qui vient de l'Orient », assertion qui entraîne les réserves formulées plus haut. COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 138: « Pendant tout le sixième siècle, elle (cette formule) s'imposera aux artistes, comme un moyen d'expression clair, intelligible, accepté par tous; les bronziers, les peintres de vases l'appliqueront à l'envie aux figures de Gorgones et de Victoires ».

<sup>5</sup> Chandler POST, *op. l.*, p. 116; HAHR, *op. l.*, p. 9.

<sup>6</sup> SCHMIDT, *op. l.*, p. 261 sq. fait un groupe spécial des images les plus anciennes où le chiton est court et sans plis.

<sup>7</sup> ex. Nikés en bronze de l'Acropole, voir plus haut.

<sup>8</sup> Ex.: Nikés de l'Acropole, DE RIDDER, *Catalogue des Bronzes de l'Acropole*, p. 322, fig. 312, p. 324, fig. 315, 316, etc. Cependant on trouve anciennement déjà des ailes normales.

<sup>9</sup> Ex.: Nikés de l'Acropole, voir plus haut; DE RIDDER, *op. l.*, p. 323, fig. 314, 316, 317, 318, 319, 320; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 391, 6, etc.

<sup>10</sup> Lécythe, première moitié du Ve siècle, RICHTER, *Handbook of the classical collections*, Metropolitan Museum, p. 129, fig. 85. Persée volant, suspendu en l'air.

sur des peintures de vases à figures rouges sévères, de la fin du VI<sup>e</sup> et du début du V<sup>e</sup> siècle, donné à des êtres aptères<sup>1</sup> ou ailés<sup>2</sup>; sur un miroir étrusque<sup>3</sup>; sur des monnaies<sup>4</sup> et en quelques figurines de bronze<sup>5</sup>.

Inspirés parfois par le même réalisme logique, intellectuel, que les archaïques, plus que par le réalisme visuel, c'est-à-dire désireux de montrer le corps dans sa plénitude, sans souci des raccourcis, les sculpteurs contemporains ne craignent pas de recourir aux mêmes conventions que leurs prédecesseurs grecs, placent des torses de face sur des jambes de profil, et certaines de leurs figures agenouillées offrent une étrange ressemblance avec la Niké de Délos et les images analogues<sup>6</sup>.

\* \* \*

## V. LE MOUVEMENT DANS L'ART GREC. LES PROCÉDÉS DU DESSIN TRANSPOSÉS DANS LA STATUAIRE.

*Le schéma de la course agenouillée dans la statue de pierre.*

Jusqu'alors confiné dans le dessin, le relief, les figurines industrielles, le motif de la course agenouillée est adopté, au début du VI<sup>e</sup> siècle, par la statue de pierre.

A l'aide de plusieurs fragments trouvés sur l'Acropole d'Athènes, M. Schrader a reconstitué les acrotères qui ornaient de vieux temples attiques. Selon sa première

<sup>1</sup> *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 392: Nombreux ex.: Ephèbes: Louvre, tenant une lyre, *Wiener Vorlegeblätter*, 1889, I, pl. X, 2; tenant une amphore, *Corpus Vasorum*, Compiègne, pl. 13, 10; pl. 15, 1; *Corpus Vasorum*, Bologne, 2, pl. 39, 4; 1, III 1 c, pl. I, 3; *Corpus Vasorum*, Gallatin Collection, pl. 8, 3; éphèbe portant un bâton avec des paniers, *Corpus Vasorum*, Oxford, 1, III, 1, pl. L, 4; *ibid.*, 1, III, I, pl. I, 2; jeune garçon poussant un cerceau, *ibid.*, 1, III, I, pl. I, 8; *Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national, n° 4, III, I, pl. 160, 2 c; Guerriers: archer scythe, *Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national, n° 3, III, I, pl. 137, 1 b; jeune guerrier, *ibid.*, 3, III, 1, pl. 139, 1 b.

Dionysos, *Corpus Vasorum*, Copenhague, Oxford, n° 1, III, I, pl. I, 3.

Silènes: HARTWIG, *Meisterschalen*, p. 169, fig. 21. Phintias.

<sup>2</sup> Hermès, *Corpus Vasorum*, Copenhague, Musée national, n° 4, pl. 153, 3 b; sur le col d'un vase plastique en forme de Silène, *Corpus Vasorum*, British Museum, n° 4, III, I c, pl. 37, 1 c, Chachrylion. — Eros, *Corpus Vasorum*, Copenhague, n° 3, III, 1, pl. 144, 1 a.

<sup>3</sup> Eros, *Catalogue Bronzes British Museum*, pl. XVII; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Eros, p. 1350, fig.

<sup>4</sup> Niké sur des monnaies de Mallos, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. III, 12, p. 388; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 392; PERROT, *op. l.*, IX, pl. IV, 25, p. 107. — Gorgone sur une monnaie étrusque, DUCATI, *Storia dell'arte etrusca*, pl. 148, n° 383, p. 335 (avec ailes normales); sur une monnaie de Caulonia, petite figure ailée sur le bras gauche tendu du dieu marchant à droite. *Journal of hellenic Studies*, XLIV, 1924, p. 233, fig. 5; sur une monnaie de Cyzique, entre des chevaux, ROES, *Greek geometric art*, p. 26, fig. 20 (dieu solaire).

<sup>5</sup> Voir plus haut. Ex.: génies masculins ailés, Cassel, Genève; Nikés, Acropole, Magnésie (coll. Clercq).

<sup>6</sup> *Dédale*, II, p. 372-3, fig. 13; p. 355.

hypothèse <sup>1</sup>, l'ancien temple d'Athéna aurait montré sur sa façade occidentale, comme acrotère central, une Gorgone ailée, en course agenouillée, tenant des deux mains ramenées sur la poitrine <sup>2</sup> un nœud de serpents, et comme acrotères latéraux des panthères couchées <sup>3</sup>; une seconde Gorgone analogue, et des lions au lieu de panthères, auraient décoré la façade orientale. Des fragments de deux autres figures ailées, de même style, sans doute encore des Gorgones, indiquaient cependant que ce motif avait trouvé plus d'une application, dès cette époque, sur l'Acropole <sup>4</sup>. Un examen attentif du sujet a conduit M. Schrader à modifier ses premières conclusions, à répartir les acrotères sur les façades de deux édifices et à adopter pour eux une disposition un peu différente, où les animaux, au lieu d'orner les angles du tympan, flanquaient à droite et à gauche les Gorgones centrales <sup>5</sup>. L'édifice H 1, qui serait le vieux temple d'Athéna, aurait été surmonté sur chaque façade comme acrotère central d'une Gorgone agenouillée, ailée, levant le bras gauche, abaissant le droit, accostée de deux lions couchés <sup>6</sup>. L'édifice H 2, dans lequel Schrader reconnaît un précurseur du Parthénon, aurait reçu comme acrotère central une Gorgone de dimensions plus grandes, tenant de ses deux mains un nœud de serpents, entre deux panthères couchées <sup>7</sup>; ce groupe devait se répéter sur l'autre façade. Cette disposition, plus satisfaisante que la première, rappelle de très près celle du fronton de Corfou, où la Gorgone agenouillée est encadrée de même par des fauves couchés, et paraît aussi comme Potnia Thérôn <sup>8</sup>.

Que l'on admette ou non toutes les hypothèses de M. Schrader, il n'en demeure pas moins qu'au début du VI<sup>e</sup> siècle ces Gorgones ailées en course agenouillée sont non seulement les plus anciens acrotères figurés que nous connaissons, comme le remarque M. Schrader <sup>9</sup>, mais aussi les plus anciennes statues de pierre de ce type. Haute d'un peu plus d'un mètre <sup>10</sup>, dégagée de tout fond, la Gorgone détache maintenant librement ses contours sur le ciel <sup>11</sup>.

<sup>1</sup> SCHRADER, *Archaische Marmorskulpturen im Akropolis Museum*, 1909, p. 5 sq., « Die Akroterien des alten Athenatempels; LECHAT, *Rev. des ét. anciennes*, 1910, p. 334 sq.

<sup>2</sup> SCHRADER, *op. l.*, p. 9, fig. 7; LECHAT, *op. l.*, p. 47, fig.; *Jahrbuch d. deutsch. arch. Instituts*, 1928, p. 54, fig. 1; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 240-1.

<sup>3</sup> SCHRADER, *op. l.*, p. 14, fig. 13; LECHAT, *op. l.*, p. 49, fig.; *Jahrb. d. deutsch. arch. Instituts*, 1928, p. 54, fig. 1.

<sup>4</sup> SCHRADER, *op. l.*, p. 10.

<sup>5</sup> SCHRADER, « Die Gorgonenakrotere und die ältesten Tempel der Athena auf der athenischen Akropolis », *Jahrb. d. deutsch. arch. Instituts*, XLIII, 1928, p. 54 sq.

<sup>6</sup> *Jahrbuch*, 1928, p. 69, fig. 15 (acrotère); p. 89, fig. 35 (reconstitution de la façade).

<sup>7</sup> *Jahrbuch*, 1928, p. 68, fig. 14 (acrotère); p. 88, fig. 34 (reconstitution de la façade); DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 382, note 3, p. 474, fig. 99.

<sup>8</sup> SCHRADER, *Jahrbuch*, 1928, p. 67; DEMANGEL, *op. l.*, p. 474, fig. 98 et 99.

<sup>9</sup> SCHRADER, *Archaische Marmorskulpturen*, p. 15.

<sup>10</sup> Environ 1 m. 05 pour la grande Gorgone.

<sup>11</sup> Voir plus bas, les Gorgones en course agenouillée, qui sont employées pendant l'archaïsme comme acrotères, métopes, antéfixes, ornements de fronton, mais traduites en relief.

\* \* \*

La statue de Délos est un autre exemple<sup>1</sup>. Quelle divinité représente-t-elle ? On a songé jadis à Artémis<sup>2</sup>, et quoiqu'Artémis ne vole pas<sup>3</sup>, cette opinion n'est point entièrement erronée, puisque ce type offre de grandes affinités avec celui de l'« Artémis persique », la Potnia Thérôn<sup>4</sup>, si bien que l'on a pu dire de la statue de Délos qu'elle est une Artémis-Niké<sup>5</sup>. On a évoqué les noms d'Iris<sup>6</sup>, d'Eris<sup>7</sup>. En vérité, l'hésitation est permise, puisque la statue ne porte pas d'attributs caractéristiques autres que ses ailes, et puisque le motif convient à divers êtres féminins ailés. Est-ce Niké ? Cette dénomination a prévalu<sup>8</sup>; bien qu'elle ne soit point certaine, elle trouve un appui dans les statues de Nikés qui dérivent de celle de Délos et qui ont la même destination architecturale<sup>9</sup>. Mutilée, l'image peut être aisément reconstituée, par analogie avec les représentations similaires de la peinture de vases, du relief et de la petite plastique<sup>10</sup>. La déesse, en attitude agenouillée, semble descendre en volant du ciel, pourvue de deux grandes ailes, de deux plus petites ailes insérées aussi aux épaules, et d'ailettes aux talons, toutes recourbées à leur extrémité. La main gauche touche la hanche, le bras droit est levé à angle droit, la paume de la main tournée vers le spectateur, ou tenant un attribut, couronne, fleur<sup>11</sup>. Le chiton court à apoptygma, dont la jupe est seule sillonnée de quelques plis raides et parallèles, était rehaussé de polychromie; le bas de la robe forme une masse descendant plus bas que les pieds, qui permet de libérer ceux-ci du sol, de surélever l'image pour bien exprimer l'idée de l'être qui vole. On a parfois supposé, étant donné les affinités de Niké avec la Potnia Thérôn, que la statue était accompagnée à sa gauche d'un animal, peut-être un lion<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> PERROT, *op. l.*, VIII, p. 299 sq.; COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 134 sq.; *Bull. de Corr. hellénique*, III, 1879, pl. VI-VII, p. 393 sq.; ARNDT-BRUCKMANN, *Denkmäler*, pl. 136; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Nike, p. 320; OVERBECK, *Griech. Plastik* (4), I, p. 111 sq.; PETERSEN, « Archaïsche Nikebilder », *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 384, pl. XI, A; RADET, *Cybébé*, p. 45, n° 5; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 331; STUDNICKZA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 382.

<sup>2</sup> HOMOLLE, *Bull. de Corr. hellénique*, III, 1879, p. 393 sq.; V, p. 256.

<sup>3</sup> ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Nike, p. 322.

<sup>4</sup> RADET, *Cybébé*, *passim*; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845, note 10, 831.

<sup>5</sup> RADET, *op. l.*, p. 113.

<sup>6</sup> Brunn, Mayer et autres érudits, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 384, note 1.

<sup>7</sup> Voir plus haut, les peintures de vases avec le motif d'Eris.

<sup>8</sup> *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 372 sq.; COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 135; ROSCHER, s. v. Nike, p. 320.

<sup>9</sup> *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 384.

<sup>10</sup> Description et figures: RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 78; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 301-2; COLLIGNON, *op. l.*, p. 135; *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845; TREU, *Verhandl. d. 42 Phil. Versamml.*, p. 324; ROSCHER, s. v. Nike, p. 322, fig. 3; SCHMIDT, *op. l.*, p. 331.

<sup>11</sup> *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845; RADET, *Cybébé*, p. 113.

<sup>12</sup> RADET, *op. l.*, p. 20, 111, 113; *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845.

Remonte-t-elle, comme on l'a pensé, à la fin du VII<sup>e</sup> ou même au début du VI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, et est-elle le plus ancien exemple de ce type, du moins en statuaire?<sup>2</sup>. Ses prétendus liens avec Archermos ont suggéré cette date: les fils d'Archermos, Boupalos et Athénis, vivent vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle, puisqu'ils sont injuriés par le poète Hipponax; la génération antérieure, à laquelle appartient Archermos, doit donc être placée dans le deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle, vers 580-570, et celle de Mikkiadès, l'aïeul, dans le premier quart de ce siècle<sup>3</sup>. Cette date a été longtemps acceptée et l'est encore par beaucoup d'érudits, même en dissociant d'Archermos la Niké. M. Courby, dans son étude sur le Porinos Neos, le premier temple d'Apollon à Délos, concluait ainsi: « les caractères très archaïques des palmettes du chéneau, l'aspect primitif de la Niké d'acrotère donnent à penser qu'il remonte au début de l'art grec, à la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle pour le moins »<sup>4</sup>. Mais cette date a été sensiblement abaissée par plusieurs érudits. Studniczka a montré que la disposition et la technique de la chevelure sur le sommet du crâne rappelle de très près celle de la Koré 680 de l'Acropole<sup>5</sup>; par suite la statue serait moins ancienne qu'on ne le pensait, et devrait être descendue jusque vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle. M. Courby, qui accepte ces conclusions et modifie les siennes dans ce sens, suppose que la Niké de Délos aurait été placée comme acrotère du temple d'Apollon, lors de la reconstruction de celui-ci par les Athéniens sous Pisistrate<sup>6</sup>. Si l'on accepte pour la Niké de Délos une date reculée, on s'étonnera qu'elle demeure isolée pendant longtemps, et que l'on ait attendu la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle pour l'imiter en de nombreuses acrotères. Ne serait-ce pas que le modèle était plus rapproché dans le temps de ses copies ? D'autre part, si les Nikés-acrotères ne sont pas rares dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, on ne connaît aucune Gorgone de la statuaire qui remplisse à cette date la même fonction; il semble que ce monstre, pourtant si fréquent dans le décor en

<sup>1</sup> EX.: ROSCHER, s. v. Nike, p. 323; COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 135.

<sup>2</sup> PERROT, VIII, p. 304: « On est même tenté de se demander si la statue de Délos ne serait pas l'œuvre où ce type s'est offert pour la première fois aux yeux des Grecs ».

<sup>3</sup> BULLE, *Der schöne Mensch* (3), 1922, p. 53, vers 570; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 299; PICARD, *La sculpture antique*, I, p. 290.

<sup>4</sup> *Bulletin de Correspondance hellénique*, XLV, 1921, p. 205.

<sup>5</sup> *Jahrbuch d. deutsch. arch. Instituts*, XLIII, 1928, p. 213 sq., fig. 61, 63, 64. — Koré 680, *ibid.*, p. 145, fig. 4; LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, p. 304 sq., fig. 26; DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, p. 226.

<sup>6</sup> COURBY, *Explor. arch. de Délos*: « Cette statue est, en effet, moins antique sans doute que ne le donneraient à penser et la gaucherie extrême de l'allure, et la sécheresse du ciseau, et cet aspect général très fruste, qui est dû peut-être à l'usure de la surface. Studniczka a montré que la chevelure, au sommet du crâne, rappelait de façon singulière, avec un schématisme un peu plus accusé, celle de la « Coré » n° 680 de l'Acropole; nous trouvons, en outre, quelque air de ressemblance entre l'une et l'autre, pour l'arrangement du bandeau de mèches ondulées en avant de la « stéphané ». Les deux statues attestent des analogies de procédés et de technique qui permettent de les rapporter à une même époque. Si la Niké est du milieu du VI<sup>e</sup> siècle, est-il interdit de supposer qu'elle fit partie des remaniements et embellissements dûs à Pisistrate ? ».

relief des temples, comme antéfixes, frises, frontons, acrotères, ait été supplantée dans la statuaire, après le début du VI<sup>e</sup> siècle, par le type de Niké<sup>1</sup>.

La Gorgone n'entre qu'une seule fois dans la statuaire des acrotères, par les exemplaires de l'Acropole; la Niké y pénètre pour engendrer une nombreuse descendance.

C'est aussi parce qu'on a vu dans la Niké délienne l'œuvre d'Archermos qu'on l'a rapportée à l'école de Chios<sup>2</sup>, que nous connaissons fort mal<sup>3</sup>, ou plus généralement à une école ionienne<sup>4</sup>. Mais déjà Brunn discernait en elle des éléments aberrants qu'il croyait péléponéensiens<sup>5</sup>, et plusieurs érudits n'acceptent plus aujourd'hui l'ancienne appréciation<sup>6</sup>.

Pour quelles raisons l'a-t-on attribuée à Archermos? C'est une Niké, et le scholiaste d'Aristophane reconnaît dans Archermos l'inventeur de la Niké ailée<sup>7</sup>. Nous verrons plus loin ce qu'il y a de vrai dans cette affirmation. La dédicace de la base trouvée en 1880 et 1882 à Délos dans la même région du sanctuaire que la Niké, mentionne les « inventions ingénieuses », *σοφίαι*, d'Archermos<sup>8</sup>, et l'on a admis tout d'abord que la statue se dressait sur elle<sup>9</sup>. Mais de bonne heure des doutes s'élèverent<sup>10</sup> et l'on comprit enfin que cette association était arbitraire, que statue et base n'avaient rien de commun; on mit alors la Niké sur un piédestal rectangulaire<sup>11</sup> ou sur une colonne à chapiteau ionique<sup>12</sup>. Enfin, l'on dut admettre qu'il ne s'agissait point d'un ex-voto érigé sur un piédestal dans une enceinte sacrée, mais d'une

<sup>1</sup> Voir plus loin.

<sup>2</sup> Ex.: *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845.

<sup>3</sup> DEONNA, *Dédale*, II, p. 53 sq.

<sup>4</sup> SCHMIDT, *Der Knielau*, p. 331, note, 332, note 2 (contre Klein).

<sup>5</sup> BRUNN, *Ueber tektonischen Styl*, p. 524-5; COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 139, note 1.

<sup>6</sup> KLEIN, *Kunstgeschichte*, I, p. 139; PICARD et LA COSTE-MESSELIÈRE, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, « Art archaïque, les trésors ioniques », p. 16, note 3 (« la Niké délienne, œuvre grecque, plus qu'ionienne ou insulaire »); PFUHL, *Ath. Mitt.*, XLVIII, 1923, p. 153 sq.; *Rev. des ét. grecques*, 1928, p. 238.

<sup>7</sup> OVERBECK, *Schriftquellen*, p. 54, n° 315; RADET, *Cybébé*, p. 105.

<sup>8</sup> *Bull. de Corr. hellénique*, 1881, p. 272; VII, p. 254; LOEWY, *Inschriften*, n. 1; COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 136, référ.; RADET, *Cybébé*, p. 105, référ.; SAUER, « Das Agalma der Archermosbasis », *Ath. Mitt.*, 1891, p. 182; SIX, *Ath. Mitt.*, 1888, p. 143; ROBERT, *Herмес*, 1890, p. 448; STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 345, note 6; PETERSEN, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 386.

Lecture de l'inscription, COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 136, note 2; RADET, *op. l.*, p. 106, note 4; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 303 (traduction).

<sup>9</sup> « L'appartenance est aujourd'hui hors de doute », COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 135, note 3; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 300. Cette opinion est encore répétée par M. DUCATI, *Storia dell'Arte classica*, 1927, p. 136: « che probabilmente appartenava alla statua ».

Diverses reconstitutions montrent la statue placée sur la base. On avait tout d'abord posé les pieds sur la plinthe, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 385; COLLIGNON, *op. l.*, p. 136, fig. 68; avant de supporter l'image par le pan de draperie, et de libérer les pieds, afin de donner l'impression du vol, ex.: RICHTER, *op. l.*, fig. 78; RICHER, *Le nu dans l'art*, V, Grèce, p. 390, fig. 538; etc.

<sup>10</sup> *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 382; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 300, note 1, référ., etc.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 1898, pl. II, 7; BAUMGARTEN, *Hellenische Kultur* (3), p. 165, fig. 183.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 1898, p. 385; *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 390; COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 135.

figure architecturale, d'un acrotère. Cette destination, supposée anciennement déjà, est aujourd'hui admise par tous,<sup>1</sup> car toutes les statues de Niké en mouvement de l'archaïsme sont des acrotères, et il n'y a pas de raison de faire exception pour celle-ci. Quel édifice ornait-elle à Délos ? On a pensé à l'Artémision<sup>2</sup>, puis au Porinos Neos, le vieux temple d'Apollon<sup>3</sup>, et Courby pense qu'elle y aurait été placée lors des remaniements de cet édifice fait par les Pisistratides<sup>4</sup>. Schmidt en fait l'acrotère de l'angle gauche et pose son pied droit sur une volute<sup>5</sup>. Cette disposition lui est suggérée par une statuette de Niké en bronze du British Museum, dont la base n'est pas horizontale, mais oblique, et doit être interprétée comme un rampant de toit avec volute; cette statuette serait aussi un acrotère d'angle sur le couvercle d'un petit meuble, peut-être en bois<sup>6</sup>. Mais on peut aussi supposer que la Niké de Délos était un acrotère central, que l'on flanquerait d'animaux, comme les Gorgones de l'Acropole d'Athènes<sup>7</sup>.

Les partisans de l'attribution de la Niké de Délos à Archermos se sont efforcés de défendre leur point de vue par des arguments spéciaux<sup>8</sup>, mais il faut s'incliner devant l'évidence, que chacun reconnaît aujourd'hui, et, comme dit M. Picard: « il n'y a plus aucune raison d'appeler Niké d'Archermos la Niké courant de Délos »<sup>9</sup>.

On aurait trouvé à Délos les fragments d'une seconde statue semblable, qui servait peut-être d'acrotère à l'autre façade du même édifice<sup>10</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> LOESCHKE, TREU, *Wiener Jahreshäfte*, 1899, p. 200-1; PERROT, *Hist. de l'art*, VIII, p. 302, note 4; RADET, *Cybébé*, p. 106; HOMOLLE, *Bull. de Corr. hellénique*, 1901, p. 496, note 1 (« Je suis convaincu aujourd'hui que la figure ailée de Délos doit être séparée de la base qui porte la signature d'Archermos, qu'elle appartenait au vieux temple d'Artémis, et qu'elle y jouait le rôle d'acrotère »); PFUHL, *Ath. Mitt.*, XLVIII, 1928, p. 153 sq.; *Rev. des ét. grecques*, 1928, p. 238; 1929, p. 350; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 336; COURBY, *Exploration archéologique de Délos*, XII, p. 215.

<sup>2</sup> HOMOLLE, *Bull. de Corr. hellénique*, 1901, p. 496, note 1; TREU, STUDNICKA; RADET, *Cybébé*, p. 106, 111; *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845.

<sup>3</sup> PFUHL, *l. c.*; *Rev. des ét. grecques*, *l. c.*

<sup>4</sup> *Bull. de Correspond. hellén.*, XLV, 1921, p. 178; *Exploration arch. de Délos*, *l. c.*

<sup>5</sup> SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 332, 336, fig. 42.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 333-4. Voir plus haut.

<sup>7</sup> Certains auteurs, avons-nous rappelé, placent un lion auprès de la Niké délienne, souvenir de la Potnia Thérôn dont elle dérive. Voir plus haut.

<sup>8</sup> On dit: Archermos a créé le type de Niké volante; comme la statue paraît contemporaine de ce maître, on peut la considérer comme son œuvre, ou tout au moins comme une réplique fidèle de ses inventions, STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 384-5; LECHAT, *Sculpture attique*, p. 176-7. Après avoir dissocié la statue de la base, RADET ajoute, *Cybébé*, p. 106: « Comme il est difficile malgré tout de ne pas revendiquer pour l'école de Chios le type ailé de la Niké d'Archermos, il y aurait eu à Délos pour le moins deux œuvres d'Archermos, ou de l'atelier d'Archermos. On peut donc, en somme, continuer à laisser sous le nom d'Archermos la Niké délienne, que la statue ait appartenu ou non à la base ». Etc.

<sup>9</sup> *Rev. des ét. grecques*, 1929, p. 350; sur cette question, DEONNA, *Dédale*, II, p. 55. — Cependant M. Gotsmich annonce un ouvrage: « *Probleme der frühgriechischen Plastik* », Prague, éd. Czerny, où il veut prouver que la Niké de Délos est bien l'œuvre d'Archermos.

<sup>10</sup> FURTWAENGLER, *Arch. Zeitung*, XL, 1882, p. 324; STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 3, n° II.

Les Gorgones de l'Acropole et la Niké de Délos, vêtues de la tunique courte, avec quelques plis incisés sur la jupe, sont suivies dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle par une série de statues en pierre, qui sont toutes comme elles des acrotères, qui répètent toutes l'image de Niké, mais qui portent le costume ionien aux plis multiples et creusés du chiton et de l'himation<sup>1</sup>.

Athènes, Acropole, n° 691. Cette Niké serait, selon Studniczka, la plus ancienne des statues de ce type sur l'Acropole, et daterait de la génération qui suit Archermos, soit du milieu du VI<sup>e</sup> siècle environ.

STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, pl. II, 8, p. 383, note 2; n° V, p. 386; DICKINS, *Catalogue of the Acropolis Museum*, I, p. 253, n° 691 (référ.).

Athènes, Acropole, n° 693.

DICKINS, *op. l.*, p. 255, n° 693; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 2, n° VI.

Athènes, Acropole, n° 694. On a daté cette Niké de 480-470. Toutefois M. Schmidt, constatant ses analogies avec la Gigantomachie, reconnaît en elle un acrotère de l'Hécatom-pédon transformé par les Pisistratides à la fin du VI<sup>e</sup> siècle.

LECHAT, *Sculpture attique*, p. 371, fig. 30; BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, pl. 526, à droite en haut; *Bull. de Corr. hellénique*, XIII, 1888, p. 437; DICKINS, *op. l.*, p. 257, n° 694, référ.; SCHMIDT, « Ein Akroter des Peisistratischen Athenatempels », *Jahrbuch d. deutsch. arch. Instituts*, XXXV, 1920, p. 97; *Rev. des ét. grecques*, 1922, p. 355.

Athènes, Acropole. On a mentionné divers fragments provenant de statues de Nikés semblables<sup>2</sup>:

Pan de draperie. PETERSEN, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 378, pl. XI, B; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 2, n° IV.

Trois pieds. *Ath. Mitt.*, XVI, 1891, p. 183, D.-F.; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 2, n° X-XII.

Athènes, trouvée près de la Tour des Vents. Statue féminine, en vêtement ionien, en course agenouillée. Bien qu'elle ne montre pas de vestige d'ailes au revers, il est vraisemblable qu'il s'agit d'une Niké, acrotère. Vers 500. av. J.-C.

*Arch. Anzeiger*, 49, 1934, p. 141-3, fig. 9-10.

Delphes. Trésor de Siphnos. Acrotère.

*Bull. de Corr. hellénique*, 1906, p. 589; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 335, note 4; DEMANGEL, *La frise ionique*, pl. V; PICARD et LA COSTE-MESSELIÈRE, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, « Les trésors ioniques », 1928, p. 163, n° 1, pl. XVI-XVII, fig. 59-60.

Delphes, Trésor de Siphnos. Seconde Niké, tournée en sens opposé.

*Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, p. 164, n° II, pl. XVI-XVII, fig. 59-60.

Ces deux Nikés auraient constitué les acrotères angulaires du trésor de Siphnos, celui du centre étant un Sphinx assis<sup>3</sup>. Cette disposition n'est cependant pas certaine<sup>4</sup>. Leur style est celui des ateliers ioniens, vers 525<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Liste: PETERSEN, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 378 sq.; STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 2; RADET, *Cybébé*, p. 48-9; *Rev. des ét. anciennes*, 1911, p. 78, note 5.

<sup>2</sup> Les autres Nikés en pierre de l'Acropole, n°s 690 et 159, reproduisent un autre schéma de la course. Voir plus haut.

<sup>3</sup> *Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, p. 165, n° III, pl. XVI; DEMANGEL, *La frise ionique*, pl. V.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 171.

Delphes, Trésor de Massalia (dit jadis des Phocéens), Marmaria. Acrotère.

PERRON, *op. l.*, VIII, p. 391, fig. 183; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 846, note 1; *Comptes rendus Acad.*, 1912, p. 541, fig.; HOMOLLE, *Rev. de l'art ancien et moderne*, X, p. 361 sq.; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 335, note 4; PICARD et LA COSTE MESSELIÈRE, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, « Les trésors ioniques », p. 48, n° CII, fig. 25.

Delphes, Trésor de Massalia. Fragment d'un second exemplaire (jambe).

*Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, p. 49, n° CV.

Ces deux Nikés servaient d'acrotères au trésor de Massalia; la flexion du genou est moins accentuée que dans les Nikés du trésor de Siphnos. Leur style révélerait un atelier « non ionien » de l'Est, vers 515<sup>1</sup>.

Delphes, Temple d'Apollon. Acrotère.

PERRON, *op. l.*, VIII, p. 573, fig. 287; REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 390, 7; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845, note 13; DELLA SETA, *Genesi dello Scorcio*, pl. XIV, 5; *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 383, note 2, III; *Bull. de Cor. hellénique*, 1896, p. 652; 1901, p. 494, pl. 16; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 335, note 4, 336, note 1; RADET, *Cybébé*, p. 48, fig. 65; *Fouilles de Delphes*, IV, 3, PICARD ET LA COSTE-MESSELIÈRE, *Les sculptures des temples*, 1931, pl. X-XI, fig. 7, p. 55, n° 15; pl. XXXIV, au centre (MM. Picard et La Coste-Messelière ont complété la statue, telle qu'elle était connue antérieurement, par un fragment de jambe et par d'autres détails.)

Delphes, Temple d'Apollon. Un bras droit faisait partie d'une Niké semblable.

PICARD et LA COSTE-MESSELIÈRE, *Fouilles de Delphes*, IV, 3, 1931, p. 58, n° 16.

Ces deux Nikés servaient d'acrotères au temple d'Apollon, destination déjà entrevue par Homolle. M. Courby les place au faîte de chaque fronton; MM. Picard et La Coste-Messelière se demandent si ces statues n'occupaient pas plutôt les angles, comme aux trésors de Siphnos et de Massalia. Ce sont des sculptures attiques, de 505 environ<sup>2</sup>.

Pérachora, près de Corinthe. Fragments d'une Niké, acrotère d'un temple du 3<sup>e</sup> quart du VI s.

*Rev. des Et. grecques*, 47, 1934, p. 73; *Arch. Anzeiger*, 47, 1932, p. 141.

Syracuse. Athenaion. Marbre.

ORSI, *Monumenti antichi*, XXV, 1919, pl. XV, p. 569, « un acroterio sul culmine di un edificio sacro, piuttosto che un *αριστήριον* isolato »; REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 205, 8.

Syracuse. Athenaion. Fragment d'une statue analogue, qui peut-être faisait pendant à la précédente.

ORSI, *Monumenti antichi*, XXV, 1919, p. 570, fig. 161.

\* \* \*

#### *Origine linéaire de cette statuaire.*

La construction de toutes ces statues est celle dont le dessin, le relief, puis la figurine nous ont donné déjà tant d'exemples: torse de face sur jambes de profil.

<sup>1</sup> PICARD et LA COSTE MESSELIÈRE, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, IV, 3, 1931, p. 67.

Manquant d'épaisseur, peu travaillées ou même lisses au revers<sup>1</sup>, elles ressemblent plutôt à des reliefs découpés qu'à des œuvres de ronde-bosse, et ce caractère a été souvent relevé à propos de la Niké de Délos<sup>2</sup>. Les anciens paraissent s'être douté que ce motif n'a pas été conçu dans la ronde-bosse, mais qu'il a été emprunté par celle-ci au dessin, puisque les uns attribuaient la création de la première Niké ailée au sculpteur Archermos, les autres au peintre Aglaophon de Thasos<sup>3</sup>. Il est donc erroné de ranger la Niké de Délos et les statues de même type parmi les produits de la ronde-bosse frontale, et de voir dans leur construction une tentative pour libérer celle-ci de la frontalité. C'est là cependant une erreur qui est plus d'une fois commise. « La figure, dit Perrot à propos de la Niké de Délos, porte la trace sensible de l'embarras que le sculpteur a éprouvé quand il s'est décidé à renoncer aux attitudes traditionnelles<sup>4</sup>. Ici, comme dans toutes les images votives que l'on ciselait pour les temples, la déesse devait être tournée vers le fidèle, qui venait lui offrir ses hommages. Mais, d'autre part, c'était seulement la vue de côté qui pouvait faire sentir la signification du mouvement destiné à suggérer l'idée du vol. C'est ainsi que le sculpteur a été conduit à souder au buste qui se montre de face, ainsi que la tête, un bas de corps et des jambes qui se présentent de profil<sup>5</sup>. » Pour M. Collignon: « L'exécution de la Niké de Délos accuse encore une grande inexpérience. L'artiste s'est trouvé fort embarrassé pour adapter à l'attitude traditionnelle<sup>6</sup> un mouvement nouveau. Le bas du corps, qui est de profil, se soude gauchement au buste vu de face, etc. »<sup>7</sup>. Pour M. Ducati: « E curioso che, mentre il corpo dalla cintura all'insu e esibito si rigorosamente di pieno prospetto, dalla cintura all'ingiu non meno rigorosamente e dal tutto di profilo a sinistra; appare in modo assai chiaro la inabilità della primitiva plastica greca nel rendimento della correlazione delle varie parti del corpo umano, quando vi e deviamento dalla visione di puro prospetto e di puro

<sup>1</sup> Gorgone de l'Acropole, SCHRADER, *Archaische Marmorskulpturen*, p. 10; Niké de Syracuse, *Monumenti antichi*, XXV, 1919, pl. XV.

<sup>2</sup> PETERSEN, *Ath. Mitt.*, XI, 1886, p. 372; SETA, *Genesi dello Scorcio*, p. 83; RADET, *Cybébé*, p. 106; BULLE, *Schöne Mensch* (3), 1922, p. 58; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Niké, p. 323; LANGE, *Darstellung des Menschen*, p. 62; KEKULE, *Griech. Skulptur*, p. 27; STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 377, 385 («ein stark bewegter Motiv, das an die Flächenkunst gebunden scheint»); SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 334, 337; HAHR, *op. l.*, p. 8; E.-A. GARDNER, *Handbook of greek sculpture*, 1896, p. 117 (« For although his design is probably based on an already existing decorative type, its translation to marble and its execution on so much scale, really amount to an original invention »).

<sup>3</sup> Schol. d'Aristophane, citant Carystios de Pergame, peut être Antigone de Carystios qui vécut à Pergame et fut une des sources de Pline. OVERBECK, *Schriftquellen*, n° 315; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 304; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 845, note 4; ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Nike, p. 315-6.

<sup>4</sup> C'est-à-dire celles de la frontalité: « rompre avec la rigidité traditionnelle de l'attitude droite et immobile », COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, I, p. 137.

<sup>5</sup> PERROT, *op. l.*, VIII, p. 305.

<sup>6</sup> Voir note 4.

<sup>7</sup> COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 138.

profilo »<sup>1</sup>. M. Picard s'exprime de même: « L'artiste a eu beaucoup de mal à échapper à cette loi de frontalité qui forçait les premiers créateurs d'idoles à tailler leurs figures dans un plan vertical. Ici les jambes sont bien de profil, comme toute la partie basse du corps; mais le torse est resté droit et la tête se présente de face; cette étrange désarticulation n'avait été obtenue qu'en rendant indépendants, au mépris de l'anatomie, le buste et le bas du corps »<sup>2</sup>. Les sculpteurs de ces diverses statues n'ont nullement songé à enfreindre la frontalité; transposant en pierre un motif linéaire, ils ont docilement appliqué les principes auxquels celui-ci obéissait. A côté de la statuaire frontale, ils ont institué une statuaire issue du dessin, et vouloir dériver la seconde de la première est une erreur, car ces deux séries, soumises chacune à leurs règles propres, demeurent sans contact jusqu'à la fin de l'archaïsme, c'est-à-dire jusqu'au moment où la frontalité sera rompue. Penser autrement, c'est aussi répéter l'erreur que nous avons signalée plus haut, considérant comme infractions à la frontalité des monuments du dessin, du relief, ou de la plastique issue de ceux-ci<sup>3</sup>.

\* \* \*

#### *L'origine de la Niké volante et le rôle d'Archermos.*

Bien que l'on ne puisse plus voir dans la Niké de Délos l'œuvre d'Archermos, les érudits ont pendant longtemps associé si étroitement le nom de cet artiste à cette œuvre qu'il paraît utile de scruter ce que furent ses « inventions »<sup>4</sup> et la part qu'il a pu avoir dans la création du type de la Niké volante.

De quels prototypes a pu se former l'image de Niké ?<sup>5</sup> Elle dériverait d'un thème divin originaire de l'Orient<sup>6</sup>, celui de la déesse parfois aptère, mais le plus souvent ailée<sup>7</sup>, qui est accompagnée d'animaux<sup>8</sup> et qui les tient en signe de domina-

<sup>1</sup> DUCATI, *L'art classica* (2), 1927, p. 137.

<sup>2</sup> PICARD, *La sculpture antique*, I, p. 291.

<sup>3</sup> Voir plus haut.

<sup>4</sup> RADET, « L'invention du type archaïque de la Niké volante », *Comptes rendus Acad. Inscr.*, 1908, p. 221; ID., *Cybébé*, p. 1 sq., « La déesse Cybébé »; p. 105, « L'invention du type archaïque de la Niké volante », etc.

<sup>5</sup> Sur l'évolution du type de Niké, STUDNICKA, « Die Siegesgöttin », *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 377 sq.

<sup>6</sup> Cf. les groupes orientaux de la Potnia Thérôn, constitués par PICARD, *Ephèse*, p. 502; le motif n'est pas originaire de Lydie, comme le pensait RADET, *Cybébé*, p. 43, mais de Mésopotamie, PICARD, *Ephèse*, p. 507, n° 1; *Syria*, I, 1920, p. 275; déjà vers l'an 2000, CONTENAU, *Les civilisations des Hittites et des Mitanniens*, p. 68.

<sup>7</sup> C'est sous cette dernière apparence qu'elle paraît dans le monde grec, PICARD, *Ephèse*, p. 501 sq.; RADET, *Cybébé*, p. 37 sq.

<sup>8</sup> Animaux divers, PICARD, *op. l.*, p. 515.

tion, la Potnia Thérôn<sup>1</sup>. Déjà connu des Préhellènes<sup>2</sup>, il se répand en Grèce par des voies diverses<sup>3</sup>, paraît dès le VIII<sup>e</sup> siècle à Sparte, avec les ailes incurvées qui dénotent son origine<sup>4</sup> et suscite une quantité de monuments de l'archaïsme des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, même des époques ultérieures, répartis sur une aire considérable qui attestent la vogue dont il a joui<sup>5</sup>. Revêtant des apparences diverses, la Potnia Thérôn s'associe, se confond avec d'autres types divins, « Artémis persique »<sup>6</sup>, Artémis éphésienne<sup>7</sup>, Cybélé de Sardes<sup>8</sup>, Artémis Orthia de Sparte<sup>9</sup>, Kères, Némésis, déesse abeille<sup>10</sup>, Gorgone<sup>11</sup>. Niké ne serait qu'un autre avatar de la vieille déesse

<sup>1</sup> Sur la Potnia Thérôn, cf. entre autres études: RADET, « La déesse Cybélé d'après une brique de terre cuite récemment découverte à Sardes », *Rev. des ét. anciennes*, X, 1908, p. 190; ID., *Comptes rendus Acad.*, 1906, p. 282; ID., « L'invention du type de la Niké volante », *Comptes rendus Acad.*; 1908, p. 221; ces articles ont été réunis en volume sous le titre *Cybélé*, 1909; ID., « Quelques remarques nouvelles sur la déesse Cybélé », *Rev. des ét. anciennes*, 1911, p. 75; ID., *ibid.*, 1924, p. 75, ID., « Un nouveau fragment de brique lydienne », *ibid.*, 1924, p. 91; THOMSON, « The asiatic or winged Artemis », *Journal of hellenic Studies*, 1909, p. 286; PICARD, *Ephèse et Claros*, p. 499, F. étude complète du type; ID., « La Potnia Taurôn de Colophon », *Mélanges Holleaux*, 1913; ID., « A propos de la plaque de Colophon », *Rev. des ét. anciennes*, 1922, p. 263; ID., Πότνια Ἀνδρῶν τε Θεῶν τε..., Note sur le type de la déesse mère entre deux assesseurs antropomorphes », *Rev. hist. des religions*, XCIII, 1928; FROTHINGHAM, « Medusa, Apollo and the Great Mother », *Amer. Journ. of arch.*, XV, 1911, p. 349; VAN BUREN, « Italian fictile antefixes of the Potnia Thérôn », *Rev. des ét. anciennes*, 1922, p. 93; NIKI, « La Potnia Thérôn et les origines du type plastique de l'Artémis chasseresse », thèse de l'Ecole du Louvre, 1933-4, cf. *Bulletin des Musées de France*, 6, 1934, p. 143. Une bibliographie a été donnée par PICARD, *Mélanges Holleaux*, p. 175 sq.; elle pourrait être aujourd'hui aisément allongée.

<sup>2</sup> PICARD, *op. l.*, p. 501, a; RADET, *Rev. des ét. anciennes*, 1908, p. 143; *Cybélé*, p. 35; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1930, II, p. 7 (ivoire mycénien de Ras-Shamra); *Syria*, X, 1909, pl. LVI, p. 292; SCHUHL, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 1934, p. 87; *Journal of hellenic Studies*, XLV, 1925, p. 23, fig. 26, pl. II, 5; p. 24, fig. 28.

<sup>3</sup> Radet a insisté sur le rôle transmetteur de la Lydie, *Cybélé*, p. 99 et *passim*; DEONNA, *Dédale*, II, p. 180. D'autres ont mis en lumière le rôle des Hittites comme agents de transmission de ce motif, *Mélanges Holleaux*, p. 194; POULSEN, *Der Orient*, p. 113; POTTIER, *Syria*, I, p. 275, note 4. Ce rôle des Hittites semble moins important à d'autres érudits, DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 365, note 5.

<sup>4</sup> PICARD, *Ephèse*, p. 502, déjà vers 800; p. 507, 3; THOMPSON, *Journal of hellenic Studies*, 1909, p. 302.

<sup>5</sup> RADET, *Cybélé*, p. 34, 107; PICARD, *op. l.*, p. 501.

<sup>6</sup> Sur ce terme, RADET, *op. l.*, p. 49, 51.

<sup>7</sup> PICARD, *Ephèse*, p. 479, 505, 516.

<sup>8</sup> RADET, *Cybélé*.

<sup>9</sup> THOMPSON, *l. c.*; PICARD, *op. l.*, p. 505, 514.

<sup>10</sup> RADET, *op. l.*, p. 44.

<sup>11</sup> Relation de Gorgone et de Potnia Thérôn, *ibid.*; NIKI, « Sur une Potnia Gorgone d'Érétrie au Musée national d'Athènes », *Rev. arch.*, 1933, I, p. 145; PICARD, *Ephèse*, p. 504, 514; FROTHINGHAM, « Medusa, Apollo and the Great Mother », *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 349; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 381, 382.— Relations de Gorgone et d'Artémis, forme de la Potnia Thérôn; FROTHINGHAM, « Artemis Medusa », *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 358, 364, n° 2; PICARD, *Ephèse*, p. 525, n° 2; 504; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 382, note 3, 381, note 2.— Gorgone accompagnée d'animaux comme la Potnia Thérôn: ex.: fronton de Corfou; acrotères de l'Acropole d'Athènes; plat de Camiros, RADET, *Cybélé*, p. 45, fig. 59, etc.

orientale<sup>1</sup>, et elle en conserve des éléments, tels les animaux qui l'accompagnent parfois<sup>2</sup>. M. Radet a montré comment la substitution de la Potnia Thérôn à Niké a pu se faire, et les modifications qui y ont été apportées<sup>3</sup>. C'est pourquoi Niké présente de nombreuses analogies avec les autres types féminins ailés qui s'inspirent du même prototype, entre autres avec la Gorgone<sup>4</sup>.

\* \* \*

Quel rôle joue Archermos dans cette évolution qui fait sortir Niké de la Potnia Thérôn et des dérivés de celle-ci ?

A en croire le scholiaste d'Aristophane<sup>5</sup>, Archermos aurait le premier représenté Niké avec des ailes, *πτηγὴν ἐργάσασθαι τὴν Νίκην*; ceci pour certains érudits équivaudrait à dire qu'il a créé le type de Niké qui est ailée dès ses origines, les images aptères ne résultant que d'interprétations erronées<sup>6</sup>. Cette dernière affirmation est trop absolue, car une figurine en plomb de Sparte, antérieure à 600, serait peut-être déjà une Niké, aptère, en course agenouillée<sup>7</sup>, et Niké peut avoir été conçue sans ailes ou avec ailes, tout comme la Gorgone dont elle est proche parente. Le texte du scholiaste est tardif; peut-on lui accorder grande créance ?

Trouve-t-il confirmation dans la dédicace de la base délienne ? Il faut avouer que cette inscription fort mutilée n'est reconstituée qu'avec beaucoup de conjectures, et qu'on lui a fait dire ce que l'on désirait<sup>8</sup>. Le nom d'Archermos y est certain; la restitution *σο[φ]ησιν* semble assurée<sup>9</sup>. On a traduit ce mot par « inventions », « facultés d'inventions », « inventions ingénieuses »<sup>10</sup>, mais il est trop vague pour fournir quelque précision sur la nature de celles-ci, et peut-être même n'a-t-il qu'une

<sup>1</sup> RADET: « Je ne serais pas surpris qu'il en eût été de même pour Archermos et que la création fameuse du type de la Niké délienne ait précisément consisté dans une modification à la grecque du geste et des attributs traditionnels de la Dame de Camiros ou de la Dame de Sardes », *Cybébé*, p. 46; p. 105 sq. L'invention du type archaïque de la Niké volante.

<sup>2</sup> On a voulu placer à côté de la Niké de Délos un lion, RADET, *op. l.*, p. 20, 112; Niké-Potnia Thérôn, sur une plaque de terre cuite de Lato, voir plus haut; Niké (?) debout entre des coqs, fragment de vase de Daphnae, PETRIE, *Tanis*, II, pl. XXXI, 10; ROSCHER, s. v. Nike, p. 318.

<sup>3</sup> *Ibid.*, *passim*, et spécialement p. 108 sq.

<sup>4</sup> Relations de Niké et Gorgone, RADET, p. 44, 45; *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 831, 845, note 10, etc.

<sup>5</sup> OVERBECK, *Schriftquellen*.

<sup>6</sup> ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Nike, p. 316.

<sup>7</sup> Voir plus haut; DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, p. 263, fig. 122 g.

<sup>8</sup> Voir spécialement SIX, « Die Künstlerinschrift des Mikkiades und Archermos », *Ath. Mitt.*, XIII, 1888, p. 142 sq. (p. 149, fig. de l'inscription reconstituée).

<sup>9</sup> RADET, *Cybébé*, p. 106, note 4; SIX, *Ath. Mitt.*, XIII, 1888, p. 144.

<sup>10</sup> PERROT, *op. l.*, VIII, p. 304; RADET, *Cybébé*, p. 106.

signification tout à fait banale et courante, telle qu'on la lit sur un pied de vase de l'Acropole d'Athènes: "Ανδρες ἐποίησαν σοφίαισιν καλὸν ἄγαλμα<sup>1</sup>.

La restitution [τόδ' ἄγαλ]μα καλὸ[ν] belle statue, semble exacte. Mais l'adjectif πετεειγὸν, ailée, n'est qu'une conjecture sans aucun fondement<sup>2</sup> qu'inspire seul le désir de confirmer le texte du scholiaste attribuant à Archermos l'invention de la Niké ailée, d'associer la Niké ailée de Délos à la base, et de retrouver sur cette dernière une allusion à la première. En vérité, l'imagination des archéologues est souvent sans limites! Rien donc ne permet de croire que la base supportait une statue ailée, qui aurait été une Niké; cela d'autant moins que les statues de Nikés volant de l'archaïsme sont sans exception des figures d'acrotères, et non des images dressées sur des bases. La base de Délos a donc vraisemblablement reçu une image de tout autre apparence<sup>3</sup>.

En faveur d'Archermos, on a fait observer que Niké n'apparaît guère dans les arts mineurs avant le début du VI<sup>e</sup> siècle, soit précisément au temps de cet artiste, que plusieurs des images les plus anciennes où on veut la reconnaître sont incertaines<sup>4</sup>, que pendant longtemps sa physionomie est indécise, aisément confondue avec celle d'Eris, d'Iris, même des Boreades imberbes<sup>5</sup>.

Il n'en demeure pas moins que ce type du démon féminin ailé, souvent déjà en course agenouillée, existe dans l'art industriel bien avant Archermos, les exemples que nous en avons donnés plus haut en sont les preuves. Si le rôle d'Archermos s'est donc borné à dénommer Niké ce que d'autres appelaient Eris, Gorgone, ou de tout autre terme, il faut avouer que son invention se réduit à bien peu de chose.

\* \* \*

On accorde davantage à Archermos, et avec moins de raison encore. Si l'on accepte l'assertion du scholiaste d'Aristophane, selon laquelle Archermos aurait doté d'ailes Niké, il ne s'ensuit pas que cet artiste ait conçu la déesse en mouvement violent; elle pouvait être debout, immobile, comme quantité de représentations de la Potnia Thérôn. Mais le désir d'attribuer la statue de Délos à Archermos, ou tout au moins de reconnaître dans ce dernier le créateur de la Niké volant en course agenouillée, a conduit les érudits à des conclusions que rien n'autorise. « L'autre invention d'Archermos, dit M. Perrot, ce serait le parti qu'il a pris de représenter la

<sup>1</sup> BENNDORF, *Vasenbilder*, pl. 28, 24; *Ath. Mitt.*, XIII, 1888, p. 144, note 1, référ.

<sup>2</sup> *Ath. Mitt.*, XIII, 1888, p. 146.

<sup>3</sup> Treu suppose un groupe de deux figures; cf. PERROT, *op. l.*, VIII, p. 302, note 4.

<sup>4</sup> ROSCHER, s. v. Nike, p. 318-20, en cite plusieurs et reconnaît le plus ancien exemple certain de Niké sur une coupe de Cyrène; la déesse volant sur la croupe du cheval porte en mains deux couronnes qu'elle semble offrir au cavalier; entre les pattes du cheval, des volatiles rappelleraient la Potnia Thérôn, dont Niké s'inspire. ROSCHER, *ibid.*, p. 318, fig. 2; *Arch. Zeit.*, 1881, pl. 13, 2.

<sup>5</sup> Voir plus haut.

déesse ailée dans l'attitude du vol. Est-ce lui qui a le premier donné cette pose à une figure taillée dans le marbre ? Point de texte qui nous renseigne à ce sujet, comme pour l'adaptation des ailes au corps de la Victoire; mais ce que nous savons par les monuments, c'est que la plastique s'était bornée, pendant longtemps, à représenter des figures assises, comme celles de l'avenue des Branchides, ou des figures debout... Ce dut être une nouveauté très remarquée, quand elle se produisit, que l'imprévu et la violence du mouvement, dans cette figure qui semble ainsi projetée dans les airs, sans point d'appui sur le sol... Tout nous invite donc à leur (aux maîtres de Chios) attribuer l'honneur de cette audacieuse innovation du vol ainsi figuré <sup>3</sup>. M. Collignon ne s'exprime pas autrement. Le mérite d'Archermos, « c'est la création d'un mouvement nouveau, celui de la course; c'est l'invention d'un type inconnu jusque-là, celui de la figure volante. Nous avons quelque peine à comprendre aujourd'hui les difficultés d'une telle innovation. Et pourtant, si l'on songe à quel point les ressources de l'art primitif sont limitées, combien les conventions pèsent lourdement sur lui, on rendra justice à la hardiesse du vieux sculpteur. Trouver une formule pour rendre le mouvement d'une figure en plein vol, emportée par la rapidité d'une course aérienne, rompre avec la rigidité traditionnelle de l'attitude droite et immobile....., voilà des combinaisons neuves, à la fois audacieuses et réfléchies, qui sont autant de conquêtes... Dès lors l'art naissant possède une formule pour traduire des conceptions d'êtres ailés, mobiles, rapides, qui hantent l'imagination des poètes; formule conventionnelle il est vrai, mais parfaitement originale, et ne relevant que de l'esprit grec... » <sup>2</sup>. Ainsi non seulement Archermos aurait représenté la Niké en plein vol, comme celle de Délos, mais il serait le créateur de ce schéma du vol en course agenouillée. M. Radet s'est efforcé de concilier cette thèse avec celle qui dérive Niké de la Potnia Thérôn. Il remarque que cette dernière est presque toujours figurée au repos <sup>1</sup>: « La déesse est figurée debout, le plus souvent immobile et rigide. Quand par hasard elle marche, c'est avec une lenteur et une gravité qui sentent l'inaccoutumance. Or il y a là une anomalie singulière. Notre dompteur de bêtes rapides a des ailes; elle les étale comme pour s'enlever dans l'espace; mais l'essor que ces ailes sont chargées de traduire ne se communique pas à l'ensemble de sa personne. Plus le type est ancien et inféodé à l'Asie, plus le désaccord s'accentue, plus la torpeur des membres jure avec l'idée que suggèrent les ailes ». Quelques auteurs supposent que la Potnia Thérôn ne fut pas toujours à tel point pacifique, et qu'on dut la représenter en action, luttant contre les animaux. « Seul un thème de

<sup>1</sup> PERROT, *op. l.*, VIII, p. 304-5.

<sup>2</sup> COLLIGNON, *op. l.*, I, p. 137-8. « Formule originale... ne relevant que de l'esprit grec » ? Nous avons montré plus haut que le schéma du vol agenouillé existe déjà dans l'art oriental, mais que celui de la Grèce, tout en acceptant le thème du dieu dompteur de fauves et cette attitude, est sans doute parvenu de lui-même à une même conception. Cependant, on ne peut parler d'une originalité absolue de l'art grec.

<sup>3</sup> RADET, *Cybébé*, p. 110.

combat semble pouvoir expliquer l'évolution de type de la Dame des animaux, ainsi que les variantes que ce type plus tard a présentées »<sup>1</sup>. M. Radet cite lui-même quelques monuments des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, où la Potnia Thérôn s'anime, accélère son allure, court sous sa forme habituelle<sup>2</sup>, ou sous celle de la Gorgone tenant des animaux<sup>3</sup>. Il aurait appartenu cependant à Archermos de donner à la déesse une attitude qui ne fût pas seulement celle de la marche ou de la course aux jambes plus ou moins fléchies, mais celle de la course agenouillée, symbole du vol. « Frappé de l'attitude illogique de la vieille divinité populaire, Archermos se dit: Pourquoi, ayant des ailes, ne vole-t-elle pas ? Pourquoi, alors que ses ailes s'ouvrent, les jambes gardent-elles cette raideur ? Mettons en harmonie le bas de l'effigie avec le haut. Et il ôte des mains de la déesse le double fardeau qui les alourdit. Les bras allégés, il les lance à droite et à gauche, l'un en avant, pointant vers le ciel; l'autre en arrière, s'appuyant, pour équilibrer le geste, à la saillie de la hanche. Des deux jambes, il fléchit l'une à moitié; l'autre, il la courbe énergiquement jusqu'à terre. Le type de la Niké volante était créé »<sup>4</sup>.

Hélas, il semble qu'il faille déposséder Archermos de cette « invention ». Ne suffit-il pas de constater que l'art antérieur connaît déjà des divinités féminines ailées en course agenouillée ? La Potnia Thérôn apparaît ainsi sur un relief en terre cuite de Lato en Crète du VII<sup>e</sup> siècle, tenant dans sa main un cygne, et M. Demangel a constaté avec raison l'intérêt de ce document: « Notre plaque fournit un type intermédiaire qui manquait entre la déesse immobile tenant les cygnes par le cou (Sparte), et la déesse volant qui s'est débarrassée de ses animaux. Nous avons ici la déesse en pleine course tenant encore l'animal qui lui est soumis ». Cette Potnia Thérôn n'est-elle pas déjà, remarque-t-il encore, une « Niké volante »<sup>5</sup> ? N'avons-nous pas cité plus haut<sup>6</sup> toute une série de représentations, en peintures de vases, en reliefs, en plombs découpés, qui datent du VII<sup>e</sup> siècle, où des êtres ailés volent en attitude

<sup>1</sup> PICARD, *Ephèse*, p. 507, 508; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 381, note 5.

<sup>2</sup> Rhyton de Kelermès, RADET, *Cybébé*, p. 20, 26, fig. 25, p. 109, 2<sup>me</sup> moitié du VI<sup>e</sup> siècle; cachet d'agate Ouseley, de Perse, *ibid.*, p. 21, n° 28, fig. 28, p. 109, milieu du VI<sup>e</sup> siècle; trépied de bronze étrusque, *ibid.*, p. 117, aptère, milieu du VI<sup>e</sup> siècle; brique de Sardes, *ibid.*, pl. I; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 146, fig. 28; ajoutons un aryballe d'Oxford, *American Journal of arch.*, XV, 1911, p. 369, fig. 9; une amphore corinthienne, *Journal of hellenic Studies*, 24, 1904, p. 297, fig. 507; amphore de Nicosthène, *Cybébé*, p. 46-7, fig. 60-1, p. 20, 109; *Corpus Vasorum*, Louvre, n° 4, pl. 32, n° 7; alabastre de Camiros, *ibid.*, p. 47, fig. 62, p. 111; vase à relief de Caere, p. 47, 112, 52, fig. 66.

<sup>3</sup> La Gorgone marche, tenant des fauves, cachet Warren, *ibid.*, p. 44, fig. 58; cf. MICALI, *Monumenti inediti*, pl. I, 23; ou des volatiles, plat de Camiros, RADET, p. 45, fig. 59; *Rev. arch.*, 1909, II, p. 108, fig. 40; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 267, fig. 7; *Journal of hellenic Studies*, VI, p. 59, pl. LIX; *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 369, fig. 8; *Dict. des ant.*, s. v. Gorgone, p. 1619, fig. 3633.

<sup>4</sup> RADET, *Cybébé*, p. 110.

<sup>5</sup> *Bull. de Corr. hellénique*, LIII, 1929, p. 424, n° 99, pl. XXX, 2, fig. 36; cf. DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 383, note 1.

agenouillée, Persée, Gorgone, même Niké ? Quelle différence y a-t-il entre la Niké de Délos, présumée œuvre d'Archermos, et l'être ailé, sans doute une Niké, en un plomb de Sparte<sup>1</sup>, en une figurine de bronze du British Museum du VII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ?

Archermos n'a pas créé le schéma de la course agenouillée appliquée au vol; ce n'est pas lui non plus, comme on l'a supposé, qui a transposé à Niké un schéma venu de l'Orient<sup>3</sup>. Ce motif existait en Grèce bien avant lui, et le dessin, le relief, les figurines, en avaient déjà donné de nombreux témoignages. S'il l'a utilisé, ce que nous ne savons pas, car aucun texte ne le dit et la Niké de Délos n'est pas de lui, il n'a fait que transposer dans la statuaire un thème familier au dessin. Rien ne dit qu'il ait été le premier<sup>4</sup> à le faire, car les Gorgones de l'Acropole d'Athènes, acrotères de l'ancien temple d'Athéna, sont déjà des œuvres de statuaire conformes à ce schéma, et, datant du début du VI<sup>e</sup> siècle, sont à peu près contemporaines d'Archermos. Renonçons donc à charger ce vieux maître de mérites qui ne furent pas les siens, refusons-lui celui « d'avoir transformé cette figure ailée en une figure véritablement volante »<sup>5</sup>.

\* \* \*

#### *La statue en mouvement et le décor architectural.*

L'archaïsme ne connaît aucune statue en mouvement qui appartienne à la série frontale<sup>6</sup>, mais seulement quelques-unes qui répètent en volume des schémas du dessin. Aucune de celles-ci n'était un ex-voto isolé; cette destination de la statue en mouvement ne commence qu'avec le V<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Toutes sont des acrotères; toutes

<sup>1</sup> DAWKINS, *op. l.*, p. 263, fig. 122, *h*; pl. CXCVI, 26, p. 268. Lead, II, 635-600, p. 251.

<sup>2</sup> REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 808, 1. Voir plus haut.

<sup>3</sup> SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 335; NIKI, *Rev. arch.*, 1933, I, p. 150, rappelant que le motif agenouillé se voit sur une base hittite de Sendjirli (voir plus haut), suppose qu'Archermos l'aurait introduit en Grèce, l'empruntant à l'art asiatique.

<sup>4</sup> RADET, *Cybébé*, p. 106: « Le mérite d'Archermos fut d'avoir exécuté le premier, en ronde-bosse, un type qui jusqu'à lui existait seulement dans les peintures de vases et les reliefs de bronze »; LECHAT, *Sculpture attique*, p. 394: « Le type qu'avait fourni à la statuaire la géniale hardiesse d'Archermos ».

<sup>5</sup> RADET, *Cybébé*, p. 106; *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 846; ROSCHER, s. v. Nike, p. 323; STUDNICKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 377 sq.; LECHAT, *Sculptures grecques antiques*, p. 76: « Dès le milieu du VI<sup>e</sup> siècle, la géniale hardiesse du sculpteur Archermos donnait au monde le type nouveau de la Victoire volante, promis à une telle gloire dans la suite des temps », etc.

<sup>6</sup> Voir plus haut.

<sup>7</sup> Voir plus haut, le thème du combattant; il ne paraît dans la statue en ronde-bosse, à notre connaissance actuelle, qu'au début du V<sup>e</sup> siècle.

sont aussi des êtres ailés, Gorgones ou Nikés<sup>1</sup>. Par leur construction linéaire, par leur rôle architectural, par le choix restreint de leurs motifs, les statues en mouvement du VI<sup>e</sup> siècle forment un groupe peu nombreux à caractères propres, tout à fait distinct de la statuaire frontale<sup>2</sup>.

Pour quelles raisons subissent-elles ces restrictions ?

L'acrotère<sup>3</sup> surmonte le faîte des temples, des édicules funéraires<sup>4</sup> ou édilitaires (fontaines monumentales)<sup>5</sup>, comme celui des objets mobiliers qui imitent les formes architecturales, cistes<sup>6</sup>, sarcophages<sup>7</sup>. Né de nécessités constructives, ayant des formes et des décors très simples aux origines<sup>8</sup>, l'acrotère se charge avec le temps de motifs figurés<sup>9</sup>, principe qui semble plus spécialement ionien<sup>10</sup>, et dont les Gorgones en course agenouillée de l'Acropole d'Athènes offriraient les plus anciens exemples<sup>11</sup> au début du VI<sup>e</sup> siècle. Mais ces motifs ne sont pas sans portée; ils ont un sens symbolique, et ils servent avec ceux des gargouilles, des antéfixes, des frontons, des métopes, à assurer la protection magique de l'édifice<sup>12</sup>. Aussi leur choix est-il le plus souvent déter-

<sup>1</sup> Nous ne connaissons aucune statue en mouvement, aptère, pendant l'archaïsme. Voir plus haut le motif de la course chez les êtres aptères.

<sup>2</sup> Il comprend les monuments suivants:

Course fléchie: Niké 159 de l'Acropole, vers 510; Niké 690 de l'Acropole, vers 500.

Course agenouillée: Gorgones de l'Acropole, début du VI<sup>e</sup> siècle; Niké de Délos, première moitié du VI<sup>e</sup> ou milieu du VI<sup>e</sup> siècle; Nikés de l'Acropole, n° 691, milieu du VI<sup>e</sup> siècle environ; n° 693, un peu plus récente; n° 694, fin du VI<sup>e</sup> siècle; Nikés de Delphes, trésor de Siphnos, vers 525; trésor de Massalia, vers 515; temple d'Apollon, vers 505; Nikés de Syracuse, deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Sur les acrotères: TREU, « Zur Entstehung der Akroterien und Antefixe », *Wienerjahreshefte*, 1899, p. 199; BENNDORF, « Ueber den Ursprung der Giebelakroterien » *ibid.*, p. 1; LECHAT, *Rev. des ét. grecques*, 1899, p. 438; FURTWAENGLER, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 341; ID., *Aegina*, p. 355; ID., *Meisterwerke*, p. 250; BEHN, « Zur Urgeschichte des Akroters », *Arch. Anzeiger*, 1918, 33, p. 101; PRASCHNIKER, « Zur Geschichte des Akroters », *Schriften d. philos. Facultät d. deutsch. Univers. in Prag*, 5, 1929; MÖBIUS, *Gnomon*, VII, 1931, p. 545; DEONNA, *Dédale*, I, p. 68; VOLKERT, *Das Akroter in der antiken, besonders der griechischen Baukunst. I. Archaïsche Zeit*, 1932.

<sup>4</sup> COLLIGNON, *Les statues funéraires*, p. 41 sq.; MARTHA, *L'art étrusque*, p. 172, fig. 140; p. 279, fig. 187.

<sup>5</sup> PERROT, *op. l.*, VIII, p. 51, fig. 36. Voir plus loin Niké comme acrotère de fontaine, sur des peintures de vases.

<sup>6</sup> Ex.: ciste en terre cuite de Caere, *Arch. Zeit.*, 1882, p. 342; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 334, Louvre.

<sup>7</sup> MARTHA, *L'art étrusque*, p. 197, fig. 154.

<sup>8</sup> Acrotères en forme de disques peints de motifs géométriques, Héraion d'Olympie, PERROT, *Hist. de l'art*, VII, p. 543 sq., pl. XLVI; Sparte, DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, p. 118 sq., Disk-acroteria; vase cyrénéen, *Arch. Zeit.*, 1881, pl. 12; KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, pl. II, 1. Furtwaengler reconnaît dans cette série les tendances doriques, *Meisterwerke*, p. 255, note 7.

<sup>9</sup> FURTWAENGLER, « Figürliche Akroterien », *Meisterwerke*, p. 250 sq.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>11</sup> SCHRADER, *Archaische Marmorskulpturen im Akropolis Museum*, 1909, p. 15: « Es sind die ältesten figürlichen Akroterien, die wir kennen ». La Niké de Délos est sans doute postérieure. Voir plus haut.

<sup>12</sup> DEONNA, *Dédale*, I, p. 69.

miné par cette préoccupation<sup>1</sup>. Ce sont des animaux symboliques et protecteurs, lions<sup>2</sup>, sphinx<sup>3</sup>, chevaux<sup>4</sup>. C'est la Potnia Thérôn<sup>5</sup> et son parèdre, le dieu mâle dompteur des animaux<sup>6</sup>, qui se maintiennent, comme d'autres thèmes primitifs de cette décoration, jusqu'à une époque tardive. C'est le Silène grimaçant, en masque<sup>7</sup> ou en pied<sup>8</sup>, seul ou enlevant des Nymphes. L'apotropaion par excellence, la Gorgone, abonde dans l'ornementation des temples<sup>9</sup>, où on lui confie volontiers le soin de défendre les parties les plus exposées, les angles du fronton<sup>10</sup>, qu'elle soit réduite à son masque, entière, seule ou accompagnée des animaux comme la Potnia Thérôn<sup>11</sup>,

<sup>1</sup> DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 379 sq., «Les monstres d'acrotères et en général toutes les figures grimaçantes qui bordent les parties hautes des édifices concouraient diversement à leur défense».

<sup>2</sup> Edicule à toit plat, funéraire, vase à figures noires, British Museum, COLLIGNON, *Les statues funéraires*, p. 43, fig. 19; *Corpus Vasorum*, 3, III, H e, pl. 35, 2 a. — Edicule funéraire, à toit plat, vase à figures noires de Vulci; COLLIGNON, *op. l.*, p. 42, fig. 18; REINACH, *Répert. des vases*, I, p. 257; STUDNICKZA, *Wienerjahreshefte*, VI, 1903, p. 137, fig. 82; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 255, note 7; lion à chaque angle, au centre cygne, ou oie. Comparer l'association de l'oie et des lions, accostant un personnage masculin aptère, sans doute le dieu mâle dompteur des animaux, applique en bronze de Cumes, voir plus haut.

<sup>3</sup> Temple de Prinias, en Crète, à toit plat, deux sphinx affrontés, comme acrotère central, DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 165, fig. 42. — Peut-être acrotère central du trésor de Siphnos à Delphes, *Fouilles de Delphes*, IV, 2, 1928, PICARD et LA COSTE-MESSELIÈRE, «Les trésors ioniques», p. 105, n° III, pl. XVI; DEMANGEL, *op. l.*, pl. V. — Fragment de sphinx en terre cuite, Musée du Louvre, sans doute acrotère d'un édicule funéraire, COLLIGNON, *Les statues funéraires*, p. 42; *Monuments Piot*, VI, p. 139, pl. XII, fig. 4; DEONNA, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 52.

<sup>4</sup> Fontaine, vase à figures noires: ROULEZ, *Vases de Leide*, pl. 19; PERROT, *op. l.*, VIII, p. 51, fig. 36; FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 255, note 7; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 233; *Wienerjahreshefte*, II, p. 18.

<sup>5</sup> RADET, *Cybébé*, p. 22, fig. 29; *Rev. des ét. anciennes*, 1908, X, p. 130, fig. 29: antéfixe de Capoue, Potnia Thérôn tenant deux lions, VI<sup>e</sup> siècle, British Museum. — Plusieurs autres exemplaires de Capoue, de l'archaïsme et des temps ultérieurs, KOCH, *Dachterakotten aus Campanien*, pl. XII, 1, tenant deux oiseaux, VII<sup>e</sup> siècle; p. 64, C, Persische Artemis, pl. XV-XVI. — De Calès, KOCH, *op. l.*, p. 98; LAUMONIER, «Une antéfixe en terre cuite provenant d'Italica», *Rev. des ét. anciennes*, XXIII, 1921, p. 273 (liste des antéfixes de ce type); *Rev. des ét. grecques*, 1922, p. 387; *Bol. Associazione Internat. di Studi mediterranei*, II, 1932, pl. III, p. 17, Ardée, V<sup>e</sup> siècle; DUCATI, *Storia dell' arte etrusca*, pl. 172, Civita Castellana, temple Lo Scasato; VAN BUREN, «Italian fictile antefixes of the Potnia Theron», *Rev. des ét. anciennes*, 1922, p. 93 (liste, complément à l'article de Laumonier); FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 253; DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 366, note 3, 381, note 5.

<sup>6</sup> REINACH, *Répert. de reliefs*, II, p. 30, 2 (antéfixe); p. 286, 1 (frise); p. 423, 1 (siège); MÖBIUS, *Die Ornamente der griechischen Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit*, 1929, pl. 64 (couronnement de stèle, Leningrad), p. 72 (référ. sur ce type).

<sup>7</sup> Ex.: antéfixes, KOCH, *Dachterakotten aus Campanien*, pl. X, 2, XVIII.

<sup>8</sup> Antéfixes: accroupi de face, KOCH, *op. l.*, pl. XV, 6; en course agenouillée, antéfixe de Medma, MICALI, *Monumenti inediti*, pl. 10; VAN BUREN, *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, 1923, pl. XVI, fig. 64.

<sup>9</sup> En Asie Mineure, en Grande Grèce, surtout en Grèce, Sicile et Etrurie.

<sup>10</sup> DEMANGEL, *op. l.*, p. 382.

<sup>11</sup> Certains sanctuaires d'Asie Mineure semblent avoir eu une prédilection pour la Gorgone, spécialement ceux qui sont en rapport avec la Potnia Thérôn, LETHABY, *Journal of hellenic Studies*, XXXVII, 1927, p. 7; DEMANGEL, *op. l.*, p. 381, note 2.

ou égorgée par Persée<sup>1</sup>. Apparentée à la Potnia Thérôn, et à la Gorgone, et comme elles divinité protectrice, Niké prend place comme acrotère dans ce décor architectural; précédée dans cette fonction prophylactique par la Gorgone, il semble qu'elle se substitue à elle, et qu'elle soit comme un adoucissement de ce type primitif<sup>2</sup>. Le plus ancien exemple serait fourni par la statue de Délos, bientôt suivi par d'autres dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle à Athènes, Delphes, Olympie, Syracuse<sup>3</sup>. Mais Niké n'apparaît pas seulement au faîte des temples, elle sert aussi d'acrotères à des fontaines monumentales, telle qu'on la voit sur une hydrie à figures noires du British Museum<sup>4</sup>. Ces monuments inaugurent la riche lignée des Nikés qui, à l'époque classique, continueront à se dresser sous une autre apparence comme acrotères sur les temples de Délos<sup>5</sup>, d'Olympie, d'Epidaure, etc.

\* \* \*

Pourquoi la statue isolée de l'archaïsme n'accepte-t-elle pas le mouvement ? Pourquoi celui-ci n'apparaît-il que dans les acrotères ? Certes, celles-ci montrent

<sup>1</sup> Voici quelques exemples de Gorgones dans l'ornementation des temples:

*Antéfixes*: Athènes, Acropole, ROSCHER, *Lexikon*, s. v. Gorgonen, p. 1716, fig.; Palaekastro, *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 363, fig. 5; KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, pl. V, VI, VII, XXXIII, 2 (masques); pl. XXXV, 1, p. 52 (en course, le pied antérieur levé, le pied postérieur posant sur la pointe); pl. XI, 1, XXXV, 1 (en course, non agenouillée); pl. X, 4, p. 49 (course agenouillée); ROBINSON, « Etruscan-campanian antefixes and other terracottas from Italy at the John Hopkins University », *Amer. Journal of arch.*, XXVII, 1923, p. 1; VAN BUREN, *Archaic fictile revetments in Sicily and Magna Graecia*, 1923, pl. XIV; MICALI, *Monumenti inediti*, pl. LI, 10 (course agenouillée); Syracuse, Athenaion, *Monumenti antichi*, XXV, 1919, p. 617, fig. 210; Hipponium, *ibid.*, p. 619, fig. 211.

*Acrotères*: disque en pierre, Sparte (masque), ROSCHER, s. v. Gorgonen, p. 1716, fig.; KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, p. 73 sq., pl. XXI-XXII (disques avec masques). — Acropole, ancien temple d'Athéna, Gorgones en course agenouillée, flanquées d'animaux, voir plus haut; Géla, terre cuite, acrotère ou antéfixe, voir plus haut.

*Frontons*: DEMANGEL, *op. l.*, p. 382, note 7, ex.; fronton de Corfou (Gorgone agenouillée entre des fauves); Syracuse, relief en terre cuite, Gorgone agenouillée, ornement central de fronton, acrotère, ou ex-voto isolé (Orsi); relief archaïsant, fronton du temple de Delphes, Louvre, *Amer. Journal of arch.*, XV, 1911, p. 352.

*Métopes*: temple de Calydon, terre cuite, VI<sup>e</sup> siècle, DEMANGEL, *op. l.*, p. 169, référ., 383, note; Sélinonte, métope de Persée tuant la Gorgone, temple C; terre cuite de Géla, Syracuse (course agenouillée, voir plus haut).

*Frises*: relief d'Hieronda (course agenouillée, voir plus haut); moules d'Agrigente, pour plaques de terre cuite (course agenouillée), MARCONI, *Agrigento*, pl. 90, p. 193, fig. 133.

*Cheneaux*: Thermos, DEMANGEL, *op. l.*, p. 168, fig. 43 (masques); KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, pl. XXIV, 3 b, XXVII, 2, XXVIII, 5.

<sup>2</sup> DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 383, remarque que dans le décor architectural la Gorgone « s'y est adoucie logiquement en Niké ». Voir plus haut.

<sup>3</sup> Voir plus haut.

<sup>4</sup> Voir plus haut.

<sup>5</sup> Acrotères d'angles au temple d'Apollon, fin du V<sup>e</sup> siècle, COURBY, *Bull. de Corr. hellénique*, XLV, 1921, p. 177; ID., *Exploration arch. de Délos*, XII, p. 237 sq.

souvent des êtres au repos, animaux<sup>1</sup> ou humains<sup>2</sup>, mais elles dénotent cependant une préférence marquée pour le mouvement. Ce sont des chevaux qui galopent<sup>3</sup>, des lions qui s'apprêtent à bondir<sup>4</sup>; ce sont, en une course rapide, Eos qui enlève Céphale<sup>5</sup>, Silène qui enlève une Nymphe<sup>6</sup>. Ce sont Gorgone<sup>7</sup> et Niké<sup>8</sup> en course agenouillée, ou en un autre schéma de la course<sup>9</sup>. Après l'archaïsme, ce seront souvent encore des thèmes exigeant le mouvement: Nikés qui semblent s'abattre sur le faîte du temple, Borée enlevant Orithyie<sup>10</sup>, Eos enlevant Céphale<sup>11</sup>.

Quelle est la raison de cette préférence ? Elle tient tout d'abord aux motifs eux-mêmes. L'artiste est habitué de bonne heure à ces images d'êtres ailés, masculins ou féminins, qui, suspendus en l'air en course agenouillée, surmontent les flots<sup>12</sup>, le navire<sup>13</sup>, les montagnes<sup>14</sup>, la croupe des chevaux au galop<sup>15</sup>. Il pouvait paraître tout naturel de les faire surmonter aussi le faîte de l'édifice, au-dessus duquel ils semblent voler et se poser.

D'autre part, nous savons que ces thèmes d'êtres ailés en mouvement, conçus dans le dessin, ont inspiré des figurines avant d'inspirer des statues. Dès le VII<sup>e</sup> siècle, ces figurines ornent des objets mobiliers — une statuette en bronze du British

<sup>1</sup> Lions, panthères couchées de l'Acropole d'Athènes, sphinx assis au trésor de Siphnos.

<sup>2</sup> Cf. encore au début du V<sup>e</sup> siècle les Korés de l'acrotère central du temple d'Aphaïa à Egine.

<sup>3</sup> Fontaine monumentale, sur un vase à figures noires de Leyde, PERROT, *op. l.*, VIII, p. 51, fig. 36.

<sup>4</sup> Edicule funéraire, COLLIGNON, *Les statues funéraires*, p. 43, fig. 19.

<sup>5</sup> Acrotère de Cervetri, MARTHA, *L'art étrusque*, p. 323, fig. 220, VI<sup>e</sup> siècle; DUCATI, *Storia dell'arte etrusca*, pl. 94, n° 256, p. 244.

<sup>6</sup> Acrotère de Lanuvium, FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 251, fig. 32, Première moitié du V<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> Acrotères: Gorgones du vieux temple d'Athéna, Acropole d'Athènes. Les autres Gorgones agenouillées qui ornent des acrotères sont des reliefs: Gorgone de Syracuse, dont la destination n'est pas certaine; Gorgone de Géla, Berlin. D'autres Gorgones décorent des antéfixes, des tympans.

<sup>8</sup> Acrotères: Niké de Délos, et sa descendance, voir plus haut.

<sup>9</sup> Acrotère: peut-être la terre cuite de Sparte, DAWKINS, *The sanctuary of Artemis Orthia*, pl. VIII, Gorgone aptère courant à droite, jambe postérieure levée. Les autres Gorgones courant ornent en relief des antéfixes, ex.: KOCH, *Dachterrakotten aus Campanien*, pl. XI, 1; XXXV, 1, p. 52.

Acrotères, deux statues de Niké de l'Acropole d'Athènes, n°s 159 et 690.

<sup>10</sup> Délos, temple d'Apollon, fin du V<sup>e</sup> siècle (425-417), fronton est, COLLIGNON, *Hist. de la sculpture grecque*, II, p. 193, fig. 91; *Exploration arch. de Délos*, XII, pl. XV; *Bull. de Corr. hellénique*, XXV, 1921, p. 177.

<sup>11</sup> *Ibid.*, fronton ouest; *Exploration arch. de Délos*, XII, pl. XIV; *Bull. de Corr. hellénique*, l. c. — Sur ces acrotères du temple d'Apollon, COURBY, *Explor. arch. de Délos*, XII, p. 137, 237 sq., Figures d'acrotères du temple des Athéniens.

<sup>12</sup> Harpies, coupe ionienne de Phinées; Gorgones, amphore protoattique de Nettos.

<sup>13</sup> Amphore attique à figures noires, Achille (?)

<sup>14</sup> Persée sur les monts de Libye.

<sup>15</sup> Génies masculins, sarcophage de Clazomènes; eidolon de Patrocle (?), lécythe attique à figures noires.

Museum<sup>1</sup> en témoigne à cette date pour le type de Niké en course agenouillée — et cet emploi industriel persiste pendant tout l'archaïsme<sup>2</sup>; une figurine de Niké au British Museum, de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle, aurait servi d'acrotère à un petit meuble, peut-être un coffret<sup>3</sup>. Il se pourrait que ces motifs, adaptés tout d'abord à l'architecture des meubles, l'aient été ensuite par analogie à celle des édifices.

Une autre raison n'est-elle pas que le décor de l'édifice appelle l'action, des thèmes où les personnages, animaux fantastiques et réels, dieux et mortels, sont engagés dans une scène mouvementée, dans une lutte<sup>4</sup>? Les sujets des acrotères paraissent aussi sur les frises, les frontons, les métopes<sup>5</sup>, et l'on s'est demandé si les vieilles figurations animales et monstrueuses, qui occupent à l'origine les parties les plus en vue, par exemple le tympan, n'en ont pas été peu à peu délogées par les thèmes nouveaux, qui glorifient surtout la forme humaine des dieux et des mortels<sup>6</sup>, et n'ont pas été reléguées par ceux-ci en acrotères sur le toit<sup>7</sup>. Ce sont des surfaces à décorer que le temple offre à l'artiste: champs des frises, des métopes, des frontons; elles reçoivent des peintures, des reliefs plus ou moins hauts, dans les frontons parfois des statues, mais qui sont d'ordinaire conçues comme des reliefs, parce qu'elles s'appuient contre un fond<sup>8</sup>. Sur le toit, les antéfixes et les acrotères sont aussi des surfaces définies, traitées par la peinture et le relief. Comme ils se détachent en saillie sur le ciel, on pourra faire abstraction du fond de terre cuite ou de pierre, pour en traiter les figures comme des reliefs découpés, et les silhouetter sur le ciel devenu leur fond. Antéfixes et acrotères passent du dessin et du relief au relief découpé et à la ronde-bosse, et c'est avec raison que Furtwaengler rappelle à propos des acrotères figurés le texte de Pline relatif au légendaire Butades: « primusque personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae inter initia prostypa vocavit postea idem ectypa fecit »<sup>9</sup>; « aus den prostypa werden ectypa »<sup>10</sup>. Mais les acrotères figurés devenus des images en volume de pierre conservent de leur origine les principes du dessin:

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> Voir plus haut; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 333.

<sup>4</sup> DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 359 sq., « Les thèmes plastiques ».

<sup>5</sup> Ex.: la Gorgone en course agenouillée orne indifféremment antéfixes, acrotères, frises, tympan; voir la liste donnée plus haut.

<sup>6</sup> DEMANGEL, *op. l.*, p. 361, 364 sq., 378.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 383, note 7, 473, 475-6. Cf. par exemple la Gorgone en course agenouillée entre des fauves, dans le tympan du temple de Corfou, et le même motif en acrotères au temple d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes, *ibid.*, p. 474, fig. 98-9.

<sup>8</sup> C'est pourquoi les principes du dessin leur sont souvent appliqués, torse de face sur jambes de profil (Encélade, fronton des Pisistratides), disposition en éventail (Tritopator).

<sup>9</sup> PLINE, *HN*, XXXV, 152; BLAKE-SELLERS, *The elder Pliny's chapters on the history of art*, p. 176.

<sup>10</sup> FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 253.

construction linéaire qui place le torse de face sur des jambes de profil, manque d'épaisseur, revers peu ou pas travaillé<sup>1</sup>, goût pour les attitudes mouvementées.

\* \* \*

Ainsi le mouvement demeure, pendant l'archaïsme, confiné au décor, quand il quitte le dessin pour pénétrer dans la plastique: statuettes qui décorent des objets industriels, statues de pierre qui décorent les temples. Et c'est grâce aux besoins ornementaux de ceux-ci que le mouvement a pu inspirer la statuaire, incapable de l'obtenir par les seules ressources de l'image frontale isolée.

\* \* \*

## VI. CONCLUSIONS.

### *Le mouvement dans la plastique archaïque.*

Résumons maintenant ce que cette enquête nous a appris.

I. La ronde-bosse frontale ne permet pas l'acquisition du mouvement, et aboutit à une impasse. Dans la statue, elle n'autorise que quelques gestes très limités des bras et des jambes, autour d'un torse et de reins toujours raidis, d'une tête toujours droite. Dans la statuette, les mouvements des bras et des jambes sont plus variés, le torse peut se plier en avant et en arrière, la tête même se tourne de côté; il en résulte des actions et des sujets nouveaux, interdits à la statue; cependant ici encore la frontalité refuse les torsions du torse et des reins.

II. Le dessin ouvre d'autres perspectives, car le mouvement lui est instinctif, et il y est facilité par certaines conventions. Grâce à lui, l'imagier tourne la barrière de la frontalité; il lui suffit en effet de transposer dès le VII<sup>e</sup> siècle en figurines — qui ressemblent à des reliefs découpés et manquent parfois encore de volume —, les sujets mouvementés du dessin, en les construisant suivant les principes de celui-ci, torse de face sur jambes de profil. C'est là une conception originale de l'archaïsme grec, ignorée des autres pays.

III. A cela ne se borne pas son originalité. S'inspirant du principe fécond par lequel les innovations de la petite plastique industrielle passent dans la grande, il hausse la figurine en mouvement au rang de statue de pierre, et il en fait des acrotères, dès le début du VI<sup>e</sup> siècle. «La représentation du mouvement a été pour l'art grec

<sup>1</sup> Voir plus haut, Gorgones de l'Acropole, Niké de Délos; Nikés de Syracuse, *Monumenti antichi*, XXV, 1919, pl. XV (revers), p. 573.

un triomphe »<sup>1</sup>, dit Richer, qui toutefois ne fait pas la distinction nécessaire entre la ronde-bosse et le dessin. Le véritable triomphe de l'art grec a consisté à rendre le mouvement dans la statue, et non dans le dessin ou la petite plastique, qui le connaissaient déjà ailleurs.

IV. Il n'y a aucune parenté d'origine entre ces deux plastiques, grande ou petite, l'une frontale, l'autre issue du dessin, dont la première persiste dans son immobilité foncière, plus ou moins atténuée, dont la seconde connaît le mouvement. Ce sont deux séries qui évoluent parallèlement sans se pénétrer pendant tout l'archaïsme. C'est une erreur de dire que la statuaire conquiert progressivement le mouvement, en passant des Apollons archaïques frontaux à des attitudes moyennes, puis au mouvement violent<sup>2</sup>, ou que l'allure fougueuse des Tyrannoctones au début du V<sup>e</sup> siècle marque un progrès sur l'attitude paisible de l'éphèbe 698 de l'Acropole<sup>3</sup>; l'éphèbe 698, qui a rompu timidement la vieille frontalité, se rattache à la série frontale de l'archaïsme, et les Tyrannoctones se rattachent par leur mouvement et leur construction à la statue de l'archaïsme issue du dessin. Le même motif présente une toute autre apparence, selon qu'il est traité par l'une ou l'autre de ces séries. Considérez l'Athéna belliqueuse, le bras droit levé tenant son arme<sup>4</sup>, ou le guerrier faisant le même geste<sup>5</sup>: dans la série frontale, le corps est de face, et la statuette est conçue pour être vue face au spectateur, si bien que dans certains exemplaires italiens, le torse, réduit à une feuille de métal, manque complètement d'épaisseur; dans la série issue du dessin, le torse est de face sur des jambes de profil, et la statuette défile devant le spectateur.

V. Entre la statue frontale, immobile, et la statue issue du dessin, en mouvement, il n'y a pas seulement une différence d'aspect et de principes, il y a aussi une différence de destination. La première fournit les images isolées, qui se dressent sur des piédestaux, effigies du culte divin et funéraire, ex-votos; la seconde a un rôle décoratif, comme les figurines industrielles dont elle est l'agrandissement, et elle fournit à l'édifice ses acrotères<sup>6</sup>.

\* \* \*

C'est la gloire de l'imagier archaïque que d'avoir su, par ces procédés qui sont en somme des subterfuges, introduire le mouvement dans la statue, qui demeure inerte dans tous les autres arts antiques, tant qu'ils n'imitent pas la Grèce, et d'avoir

<sup>1</sup> RICHER, *Le nu dans l'art*, V, *L'art grec*, p. 399.

<sup>2</sup> BULLE, *Der schöne Mensch*, p. 17; *id.*, 3<sup>me</sup> éd., 1922, p. 52; DEONNA, *Dédale*, I, p. 241.

<sup>3</sup> JOUBIN, *La sculpture grecque*, p. 63.

<sup>4</sup> Type frontal: REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 284, 286-7; type du dessin, *ibid.*, I, p. 285.

<sup>5</sup> Type frontal, *ibid.*, IV, p. 102, 3, 4, 5, 6; Musée de Genève, n<sup>o</sup> MF 1245. Type du dessin, V, p. 270, 6, 271, 2, 6, 7; Musée de Genève, n<sup>o</sup> MF 1244.

<sup>6</sup> DEONNA, *Dédale*, I, p. 246; LA COSTE-MESSELIÈRE, *Rev. des ét. grecques*, 1931, p. 288.

ainsi ouvert la voie aux maîtres de l'époque classique. Si conventionnelles qu'elles soient encore, les Gorgones de l'Acropole et la Niké de Délos, chefs de file de la série, ont un mouvement tout aussi hardi que le Discobole ou le Ladas de Myron, et rapporter à ce maître la création de l'instantané est une erreur de la rhétorique tardive des anciens, trop docilement acceptée par bien des érudits modernes<sup>1</sup>. Mais ces inventions, dont les résultats devaient être féconds, demeurent anonymes, et Archermos doit en être dépossédé<sup>2</sup>.

\* \* \*

### *Limitation de l'archaïsme.*

Cependant l'imagier archaïque n'a pas pu réaliser tous les avantages de cette acquisition, et la statue en mouvement est confinée dans d'étroites limites, tout comme la statue frontale. Fixée au sommet du temple, elle n'a qu'un rôle architectural, elle ne descend pas encore du faîte de l'édifice pour se poser isolée à terre; elle reste décorative; ses dimensions sont restreintes, comme si elle se souvenait qu'elle sort de la figurine<sup>3</sup>. Elle ne connaît qu'un seul thème: celui de quelques êtres féminins ailés, Gorgone, Niké, et elle n'offre pas la variété du dessin et même de la figurine; elle n'ose pas douer de mouvements les dieux et les mortels, mais elle n'en fait profiter que ces démons des classes inférieures de la mythologie<sup>4</sup>. Elle ne connaît que deux attitudes, celles de la course fléchie<sup>5</sup> et agenouillée<sup>6</sup>. Elle persiste à observer les conventions du dessin, torse de face sur des jambes de profil, et elle ne possède par suite qu'un schéma tout aussi rigide que celui de la frontalité, sans la souplesse et la complexité des attitudes actives de la vie. Si l'anatomie est incorrecte, la draperie ne l'est pas moins, ignorant les altérations des plis qu'entraîne le mouvement véritable<sup>7</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> SETA, *Genesi dello Scorcio*, p. 85-6.

<sup>2</sup> LECHAT, *Sculptures antiques grecques*, p. 76: «Archermos annonçait Myron»; ID., *La sculpture grecque*, p. 66: «Le Discobole de Myron, cet «instantané»... Que nous voilà loin de la frontalité! Car nous devons tout de suite penser à cette loi d'ankylose». Non, il n'est pas nécessaire d'y penser, puisque cette loi ne s'applique pas à ce genre de statuaire.

<sup>3</sup> Gorgones de l'Acropole, environ 1 m. 05; Niké de Délos, environ 0 m. 90; Niké 159 de l'Acropole, le fragment conservé, 0 m. 57; Niké 690 de l'Acropole, le fragment conservé, 0 m. 40; la statue entière devait mesurer approximativement 1 m. 20; LECHAT, *Au Musée de l'Acropole*, p. 380, note 2; Niké de Syracuse, le fragment conservé, 0 m. 76.

<sup>4</sup> ROSCHER, s. v. Nike, p. 320.

<sup>5</sup> Nikés 159 et 690 de l'Acropole.

<sup>6</sup> Gorgones de l'Acropole, Nikés de Délos, de Delphes, de l'Acropole.

<sup>7</sup> Sur l'acquisition du mouvement par la draperie, DEONNA, *Dédale*, I, p. 508.

*Les survivances au Ve siècle.*

Les souvenirs du passé ne disparaissent pas immédiatement au Ve siècle. L'attitude de la course agenouillée, aptère ou ailée, subsiste dans diverses œuvres du début de ce siècle, non seulement dans des peintures de vases<sup>1</sup>, des figurines de bronze<sup>2</sup>, mais aussi dans des statues. Au fronton Ouest d'Égine, dont l'auteur est encore tourné vers le passé, alors que son confrère du fronton Est est plus novateur, un guerrier s'agenouille non parce qu'il combat de pied ferme, comme d'autres, mais parce qu'il court. « Pour figurer le mouvement de course, l'artiste ne connaît encore que la convention de l'ancienne sculpture ionienne; comme dans la Niké de Délos, la jambe qui se porte en avant est fléchie au genou et relevée très haut, pendant que l'autre, allongée, reste à terre »<sup>3</sup>. Mais ces survivances du vieux schéma disparaissent, et c'est une erreur que de vouloir le retrouver jusque dans le Niobide de Subiaco<sup>4</sup>.

La construction du corps, imposée par le dessin archaïque, laisse des traces bien après 500, c'est-à-dire que dans de nombreuses images dont le personnage se dirige rapidement de côté, le torse est encore trop de face sur les jambes de profil<sup>5</sup>. La peinture de vases<sup>6</sup>, le relief<sup>7</sup>, les figurines de bronze<sup>8</sup>, de terre cuite<sup>9</sup>, les statues, en donnent des exemples, souvent jusqu'à une date très tardive. La grande statue permet ces constatations, dans le groupe des Tyrannoctones<sup>10</sup>, le Zeus en bronze d'Histiaia<sup>11</sup>, la jeune femme d'un fronton d'Éleusis<sup>12</sup>, la Niobide de Copenhague<sup>13</sup>,

<sup>1</sup> Voir plus haut.

<sup>2</sup> Voir plus haut.

<sup>3</sup> KALKMANN, *Jahrb. d. deutsch. arch. Instituts*, 1895, p. 65, 74; FURTWAENGLER, *Beschreibung d. Glyptotek*, Munich, 1900, p. 99, n° 78; JOUBIN, *La sculpture grecque*, p. 217.

<sup>4</sup> KALKMANN, *op. l.*, p. 46 sq.; 1896, p. 201 sq.; KÖRTE, *ibid.*, 1896, p. 12, note 3; *Rev. arch.*, 1895, II, p. 218; 1897, II, p. 273; SCHMIDT, *Der Knielauf*, p. 256-7.

<sup>5</sup> DEONNA, *Dédale*, II, p. 372-3, fig. 13.

<sup>6</sup> Vases à figures rouges, DE RIDDER, *Vases peints de la Bibl. Nationale*, II, p. 349, fig. 80; p. 384, fig. 89; p. 386, fig. 19; *Monuments Piot*, IX, 1902, p. 38, etc.

<sup>7</sup> Métope du temple de Sélinonte, Héraclès et Amazone, RICHTER, *The sculpture and sculptors of the Greeks*, fig. 412; métope du même temple, Athéna et géant.

Il en est de même pour le type couché, ex.: *ibid.*, fig. 413; DELLA SETA, *Genesi dello scorcio*, pl. XII-XIII, fig. 3, que l'on comparera avec le même thème, exécuté plus anciennement, au fronton du temple des Pisistratides d'Athènes, *ibid.*, fig. 5.

<sup>8</sup> Cf. par exemple la riche série des statuettes italiques d'Héraclès, en allure rapide, bras levé, qui maintient ce caractère jusque dans l'art gallo-romain. REINACH, *Répert. de la stat.*, II, p. 205 sq.; III, p. 71, 8-6, 72, 6; IV, p. 118 sq.; RICHTER, *Greek, etruscan and roman bronzes*, p. 95 sq., n° 153 sq.; DE RIDDER, *Bronzes antiques du Louvre*, I, pl. 17, n° 157, 159.

<sup>9</sup> Cf. WINTER, *Typen*, I, p. 69, n° 3, 4, 5, 6.

<sup>10</sup> DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 146, fig. 63; BULLE, *Der schöne Mensch* (3), 1922, pl. 84.

<sup>11</sup> Voir plus haut.

<sup>12</sup> ZERVOS, *L'art en Grèce*, fig. 205-6; RICHTER, fig. 87.

<sup>13</sup> RICHTER, fig. 92.

même le Discobole de Myron<sup>1</sup>. Ces caractères, nous les avons déjà signalés dans les statuettes en bronze du début du Ve siècle, Zeus<sup>2</sup>, Héraklès<sup>3</sup>, guerriers en allure violente et levant le bras droit armé, qui sont construits suivant le schéma imposé par le dessin à la petite plastique dès l'archaïsme<sup>4</sup>. Plus tard encore, l'Iris du Parthénon<sup>5</sup>, les Néréides de Xanthos tournent leur torse trop de face sur leurs jambes de profil<sup>6</sup>. Les figures couchées offrent même détail<sup>7</sup>, par exemple au fronton ouest d'Égine<sup>8</sup>.

Il en résulte une connexion un peu brutale entre le haut et le bas du corps, et l'on a montré<sup>9</sup>, pour les statues couchées, comment cette incorrection disparaît peu à peu aux frontons d'Égine (est)<sup>10</sup>, d'Olympie<sup>11</sup>, du Parthénon<sup>12</sup>, et comment le torse parvient à s'insérer normalement sur les reins, démonstration que l'on pourrait répéter pour les figures debout en mouvement. Ce défaut peut être une conséquence partielle, ainsi qu'on l'a supposé, de la loi de frontalité que le Ve siècle vient à peine de briser<sup>13</sup>, mais il procède surtout de la convention primitive que le dessin avait imposée au corps pour en faire valoir les parties dans leur aspect le plus étendu, torse de face sur jambes de profil.

Le mouvement est lié dans l'archaïsme à la vision de profil du corps humain, qui passe devant le spectateur; plusieurs statues en mouvement du Ve siècle s'en souviennent, et le Zeus d'Histiaia, l'Harmodios des Tyrannoctones, le Discobole de Myron<sup>14</sup> offrent de profil la meilleure vision de leur attitude, comme jadis les images du dessin et du relief, tandis que les statues debout, en un calme repos, sont destinées à être surtout vues de face, comme les vieilles statues frontales.

La construction primitive persistera toujours dans des arts maladroits, qui n'ont pas su se débarrasser de toutes les conventions initiales, et, dans les arts hors de Grèce,

<sup>1</sup> GARDNER, *Grammar of greek art*, p. 61; LECHAT, *Pythagoras de Rhégion*, p. 68, référ.

<sup>2</sup> Voir plus haut; LANGLOTZ, *Frühgriech. Bildhauerschulen*, pl. 37.

<sup>3</sup> Voir plus haut; DE RIDDER, *Catalogue des Bronzes antiques*, Louvre, pl. 17, n° 157, 159.

<sup>4</sup> Voir plus haut.

<sup>5</sup> RICHTER, fig. 91.

<sup>6</sup> RICHTER, fig. 302; BULLE, *op. l.*, p. 39, pl. 103.

<sup>7</sup> Voir plus haut, dans le relief.

<sup>8</sup> RICHTER, fig. 113; DELLA SETA, *Nudo*, p. 129, fig. 51. Comparer avec le géant Encélade, aux pieds d'Athéna, dans le fronton des Pisistratides.

<sup>9</sup> LANGE, *Darstellung des Menschen*, p. 6 sq.

<sup>10</sup> RICHTER, fig. 114; DELLA SETA, *Il Nudo*, p. 133, fig. 54.

<sup>11</sup> RICHTER, fig. 115-6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, fig. 119.

<sup>13</sup> LECHAT, *Pythagoras de Région*, p. 66-7: « ... Aussi, lorsque les statuaires de la première moitié du Ve siècle, brisant les moules étroits de l'archaïsme, commencent à reproduire la variété de mouvements du corps vivant, ils se trouvent être un peu moins prêts pour la bonne exécution de cette tâche en ce qui concerne le tronc qu'en ce qui concerne les membres; le tronc se souvient encore, peut-on dire, de l'ankylose ancienne; il refuse de se plier, ou bien il garde en se pliant quelque raideur, et n'obéit qu'avec une imparfaite docilité aux intentions de l'artiste ».

<sup>14</sup> Le Discobole de Myron est encore conçu comme un relief, cf. LECHAT, *Sculptures grecques antiques*, pl. XXXV; vue de dos, pl. XXXVI.

qui ne l'ont peut-être pas voulu, par tradition indigène. Si l'on regarde dans nos musées les nombreuses figurines en bronze italiques et gallo-romaines qui représentent le type banal d'Hercule s'avancant rapidement, la jambe gauche tendue en avant, le bras droit levé, on constatera que beaucoup sont construites tout comme celles de l'archaïsme grec, malgré leur date récente, c'est-à-dire que leur torse est beaucoup trop de face sur leurs jambes de profil. Elles appartiennent encore à la série de la plastique issue du dessin, tel qu'elle était avant d'avoir su se libérer des conventions.

\* \* \*

### *Les progrès du Ve siècle.*

Mais ces survivances disparaissent peu à peu. Le sculpteur du Ve siècle poursuit l'œuvre de son devancier et libère la statue en mouvement de ses restrictions. Elle n'est plus réservée au décor architectural des frontons et des acrotères; elle existe maintenant indépendamment d'un support monumental, comme ex-voto, tel les Tyrannoctones, le Zeus d'Histiaia. Toujours plus libre, la petite plastique réalise de nombreux thèmes instantanés, souvent inspirés comme jadis des innovations du dessin, ceux de l'hoplitodrome prêt à s'élancer au signal de départ<sup>1</sup>, d'Ajax se perçant de son épée<sup>2</sup>, du guerrier qui tombe à la renverse<sup>3</sup>, du discobole<sup>4</sup>, de l'athlète penché, les bras tendus en avant<sup>5</sup>, du danseur<sup>6</sup>, etc.; mais la grande statue accepte aussi de plus en plus des motifs que la figurine seule connaissait, et c'est au début du Ve siècle que celui du combattant, si ancien dans le dessin et dans la statuette, pénètre en elle, avec le Zeus d'Histiaia<sup>7</sup>. Ainsi s'atténuent les différences entre petite et grande plastique, plus accentuées pendant l'archaïsme, qui cependant avait su les supprimer parfois pour faire bénéficier la statue des avantages de la figurine. Les sujets sont nombreux, et ce n'est plus seulement celui du vol de la Gorgone ou de la Niké des acrotères, ce sont tous ceux auxquels se prête le corps en action, qu'il soit divin

<sup>1</sup> NEUGEBAUER, *Antike Bronzestatuetten*, fig. 31; HAHR, *op. l.*, p. 32, fig. 12; LECHAT, *Pythagoras*, p. 76; *Bul. de Corr. hellénique*, 1897, p. 211.

<sup>2</sup> RICHTER, *op. l.*, fig. 125-6; REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 312, 1; *Boll. d'Arte*, 1908, II, p. 361.

<sup>3</sup> RICHTER, fig. 128 (cf. sur une peinture de vase, *ibid.*, fig. 130); REINACH, *Répert. de la stat.*, IV, p. 100, 3; FURTWAENGLER, *Aegina*, I, p. 502; HAHR, *op. l.*, fig. 11.

<sup>4</sup> LANGE, *op. l.*, p. 74 sq.

<sup>5</sup> RICHTER, fig. 136; *Répert. de la stat.*, V, p. 290, 5; RICHTER, *Greek, etruscan and roman Bronzes*, p. 54, n° 81. Thème fréquent dans la peinture de vases, ex: *Corpus Vasorum*, Pologne, Musée Czartoryski, pl. 41, 7 b; SAGLIO-POTTIER, *Dict. des ant.*, s. v. Victoria, p. 835, fig. 745.

<sup>6</sup> Sur une petite table en bronze étrusque, *Staatl. Museen zu Berlin*, « Führer durch das Antiquarium », I, Bronzen, 1924, pl. 28, p. 31; BULLE, *Der schöne Mensch*, (3), 1922, fig. 41.

<sup>7</sup> Voir plus haut.

ou mortel, aptère ou ailé. La restriction qui limitait jadis en statuaire le mouvement aux êtres inférieurs et monstrueux, Gorgone et Niké, n'existe plus, et les grands dieux<sup>1</sup>, comme les mortels<sup>2</sup>, ont subi la contagion. C'est une erreur de croire que « les Grecs n'ont sculpté des corps en mouvement que lorsqu'ils ont voulu commémorer la victoire des athlètes »<sup>3</sup>. Et, pour rendre ce mouvement, on ne dispose plus de deux seuls schémas, ceux de la course fléchie et agenouillée<sup>4</sup>; avec la variété des actions, c'est aussi la variété des attitudes, celle de la vie, que l'artiste veut traduire.

\* \* \*

Deux séries de statues sont nettement distinctes pendant l'archaïsme: l'une est entravée par la frontalité, l'autre par les conventions du dessin qui imposent la juxtaposition des organes de face et de profil; ces obligations ont même résultat, celui d'empêcher la justesse et la multiplicité des attitudes, calmes et en mouvement. Pour que les progrès soient possibles, il faut que cette distinction cesse, et pour cela que ces conventions disparaissent. C'est ce qui se produit vers l'an 500. La frontalité est alors rompue; c'est désormais la vie qui circule dans ce corps jadis rigide, qui lui permet toutes les attitudes jadis défendues, qui ploie le torse en tous sens, le tord sur les hanches<sup>5</sup>. Parallèlement, dans le dessin, la vision de l'artiste se modifie. Elle renonce au réalisme logique de jadis, celui des primitifs, pour adopter le réalisme visuel, et le dessinateur n'adapte plus son modèle à un schéma mental, mais le rend tel qu'il paraît à ses yeux; la connaissance croissante du raccourci, qui représente les êtres tels qu'ils sont, déformés par leur position, élimine les anciennes conventions, et le torse ne sera plus de face sur des jambes de profil, mais se reliera normalement à elles, suivant les mouvements qu'il subit. Ronde-bosse et dessin acquièrent les mêmes libertés, et ces progrès, qui sont connexes<sup>6</sup>, procèdent d'un semblable désir de voir et de traduire la vie avec vérité. Dès lors les deux séries de l'archaïsme, celle de la statue frontale et celle de la statue issue du dessin, n'ont plus de raisons

<sup>1</sup> Zeus d'Histiaia.

<sup>2</sup> Tyrannoctones, athlètes de Pythagoras et de Myron.

<sup>3</sup> CAPART, *Propos sur l'art égyptien*, p. 24.

<sup>4</sup> Le VI<sup>e</sup> siècle ne connaît en statuaire pour Niké que le schéma de la course agenouillée ou fléchie; au Ve siècle, alors que la peinture de vases reprend le motif du vol où le corps oblique ou horizontal rappelle celui du nageur, connu dès l'archaïsme (voir plus haut), la ronde-bosse crée l'attitude de Niké qui semble descendre verticalement du ciel, pour se poser sur le toit de l'édifice ou à terre. La Niké du Capitole, en péplos dorien, qui tient des deux mains son apotygma, paraît être le plus ancien exemplaire de ce type qui inspire plus tard la Niké de Paeonios. STUDNICZKA, *Neue Jahrbücher*, 1898, p. 390; pl. IV, fig. 22; JOUBIN, *Sculpture grecque*, p. 168.

<sup>5</sup> Sur la rupture de la frontalité et ses conséquences, DEONNA, « L'attitude du repos dans la statuaire de la Grèce archaïque et la loi de frontalité », *Rev. arch.*, 1931, II, p. 42 sq.

<sup>6</sup> *Ibid.*

de se différencier l'une de l'autre; elles se confondent en une même recherche; il y aura sans doute toujours des statues au repos et des statues en mouvement, mais elles ne seront plus soumises à des règles différentes<sup>1</sup>.

Dans ce corps libéré et capable de toute action, l'artiste peut étudier une anatomie qui est maintenant mobile et changeante, non plus figée dans un corps toujours pareil, qu'il soit frontal au repos, ou construit comme un dessin; après quelques erreurs, il la rend avec exactitude<sup>2</sup>. Il y étudie aussi la draperie telle que l'altère le mouvement, et non comme jadis inerte et conventionnelle<sup>3</sup>. Il peut aussi créer de véritables groupes statuaires, dont les acteurs sont unis conformément aux nécessités de l'action, si mouvementée soit-elle et sans n'avoir plus à les modeler sur des schémas conventionnels<sup>4</sup>. Opposez par exemple aux groupes naïfs du VI<sup>e</sup> siècle où le Centaure enlève une nymphe<sup>5</sup>, où deux personnages courant sont juxtaposés sans lien réel<sup>6</sup>, celui de Medma, vers 500 où Silène tord son corps et mêle ses membres à ceux de sa proie<sup>7</sup>. Ici encore, comme pour les statues isolées, la scission disparaît entre les groupes faits d'images frontales et les groupes faits d'images en mouvement et subissant les lois du dessin<sup>8</sup>.

\* \* \*

Ainsi disparaissent petit à petit les obstacles qui entravaient la représentation du mouvement dans la statuaire. Dès la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, les sculpteurs

<sup>1</sup> DEONNA, *Dédale*, I, p. 245.

<sup>2</sup> Aux frontons d'Egine, l'anatomie est encore trop inerte, schématique, elle ne reproduit pas avec nuance les mouvements et les contractions musculaires. « Ce nu des marbres d'Egine ne parle pas, n'a pas d'expression. Il reproduit tous les muscles dans une sorte de demi-contraction permanente et partout égale. Il en résulte une monotonie qui exclut la vie. Les mouvements sont justes, les modélés musculaires ne le sont pas. Nous savons que, dans le jeu de la machine humaine, les muscles ne sont pas partout dans un même état de tension. Au même instant d'une action, certains muscles sont contractés, d'autres sont tiraillés, d'autres inertes et relâchés. D'où résulte l'infinité variété des modèles musculaires d'une figure en action. Par exemple, aux frontons d'Egine, que le torse soit penché en avant, renversé en arrière ou incliné de côté, le dessin du ventre est le même et les plans quadrilatères des muscles droits sont pareillement contractés. Que le bras soit levé ou porté en arrière, les digitations du grand dentelé ne changent pas de forme, et ainsi en général des autres modélés musculaires ». RICHER, *Le nu dans l'art*, V, Grèce, p. 88-9.

<sup>3</sup> DEONNA, *Dédale*, I, p. 508.

<sup>4</sup> Nous avons indiqué ailleurs quels sont les schémas habituels de groupement dans l'art archaïque. *Dédale*, I, p. 252 sq.

<sup>5</sup> Ex.: statuette chypriote de Genève, voir plus haut.

<sup>6</sup> Ex.: REINACH, *Répert. de la stat.*, V, p. 255, 2, 3, 5.

<sup>7</sup> *Antike Plastik Amelung*, p. 118, fig. 121; *Jahrbuch*, 43, 1927, p. 197, fig. 46.

<sup>8</sup> Sur cette différence entre les groupes frontaux et les groupes en mouvement, dans l'archaïsme, *Dédale*, I, p. 268.

étudient avec succès les attitudes et les rythmes des corps en mouvement<sup>1</sup>, et l'on a souvent vanté la hardiesse d'un Pythagoras de Rhégion, d'un Myron, qui ont voulu fixer la forme humaine dans son mouvement le plus fugitif et le plus intense<sup>2</sup>. Mais ces maîtres, et ceux qui suivront leur exemple, se réclament des imagiers anonymes du VI<sup>e</sup> siècle qui, timidement encore, ont su faire passer le mouvement du dessin dans la ronde-bosse et ouvrir à l'art une voie nouvelle. Epris du corps en action, ils s'opposent à ceux qui continuent les données de la vieille statue frontale, désormais assouplie par la rupture de la frontalité, et qui préfèrent, tel Phidias, Polyclète, Praxitèle, les attitudes calmes du repos.

<sup>1</sup> JOUBIN, *La sculpture grecque*, p. 115 sq., « Les figures nues, Le corps en mouvement »; LECHAT, *Pythagoras de Rheaton*, p. 121 sq.; MAHLER, *Polyklet*, p. 13 sq.; *Fouilles de Delphes*, V, p. 38; KALKMANN, *Jahrb. d. deutsch. arch. Instituts*, 1895, p. 62.

<sup>2</sup> Le mouvement intense du Discobole est surtout sensible en regardant le personnage par derrière, où il paraît être en équilibre instable; LECHAT, *Sculptures grecques antiques*, pl. XXXVI; cf. aussi son Silène Marsyas, vu de dos, DELLA SETA, *Il nudo nell'arte*, p. 209, fig. 95.

