Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 11 (1909)

Heft: 4

Artikel: Quelques monuments antiques trouvés en Suisse

Autor: Deonna, W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-158714

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: 08.07.2025

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

Quelques monuments antiques trouvés en Suisse.

Par *W. Deonna.*

(Suite.)

Cette oreille de face, trop haute, nous la voyons sur des stèles du Musée de Brousse, du IIIme siècle de notre ère [1]), sur des boucles de ceinturons mérovingiens [2]), sur des antéfixes gallo-romaines [3]), sur des têtes romanes [4]), et, comme preuve qu'il s'agit bien là d'une loi de l'art primitif, sur des reliefs Baoulé de la côte d'Ivoire [5]), et sur un vase anthropomorphe du Napo (Equateur) [6]).

* * *

Le *profil du visage* lui-même subit une évolution identique à diverses époques. Dans les œuvres les plus anciennes, on constate que le bas du visage est moins développé que le haut, et que bouche et menton sont en retrait. L'angle facial est très aigu, le menton est fuyant. Ceci, vous le constatez dans des figures humaines de l'art quaternaire [7]), dans des têtes chaldéennes [8]), dans la tête de chaux de Mycènes [9]), sur le vase aux guerriers de Mycènes [10]) etc. C'est, au VIme siècle, le type habituel des têtes ioniennes [11]), qu'il n'est pas exact d'attribuer, comme on l'a fait, à une influence égyptienne [12]),

[1]) *BCH*, 1909, p. 288, fig. 290, 320, etc.
[2]) Forrer, *op. l.*, p. 875, fig. n° 1, 2, 3.
[3]) *Indicateur*, 1909, p. 55, fig.
[4]) Viollet-le Duc, *Dict. d'arch.*, s. v. Sculpture, p. 118.
[5]) *Anthropologie*, 1900, p. 555, fig. 13—4.
[6]) *ibid.*, 1907, p. 152, fig. 12.
[7]) Déchelette, *op. l.*, I, p. 223, fig. 88, 1.
[8]) Heuzey, *op. l.*, p. 77, n° 1.
[9]) *Eph. arch.* 1902, pl. I ; *REG*, 1904, p. 82.
[10]) Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, p. 297, fig. 88.
[11]) Ex.: vase de Milo, *Jahrbuch*, 1889, pl. 5—6, n° 2 a; relief de Brousse, *BCH*, 1909, pl. VII; vase à relief de Tinos, *Rev. arch.*, 1905, II, p. 287, fig.; Kouros de Ténéa, Bulle, *Der schöne Mensch*, pl. 23, profil; sarcophage en terre cuite de Caere, *Monum. antichi*, VIII, pl. etc. Cf. encore Lechat, *Sculpture attique*, p. 153, note 6, p. 155.
[12]) *Monum. antichi*, VIII, p. 368, note 1.

puisque c'est un trait qui est commun à touts les arts. Car cette construction du visage, au haut proéminent, au menton fuyant, nous la retrouvons dans l'art du moyen-âge. Examinez à ce point de vue les têtes de cette époque, et vous verrez la justesse de cette observation [1]). Je n'en citerai pour preuve que la tête du Christ monté sur l'âne, œuvre en bois du XIVme siècle, au Musée de Zurich [2]), que l'on pourrait comparer facilement à des têtes de l'archaïsme chypriote du VIme siècle [3]).

Mais, dans l'art grec, on voit, au commencement du Ve siècle, en même temps que le bas du visage devient plus fort et l'emporte sur le haut [4]), le profil fuyant se redresser et donner le fameux „profil grec" [5]) presque vertical, où le nez continue le front suivant une ligne droite [6]), „profil régularisé au fil à plomb" [7]). On le remarque déjà dans la Koré d'Euthydikos et dans l'éphèbe blond [8]). C'est, comme l'a dit M. Lechat [9]), „une stylisation du type humain, une légère correction des données de la nature en vue d'une idée particulière de la beauté" [10]). Faut-il y voir nécessairement une influence dorienne [11])? Je ne le crois pas, je pense plutôt que ce fut une évolution nécessaire de l'art grec, car nous trouvons ailleurs pareil redressement du profil. Déjà les sculptures d'Hiérakonpolis „par une curieuse anticipation, sont presque identiques aux têtes grecques archaïques, dont elles sont cependant séparées par un intervalle de près de 40 siècles" [12]). Regardez aussi cette tête de statuette chaldéenne [13]). Le front et le nez sont presque en ligne droite, et „sans aucun doute, dit M. Heuzey, l'art en est arrivé de lui-même, par une série d'atténuations progressives, à cette conception presque idéale du profil humain" [14]), car auparavant, dans l'archaïsme chaldéen, le nez aquilin est accentué à l'excès, avec le plus souvent une dépression à sa

---

[1]) cf. *Mitt. Zurich*, I, 1841, pl. V, n° 8.

[2]) Chapelle gothique. *Guide du Musée national suisse à Zurich*, 1909, p. 32.

[3]) cf. Ohnefalsch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, pl. Tout, dans cette tête de Zurich, rappelle le VIe siècle: les pommettes saillantes, la chevelure répandue sur la nuque en lourdes boucles disposées en éventail (cf. Deonna, *op. cit.*, p. 109, pl. VIII, fig. 229).

[4]) cf. Tyrannoctones, Aurige de Delphes, etc. Il est curieux de constater que l'art du IVme siècle, avec Scopas et Praxitèle, revient, mais avec toute la différence qui sépare un art arrivé à sa maturité d'un art encore malhabile, aux vieux schéma: le bas du visage est beaucoup moins développé que le haut.

[5]) cf. Winckelmann, *Hist. de l'art.* (trad. franc., 1802), I, p. 447; Blanc, *Gramm. des arts du dessin* (3), p. 375; *Jahrbuch*, 1889, p. 36, etc. Ce profil classique s'est imposé à l'art gréco-bouddhique, *Mon. Piot*, VII, 1900, p. 43.

[6]) Lechat, *S A*, p. 373, 374, 385.

[7]) *ibid.*, p. 485.

[8]) *ibid.*, p. 357, 364; *Musée de l'Acropole*, p. 375; *Jahrbuch*, 1887, p. 14.

[9]) p. 373.

[10]) *ibid.*

[11]) *ibid.*, p. 149, 385.

[12]) *Rev. arch.*, 1900, II, p. 310.

[13]) Heuzey, *op. l.*, p. 231, n° 93.

[14]) *ibid.*, p. 231.

racine [1]). Voyez encore cette tête de femme [2]). „Supposez-la découverte ailleurs que dans un milieu tout chaldéen, jamais, ni sa face un peu plate, ni son menton un peu carré, n'auraient suffi à la faire distinguer des types de l'antiquité classique." Le seul progrès du goût, dit encore M. Heuzey [3]) a amené la sculpture chaldéenne à une conception toute voisine du profil hellénique.

Semblable tentative d'idéaliser le profil avait aussi été essayée, avant l'art grec, par l'art égéen : le profil de l'éphèbe crétois au rhyton, sans avoir il est vrai la pureté du profil grec, l'annonce déjà [4]), et la tête casquée en ivoire, de Mycènes, ne présente-t-elle pas un profil presque classique ? [5]) Ne trouvons-nous pas la même chose dans l'art du moyen-âge ? Après le profil bombé, fuyant, tel que celui dont j'ai donné des exemples, ne rencontrons-nous pas des têtes au nez fort, droit, formant avec le front une ligne continue [6]) ?

* * *

La *barbe* faisant autour du menton une masse sans détail, une „mentonnière", séparée des joues par une ligne de démarcation distincte, est celle de l'art grec archaïque, et l'on en pourrait citer de nombreux exemples [7]). On a expliqué cette figuration par l'influence de la technique du bois [8]), par celle du bronze [9]) ou de la terre cuite [10]). Je crois toutefois qu'il n'y faut voir aucune influence extérieure, mais qu'il s'agit d'un stade de la représentation de

---

[1]) *ibid.*, p. 77, 87, 115.

[2]) *ibid.*, p. 245, n° 104.

[3]) *ibid.*, p. 249.

[4]) *Anthropologie,* 1904, p. 280

[5]) Stais, *Collection mycénienne,* 1909, p. 79, n° 2470.

[6]) Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, s. v. Sculpture, p. 122.

Il est donc dangereux, si cette évolution se reproduit la même à des siècles de distance, de vouloir retrouver dans des types primitifs les traits caractéristiques d'une race, comme le veut faire Piette à propos des ivoires de Brassempouy (*Anthropologie,* 1895, p. 150, 146), ou Lermann à propos des Corés (*Altgr. Plastik,* p. 68), et l'on ne saurait admettre cette opinion „qu'aussitôt qu'un peuple arrive à la représentation de la figure humaine, l'art devient un miroir fidèle des caractères ethnographiques" (Milliet, *Etude sur les premières périodes de la céramique grecque,* p. 3).

[7]) Ex. tête en terre cuite de Conca, tête de Tritopator de l'Acropole, Moscophore, etc. cf. sur ce détail, Deonna, *Statues de terre cuite dans l'antiquite,* p. 41.

Cf. encore : Martha, *Art étrusque,* p. 301, fig. 203 ; bronze d'Arcadie, *BCH,* 1903, pl. VII ; vase de Cléoménès, Deonna, *op. cit.,* p. 34 ; sarcophage de Caere, *Mon. antichi,* VIII, pl. XIV. Sur les vases : cratère d'Aristonothos, Walters, *op. l.*, I, pl. XVI ; coupe d'Hischylos, *Jahrbuch,* 1886, I, pl. 12 ; vase aux guerriers de Mycènes, ci-dessus.

[8]) Lechat, *Au Musée,* p. 61.

[9]) Deonna, *op. cit.,* p. 41.

[10]) C'est ce que j'ai cru moi-même autrefois. *L. c.*

cette partie de la tête commun à tous les arts. Les exemples ne manquent pas [1]).

* * *

L'indication de la *chevelure* se retrouve toute semblable à diverses époques. Ces boucles en spirale, en volute, qui ornent le front ou le dos des Kouroi et Corés du VIme siècle [2]) ou la barbe des têtes viriles [3]), nous les voyons stylisées de même dans des têtes gallo-romaines [4]), dans des sculptures romanes [5]), comme nous les remarquions déjà dans les sculptures chaldéennes [6]).

* * *

Cette *bouche* du VIme siècle grec, en arc de cercle, tendue et pincée, sans modelé [7]), n'est pas spéciale au sculpteur hellénique; on la trouve en Egypte [8]), et on la peut comparer à celle des sculptures du XIIIme siècle de notre ère [9]). Souvent l'artiste, à des époques bien diverses a omis d'indiquer la bouche [10]) suivant les conventions de la plastique primitive qui n'y voit pas un détail essentiel de la figure [11]).

* * *

Tête de taureau androcéphale chaldéen, *Mon. Piot,* VI, 1899, pl. XI; tête de Psammétik III, *Gaz. d. B. A.*, 1897, II pl. p. 35 sq.; têtes du moyen-âge, *Mitt. Zurich,* I, 1841, pl. XII, n° 11, etc.

[1]) Statuettes primitives d'Egypte, Capart, *op. l.*, p. 153, fig. 111.

Ce n'est pas un sac qui enveloppe la barbe, comme le croit Capart, c'est cette représentation conventionnelle, ajoutée à la forme triangulaire de la tête, cf. ci-dessus, p. 232.

[2]) Deonna, *Apollons arch.*, p. 108 sq.

[3]) Tête de Conca, têtes chypriotes, etc.

[4]) Vase en terre du Cabinet des Médailles, *Rev. arch*, 1893, I, p. 288 fig.; masques gaulois en bronze, *Bronzes figurés,* p. 8, fig.

Les cheveux sont toujours stylisés dans les œuvres gauloises de la domination romaine, Reinach, *Bronzes figurés*, p. 237, *Cultes,* I, p. 253 sq.

[5]) Barbe, Viollet-le-Duc, s. v. Sculpture, p. 116, fig., p. 110, fig.

Reliquaire de Reichenau, *Indicateur,* 1897, pl. IV; tête du XIIIme siècle, *Mon. Piot,* XIII, 1906, p. 242, fig. 1, pl. XX.

[6]) Taureau androcéphale, *Mon. Piot,* VII, 1900, pl. 1. Remarquer que la chevelure à godrons de certaines sculptures grecques des VIIme et VIme siècle (sur ce détail, Deonna, *Apollons arch.*, p. 107), est la même que celle de plusieurs têtes chaldéennes (Heuzey, *Catal*, p. 294, n° 131. M. Th. Reinach parle des „procédés chaldéens" des sculpteurs ibériques dans le rendu de la chevelure, *REG*, 1898, p. 51.

[7]) Lechat, *Au Musée,* p. 107.

[8]) Tête de Psammetik III, *Gaz. B. A.*, 1897, II, p. 35, pl.

[9]) Lèvres minces et tendues des oeuvres du moyen-âge, cf. *Gaz. B. A.*, 1903, I, p. 179 sq.

[10]) Statues-menhirs de France, Déchelette, *op. l.*, passim. Comparer avec un reliquaire en argent du XIe siècle. *Mon. Piot,* XIII, 1906, p. 231, 232.

Encore un détail: le petit sillon vertical qui arrête net les coins de la bouche dans certaines têtes du VIme siècle (Lechat, *S A.*, p. 112 etc.), se voit sur les têtes des stèles de Brousse, IIIme siècle après notre ère, *BCH,* 1909, p. 290.

[11]) *Rev. arch.*, 1896, I, p. 31 etc.

Rappelerai-je que les *mains* aux doigts longs et mièvres, souvent recourbés à leur extrémité, des œuvres grecques archaïques [1]), se retrouvent plus tard, et témoignent d'un même idéal de grâce délicate [2])? Signalerons-nous la ressemblance de facture de certaines *draperies* des XII-XIIIme siècles après notre ère, avec celles des statues grecques [3])? Montrerons-nous que, dans le rendu de la *musculature* du corps humain, les sculpteurs archaïques de la Grèce et les tailleurs d'images du moyen-âge et même des siècles postérieurs, ont commis les mêmes erreurs, et répété les mêmes conventions [4])?

* *
*

Le lecteur me pardonnera-t-il cette longue digression à propos de cette humble Vénus gallo-romaine? Je l'espère. De tels monuments, sans valeur

[1]) Cf. Lechat, *S. A.*, p. 284. Ce détail se remarque tard dans la peinture de vases, cf. Nicole, *Meidias*, p. 110.

[2]) Comparer avec l'évangéliaire de Charlemagne (fin du VIIIme siècle), Bertaux, *op. l.*, p. 107; art khmer, *Gaz. d. B. A.*, 1904, II, p. 337.

[3]) Constatée plusieurs fois déjà, par exemple par Courajod, cf. *Rev. arch.*, 1888, II, p. 111.

Les plis nombreux des vêtements de l'époque romane ne rappellent-ils pas, dit de Lasteyrie, ceux qui caractérisent certaines sculptures grecques archaïques? (*Monum. Piot*, 8, p. 134, ex. p. 129, fig. 33). Ne pouvons-nous pas rapprocher les plis verticaux, tombant comme les cannelures d'une colonne, de l'Aurige de Delphes et d'autres sculptures en péplos dorien du Vme siècle, de ceux des statues romanes de la cathédrale de Chartres? (*Monum. Piot*, 8, pl V.) La facture des plis est souvent la même Dans la caryatide de Cnide, sont de véritables petites cannelures, dont les saillies intermédiaires sont divisées au milieu par une étroite rainure (*BCH*, 1900, p. 606); ailleurs, ce sont des plis en relief, sillonnés à droite et à gauche, et cette manière d'indiquer la draperie se retrouve sur des stèles du IIIme siècle de Brousse (*BCH*, 1909, p. 287), et sur des sculptures du moyen âge.

[4]) J'ai montré comment, après de longs tâtonnements, le sculpteur de la Grèce archaïque était arrivé, au commencement du Vme siècle, a représenter d'une façon correcte la musculature de l'abdomen, cf. *Apollons arch.*, p. 76 sq. A partir de cette époque, la division tripartite du grand droit par deux lignes s'impose à l'art, bien qu'on trouve encore, surtout dans la peinture de vases, quelques hésitations (ex. vase du style de Douris, du Brit. Museum, les ventres d'Héraklès et du Centaure sont partagés par trois lignes (*Mon. antichi*, IX, p. 21—22, fig. 4).

Il est plus difficile de saisir cette évolution de la musculature dans l'art à partir du moyen-âge, à cause de la rareté du nu. Mais, dans les exemples de nudité, on sent la même recherche de vérité anatomique (cf. *Monum. Piot*, 8, p. 114), avec des erreurs analogues. La plupart du temps, sur les crucifix, les divisions du grand droit ne sont pas indiquées, par crainte d'erreur, tout comme au VIme siècle (*Apollons arch.*, p. 76). Puis le nombre de ces divisions varie. Sur une statue de Saint-Sébastien, du Musée de Zurich, à gauche de la porte du trésor (*Guide*, 1909, p. 34, fin du XVme siècle) j'ai noté 4 divisions tout comme dans l'Apollon du Sunium, le Moscophore (cf. *Apollons arch.*, p. 79, ex. divers), ou une terre cuite de même date (*Arch. Anzeig.*, 1892, p. 108, fig. 2). Sur un crucifix de Girone (XVIme siècle, *Monum. Piot*, VI, 1899, pl. XX), on ne voit qu'une seule ligne. D'autre part, dans des oeuvres plus anciennes, l'anatomie est bien comprise, avec deux lignes et une forte rainure indiquant la cage thoracique, comme à la fin du VIme et au commencement du Vme siècle grec (ex. Jonas sur l'ambon de Sessa, XIIIme siècle, *Rev. art. ancien et moderne*, 1904, I, p. 295 fig.; Bertaux, *op. l.*, p. 770, fig. 388. Comparer, entre autres, avec l'Heraklès de la métope du trésor des Athéniens de Delphes, *Fouilles de Delphes*, IV, pl. XLI).

artistique intrinsèque, ne sont intéressants que par la place qu'ils occupent dans l'évolution de l'art. C'est l'étude des menus détails, telle que nous venons de l'ébaucher, qui est vraiment instructive. „Vous pouvez en apprendre davantage en essayant de graver l'extrémité d'une oreille ou une boucle de cheveux, qu'en prenant des photographies de la population tout entière des Etats-Unis d'Amérique," dit avec raison Ruskin [1]). En fixant son attention sur ces minimes détails de technique, qui se reproduisent à des époques diverses, on perd de vue les individualités artistiques, quantités négligeables [2]), pour ne voir que l'homme en général, et ce qui en lui reste éternellement le même [3]). N'est-il pas instructif, au point de vue de l'histoire de la marche de l'humanité, de constater que partout la main de l'ouvrier, placé dans des conditions analogues, retrouve les mêmes formules, et crée une sorte de „folk-lore artistique" [4])?

Il y a donc, dans l'histoire de l'art, des périodes qui, longuement séparées dans le temps et dans l'espace, se ressemblent extraordinairement, et suivent la même évolution. De la période égéenne, nous ne connaissons guère que la maturité; elle nous montre des œuvres déjà dégagées des entraves primitives, de la frontalité [5]), traitant les cheveux avec une souplesse à laquelle l'art grec ne parviendra qu'après de longs efforts [6]), animées d'un esprit naturaliste qui ne se réveillera en Grèce que très tard. Puis, après l'an 1000, l'art retombe dans une condition voisine de la barbarie; il recommence son mouvement d'ascension, et, dans cette nouvelle phase, nous relevons des détails communs avec la période précédente. C'est par exemple,

[1]) *Ariadne Florentina.*

[2]) Reinach, *Recueil de Têtes antiques,* p. VI.

[3]) Lang appelle „humaines" les formes céramiques nées spontanément chez divers peuples, cf. Pottier, *Catal. des vases,* I, p. 253 sq.

[4]) Le mot est de M. Pottier, *ibid.*

Les rapprochements que l'on a établis superficiellement entre des artistes séparés les uns des autres par d'énormes écarts chronologiques, ont un fond de vérité, parce que ces maîtres ont employé des procédés analogues pour traduire leur idéal respectif. On a parlé de Vélasquez à propos de l'arc de Titus (cf. Strong, *Roman Sculpture,* p. 117), de Mino da Fiesole à propos d'un relief archaïque de Thasos (*BCH,* 1900, p. 572), de Botticelli, à propos de la tête du pharaon Akhounatoun (*Monum. Piot,* XIII, 1906, p. 16), de Bernin, de Michel-Ange, à propos des sculptures hellénistiques (*Gaz. B. A.,* 1906, 81, p. 334) ou de Lysippe (Collignon, *Lysippe,* p. 84), etc. Et il n'est pas étonnant, toujours pour le même motif, que l'on ait parfois pris des sculptures romaines pour des oeuvres du moyen-âge (cf. Strong, *op. l.,* p. 100), et que l'on trouve, dans les produits de la décadence romaine, l'annonce du byzantinisme et du moyen-âge (cf. la stylisation gallo-romaine, et son rapport avec l'art gothique, *Gaz. B. A.,* 1893, II, p. 370; Déchelette, *Bulletin de la Diana,* XIV; *Anthropologie,* 1906, p. 632; Reinach, *Bronzes figurés,* p. 1—2. Analogies entre certaines têtes gauloises et reliquaires du moyen-âge, *Bronzes figurés*) p. 230; influence gallo-romaine sur l'art roman, *ibid.* p. 5, etc.

[5]) *Münchenersitzungsber.,* 1899, II, p. 564—5; *R E G,* 1900, p. 374; Deonna, *Apollons arch.,* p. 7, note 2. — Excepté dans les grossières figurines de terre cuite ou de bronze. Cf. toutefois Poulsen, *Nord. tidsskr. f. filol.* XVIII, 1910, p. 176.

[6]) cf. *R E G,* 1900, p. 374.

a montré M. Reinach [1]), le rapprochement graduel des seins feminins dont la figuration suit la même marche dans l'art égéen et dans l'art grec, et est identique au temps de Minos et au milieu du IVme siècle [2]). L'archaïsme grec trouve son parallèle dans l'art de la décadence romaine et dans celui du moyen-âge, nous l'avons vu dans les pages précédentes. La période hellénistique, par bien des côtés rappelle l'art du XVme siècle. Il y a en effet une étroite ressemblance eutre l'art grec à partir d'Alexandre, et l'art de la fin du moyen-âge. Les sentiments nouveaux qui se font jour au XVme siècle sont les mêmes que ceux de l'époque des diadoques: réalisme, pathétique, éveil de la sensibilité, humanisation des types divins, etc. Les jugements de M. Mâle sur l'*Art religieux de la fin du moyen-âge en France* (1908), peuvent s'appliquer sans changement à l'art hellénistique. Il suffit; aussi bien l'on pourrait écrire toute l'histoire de l'art par parallèles, et ce serait certes un enseignement fécond qui en découlerait.

* * *

Mettrons-nous donc au compte d'un de ces retours d'archaïsme la frontalité de notre Vénus de Sierre? Il se pourrait qu'il en soit ainsi, comme nous l'avons expliqué, mais on y verrait aussi volontiers une intention bien définie. Cette attitude hiératique, nous la retrouvons de temps à autre, mêmes aux plus belles périodes de l'art grec, dans certains cas spéciaux.

Alors qu'en pleine période de frontalité, on trouve des efforts pour s'en affranchir [3]), l'art, lorsque il s'en est définitivement libéré, y revient parfois de lui-même, sciemment.

Cette attitude, la plus simple, la plus naturelle, celle que prennent les paysans et les sauvages devant l'appareil photographique, est devenue celle du respect, de l'attention. C'est dans cette pose du „garde à vous" que se tient un jeune garçon, qui prend sa leçon de chant devant son maître, sur un vase à figures rouges [4]). Elle est déterminée par certains sujets: c'est sous les traits d'un enfant nu, jambes jointes, qu'est représentée, sur un vase, une des étoiles qui entourent le char d'Hélios [5]). Proches parentes de notre Aphrodite au globe sont les Nikés qui descendent rigides du ciel, dont les prototypes remontent au Vme siècle [6]); elles posent les pieds sur la sphère du monde [7]), et c'est encore un point commun avec la statuette de Sierre. Enfin, rappellerons-nous que certaines statues archaïsantes, comme la Minerve

[1]) *R E G*, 1908, p. 19.

[2]) *ibid.*, p. 20. Cf. même paralélisme entre l'art du Vme siècle grec et celui de Michel-Ange, à ce point de vue, *ibid.*, p. 36—37.

[3]) *R E G*, 1898, p. 386, note 1.

[4]) Saglio-Pottier. *Dict. des ant.*, s. v. Educatio, p. 471, fig. 2603; *Jahrbuch*, 1889, p. 26, fig.

[5]) Roscher, s. v. Helios, p. 2010, fig.

[6]) cf. Niké de Naples, Roscher, s. v. Niké, p. 325, fig. 14; de Berlin, *ibid.*, p. 337, fig. 18.

[7]) La Niké au globe remonte sans doute à l'époque hellénistique, Roscher, p. 356.

de Poitiers [1]), reprennent volontairement l'ancienne frontalité, en souvenir des œuvres archaïques? Ainsi la frontalité primitive reparait dans tout l'art grec, donnée par l'artiste à ses statues dans certaines circonstances.

Vénus céleste est la même déesse que l'Astarté orientale, „la reine des cieux" [2]) qui, jusqu'à la basse époque gréco-babylonienne, conserve cette attitude hiératique dérivant des anciennes idoles primitives [3]). Notre bronze serait une imitation de cette déesse, ce que semble confirmer le haut diadème, coiffure orientale que portent souvent les Vénus de Syrie et d'Egypte. Or c'est justement à l'Egypte et à la Syrie, dit M. S. Reinach, que les modeleurs gallo-romains ont emprunté leurs images de Vénus [4]).

Si nous cherchons des types statuaires qui rappellent celui de notre Vénus, nous remarquerons le Kronos mithriaque. Comme Aphrodite, il se tient debout sur le globe [5]), les jambes jointes. Cette apparence rigide est aussi celle d'images analogues, comme celle de l'Atargatis (?) découverte par MM. Gaukler et Darier au Janicule [6]), du Jupiter Heliopolitain [7]), de la Diane éphésienne. Nous sommes donc ramenés vers l'Orient. Cette influence orientale a encore été constatée à propos des représentations du Mithra *saxigenus,* qui sort de la pierre dans la même attitude figée [8]). Déjà Zoega comparait cette attitude à celle d'Osiris, et Overbeck remarque qu'elle a une valeur symbolique [9]). Nous en trouvons la confirmation dans le livre sacré sur les décans d'Hermès Trismégiste: ces décans affectent ce même aspect engainé; le deuxième décan du taureau a la forme d'une femme „se tenant debout, les pieds joints, couverte de bandelettes, à la manière d'Osiris, jusqu'aux pieds" [10]). Tout cela nous prouve que l'attitude de la Vénus de Sierre est voulue par l'artiste, qu'elle est symbolique et dérive d'un prototype oriental [11]).

[1]) Espérandieu, *op. l.,* II, p. 295, n° 1392.

[2]) Roscher, s. v. Astarté, p. 652; Cumont, op. l, p. 86, note 1.

[3]) Heuzey, *Catal. des antiquités chald.,* p. 357—8; id., *Figurines antiques de terre cuite,* p. 32 sq. On sait que, suivant M. S. Reinach, le type de cette déesse nue est étranger à l'art babylonien archaïque, qui l'aurait emprunté à l'art égéen. *Anthropologie,* 1895, p. 557 sq.

[4]) *Bronzes figurés,* p. 141; *Rev. arch.,* 1898, I, p. 334; *Pro Alesia,* 1896, La Venus d'Alesia.

[5]) cf. Cumont, *op. l.,* I, p. 85, II, p. 196, 203.

[6]) Gauckler, *Mélanges de Rome,* 1909, p. 250, note 1 (référ); id., *Comptes rendus Acad. I. B. L.,* 1909, p. 424 sq.; Nicole-Darier, *Le sanctuaire des dieux orientaux au Janicule,* 1909, p. 20 sq.; 56 sq.

[7]) *Comptes rendus Acad. I. B. L.,* 1909, p. 430, note 2 (référ.).

[8]) Cumont, *op. l.,* I, p. 76, 294; *Rev. arch.,* 1899, II, p. 199 sq. Cf. Eros naissant d'une plante marine, même attitude, Saglio-Pottier, s. v. Cupido, p. 1596, fig.

[9]) Cumont, *op. l.,* I, p. 76, note 1.

[10]) Rev. *de Philologie,* 1908, p. 255, n° 9. Cf. encore cette attitude engainée des décans, p. 253, n° 5, 6; 255, n° 7; 257, n° 11, 12; 265, n° 22, 24; 269, n° 28; 271, n° 31; 273, n° 35, 36; 275 n° 37, 38.

[11]) M. Héron de Villefosse admet aussi que les Vénus des modeleurs gallo-romains, à cause de leur attitude rigide, dérivent d'un prototype chaldéen, en tout cas oriental, *Rev. arch*, 1888, p. 154.

Aphrodite, qui fait pendant à Sol, doit être considérée ici comme déesse lunaire, car c'est ainsi qu'il faut comprendre le plus souvent la déesse Ourania, la virgo Cælestis [1]).

* * *

Le second personnage, porté également sur une boule (n° 2), offre même apparence raidie, à propos de laquelle je ne pourrais que répéter ce que je viens de dire.

Le dessin de l'*Indicateur* n'est pas très fidèle: le geste du bras gauche est mal indiqué. La main semble posée à plat sur le ventre, comme dans le type de la Vénus pudique. C'est ce qui a conduit M. S. Reinach a penser [2]) qu'il s'agit d'un Hermaphrodite, ayant emprunté, comme c'est parfois le cas, la pose et le geste d'une Aphrodite [3]). En réalité, il n'en est pas ainsi. La main gauche est appuyée sur la hanche, ce qui est fréquent dans la statuaire antique. Les formes ne sont nullement celles d'un Hermaphrodite: les pectoraux sont nettement marqués, mais sans aucune exagération, et rien, dans ce corps robuste d'éphèbe, ne trahit l'efféminatión de l'Hermaphrodite.

Un haut diadème à plusieurs rayons surmonte la tête, et ce détail ainsi que celui du globe, et le geste de la main droite, caractérisent le dieu Sol.

Sol est figuré dans l'art antique sous les traits d'un jeune homme, vêtu d'une simple chlamyde et portant la couronne radiée; il tient le plus souvent dans la main droite le fouet, et, dans la main gauche, ou a côté de lui, le globe, symbole de sa domination universelle [4]). Bien que le bronze valaisan ne soit pas tout à fait conforme à cette représentation, je ne crois pas qu'il y ait à hésiter sur le nom à donner à cette figure. Le globe est placé sous ses pieds, et la main droite, levée, touche le diadème. Or Sol, sur des monnaies et des monuments mithriaques, élève parfois le bras droit, montrant, en signe de protection, la paume de la main ouverte [5]). A dire vrai, ce n'est pas la paume de la main qu'il offre ici aux regards; toutefois, je ne vois pas comment on peut interpréter autrement ce geste. Asha-Vahishta, dieu perse figuré sur des monnaies de Batriane [6]), présente un type plastique très voisin du nôtre: c'est un personnage imberbe, portant un nimbe radié autour de

---

Cf. sur un vase de bronze de Pompéi, homme nu, debout, jambes jointes, bras collés au corps, la tête surmontée du klaft, imitation d'une statue égyptienne, que l'artiste a hellénisée en supprimant le pagne. Roux-Barré, *op. l.*, VII, pl. 82.

Même attitude symbolique des petits bronzes: Reinach, *Répert.*, II, p. 441, 9; 442, 2.

[1]) Roscher, s. v. Astarté, p. 652; s. v. Aphrodite, p. 396—7.

[2]) *Bronzes figurés*, p. 118.

[3]) *Rev. arch.*, 1898 I, p. 330; 1909, I, p. 238.

[4]) Roscher, s. v. Helios, p. 2003, fig. 2024; Cumont, op. l., I, p 123 — Le globe à côté de Sol, sur une patère en argent de Wettingen, *Mitt. Zurich*, 15, 1863, pl. XIII; Thédenat-Héron de Villefosse, *Les trésors d'argent trouvés en Gaule*, p 33 sq.

[5]) Cumont, *op. l.*, I, p. 123; ex. II, p. 202, fig. 29.

[6]) *ibid.*, I, p. 135, n° 53.

la tête; il avance la main droite en levant deux doigts, et la main gauche est appuyée sur la hanche.

Je rapprocherai de ces appliques de Sierre les fragments d'une balustrade en terre cuite trouvés à Lezoux [1]. On y voit deux figures en relief, de face, dans une attitude frontale semblable à celle de Vénus et de Sol: d'un côté, un dieu imberbe, les mains appuyées sur les hanches; du côté opposé, une déesse diadémée, sans doute Vénus, à la gauche de laquelle un petit personnage nu. Or ce dernier est tout à fait semblable, par son attitude, au Sol de notre applique: la main gauche est appuyée sur la hanche, tandis que le bras droit, relevé, se porte à la chevelure. Ainsi, sur ce fragment, nous retrouvons réunies les deux divinités que les appliques n° 1 et 2 de Sierre nous montrent séparées [2].

* * *

S'il est possible d'interpréter ces deux bronzes avec une quasi-certitude comme Aphrodite et Sol, il n'en est pas de même des autres, pour lesquels je ne saurais proposer une explication irréfutable.

Les deux groupes qui se font pendant, n° 3 et 4, sont composés chacun de trois éléments, un enfant nu, un lion, et une tête d'animal, bœuf ou cerf.

Un tel groupement n'a rien d'extraordinaire. Ce contraste que nous constatons entre les formes frêles et délicates de l'enfant, et la vigueur du fauve sur lequel il est juché, n'est-il pas fréquent dans l'art gréco-romain, et ne fut-il pas aimé surtout par les artistes à partir de l'époque hellénistique? Les sculpteurs et peintres hellénistiques se plaisent à montrer ces oppositions; aux formes voluptueuses d'un corps de femme, ils opposent la vigueur d'un corps masculin: nymphes surprises par des satyres, Aphrodite se défendant contre les attaques de Pan [3]; à la force d'Hercule, à la nature farouche des Centaures, ils opposent la faiblesse triomphante d'Eros [4]. Cet effet de contraste peut être non seulement physique, mais moral: l'enfant à l'oie rit, sans se douter que dans son jeu il étrangle le pauvre animal [5]; Hermaphrodite étendu dort, mais d'un sommeil fiévreux, troublé par un rêve de volupté [6]. Ainsi, le contraste que les sculpteurs du IVme siècle trouvaient surtout par des moyens purement techniques, en opposant au poli des chairs la masse rugueuse et floue de la chevelure ou de la draperie [7], les artistes ultérieurs le recherchent dans le choix même des sujets.

---

[1]) Espérandieu, *op. l.*, II, p. 396–397, n° 1604.

[2]) Remarquons que d'autres fragments de balustrade en terre cuite, de même provenance, montrent trois bustes de déesses et de dieu, posés sur des *sphères*, comme le sont Vénus et Sol de nos appliques. Espérandieu, *op. l.*, II, p. 399–401, n° 1610. Sur l'origine orientale de ces bustes posés sur des sphères, cf. Michon, *Mélanges Boissier*, p 271 sq.

[3]) cf. groupe de Délos, *BCH*, 1906, pl. XIII–XVI.

[4]) Eros portant les armes d'Hercule; Centaures et Eros.

[5]) Furtwaengler, *Beschreibung*, p. 265.

[6]) cf. Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 505.

[7]) cf. *BCH*, 1899, p. 462, 458; Reinach, *Recueil de têtes*, p. 117.

D'autre part, le fauve qui terrasse un animal, n'est-ce pas un motif qui nous ramène bien loin dans l'art archaïque et qui est devenu banal dans l'art gréco-romain?

Le geste du fauve qui lève une patte antérieure a été étudié par M. S. Reinach [1]; il est originaire de l'Orient, et exprime la protection ou la soumission [2], nullement la menace; c'est ce caractère qu'il a gardé dans divers monuments de la sculpture gréco-romaine, ou il apparait fréquemment [3]. Les groupes où le lion appuie une patte sur une tête d'animal sont nombreux dans l'art romain [4], et peut-être faut-il reconnaitre en eux, du moins dans certains cas, non pas le carnassier qui va dévorer sa proie, mais l'animal protecteur, symbolique.

Enfin ce groupement ternaire est bien connu: on le voit par exemple sur la mosaïque de Naples, où Dionysos ailé chevauche un tigre qui pose la patte sur un cratère [5].

Pouvons-nous rapprocher de l'applique de Sierre un groupe en pierre de Godesberg, où un homme vêtu grimpe sur le dos d'un lion qui tient entre ses pattes de devant une tête de sanglier [6]? On a prétendu que ce monument et d'autres analogues [7] devaient être rattachés aux mystères de Mithra, parce qu'on y trouve un lion et un sanglier, figurés isolément sur quelques bas-reliefs de ce culte, et parce qu'un groupe du lion dévorant un sanglier a été découvert à Heddernheim, qui était le siège principal de la religion solaire sur le Rhin. M. Cumont a combattu cette hypothèse [8], tout en admettant que les groupes du lion tenant une tête de taureau peuvent se rattacher au symbolisme des mystères de Mithra [9].

Le lion tenant entre ses pattes une tête de taureau, est évidemment en relation avec le culte de ce dieu; celà est confirmé par la découverte d'un groupe de ce type dans un mithraeum de Pannonie [10] et par certaines pier-

[1]) *Mon. Piot,* IV, p. 109 sq.

[2]) *ibid.*, p. 112.

[3]) Ex. panthère de Rotschild, *Mon. Piot*, IV, pl. X; griffon de Vienne, Sacken, pl.

[4]) Ex. Reinach, *Répert.*, II, p. 717, 3; 718, 6; III, p. 208, 6; 209, 5. Sur le groupe voisin du fauve tenant une tête d'animal entre ses pattes antérieures, cf. ci-dessous.

[5]) Ci-dessus, p. 225; cf. aussi graffite de Délos, *BCH,* 1906, p. 538, note 1.

[6]) *Répert.*, II, p. 722, 1; cf. Cumont, *op. l.,* II, p. 439, n° 330.

[7]) Fréquents en Gaule et en Germanie, Cumont, *op. l.*, I, p 441. Ex.: groupe de Földvar (Carpathes): un lion tient entre ses pattes la tête d'un âne; sur sa cuisse on aperçoit les restes d'un avant-bras humain (*Wienerjahr,* V. Beiblatt, p. 109–111, fig. 24). Un groupe analogue de Déva montre un lion appuyant l'une de ses pattes sur une tête de boeuf, l'autre sur une tête de bélier; sur les reins de l'animal, un sphinx ailé tient un masque. (*Ibid.,* fig. 25). Sur un sarcophage romain du IIIe siècle on voit à chaque angle un lion dévorant un taureau, et derrière lui un jeune homme tenant une lance (*J. H. S.*, 1900, pl. X).

[8]) *ibid.*

[9]) *ibid.*, p. 527, n° 330.

[10]) Cumont, *op. l.,* II, p. 492, n° 228 bis. Cf. aussi p. 493, fig. 430; p. 499, fig. 438 p. 527, n° 330; *Wienerjahr*, 1899, Beiblatt, p. 58 n° 13, fig. 21.

res gravées où est figuré un lion tenant dans sa gueule une tête de taureau, qui, pour M. Cumont, pourraient être en relation avec les idées mithriaques [1]).

On sait le grand rôle joué dans ce culte par le lion et le taureau. Le lion, c'est le principe igné [2]), et nous remarquerons que dans les dessins du moyen-âge, la personnification du Feu est un homme assis sur un lion et tenant une torche [3]); serait-ce une torche que tenait dans la main gauche l'enfant de notre groupe n° 3?

Quant au taureau, il est inutile de rappeler son rôle mithriaque bien connu [4]).

Est-ce dans ce sens qu'il faut interpréter l'applique de Sierre, plutôt que d'y voir un simple motif décoratif, sans valeur symbolique? Le lion, le taureau, l'enfant, symboliseraient-ils la divinité de Mithra [5])?

* * *

L'autre groupe est analogue au précédent (n° 4), à ceci près que la tête du taureau est remplacée par une tête de cerf. Or voici, sur une pierre gravée de la Haye, sans doute mithriaque, en tout cas symbolique, un lion qui bondit hors d'une grotte, tandis qu'en face de lui un cerf s'élance à sa rencontre [6]).

D'autre part, nous voyons que dans la religion des Gaulois, le taureau et le cerf sont souvent en rapport l'un avec l'autre. M. S. Reinach, en étudiant „Les survivances du totémisme chez les anciens Celtes" [7]), a montré que le taureau et le cerf sont divins chez ce peuple [8]). Sur l'autel de Reims,

---

[1]) *ibid.*, II, p. 453—54, fig. 408.

[2]) *ibid.*, I, p. 101; p. 100; p. 80; c'est pourquoi l'on a donné au Kronos mithriaque une tête de lion, *ibid.*, p. 101, note 7; p. 74 sq.

[3]) *ibid.*, p. 101, note 7.

[4]) Le dadophore tient parfois à la main une tête de taureau, *ibid.*, I, p. 210; Men, souvent identifié a Mithra, pose le pied sur une tête de taureau, *ibid.*, p. 201, note 2; cf. le relief du dieu Medros, posant la main droite sur une tête de taureau, qui a été identifié avec Mithra, à tort selon M. Cumont, *Revue celtique*, 1904, p. 47 sq. Sur un relief de Beaune, un dieu cornu s'appuie de la main gauche sur une tête de taureau, et M. S. Reinach y voit peut-être une influence mithriaque, *Bronzes figurés*, p. 194.

[5]) Le taureau égorgé par Mithra n'est à l'origine que Mithra lui-même, cf. Reinach, *Cultes*, III, p. 175, note 1; de même le dadophore, Cumont, *op. l.*

[6]) Cumont, *op. l.*, II, p. 454, fig. 410; un médaillon en bronze de Bruxelles montre un buste de Cybèle; à la gauche de celui-ci, un lion pose ses pattes sur une tête de *cerf*, à droite, un autre fauve avec une tête de *taureau*. M. Graillot insiste sur le caractère funéraire de ces représentations. *Mélanges Perrot*, p. 141 sq., fig. Sur le symbolisme du lion et du taureau dans le culte de Cybèle, Crawfoot, *J. H. S.*, 1900, p. 118 sq. Cf. ci-dessous, à propos de l'homme étendu sous le lion, figuré sur cette pierre.

[7]) *Cultes*, I, p. 30 sq. Sur ce sujet, *ibid.*, passim; D'Arbois de Jubainville, Les dieux celtiques à formes d'animaux, *Revue celtique*, 1905, p. 193 sq.; 1907, p. 41; Vendryes, Sur un passage du comique Philémon, le Tarvos Trigaranos en Grèce, *ibid.*, 1907, p. 123 sq.; etc.

[8]) Taureau, *Cultes*, I, p. 65 sq.; cerf, p. 71 sq.; stèle de Vandoeuvres, Espérandieu, *op. l.*, II, p. 364, n° 1539.

le taureau parait à côté du cerf, ce qui prouve qu'il y a une relation de voisinage entre le dieu cerf et le dieu-taureau [1]). Verrions-nous donc dans ces deux appliques de Sierre une de ces survivances du totémisme, si nombreuses dans nos régions [2]), mêlée à quelque influence mithriaque? Je ne propose cette hypothèse que sous toutes réserves, en faisant observer toutefois que M. S. Reinach interprète la clef de Sierre (n° 8) dans ce sens.

* * *

Que signifie cette bête fantastique, ces deux têtes de chien-loup accolées, entre lesquelles parait une tête humaine barbue, tandis que sur le dos de l'animal, on retrouve le même enfant que nous avons rencontré précédemment (n° 5)?

On songe à certaines représentations bizarres trouvées en Gaule et en Germanie: au lion de Noves [3]), assis sur son arrière-train, dont chacune des pattes de devant repose sur une tête barbue; à l'ours de la Bibliothèque nationale, entre les pattes duquel surgit un homme protégé par deux boucliers [4]); au taureau d'Avenches, sous le corps duquel on voit un enfant [5]); à ce lion d'Orange, qui abaisse la tête vers une tête humaine coupée [6]). Ces groupes restent encore inexpliqués, mais il semble qu'on puisse les rattacher aux survivances du totémisme [7]): le dieu animal protège l'être humain qui s'est mis sous sa garde, tout comme le dieu anthropomorphisé, tel le Jupiter de Limoges [8]) protège le dévot, en appuyant sa main sur la tête de celui ci [9]).

Les conceptions monstrueuses ne sont pas rares en Gaule: c'est Hermès tricéphale [10]), le dieu aux cornes de cerf [11]), le taureau à trois cornes [12]), le serpent à tête de bélier, etc. Sommes-nous ici en présence d'une combinaison de ce genre, propre à la religion gauloise?

---

[1]) *Cultes,* III, p. 176; le taureau serait l'attribut d'Apollon, le cerf, celui de Mercure.

[2]) cf. la déesse Artio de Berne, *Cultes,* I, p. 31, fig. 1; *Revue celtique,* 1905, p. 196; *Répert. de la stat.,* II, p. 258, I; III, p. 98, 5; Vulliéty, *La Suisse à travers les âges,* p. 67, fig. 171.

[3]) Reinach, *Cultes,* I, p. 290, fig. 12; *Répert.,* III, p. 286, 9; Espérandieu, *op. l.,* I, p. 102, n° 121.

[4]) *Répert.,* III, p. 729, 4.

[5]) *ibid.,* p. 731, 2; *Mitt. Zurich,* 1869, pl. XI, 2.

[6]) Espérandieu, *op. l.,* I, p. 206, n° 262.

[7]) *Cultes,* I, p. 290.

[8]) Espérandieu, *op. l.,* II, p. 384, n° 1581.

[9]) cf. ce geste protecteur, ci-dessus, p. 292.

[10]) *Cultes,* III, p. 160 sq.; *Bronzes figurés,* p. 187 sq.

[11]) *Cultes,* I, p. 49, fig. 13; 53, fig. 14 etc. Ci-dessus; *Bronzes,* p. 193.

[12]) *Ibid.,* I, p. 243, 244; III, p. 174; *Bronzes figurés,* p. 277 sq. Une tête de taureau *triceras,* en bronze, de grandeur naturelle, provient du Valais, et est conservée au Musée de Sion. Nous en donnons ici *(pl. XVI)* d'après le moulage du Musée de Zurich, une reproduction meilleure que celles que l'on possède jusqu'à présent. *Bronzes figurés,* p. 278, note 1, n° 21; *Bulletin de la Société des antiquaires,* 1888, p. 132; Vulliéty, *La Suisse à travers les âges,* p. 65, fig. 163 (fig. 11); *Album de l'exposition nationale à Genève,* 1896.

Serait-ce le carnassier androphage qu'a étudié M. S. Reinach [1]), le dieu loup celtique [2]), dieu infernal qui mangeait la chair des trépassés, tout comme Cerbère? L'histoire bizarre contée par Phlégon offre-t-elle quelques analogies avec notre groupe? Après la bataille des Thermopyles, où Antiochus de Syrie fut vaincu, le général romain Publius monta sur un chêne et déclara qu'il allait être dévoré par un gros loup rouge. C'est ce qui arriva. Publius se laissa dévorer, à l'exception de la tête que le loup abandonna et qui continua de vaticiner. Sa tête, détachée du tronc, avait annoncé que le loup le conduirait, en le dévorant, aux demeures bienheureuses. Il s'agit là, comme la montré M. Reinach, du loup infernal, de la mort personnifiée par un loup, dont la gueule est comme la porte d'entrée de l'autre monde [3])

Mais je crois qu'il s'agit tout simplement de Cerbère, le chien infernal [4]). L'art classique le figurait ordinairement avec trois têtes de chien. Ici, nous ne trouvons que deux têtes d'animal et la troisième est une tête humaine. Cette dernière serait-elle celle de Charon, puisque Cerbère et Charon ne sont, sous deux noms différents, qu'une seule et même divinité de l'antique croyance populaire [5]), et que, dans les temps les plus anciens, Charon était représenté sous la forme d'un chien? Du reste, les représentations de Cerbère varient beaucoup [6]); c'est ainsi que l'on trouve parfois deux têtes de chien et une tête de lion [7]).

* * *

Le manche de la clef n° 8 est orné d'un lion tenant entre ses pattes un jeune homme étendu, dont il s'apprête à dévorer la tête.

Que, dès la plus haute antiquité, le lion soit pris comme bouche ou clef de fontaine, comme gargouille, cela n'a rien d'étonnant. Il est le symbole du feu, de la chaleur, et c'est par un sens allégorique que l'on se plaisait à s'en servir pour de tels usages, unissant par antithèse deux éléments hostiles, l'eau et le feu [8]). Cet emploi du lion, d'origine orientale, se maintint dans tout le monde grec et romain, et c'est pourquoi les clefs de fontaines décorées d'une protome de lion sont fréquentes [9]).

La clef de Sierre serait-elle en relation avec le culte mithriaque, et faudrait-il reconnaître en elle un épisode de l'initiation aux leontica, aux

---

[1]) *Cultes,* I, p. 279 sq.

[2]) *Revue celtique,* 1905, p. 193–94.

[3]) *Cultes,* I, p. 296, note 4.

[4]) Sur Cerbère, cf. en dernier lieu, Bloomfield, *Cerberus, the dog of Hades,* 1907.

[5]) Herzog, Aus dem Asklepieion von Kos, *Arch. für Religionswissenschaft,* 1907, X, 2; cf. *Revue des Revues,* 1908, p. 11.

[6]) Roscher, s. v. Kerberos, p. 1126–7.

[7]) Reinach, *Répert.,* II, p. 699, 2, 3; *BCH.,* 1894, p. 214. Winckelmann avait déjà mentionné à propos de ce type de Cerbère le passage de Macrobe qui décrit une idole d'Alexandrie, ayant une tête de lion entre celles d'un chien et d'un loup. *Antiquité expliquée,* V, texte pl., 157, 4; cf. Cumont, *op. l.,* I, p. 79, note 7.

[8]) Cumont, *op. l.,* I, p. 102.

[9]) cf. *Bronzes figurés,* passim.

épreuves par lesquelles passait le fidèle dans les mystères [1]? C'est l'interprétation qu'on a donnée d'un bas-relief de Chesters ou l'on voit un „lion s'apprêtant à déchirer de ses griffes un homme étendu à terre [2]), mais ce pourrait être aussi bien, a-t-on dit, une scène d'amphithéâtre. Remarquons toutefois qu'une pierre gravée, déjà citée, qui pourrait, au dire de M. Cumont, se rapporter aux rites de Mithra, et qui en tout cas a une valeur symbolique, montre un lion bondissant hors d'une grotte, au-dessus d'un personnage nu, étendu à terre; en rapprochant ces deux figures, en supprimant l'intervalle qui les sépare, on obtient presque notre groupe.

M. S. Reinach qui a cité la clef de Sierre, en voulait interpréter la représentation comme une survivance du totémisme; elle serait dérivée du motif du fauve androphage. „Ce n'est certainement pas, dit-il, une scène de l'amphithéatre, et la victime ici comme dans d'autres monuments cités plus haut, ne semble offrir aucune résistance [3])."

* * *

Dans la clef de Genève (n° 10), on retrouve la combinaison des trois éléments chers à l'ouvrier qui fondit ces bronzes: l'enfant nu, le fauve, la tête d'animal [4]).

Le carnassier n'est plus un lion; c'est une panthère qui tient entre ses pattes de devant une tête de bélier qu'elle dévore. Ce motif est fréquemment employé pour les clefs de fontaines [5]), et rien en lui n'attire notre attention.

Mais un détail curieux est fourni par le personnage humain, par l'enfant qui soutient de ses bras tendus la tête d'animal dévorée par le fauve, et qui est dans une attitude rigide, les jambes jointes, tout comme l'Aphrodite et le Sol de nos appliques (ci-dessus).

Le geste des bras est symbolique. Nous le rencontrons dans des figurines d'Attis qui tient au-dessus de lui un masque de Cybèle [6]), dans les représentations de Mithra naissant, qui, tout comme l'enfant de notre clef, a les jambes jointes [7]). Dans le „*Catalogus codicum astrologorum graecorum*" [8]), un des décans a l'apparence d'un homme nu, levant les mains en l'air; dans

[1]) Cumont, *op. l.*, I, p. 315, 317, 320, 321, 101.

[2]) *ibid.*, II, p. 433, n° 319, fig. 376.

[3]) *Cultes*, I, p. 290; remarquer l'habitude, chez les peuples sémitiques, de se représenter le dieu de la mort comme un lion qui enlève le mort. *Ath. Mitt.*, XIII. p. 313. Cf. la stèle funéraire d'Antipatros d'Askalon; le mort est étendu sur un lit, et le lion funéraire se penche sur lui. *Ibid.*, p. 310 sq. fig.

[4]) Je n'oserais dire que ce nombre trois soit significatif, et qu'il ait une valeur symbolique.

[5]) *Répert.*, II, 726, 6 etc.; *Bronzes figurés*, passim

[6]) Babelon, *Bronzes*, n° 980 (référ.); Reinach, *Répert.*, II, p. 472, n° 2.

[7]) Cumont, I, p. 161; II, p. 227, fig. 58; 319, fig. 182, 183. Cf. aussi une femme nue sortant d'un rocher, que l'on a pris pour Mithra, mais qu'on ne sait comment expliquer, *ibid.*, II, p. 436 n° 324.

[8]) V, p. 159, 162.

le livre des décans d'Hermès Trismégiste, le premier décan du bélier „a le visage d'un petit enfant, et les mains élevées en l'air" [1]).

* * *

Comme on le voit, il m'est impossible de donner une explication certaine de ces monuments, et ce ne sont que quelques rapprochements que j'ai pu faire. Ils nous ramènent tous dans le domaine du symbolisme [2]). Il paraît difficile d'expliquer autrement que par des symboles ces bronzes qui, trouvés ensemble, sont tout aussi bizarres les uns que les autres. S'ils avaient été découverts isolément, on pourrait invoquer la fantaisie décorative des ouvriers, dire que l'artiste a combiné sans trop les comprendre divers motifs sans rapport les uns avec les autres, par exemple, dans la clef de Genève, celui si fréquent du fauve dévorant une tête d'animal, et celui de l'enfant tenant au-dessus de lui un objet, et qu'il s'est souvenu dans cette contamination du motif du fauve anthrophage, devenu simple motif à décoration [3]).

Mais une telle interprétation, qui pourrait convenir à certains de ces bronzes serait tout à fait insuffisante pour d'autres. Ce n'est pas à dire, et j'en suis persuadé le premier, que la mienne soit la bonne. Toutefois, dans ce genre d'explication, il est difficile d'arriver à la certitude du premier coup, et „ceux qui ne veulent opérer que sur des certitudes doivent renoncer à faire l'histoire de l'art antique, et suivre le conseil de la belle Vénitienne à Rousseau: Lascia le donne e studia la matematica" [4]).

* * *

II. **Athéna,** trouvée en 1903 à Martigny [5]). On restitue aisément dans la main gauche de la déesse la lance, et dans la main droite une patère [6]).

M. Naef, qui a consacré quelques lignes à cette statuette [7]), a remarqué avec raison qu'elle s'inspire d'un prototype du Ve siècle, mais c'est à tort qu'il l'a rapprochée de l'Athéna Hope, c'est à dire des Athénas phidiaques. Le type statuaire dont elle dérive est antérieur au maître attique, et rentre dans le cycle péloponnésien, comme l'indiquent les proportions trapues du corps, „solide et vigoureux plutôt qu'élancé". Les statues du cycle de Phidias, en péplos dorien, sont ceinturées par dessus l'apoptygma (Athéna Varvakeion, Athéna Lemnia); elle portent aussi, par dessus le chiton, un

[1]) *Revue de philologie,* 1908, p. 253, n° 5.

Rapprocher notre clef d'une figurine de bronze d'un homme barbu, vêtu, les bras levés, debout sur une tête de bélier, *Rev. arch.,* 1894, II, p. 374—5.

[2]) On ne s'étonnera pas de voir des emblèmes symboliques servir de manches à des clefs. cf. Kronos mithriaque de bronze qui a servi de manche de couteau. Cumont, *op. l.,* II, p. 236, n° 75.

[3]) C'est l'opinion de M. S. Reinach, qui a bien voulu me donner son avis sur ce bronze.

[4]) cf. Reinach, *Gaz. des B. A.,* 1905, I, p. 206.

[5]) D'après le moulage du Musée de Zurich, n° 18962. Haut. 0,155.

[6]) cf. *Répert.,* II, p. 280 sq.

[7]) *Indicateur,* 1905/06, p. 73 sq., fig. 31.

himation agrafé sur l'épaule (Athéna Hope, Farnèse, Albani); quand le péplos dorien apparaît seul et sans ceinture par-dessus l'apoptygma, il forme un fort colpos, décrivant au-dessus de l'abdomen un arc de cercle (Corés de l'Erechtheion, Sappho Cepparelli, Furtwaengler, *M. P.*, p. 70, fig. 23).

Ici au contraire, l'apoptygma n'est pas ceinturé et il n'y a pas de colpos apparent; c'est là un signe d'archaïsme, car dans les statues antérieures à Phidias, le colpos n'existe pas ou se montre à peine sous l'apoptygma (cf. point de colpos, danseuses d'Herculanum, Aphrodite Carapanos, *BCH*, 1891, pl. IX-X; colpos apparaissant à peine, statue de Kissamos, Hestia Giustiniani).

Remarquez que le bord inférieur de l'apoptygma, par devant comme par derrière, forme une ligne horizontale, comprise entre deux pans à angles obtus; telle disposition nous ramène encore à la première moitié du Ve siècle (par ex. Aphrodite Carapanos), car plus tard, ce schéma rigide disparaît et l'étoffe assouplit ses plis [1]).

Enfin, le péplos tombe à terre en formant des plis raides, analogues aux cannelures d'une colonne, tout comme dans l'Aphrodite Carapanos, ou l'Aurige de Delphes; on verra aussi souvent, dans les oeuvres de la seconde moitié du Ve siècle, l'étoffe traîner sur la plinthe, tandisqu'ici elle ne fait qu'effleurer le sol [2]).

Toutefois, la flexion accusée de la jambe gauche et la liberté des plis qui la couvrent, ne permettent pas de faire remonter le prototype de ce bronze plus haut que 450 avant notre ère [3]).

C'est un exemple de plus à ajouter à la liste des images de Minerve découvertes en Gaule et en Germanie, qui reproduisent des types sévères du Ve siècle [4]).

Musée de Berne.

Le Musée de Berne possède une riche collection d'antiquités classiques, exposées dans deux salles du rez-de-chaussée. Plusieurs de ces monuments sont bien connus, comme le vase de Graechwyl [5]), la déesse Artio [6]) et les autres bronzes de Muri [7]), etc. Mais il y a encore bon nombre d'objets qui méritent d'être publiés, entre autres plusieurs vases grecs à figures rouges, auxquels j'ai consacré une étude dans la *Revue archéologique* (1910).

---

[1]) cf. évolution de ce costume dorien, Furtwaengler, *M. P.*, p. 23. Sur les „péplos-figuren" du Ve siècle, cf. Joubin, *Sculpture grecque*, p. 157 sq. (référ.)

[2]) Fougères, *Mantinée et l'Arcadie orientale*, p. 540.

[3]) Un petit bronze d'Athéna, du Louvre offre beaucoup de ressemblance avec celui-ci dans l'attitude et l'arrangement du chiton. *Répert.*, II, p. 280, n° 5.

[4]) Reinach, *Bronzes figurés*, p. 41; *Gaz. B. A.*, 1902, II, p. 468; *REG*, 1907, p. 415 sq.

[5]) cf. *Répert.*, II, p. 820, 2; Vulliéty, *op. l.*, p. 66-7, fig. 168, 170.

[6]) *Répert.*, II, p. 258; III, p. 98.

[7]) Athéna, *Répert.*, II, p. 290, 3; III, p. 87, 6; Vulliéty, p. 65, fig. 164; Héra, *Répert.*, III, p. 76, 9; Lare, *ibid.*, p. 143, 1; Génie, *ibid.*, p 144, 2; Naria Dea, *ibid.*, p. 79, 4; Zeus, *ibid.*, II, p. 5, 1; Vulliéty, *op. l.*, p. 63, fig. 153.

1. *Aphrodite dénouant sa sandale.* N° 16,201. Provenance: Courtamans (canton de Fribourg). Haut. 0,15 (fig. 11) [1]).

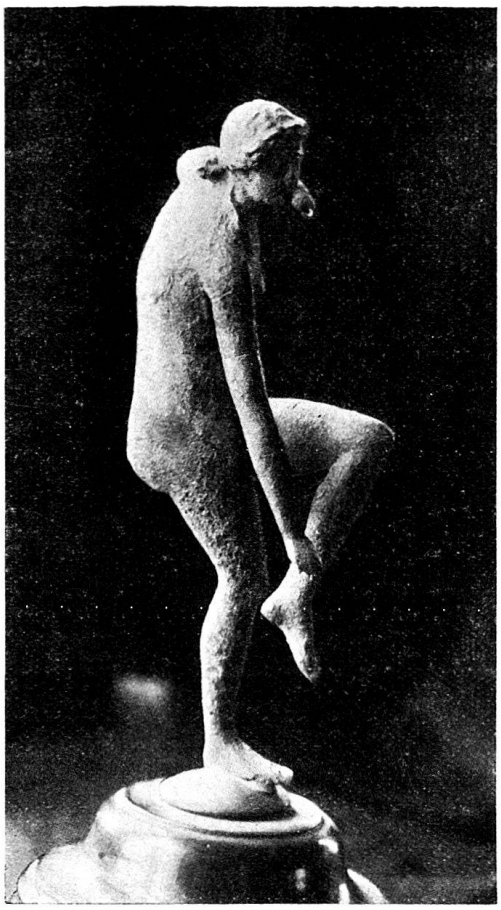


Fig. 11.

Ce type, représenté par de nombreuses répliques [2]) a été souvent étudié, entre autres par M. de Mot [3]), qui distingue trois catégories de monuments, suivant que la déesse s'appuie ou non du bras gauche sur un support [4]); la statuette de Berne rentre dans la première division, qui comprend exclusivement des figurines de bronze. C'est un vrai instantané, le bras gauche semble battre l'air.

L'original de cette charmante conception remonte à l'époque hellénistique, mais s'inspire de prototypes bien antérieurs. Voici par exemple un petit bronze du VIe siècle, au Musée d'Athènes, trouvé en Macédoine [5]). C'est un guerrier nu, qui se tient en équilibre sur la jambe droite. Le haut du corps penché en avant, il s'occupe à mettre avec la main gauche sa cnémide gauche, tandis que le bras droit pend le long du corps. Ce sujet du guerrier ou de l'éphèbe mettant sa cnémide en ne se tenant que sur une jambe, est aussi fréquent dans la peinture de vases, dès le VIe siècle [6]). Le motif du corps en équilibre sur une seule jambe sert encore à d'autres représentations. C'est un bateleur, figurine étrusque du VIe siècle [7]); c'est, sur une stèle funéraire

[1]) Bonstetten, *Recueil d'antiquités suisses*, 2e suppl., pl. XIII, 1; Répert. II, p. 349, 7; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 286, n° 24 (référ.; attribuée par erreur au Musée d'Arolsen).

[2]) La liste en a été dressée dans Pottier-Reinach, *l. c.* Cf. encore: Répert, II, p. 347 sq.: III, p. 107: *Rev. arch.*, 1903, II, p. 13; collection Czartoryzski, *Rev. arch.*, 1908, I, p. 446.

[3]) *Rev. arch.*, 1903, II, p. 13, sq.

[4]) *ibid.*, p. 16.

[5]) Stais, *Marbres et bronzes*, p. 256, fig. 7550.

[6]) Achille armé par Thétis, VIe siècle, Gardner, *Grammar of greek art.*, p. 190, fig. 63. Fréquent dans la peinture de vases du Ve siècle. Ex. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 87, fig. 10a; 89, fig. 11; pl. XVI; p. 403, et note 1; *Jahrbuch*, 1902, pl. 2; Pottier, *Catal. des vases*, III, p. 894. Il a été étudié par Lange, *Motiv des aufgesetzten Fusses*, p. 63.

[7]) *Repert.*, II, p. 401, 2.

du IIIe siècle, un joueur qui tient la balle en équilibre sur son genou relevé [1]) etc.

On le rencontre dans les scènes de bain. Nous en trouvons un exemple au Musée de Berne même, dans un petit lécythe à fond blanc [2]). Un jeune homme nu est en train de nouer sa sandale; le genou gauche relevé, il se tient sur la jambe droite; sa tête est couverte du cécryphale de bain [3]). A droite, un éphèbe, nu également, planté de face, porte dans la main droite un sac à éponge [4]), et dans la gauche une palme. La scène est encadrée à droite et à gauche par des inscriptions verticales, malheureusement illisibles (fig. 12).

Fig. 12.

Un motif voisin est celui où le personnage, homme ou femme, appuie le pied sur une éminence pour attacher sa sandale; il est aussi très ancien dans la sculpture en relief et la peinture de vases [5]); il semble dériver du sujet du personnage levant la jambe pour monter en char, comme on le voit sur les reliefs de l'Acropole [6]) ou une plaque estampée d'Egine [7]). Est-il exact alors de dire que le pied posé sur une éminence est d'origine polygnotéenne, et fut emprunté à la peinture du maître de Thasos par Phidias [8])? On sait que cette attitude ne fut introduite dans la statuaire en ronde-bosse qu'à partir de Lysippe [9]) ou de Scopas [10]).

Il ne serait donc pas juste de voir dans le motif de la Vénus à la sandale une création purement hellénistique, de dire que, connu déjà dans la peinture de vases, il fut, à cette époque seulement, transporté dans la plastique, puisque, dès le VIe siècle, nous rencontrons des statuettes de bronze d'un mouvement tout semblable. Mais maintenant, le sujet est différent: ce

[1]) *BCH*, 1883, pl. XIX; Stais, *op. l.*, p. 139, n° 873.

[2]) N° 12,402. Haut. 0,19. Dessin tracé avec un vernis bistre.

[3]) cf. *BCH*, 1906, p. 623, note 2; le cécryphale est porté le plus souvent par les femmes, mais parfois aussi par les hommes, cf. Saglio-Pottier, s. v. Kekryphalos, p. 816.

Cf. motif analogue: vase du Musée Britannique, femme avec une cécryphale de bain, attachant ses sandales, Murray, *Designs from greek vases in the Brit. Museum*, pl. IV, n° 14; *BCH*, 1906, p. 623, note 2; *Répert. des peintures de vases* II, p. 146, n° 7-8.

[4]) Détail fréquent dans les scènes de bain. cf. Saglio-Pottier, s. v. Balneum, p. 649, fig. 745, p. 651, fig. 748.

[5]) cf. Pottier, *Catal. des Vases*, III, p. 849.

[6]) Lechat, *Sculpture attique*, p. 408; Schrader, *Ath. Mitt.*, 1905, p. 305 sq.

[7]) *BCH*, 1879, pl. XIII. Cf. l'Aurige du Palatin, Joubin, *Sculpture grecque*, p. 36, fig. 40, etc.

[8]) Pottier, *op. l.*, p. 1117.

[9]) cf. Collignon, *Lysippe*, p. 7 (référ.); Klein, *Praxitelische Studien*, p. 4 sq.; id., *Gesch. der griech. Kunst*, II, p. 364 sq.; Lange, *Das Motiv des aufgesetzten Fußes*, etc.

[10]) Furtwaengler, *M. P.*, p. 523-5.

n'est plus un guerrier ou un éphèbe; le geste est donné à Aphrodite, et c'est en quoi réside la nouveauté de cette conception [1].

M. S. Reinach a voulu prouver, il y a quelque temps, que l'original de cette Vénus remonte à Polycharmus, artiste sans doute asiatique et contemporain de Daidalsès [2]. Il est impossible, en tout cas, de l'attribuer à Praxitèle, comme on l'a fait parfois. C'est le rythme cher à l'école lysippique qu'on y constate, ainsi que l'ont déjà remarqué MM. de Mot [3], de Ridder [4]. On a souvent relevé l'analogie que présente cette Vénus à la sandale avec le dit Jason, de Lysippe. Dans ces deux oeuvres, un des bras traverse obliquement la poitrine, pour se porter vers le pied opposé. Le plein développement de la poitrine est comme entravé par le bras passé en travers [5]; c'est là, comme l'a reconnu M. Loewy, un caractère commun à plusieurs oeuvres de la tradition lysippique, bien que Furtwaengler l'ait aussi relevé dans certaines sculptures qu'il rapporte au cycle de Scopas. On peut citer, comme exemples, l'Eros bandant son arc, l'Apoxyomenos, la Vénus de Médicis [6], la jeune fille d'Antium [7]. De plus, le corps est penché en avant; cette attitude semble, il est vrai nécessitée par l'action elle-même, mais on remarque, avec M. Mahler [8], qu'elle est inconnue aux Vénus praxitéliennes, et n'apparaît qu'avec la Vénus de Médicis qu'il a attribuée à Lysippe [9].

Dans la Vénus à la sandale, le torse tourne autour de son axe, ce qui multiplie les aspects suivant lesquels on peut considérer la statuette. On peut, pour ainsi dire, tourner autour d'elle. Or on sait que c'est là une invention de Lysippe, qui a affranchi la statue de la règle du point de vue unique, qui dominait avant lui [10]. Et le chiasme des membres est bien lysippique. Il est conçu de façon qu'à la jambe avancée corresponde une épaule reculée,

---

[1]) On sait qu'un prototype de la Vénus à la sandale est la Niké de la balustrade du temple d'Athéna Niké. Cf. Reinach, *Vénus d'Alesia, Pro Alesia*, 1906.

[2]) *Pro Alesia*, 1906 7, p. 65 sq.; *Comptes rendus Acad. I. B. L.*, 1906, p. 306 sq.; *American Journal of arch.*, 1907, p. 218.

[3]) *Rev. arch.*, 1903, II, l. c.

[4]) cf. *Pro Alesia*, p. 70, note 1.

[5]) cf. *Rev. arch.*, 1903, I, p. 35; *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1907, II, p. 77.

[6]) On sait que MM. Mahler et S. Reinach attribuent à Lysippe la Vénus de Médicis. *Comptes rendus Acad. I. B L.*, 1905, p. 623 sq.; *Rev. arch.*, 1903, 1, p. 33; Reinach, *Recueil de têtes*, p. 146; *REG*, 1905, p. 115.

[7]) Attribuée par Furtwaengler à l'école de Lysippe, *Münchener Jahrbuch der bild. Kunst*, 1907, p. 1 sq.; *American Journal of arch.*, 1908, p. 244. Les avis diffèrent au sujet de cette statue. Altmann, *Wiener Jahreshefte*, 1903, pl. VII, p. 130 sq (hellénistique), cf. *Rev. arch*, 1904, I, p. 155; *REG*, 1905, p. 119; Klein, *Prax. Studien*, p. 38 sq. (Léocharès); Loewy, *Emporium*, 1907; cf. *Rev. arch.*, 1907, II, p. 349 (praxitélienne), etc

[8]) *Rev. arch.*, 1903, I, p. 34.

[9]) Ce détail apparaît à une époque bien antérieure dans la peinture de vases; on le constate sur les vases de style polygnotéens; Pottier, *op. l.*, III., p. 847, 894.

[10]) Collignon, *Lysippe*, p. 115; Loewy, *Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, p. 44 sq.; Amelung, *Führer durch die Antiken von Florenz*, p. 3 sq.

et que le corps décrive un mouvement hélicoïdal, qui permette d'en saisir toutes les formes [1]).

Musée du Grand Saint-Bernard.

I. **Zeus.** Provenance: Grand Saint-Bernard. Haut. 0,31 (Planche XVII) [2]).

Je reproduis ici à nouveau cette belle figurine de bronze qui a été sommairement décrite, avec un dessin au trait, dans les *Notizie degli Scavi* [3]).

Zeus, debout sur la jambe gauche, la droite fléchie, tient du bras droit levé le sceptre, et dans la main droite la foudre [4]). La tête légèrement tournée à sa droite, porte une chevelure et une barbe abondantes, formées de nombreuses boucles emmêlées.

Les traits du visage sont empreints de grande douceur et de bienveillance. On reconnaît en lui, comme le disait Dion Chrysostome „le dieu de paix suprêmement doux, dispensateur de l'existence et de la vie et de tous les biens, le commun père et sauveur et gardien de tous les hommes" [5]), le dieu „unissant dans l'expression de son visage à la majesté du Maître des dieux, la mansuétude du Père des hommes" [6]). L'original de ce bronze, dont la facture est excellente, remonte au IVe siècle; il n'a pas subi l'influence de l'art pathétique d'après lequel a été conçu le Zeus d'Otricoli [7]).

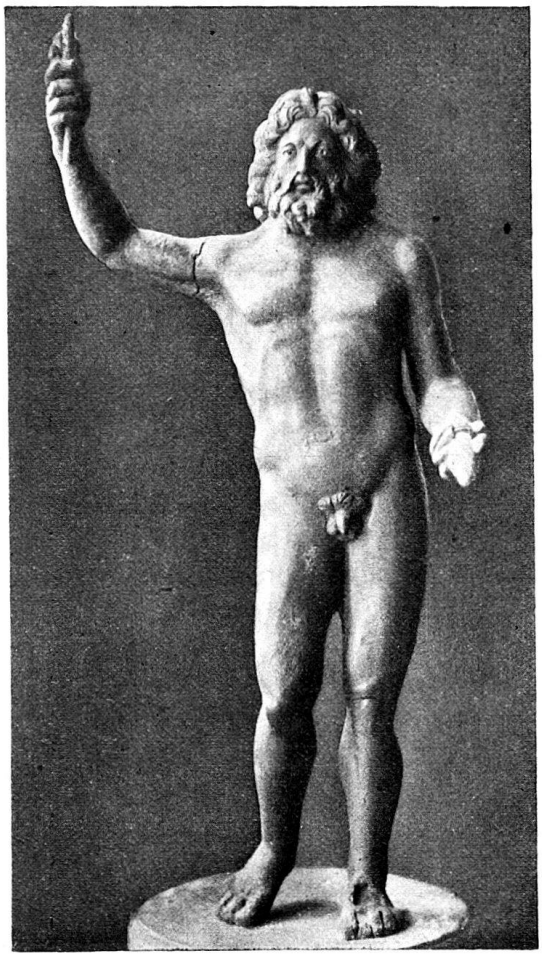


Fig. 13.

[1]) Ceci est surtout frappant dans les oeuvres postérieures à Lysippe, comme la Vénus Callipyge, le Satyre regardant sa queue, l'Hermaphrodite au miroir, cf. Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 578, p. 4.

[2]) D'après le moulage du Musée de Zürich, n° 19,06.

[3]) 1892, p. 70, fig. 4; cf. aussi Vulliety, *op. l*, p 62, fig. 156; sur les fouilles entreprises au Grand Saint-Bernard, *Notizie degli Scavi,* 1890, p. 294 sq.; 1892, p. 63 sq., 440 sq.

[4]) cf. pour l'attitude: *Répert.*, II, p. 2, n° 7; p. 4, n° 5, 6.

[5]) cf. Lechat, *Phidias, et la sculpture grecque au Ve siècle,* p. 83.

[6]) id., *L'Acropole d'Athènes. Phidias* (Lyon, 1909), p. 76.

[7]) On sait que le Zeus d'Otricoli a été attribué à des tendances artistiques différentes: Furtwaengler, *MW,* p 577, *MP,* p. 342 (praxitélien); Reinach, *Recueil de têtes,* p. 155 (id); id., *Gaz. d. B. A.,* 1902, II, p. 465 (id.); Amelung, *Rev. arch.*, 1903, II, p. 198 sq. (Bryaxis); Klein, *Gesch. d. gr. Kunst,* II, p 357 (lysippique); Petersen, *Vom alten Rom,* p. 123 (id.); Gardner, Handbook, p. 498 (id.); Helbig, *Führer* (2), I, n° 301 (Léocharès). L'original du Zeus d'Otri-

C'est de ce dernier, plus emphatique, plus théatral, que se rapproche le Zeus de Muri, au **Musée de Berne** [1]) (fig. 13). A comparer les têtes de ces deux statuettes de Zeus, on rélève de notables divergences. La chevelure du Zeus de Muri forme une masse pyramidant vers le sommet du crâne; les boucles de la barbe sont disposées symétriquement à droite et à gauche; l'expression est rude, les rides indiquées à la racine du nez communiquent au masque du dieu un air sauvage, et le regard est courroucé. De plus, la statuette de Muri est d'un rythme moins habile que celle du Grand Saint-Bernard. Le hanchement du corps est le même, mais le geste des bras est inverse, c'est-à-dire que le bras gauche est levé et tient le sceptre, tandis que le bras gauche abaissé tient la foudre; de la sorte, tout le côté droit du corps forme une ligne concave, et le bras levé qui la surmonte semble entraîner par son poids toute la figurine: l'équilibre, dirait-on, en est compromis. Cette faute n'existe pas dans le Zeus du Grand Saint-Bernard, où le bras est levé du côté de la hanche qui saillit. Le travail de la statuette de Berne est aussi plus sec, le modelé en est plus brutal, moins savant. C'est une copie exécutée par un ouvrier romain, tandis que la statuette du Grand Saint-Bernard a dû être fondue par un artiste hellénique.

coli, et du Zeus Albani, serait, pour M. Sieveking, le Zeus d'Apollonios, du Ie siècle avant notre ère. Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 605. M. Lechat admet cette hypothèse, *Revue critique,* 1908, p. 261. Cf. encore, *Ausonia,* 1909, p. 125 sq.

[1]) Ci-dessus, p. 298, note 7.

(à suivre.)

Note de la Rédaction.

Donnant suite à un désir exprimé par la Commission archéologique de la Société Suisse des Monuments historiques, nous reproduisons la lettre suivante:

Lausanne, le 7 mars 1910.

A la Rédaction de l'*Anzeiger*

Zurich.

Monsieur le Rédacteur!

En tête du très intéressant article que M. W. Deonna a publié dans l'*Anzeiger* (1909, 3, p. 220) sur quelques monuments antiques trouvés en Suisse, on lit une note qui appelle quelques mots complémentaires de le part de la Commission archéologique de la Société pour la conservation des Monuments.

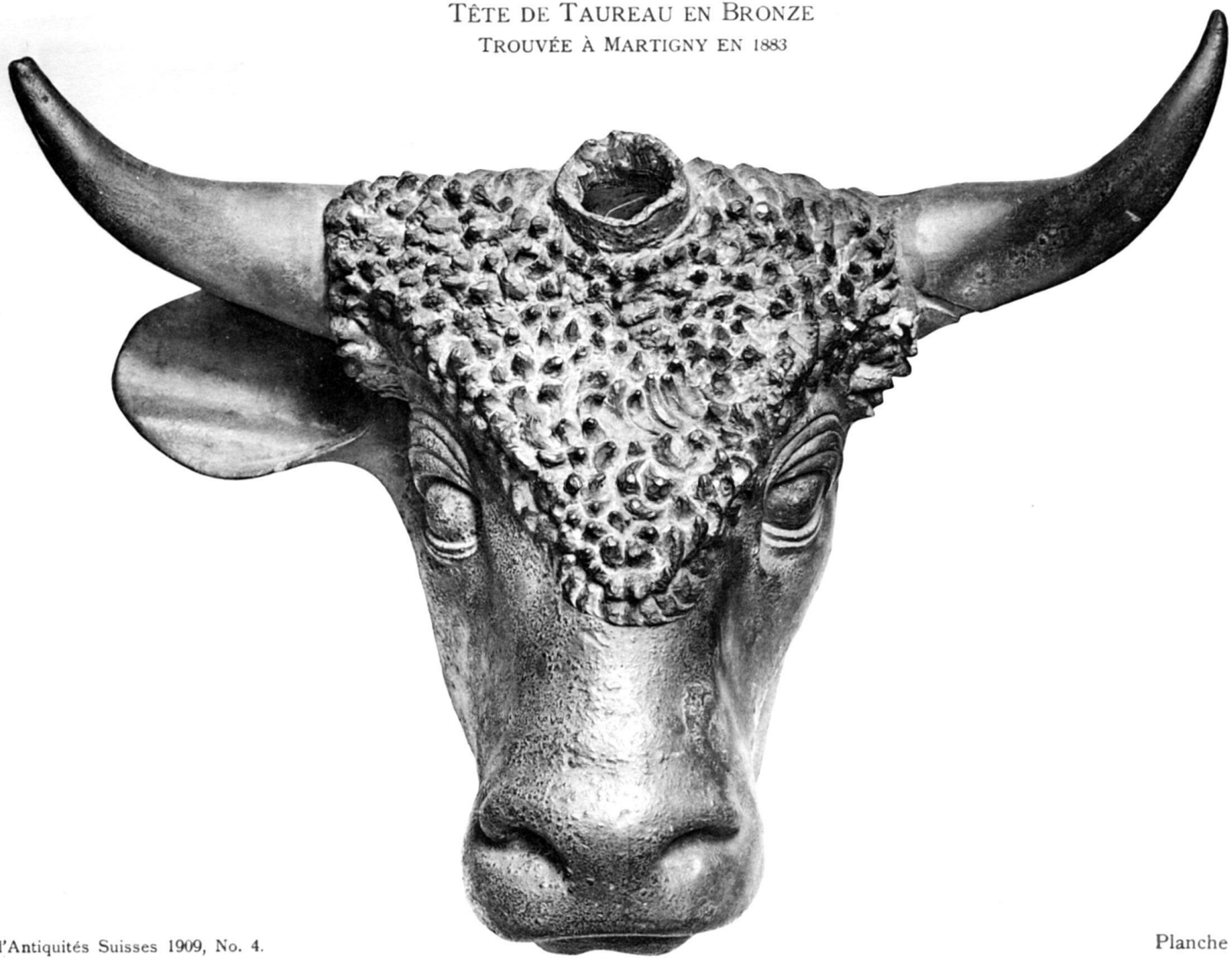
M. Deonna fait remarquer „combien nombreux sont les objets antiques trouvés en Suisse qui sont encore inédits." Il a mille fois raison. Il aurait pu ajouter qu'il est regrettable que, sauf de louables exceptions (Bâle, Avenches, et d'autres encore) la plupart de nos musées ne possèdent pas de catalogues assez détaillés ou suffisamment mis à la portée du public archéologique pour permettre une étude scientifique le leurs richesses.

La Commission archéologique n'a pas manqué de s'occuper de cet état de choses, qui a haut frappé M. Salomon Reinach, cité par M. Deonna. C'est précisément à l'instigation du savant directeur du Musée de St-Germain que la Commission a décidé, il y a déjà plusieurs années, de procéder à une statistique générale des bronzes romains conservés en Suisse; elle l'a confiée à M. le professeur Burckhardt-Biedermann, et au soussigné. Mais, les crédits disponibles pour cette grosse entreprise étant restreints, le travail marche lentement; les cantons de Bâle, Vaud, Valais, Fribourg, Neuchâtel ont seuls pu être étudiés jusqu'ici; cependant quelques centaines de clichés photographiques ont déjà été déposées aux archives de la Société des Monuments. La Commission ne peut naturellement pas songer à une publication avant d'avoir achevé son oeuvre; si non, les vues d'ensemble feraint défaut. Puis il s'agira de réunir les fonds nécessaires, ce qui ne sera peut être pas si facile! Ainsi ne peut-elle que saluer avec plaisir des articles aussi compétents que celui de M. Deonna. Elle tient seulement à ce que les lecteurs de l'*Anzeiger* sachent que, la lacune signalée par M. Deonna est en train d'être comblée. Elle est considérable, et il y a là de la besogne pour longtemps encore et pour beaucoup de bonnes volontés.

Recevez, Monsieur le Rédacteur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Pour la Commission archéologique:
Dr. **William Cart,** prof.

TÊTE DE TAUREAU EN BRONZE
TROUVÉE À MARTIGNY EN 1883



STATUETTE DE JUPITER
TROUVÉE AU GRAND SAINT BERNARD EN 1891