

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	7 (1945)
<b>Heft:</b>	1-2
<b>Artikel:</b>	Vase en Sardonyx monté sur cloisonnés en or, à l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune
<b>Autor:</b>	Schazmann, Paul
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-163120">https://doi.org/10.5169/seals-163120</a>

### **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:** 10.02.2026

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

# Vase en Sardonyx monté sur cloisonnés en or, à l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune

PAR PAUL SCHAZMANN

(PLANCHES 1-8)

Les chrétiens primitifs, conscients de la valeur des camées, aimaient à les offrir à leur Dieu, lors même qu'on voyait représentées là des divinités du paganisme. Des pèlerins ont apporté aux monastères, à une époque déjà ancienne, de menus objets antiques; de même le fait que les sujets étaient profanes ne les gênait pas, seul le point de vue artistique présidait à leur destination. L'objet de cette étude, placé par une plume autorisée parmi *les monuments les plus précieux transmis à travers les âges*<sup>5</sup>, doit à une légende d'être connu sous le nom de saint Martin (pl. 1 à 5).

L'an 302 après J.-C. fut marqué par le massacre de la *Légion Thébaine*; l'armée ainsi dénommée, se trouvant parmi des populations de religion chrétienne, fut influencée par ce milieu et expia sa conversion par la mort; les exécutions eurent lieu dans le défilé d'Agaune, trait d'union entre le Valais et le bassin du Léman; le site prit le nom de Maurice, chef de la malheureuse troupe.

Sous l'épiscopat de saint Théodore, mort en 391, l'évêque Martin de Tours visita le champ du martyre; selon la relation du père Berod<sup>1</sup> on le vit creuser le sol au moyen d'un couteau, le sang ayant jailli il en remplit deux ampoules; alors que le précieux liquide continuait à couler, Dieu lui envoya un pot sculpté.

Le flacon est fait de deux parties distinctes: une monture en or<sup>2</sup> et la sardonyx dans laquelle est creusé le vide, cette dernière est munie d'une anse brisée appartenant au vase; au point où le bas rejoint la panse le passage de l'un à l'autre est agrémenté d'un ornement de liaison composé d'une feuille de vigne flanquée d'oreilles (pl. 3d); la périphérie est accompagnée d'un rinceau tandis que les côtés sont ornés de feuillages.

Notre objet rentre dans la catégorie des flacons à verser, sa forme rappelle celle du carafon de chalcédoine à décor végétal donné au *British Museum* par F. de Rothschild. Les personnages représentés sur la paroi extérieure constituent une scène énigmatique dont on chercherait en vain la pareille (pl. 5).

Dans le cours des siècles, les Anciens abandonnèrent peu à peu la mode des compositions faisant le tour du vase. Notre frise se décompose en deux groupes tenant entre eux par des liens sans

<sup>1</sup>) Berod, *Histoire de Saint Sigismond*, Syon 1666, p. 363.

<sup>2</sup>) Représentée en grandeur d'exécution sous le N° 15 de la planche XXVI de l'atlas historique de Blavignac, Jean Daniel, *Histoire de l'Architecture sacrée du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle, dans les anciens Evêchés de Genève, Lausanne et Sion*. Paris, Londres et Leipzig 1853.

consistance: celui de gauche comprend une dame s'adressant à une compagne, celui de droite un homme et deux personnes du sexe féminin; le défilé se termine par un cippe à panoplie et un couple de chevaux. Le sujet est avant tout très simple; une atmosphère de solennité mélancolique pèse sur l'assistance dont l'attitude évoque une intimité recueillie dont sont imprégnées les stèles attiques.

Peut-être comme tant d'autres fioles à scènes sépulcrales, la nôtre avait-elle accompagné un mort dans sa dernière demeure? Dans les cas de ce genre, la décoration n'était pas, comme on pourrait s'y attendre, tirée de la vie du défunt mais au contraire de la plus ancienne mythologie grecque.

Les parois du vase sont extrêmement minces; débarrassé de ses revêtements métalliques, l'objet apparaît bien tourné, il présente des formes élégantes et pures; son pied circulaire peu élevé fait corps avec la panse, il possède une fine moulure dont le profil occupe le côté du disque; les différents éléments de cette bordure, composée d'une baguette, d'un congé, de listels et d'une doucine, sont mal délimités.

Le col et son bord supérieur appartiennent au corps principal. Au temps où elle reçut son enrichissement, la sardonyx fut creusée assez profondément sur tout l'espace compris entre les têtes des personnages et le sommet du pot; ce limage entraîna la disparition de la partie supérieure d'un rideau et le chapiteau d'une stèle.

A l'intérieur du bord supérieur de l'embouchure, la moulure encore intacte consiste en une étroite plate-bande horizontale, un cavet, un listel et un quart de rond; à l'extérieur on distingue encore l'amorce d'un filet; le reste fut supprimé afin de permettre à la corticine métallique de s'adapter à la surface du corps antique.

La hauteur du vase est de cm. 15,65; le diamètre pris dans la partie la plus large de la panse cm. 11,38; celui du pied cm. 5,34; celui du bord supérieur, mesuré perpendiculairement à la ligne correspondant à l'anse, cm. 6,95; l'ouverture de l'embouchure à la hauteur du bord supérieur cm. 5,22. Par l'adjonction de parties mérovingiennes (pl. 2 a) le récipient prend place dans la famille des reliquaires appelés autrefois *ampulla*, *fiola*, *crusibulum*, etc.; sa hauteur, avec l'armature, est de m. 0,223.

La gaine en or consiste en trois parties distinctes: 1) un revêtement du bord supérieur, 2) un bracelet composé de deux bandes cintrées, 3) une monture constituant un pied.

L'enveloppe du bord supérieur consiste en un seul morceau de tôle d'or dont le haut porte un listel; ce motif d'ornementation est taillé en manière de ligne brisée placée entre deux fils roulés en spirales juxtaposées; le chevron par contre est ciselé à même la baguette. Les deux moitiés du bracelet sont fixées l'une à l'autre au moyen d'une charnière; celle-ci consiste, d'une part en deux, d'autre part en trois tubes verticaux, mobiles autour d'un axe commun; en lieu et place de charnon nous trouvons deux ou trois fils d'argent; le bas du col métallique est accompagné d'une baguette décorative qui consiste en un cordonnet autour duquel un fil d'or décrit un enroulement spiriforme.

Le pied est tout d'une pièce; sa forme extérieure est celle d'un cône tronqué sans galbe ni mouluration autre qu'un boudin ajusté au pied antique dont la baguette supérieure reste visible; le revêtement est percé de deux petits trous motivés par la présence de petites chevilles qui pénétraient dans des cavités correspondantes, creusées dans la périphérie du pied antique; leur rôle consistait à obvier au mouvement rotatoire autour de ce dernier.

Le cachet de richesse barbare dont est empreinte la monture provient de ses précieux cabochons; ses parois sont enrichies d'un réseau de cellules constituées par de ténues baguettes d'or dont les parois retiennent de minces almandines dont la surface inférieure est colorée en rouge; la pierre est transparente et teintée de lilas pâle, elle est sertie sur un paillon d'or. Le réseau du pied est enrichi

d'un double rang de perles et de pierres logées dans des chatons; parmi ces dernières on reconnaît des émeraudes et des saphirs; quelques-unes des alvéoles incrustées sur le fond coloré sont dé- pouillées de leur joyau et ne contiennent plus qu'un empâtement de mastic de couleur écrue. La décoration du bracelet supérieur est conforme, avec un rang de perles en moins.

Grâce à la généreuse autorisation accordée par Son Excellence Monseigneur Haller, abbé-évêque de l'Abbaye de Saint-Maurice, M. F. Gysin, directeur du Musée national suisse, a rédigé un protocole de la mise à nu de la sardonyx, accomplie sous sa surveillance le 14 février 1945 par M. E. Baltensperger, orfèvre de Zurich, et son aide, M. H. Stüssi. En attendant le rétablissement prochain de l'objet dans sa forme complétée, l'éloignement momentané de l'armature a permis de le connaître dans son ensemble, de le mesurer, d'obtenir un développement de la scène historiée (pl. 5) et de le photographier<sup>3</sup>.

## 2. INTERPRÉTATION

Grâce à la matière non périssable dans laquelle elle est sculptée, la partie historiée est intacte. Les interprétations fournies jusqu'à ce jour divergent entre elles; la plus populaire consiste à reconnaître dans la scène représentée la découverte d'Achille au milieu des filles du roi Lycomède. Cette explication souvent citée a été adoptée par l'abbé Cavedoni et par Babelon<sup>4</sup>; Ed. Aubert<sup>5</sup>, après avoir soulevé quelques objections, s'y rallie faute de mieux. Le mythe est séduisant, mais son choix ne résiste pas à un examen sérieux. D'autres ont vu dans cette représentation le retour d'Ulysse dans sa patrie; d'autres encore un épisode de la guerre de Troie. Cette dernière façon de voir a été mise en avant par un antiquaire romain, Melchior Tossati, et adoptée avec quelques réserves par Blavignac<sup>6</sup>; d'après eux les personnages représentés sont Clytemnestre et Iphigénie, accompagnées d'une personne s'apprêtant à brandir le glaive à l'instant où la fille du roi va tomber. Monseigneur Marius Besson, dans ses *Antiquités du Valais*<sup>7</sup>, se contente de citer deux de ces conjectures. M. Adler<sup>8</sup> et Sir Martin Conway<sup>9</sup>, dans des articles traitant de cet objet, renoncent à le déterminer.

Nous n'insisterons pas sur les erreurs de Cavedoni, pour lequel le vieillard barbu appartient au sexe faible et le casque de la panoplie à la figure armée. De telles inadvertisances sont fréquentes. Les commentateurs n'ont pas remarqué la présence de la stèle, d'ailleurs elle manque sur la vue d'ensemble publiée par Aubert (o. c. pl. XVIII).

Les attributions citées contredisent certaines données acquises et parmi celles-ci la constatation d'une atmosphère imprégnée de tristesse; mais les interprètes les plus sérieux ont mentionné ce point absolument établi. L'hypothèse succinctement présentée par A. Furtwängler<sup>10</sup> est intéressante: il rejette les façons de voir du passé et propose une solution dont la teneur est empruntée à une tragédie d'Eschyle: Clytemnestre, effrayée par un songe, mande auprès d'elle Electre et la prie de

<sup>3</sup>) Voyez: Dupont-Lachenal, L., *Les abbés de Saint-Maurice d'Agaune*; Saint-Maurice 1929, p. 94 sq.

<sup>4</sup>) Babelon, Ernest, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris 1897; introduction, p. XLVII.

<sup>5</sup>) Aubert, Edouard, *Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris 1872, p. 151 à 156.

<sup>6</sup>) Blavignac, J. D., *Histoire de l'Architecture*, o. c., p. 153 sq.

<sup>7</sup>) Voyez: *Archäologische Zeitung*, herausgegeben von E. Curtius, E. Hübner, Rich. Schöne und dem archäologischen Institut des Deutschen Reiches, 1868, t. I.

<sup>8</sup>) *Burlington Magazine*, Londres 1898 sq., t. XXI, 1912, p. 264 sq.

<sup>9</sup>) Voyez: Gysin, F., *Der Schatz von Saint-Maurice*, in *Du, schweizer. Monatsschrift*, Zürich, N° 3, mars 1943, p. 10 sq. et fig. 14 (Farbendruck).

<sup>10</sup>) Furtwängler, Adolf, *Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, Leipzig, Berlin 1900, t. III, p. 340 sq.

porter une offrande sur la tombe d'Agamemnon. Pour le reste, il croit à la version perdue d'un drame latin dans lequel Oreste dépose les armes sur la tombe de son père; sa présence est trahie par l'équipement et les chevaux; la jeune personne assise serait la sœur d'Electre(?)

Nous présentons ici une opinion nouvelle: nous assistons à une des dernières phases des funérailles d'Achille, nous voyons là les personnes mêlées aux diverses péripéties de sa vie; l'héroïne trônant à gauche est Hécube en conversation avec sa fille Polyxène; l'homme: Phœnix, gouverneur du guerrier; la créature affalée: Briséis, sa maîtresse; la femme debout: sa mère, la Néréide Thétis; les armes suspendues à la stèle lui appartiennent, les chevaux également. Toujours d'après nous Phœnix est attentif et préoccupé, les paroles échangées entre la déesse et lui impressionnent l'assistance et lui inspirent des gestes d'affliction. A la mort du fils, nous dit l'*Odyssée*<sup>11</sup>, Thétis participe à la complainte qui dure 17 jours. Ce deuil est relaté par Quintus de Smyrne<sup>12</sup>, parmi les lamentations retentissantes il signale celles de Briséis et du précepteur.

### 3. DIFFICULTÉS D'INTERPRÉTATION

Parmi tant d'œuvres d'art parvenues jusqu'à nous, le nombre de celles que l'on n'arrive pas à déterminer est somme toute assez restreint; la carence provient du fait que les sources historiques placées à l'origine des compositions sont trop obscures pour être représentées au moyen de la seule image; l'artiste n'a pas su exposer le sujet avec une clarté suffisante. Dans certains cas, le chercheur réussit à déterminer le mythe sans pour cela obtenir de mettre leur nom aux personnages; parfois c'est le contraire, les individualités sont reconnaissables mais l'action garde des aspects problématiques.

La joie de créer de belles images entraînait les artistes à composer des situations convenant pour la poésie seulement et pour le rendu desquelles les arts graphiques étaient inaptes; dans la réunion représentée ici il manque la claire conception d'un moment précis; tout au plus croit-on constater un échange de paroles entre la femme debout et le vieillard assis, sinon un monologue de ce dernier. L'ouvrier d'art a la faculté de rendre l'effet produit par un récit impressionnant (transmis souvent par un messager, un précepteur, une nourrice, etc.); mais il ne peut nous faire entendre la teneur de ce discours, c'est pourquoi les peintres avaient recours aux inscriptions; dans notre cas les personnages ne sont reconnaissables ni de cette façon ni par des poses révélatrices; on ne s'est pas donné la peine de les caractériser par ces attributs dont les anciens étaient prodigues envers les dieux et avares pour les héros.

Une composition normale devrait se faire comprendre d'emblée, idéal difficilement réalisable dans une période de déclin où l'art exigeait un accroissement d'entendement. Une des raisons de la difficulté d'interprétation tient au fait que les modes fixées par les grands artistes, au lieu de se stabiliser, se modifiaient au point de ne pas permettre de déterminer une œuvre tardive au moyen des critères applicables à la grande époque.

Il serait superflu de chercher sur un objet romain le rendu rigoureux d'un texte de l'épopée ou du drame ancien, car il n'existe pas de contact direct entre eux et l'imagier; ce dernier s'inspirait le plus souvent d'œuvres de la sculpture et de la peinture; de plus, des restes de mythes et des noms légués par les temps héroïques continuaient à hanter son esprit; ces bribes de culture lui suffisaient pour composer un décor dans lequel il se plaisait à faire montre de connaissances classiques.

<sup>11</sup>) 24, 47 sq.

<sup>12</sup>) 3, 388 sq.

Les artistes étaient influencés non seulement par la teneur du modèle, mais aussi par les représentations antérieures du sujet; l'illustrateur était tributaire de cette *bildliche Tradition* dont Lœschke avait proclamé le rôle si important.

Notre scène reflète le degré de connaissance du mythe au temps où les Latins exploitaient la poésie hellénistique; les lithoglyphes utilisaient des manuels de mythologie et des éditions illustrées de l'Iliade, en usage dans les écoles de grammairiens. A Pompéi des fresques inexpliquées sont des illustrations de poèmes alexandrins aujourd'hui perdus; mais ces copies ne possédaient plus la franchise d'expression des œuvres peintes de la Grèce plus ancienne; car elles sont le produit de l'amalgame de représentations diverses; leur teneur ne s'applique à l'expression d'aucun poète.

L'amateur ne se contentait plus d'admirer objectivement et sans l'intervention de ses facultés imaginatives, il lui fallait trouver de quoi satisfaire ses aspirations religieuses; l'art abandonne le terrain solide de la matière tangible et vise à intéresser en recourant à des méthodes subjectives et abstraites. Le nouveau cours était enclin aux états d'âme compliqués et tenait au culte des morts.

L'adaptation des types au genre mystérieux commence au temps de la poésie romantique en vogue à la cour des diadoques; les adieux et les séparations figurent parmi les thèmes favoris; les artistes réussissaient dans ce genre à développer des sentiments touchant à l'au-delà; parfois, comme dans la scène discutée, la mélancolie résulte de l'appréhension d'un malheur imminent; elle illustre les derniers adieux des proches aux mânes exigeants et redoutés d'un grand héros. Les colloques autour d'une tombe apparaissent sur les vases de l'Italie méridionale à partir du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. La présence d'un groupe de survivants suffit absolument à constituer un sujet digne de décorer un vase précieux; sur une hydrie de Naples au *British Museum*<sup>13</sup> nous voyons une scène de ce genre où cinq personnages, dans des poses les plus naturelles, sont installés autour d'une stèle.

Il paraît indiqué de citer ici un dessin de vase (N<sup>o</sup> 210 de Gerhard, *Vasenbilder*; reproduit dans le *Répertoire des vases* de Reinach, II, p. 107; 1, 2, 3) où l'on voit deux scènes indépendantes dont l'une représente un cortège se rendant à la tombe d'Achille; le cippe est placé sur la gauche du tableau; les quelques personnes présentes sont drapées dans d'amples manteaux et caractérisées par des gestes d'affliction; un jeune homme armé d'une lance paraît garder les lieux. La présence du Péléide sur la face opposée confirme l'attribution et l'existence au temps des Grecs du motif de la visite à son monument. Dans des compositions du genre de la nôtre, on évitait les scènes trop mouvementées, tel ce bol<sup>14</sup> où l'on voit Priam n'ayant pas encore formulé sa prière, tandis qu'un dessin classique eût donné la préférence à l'instant dramatique où les sanglots éclatent. Dans notre cas le mystère gravite autour du cénotaphe (sur lequel les Anciens eussent représenté la mort de Polyxène) et la conception qui a fait représenter le moment où ce fatal dénouement est pressenti, fascine davantage l'imagination.

L'artiste de la tendance à laquelle appartient notre ouvrage se plaisait à aligner des types transmis dont il tirait parti le mieux possible afin d'obtenir une scène établie selon les règles de l'esthétique; il faisait parfois servir des créatures identiques dans des scènes différentes; on reconnaît en elles des prototypes légués par un lointain passé; le procédé est conforme à l'usage antique tendant à conserver un legs antérieur le plus longtemps possible.

La stèle constitue un auxiliaire précieux pour l'herméneutique de notre objet; elle supprime le moindre doute au sujet de l'emplacement; il s'agit certainement d'une tombe de l'Iliade: celle d'Achille ou d'Agamemnon; de fortes raisons militent en faveur de la première. La scène est placée

<sup>13</sup>) Voyez: *Corpus Vasorum, Grande Bretagne*, IV, E a, pl. IX, 8.

<sup>14</sup>) Programm zu Winckelmanns Feste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1841 sq., N<sup>o</sup> 50, 1890, p. 25-59 et fig. D (Robert, Carl, Homerische Becher).

chronologiquement après la combustion, l'inhumation de l'urne cinéraire et l'érection du cippe, elle précède le sacrifice de Polyxène.

L'épopée troyenne domine toute l'Antiquité; de tous temps on a nourri des préférences pour certains faits d'armes tandis que d'autres restaient dans l'ombre; parmi les premiers on trouve les épisodes de la vie d'Achille. Edmond Pottier dans ses *Etudes d'Art et d'archéologie* a divisé les sujets de vases en trois groupes, suivant qu'ils sont anté-homériques, homériques ou post-homériques. Les funérailles du Péléide rentrent dans cette dernière catégorie; elles étaient très probablement relatives par le texte aujourd'hui perdu de la *Petite Iliade* de Leschès. Notre sculpteur n'a pas rendu le détail de la cérémonie, il s'est contenté de représenter les proches continuant à stationner sur place après la dispersion des armées; ils désirent venger leur héros et apaiser son âme inquiète avant son entrée définitive dans les demeures d'Hadès. Le sujet touche aux conditions dans lesquelles se trouve la substance incorporelle dans l'au-delà; d'après les vieilles croyances, l'âme, revêtue des formes extérieures de l'être vivant, reste une force active; aussi les parents veillent-ils jalousement sur les mânes et leurs demeures souterraines. Achille passait pour avoir conservé ses ambitions insatiables au point de sortir de terre pour étancher sa soif de renommée. Peut-être les personnes présentes étaient-elles censées entendre sa voix réclamer le sanglant sacrifice.

Nous avons interprété le groupe distinct placé sur la gauche comme représentant Hécube et Polyxène; cette identification confirme notre opinion de voir là l'illustration d'une œuvre poétique hellénistique aujourd'hui perdue plutôt qu'un passage des poèmes homériques, vu que ceux-ci ne mentionnent même pas la sœur de Troilos. Polyxène à la fontaine figure sur une série de vases archaïques; cette fable fut supplantée dans la suite par celle du sacrifice: cette action, trop brutale pour les sens délicats des poètes de l'époque alexandrine, est ensuite remplacée par des éléments sentimentaux dont l'amour d'Achille fait les frais; le guerrier une fois terrassé prend enfin possession de celle qu'il n'avait pu obtenir de son vivant. La place occupée par la Troyenne dans la vie du Péléide justifie amplement sa présence, comme celle de sa mère, en première place sur le camée. Tout comme dans la partie de droite, l'artiste n'a pas choisi le moment brutal, autrement dit l'aboutissement du vœu formulé par le fiancé, mais bien le calme avant l'orage: la destruction de Troie est imminente, la reine de Phrygie trône encore et communique à sa fille ses sombres pressentiments. En vertu d'un principe dit *complétif* l'artiste avait la faculté de faire figurer sur son tableau toutes les personnes intéressées à la vie du principal acteur; la présence des princesses est une manifestation de cette tendance; on doit à cette règle la constante inobservance, non seulement de l'unité de lieu mais aussi de celle de temps. Une assiette attique<sup>15</sup> montre Achille et Thétis entourés des membres de leur famille sans égard au fait que ceux-ci ne se sont jamais rencontrés dans un même lieu. Nous trouvons Pélée et Néoptolème en spectateurs du combat livré sur la dépouille du Péléide, quoique l'on sût que le premier ne vint jamais à Troie et que le second n'avait jamais quitté Skyros. Sur le sarcophage de Woburn Abbey<sup>16</sup> on a représenté la rançon d'Hector: Ulysse emmène Astyanax alors que cette action eut lieu longtemps après. Le relief d'Alceste<sup>17</sup> réunit en un même tableau des événements séparés par de longues années et dont une partie est située dans le monde souterrain, l'autre dans le palais d'Admète.

Un seul et même principe iconographique réunissait en une seule frise des événements séparés par le temps et ramenait sur un plan unique des groupes placés en profondeur. Lorsqu'il s'agit d'une bande historiée un peu longue, et comme le spectateur n'a pas la faculté d'embrasser d'un seul regard

<sup>15</sup>) Robert, Carl, *Archäologische Hermeneutik*, Berlin 1919, fig. 113.

<sup>16</sup>) Voyez: Robert, Carl, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, Berlin 1890, t. II, 47c.

<sup>17</sup>) Voyez: Robert, Carl, *Hermeneutik*, o. c., fig. 110.

le cortège dans son entier, la distribution consistant à établir des scènes distinctes n'offre pas d'inconvénients. Ici on a tiré parti des types légués par un passé lointain; les personnages importants sont situés au début et à la fin du défilé; la reine à gauche, la déesse à droite. La dame assise convient pour le début du tableau, nous la trouvons à cette place dans bien des reliefs: sur celui d'Hippolyte à Spalato<sup>18</sup>, sur celui d'Hécube<sup>19</sup>, etc.

Notre sardonyx, déjà admirée en tant qu'œuvre d'art hors ligne à cause de sa beauté, de sa perfection technique et de la grande rareté de sa matière première, acquiert un intérêt sans égal du fait que la scène représentée se rapporte au héros le plus prisé de toute l'Antiquité.

#### 4. RIDEAU

L'espace compris entre le dos de la femme assise, son trône et l'anse du vase est occupé par un ensemble de plis verticaux appartenant à un rideau (pl. I); cet accessoire sert à limiter la surface d'un *temenos*, d'une cour, d'un portique intérieur, d'une tente, etc.; la présence du fauteuil contribue à isoler le groupe de gauche et à le situer devant un couvert tandis que la droite est assimilée au terrain et de ce fait pourvue de sièges naturels.

Dans bien des cas la draperie tend à marquer le caractère funèbre; on trouve constamment des *parapetasmata* étalés sur le fond des emblèmes de stèles d'Asie-Mineure et cela aussi bien au temps de l'art grec que plus tard; on les découvre dans des scènes de tout genre par exemple dans un goblet d'argent où l'on croit reconnaître Polyxène apprenant le triste sort qui l'attend; le dais est indiqué de cette façon sur un bol où l'on voit Priam prosterné aux pieds d'Achille<sup>14</sup> et sur la Table Iliaque du Capitole pour marquer la présence de la tente du Péleide; en Italie il se trouve sur le sarcophage d'Hippolyte (Capoue), etc.

#### 5. HÉCUBE

En partant de l'anse pour poursuivre dans la direction de la droite, nous nous trouvons en présence de deux femmes dont la première est drapée dans de longs vêtements; sa main levée lui permet de porter l'index à sa lèvre et d'écartier légèrement son voile tandis que sa droite paraît distribuer ou donner; elle s'adresse à une compagne très rapprochée et vêtue à peu de chose près comme elle.

A première vue ce couple évoque la figuration classique de la matrone assistée de sa suivante; nous ne pouvons pas accepter cette interprétation, car sans aucun doute la personne principale est déesse ou reine et la seconde princesse; parmi les divinités il y aurait lieu d'envisager Héra, la protectrice d'Achille, étroitement liée avec sa mère; mais il nous a paru préférable d'écartier cette hypothèse, car la dame ne possède pas la noblesse suprême des Immortels; elle prend part à l'action et communique familièrement avec sa compagne; nous avons de fortes raisons pour reconnaître dans ces deux figures Hécube et Polyxène. La reine occupe la première place; elle est orientée vers la gauche, alors que le haut de son corps regarde en arrière; elle accomplit ce mouvement pour communiquer avec la figure inclinée vers elle. L'avant-bras dressé constitue un geste de découragement (voyez la femme chagrinée pl. 7 a); l'état d'âme n'est pas celui de la vraie douleur mais plutôt de la méditation consciente et réfléchie; la préoccupation intérieure dont ses traits portent l'empreinte est justifiée, car bien avant la destruction de la ville elle pressentait la mort de sa fille.

<sup>18</sup>) Voyez: Riegl, Alois, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1927, fig. 27.

<sup>19</sup>) Voyez: Gori, Antonio Franc., Museum etruscum exhibens insignia Etruscorum Monumenta, Florentiae 1737, t. I, pl. 142 et t. II, p. 273.

La main droite repliée est abaissée dans la direction de l'hydrie; seuls le noble profil, les mains et les pieds sont apparents et permettent d'apprécier le beau dessin et le modelé des parties nues. Le corps est enroulé dans une sorte de manteau relevé sur l'arrière de la tête; une tunique à manches légèrement retroussées consiste en voile dont la finesse contraste avec le tissu plus lourd de la draperie enveloppante; on croit distinguer sur la gorge une partie de chemise placée entre le corps et le sous-vêtement. Malgré la simplicité du costume, l'apparition en impose par sa distinction racée, digne de la plus haut placée parmi les Troyennes; parmi les sentiments provoqués par son genre de beauté, le respect prime le ravissement; le nez est droit, le regard impérieux et hautain, la bouche facilement dédaigneuse; sans manquer d'élégance sa taille n'a rien des formes dégagées de sa fille. La reine est calme, recueillie et altière; dans une certaine mesure ces caractères lui tiennent d'attributs extérieurs; car, à part le trône et un pendant d'oreille de forme allongée, nous ne trouvons avec elle aucun de ces auxiliaires, superflus lorsque les personnages sont suffisamment désignés par l'action, mais difficiles à suppléer en cas contraire. Il n'y a pas lieu, et ceci est aussi le cas pour Thétis, d'accorder une importance au visage relativement jeune, car les héroïnes des Anciens possédaient une jeunesse éternelle.

Le siège à pattes de lion ailé était usité chez les Grecs et aussi plus tard à Rome; il n'y a aucune raison d'attacher un sens symbolique à sa décoration destinée avant tout à faire ressortir la qualité de l'occupante et à la désigner comme auguste.

Le groupe des Troyennes ne fait pas corps avec celui de droite, sinon le spectateur serait autorisé à manifester son étonnement de voir un trône sur un rivage; les artistes, il est vrai, se montraient peu conséquents dans ce domaine. Un relief (dans Robert, *Sark. Reliefs*, t. II, pl. XXI, N° 45 et 45<sup>1</sup>) consiste en une scène où l'on voit nos dames avec un fauteuil dont la présence sur la plage de la Troade constitue une anomalie attribuable à la fusion artificielle de types inventés indépendamment les uns des autres; chacun connaît ces tableaux où Junon est assise au sommet de l'Ida sans qu'on sache au monde comment son trône fut hissé sur la cime d'une si haute montagne. A. F. Gori<sup>20</sup> a publié une urne sur laquelle il a reconnu, placée à gauche du tableau, Hécube assise sur son siège à pieds de lion, et portant une perle en forme de larme, suspendue à l'oreille droite. (D'après Körte, *Urne etrusche*, t. II, le relief se rapporterait au mythe d'Oedipe.) Winckelmann<sup>21</sup> a reconnu la Troyenne dans une composition où elle ressemble à la nôtre.

Une représentation caractéristique de la reine en compagnie de sa fille se retrouve sur un vase de Lucanie<sup>22</sup>, toutes deux ont le manteau ramené sur la tête; dans l'*Hécube* d'Euripide, la souveraine prie Ulysse de l'emmener le chef enfoui dans son manteau; c'est d'ailleurs sa tenue classique sur les monuments de l'art, voyez à ce sujet le relief de Woburn Abbey<sup>16</sup>, le sarcophage de Mantoue<sup>23</sup> et tant d'autres.

#### 6. POLYXÈNE

En continuant sur la droite, nous voyons une jeune fille debout, une cruche à la main et le haut du corps penché dans la direction de sa voisine envers qui elle adopte une attitude déférente (pl. I). Comme la plupart des personnages du relief, elle est drapée dans un long *bimation* laissant paraître le profil, les mains et la partie antérieure du pied droit; le bras gauche dévêtu indique un *chiton*

<sup>20</sup>) Voyez: Robert, Carl, 50es Winckelmanns Programm, o. c., p. 78 sq.

<sup>21</sup>) Winckelmann, Giov. (Johann Z.), *Monumenti antichi inediti*, Roma 1767, t. II, fig. 145.

<sup>22</sup>) Overbeck, Johannes Adolf, *Griechische kunstmythologische Gallerie heroischer Bildwerke; die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis*, Brunswick 1853, Atlas, pl. XXVIII, 2.

<sup>23</sup>) Voyez: Robert, Carl, *Sark.*, o. c., t. II, pl. XXVI, N° 63 b.

à manches courtes. La figure remonte au type grec de la femme accomplissant des libations; nous la voyons sous ces traits sur des stèles et des vases<sup>24</sup>. Un fragment d'inspiration grecque (dans Klumbach, *Tarentiner Grabkunst*, N° 65) présente des traits de ressemblance avec elle (pl. 6 d).

A première vue le costume de Polyxène ne se distingue en rien de celui de sa compagne; on remarque, entre les plis rassemblés sur sa tête et les cheveux roulés en torsade sur son front serein, une bande de boucles semi-sphériques. La présence d'une hydrie n'a rien d'étrange, car à partir du moment de l'embuscade faite à la fontaine on la représentait volontiers avec cet accessoire; toutefois il ne se rapporte pas forcément à cette mésaventure. Dans le cas particulier il est en corrélation avec les libations et boissons d'adieux absorbées sur la tombe. La scène de l'ensevelissement du Péléide se tient de près avec les données du mythe; les deux textes y relatifs sont *Les Troyennes* et *Hécube* d'Euripide. Lorsque dans le premier de ces drames, la reine s'informe auprès du messager de l'attribution de sa fille, celui-ci répond: «Son service l'attache à la tombe d'Achille.» D'après la seconde de ces pièces, la flotte grecque entend la voix du héros dont le verbe équivaut à un commandement d'immoler la Troyenne. Pendant que les Grecs et leurs captifs attendent sur la rive, la souveraine voit en songe l'ombre du fils de Thétis planer sur son tombeau. Notre composition semble se rapporter directement à ces textes: le moment choisi serait celui où la reine confie son secret à sa fille appelée pour accomplir une libation afin d'apaiser les mânes du trépassé; leur attitude calme, dans un moment si émouvant est donnée par le mythe; nous nous trouvons dans la période précédant l'holocauste, la reine n'est pas encore prisonnière; sa présence à proximité de la tombe est conforme aux drames d'Euripide. Ovide suit d'assez près le tragique; d'après lui la jeune fille gagne la sépulture du guerrier, leur union se réalise dans l'au-delà. Dans les *Troades* de Sénèque Polyxène est fiancée et conduite comme telle au pied de la stèle.

#### 7. PHOENIX

La troisième figure en partant de la gauche représente un homme barbu, au déclin de l'âge, aux trois quarts assis sur une borne rudimentaire (pl. 3b). Le bas du corps est orienté à gauche, mais la tête regarde à droite. Le personnage est sous le coup d'une surprise. Seuls son profil, ses mains et ses pieds sont visibles, car il est drapé dans un ample manteau et tient dans sa droite un long bâton noueux, non pas comme messager des dieux, mais bien pour avoir en lui un solide appui. On voit pendre de sa primitive sellette légèrement esquissée la plante du pied d'un félin provenant d'une peau de panthère comme on en voit sur les sièges que décrit le mythe d'Achille.

Le vieillard communique du regard avec la femme au glaive, sa physionomie est empreinte à la fois de tristesse et de réflexion concentrée; la tension morale se trouve accrue du fait qu'il ramène ses pieds vers son siège de façon à être comme suspendu sur les extrémités de ses orteils; en effet dans ces mêmes circonstances, les personnes adoptent volontiers une telle posture. On en pourrait citer des exemples allant du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. jusqu'aux périodes tardives de l'art romain. Cette façon de se retourner présente une certaine analogie avec la volte-face de la reine à laquelle on a conservé le calme séant à la majesté du trône tandis que la brusquerie du vétéran est due à la sollicitation d'un tiers; nous avons des raisons positives de reconnaître en lui le paternel tuteur d'Achille, son *παπηλάτα ἄττα γεγαλε*.

<sup>24</sup>) Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, t. XIII, Kap. VIII, Klumbach, Hans, *Tarentiner Grabkunst*, Reutlingen 1937, pl. IX, N° 44, pl. XIII, N° 61 et 65.

Jacobsthal, Paul, *Die melischen Reliefs*, Berlin 1931, N° 1. *Corpus Vasorum, o. c.*, Capua, IV, E r, pl. 30, N° 5.

L'artiste est autorisé à la représenter chaque fois que sa présence est motivée par la fable; on constatera surtout sa sollicitude cordiale pour son élève chéri; seul Phœnix peut jouer ce rôle de père nourricier, la légende n'en nomme pas d'autres; il a passé sa vie dans le cliquetis des armes et est tout désigné pour figurer sur la dernière demeure de son martial disciple; Quintus de Smyrne le nomme non seulement à l'occasion des obsèques mais aussi de la remise des armes nouvelles. Notre sage conseiller est bien reconnaissable parmi les acteurs de l'épopée; dans la plupart des cas on le représente barbu, souvent les pieds nus, la main droite tenant un bâton noueux, la gauche levée pour soutenir sa tête fatiguée; il est protégé par un manteau (fig. 1)<sup>27</sup>; parmi les caractères du type original nous reconnaissions sur notre pierre le nez proéminent et bosselé, la barbe ondulée se ter-



Fig. 1. Phoenix, d'après un cratère du Musée de Boston

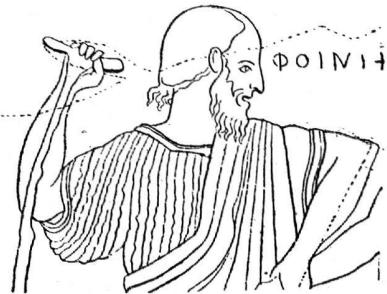


Fig. 2. Phoenix, d'après une amphore de Vulci à Würzburg

minant par des boucles tordues, le front élevé (fig. 2)<sup>25</sup>. On est vraiment surpris de constater avec quelle persistance les traits attribués à ce personnage se sont perpétués jusqu'au temps des Romains; on possède de lui environ vingt-sept représentations dont une bonne partie avec le haut du corps retourné, attentif, tel que nous le voyons sur notre vase et celui de la fig. 3. Voyez la coupe de Hiéron à Saint-Pétersbourg (Ermitage N° 830; Reinach, *Rép. t. I*, p. 150, et *Monum. del Inst. VI, VII, pl. XXII*): encore là Phœnix se retourne; sur le sarcophage d'Achille (Robert, *Sark. t. II*, pl. XI, N° 23) il observe avec sollicitude son élève, ce qui est également le cas sur le vase fig. 1.

Dans la plupart des cas le doute concernant l'attribution du vieillard est exclu, attendu que son nom est donné par une inscription adjacente. L'auteur de notre scène doit avoir repris le prototype d'œuvres d'art plus anciennes, car que pouvait être pour lui le nom de Phœnix. A ses yeux cette désignation n'avait d'autre valeur que d'être le nom connu d'un des intimes d'Achille; il s'en est servi comme comparses obligés d'une scène se rapportant au héros dont il était le précepteur et l'ami.

<sup>25)</sup> *Alte Denkmäler, erklärt von Welcker*, Friedrich Gottlieb, Göttingen 1841-1851, 3 vol., t. III, pl. XXVI, 1, 2 et *J. Overbeck, Gallerie*, pl. XV, N° 4; *Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica*, Rome-Paris 1829-1848, t. III, p. 380 sq.

<sup>26)</sup> Voyez: Robert, Carl, *Sark.*, o. c., t. II, pl. XXI, N° 45 et p. 56 sq.

<sup>27)</sup> Robert, Carl, *Hermeneutik*, o. c., fig. 213.

En admettant qu'on ait voulu montrer les proches d'Achille écoutant sa voix d'outre-tombe réclamer une victime, le geste du conseiller témoignerait de sa réprobation envers cette cruelle exigence; une des plus anciennes représentations de ce sujet se voit sur une amphore du *British Museum*<sup>28</sup> où Phœnix se trouve placé à proximité de la tombe, se détournant avec appréhension du sacrifice humain perpétré à cette place; le geste de notre homme, posant sur le bas de son visage l'index de sa main dressée, est aussi celui de Calchas répugnant au meurtre imposé par une volonté supérieure (Maison du poète tragique à Pompéi).

#### 8. BRISÉIS

La figure centrale du groupe de droite représente une jeune fille blottie dans les plis d'un ample manteau; elle a les jambes en avant, sa main gauche appliquée contre terre et la droite, dans un geste de découragement, effleure sa tête alourdie par le poids d'un visible souci; cette pose trahit un état d'âme méditatif (pl. 3 c).



Fig. 3. Phoenix, d'après un vase de Basilicate, à Berlin (Annali 1849, tav. d'agg. I)



Fig. 4. Femme attristée, tirée d'un vase grec (F. Inghirami, Pitture di vasi fittili t. IV, pl. 371)

Nous nous trouvons sans aucun doute en présence de Briséis; son costume ne se distingue guère de celui des deux dames de gauche; le manteau l'enveloppe de toutes parts, laissant paraître les mains seulement ainsi que la face. Sa coiffure des plus originales est disposée avec art; en coordonnant habilement les vagues successives de la chevelure, dont la plus haute est formée par une série de bouclettes soigneusement alignées, l'artiste fait reconnaître qu'elles furent obtenues en les repliant en arrière au moyen d'un fer; de cette façon il a composé pour cet étrange visage un encadrement des plus pittoresques; ce rang de boucles fait penser à un diadème. D'ailleurs Aubert, sur son dessin (o. c. planche XVIII) l'a présenté comme tel; l'époque impériale se plaisait à charger les têtes féminines de frisures compliquées.

Le type de l'affligée se rattache à des modèles très anciens<sup>29</sup> (pl. 7 a et fig. 4); il procède de la Pénélope grecque, autrement dit du type idéal de l'attristée. A Rome on la rencontre dans plusieurs musées;

<sup>28</sup>) Journal, The, of hellenic Studies, 1880, XVIII (1898), p. 284-286 (Wolters Paul).

<sup>29</sup>) Séchan, Louis, Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique, Paris 1926, fig. 28 et 29.

la statue du Vatican est la plus caractéristique (Studniczka, *Ant. Denkm. d. arch. Inst.*, 1888, t. 1, N° 3, pl. 31 A), puis aussi un *skyphos* à figures rouges (d'après *Mon. d. Inst.* 9, 42, 1). Voyez encore une hydrie de Lucanie à Munich et une amphore de la collection Coghill<sup>30</sup>. La Phèdre du cratère d'Anzio rentre également dans cette catégorie, elle passe pour avoir engendré l'image de la femme assise sur la tombe d'un guerrier<sup>31</sup>. Une remarquable plaque de terre cuite du Louvre (pl. 7 c) représente une jeune personne tristement assise au pied d'une stèle, (les noms paraissent rajoutés après coup); elle date du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et est probablement la plus ancienne des figurations du genre<sup>32</sup>.

Le fait que nos personnages sont d'origine hellénique nous permet de les rattacher à des types créés dans des temps aussi reculés; en Orient les survivances sont persistantes au point souvent de ne pas permettre de différencier les deux époques: grecque et romaine.

Le type grec de la femme chagrinée apparaît fréquemment dans l'art romain; en particulier sur la stèle de la pl. 8 a, sur le revers d'une monnaie de Commode<sup>33</sup>, enfin (tournée à droite) sur un relief du Louvre<sup>34</sup>. L'amie d'Achille est rarement montrée la tête découverte; le voile est le costume consacré pour tout ce qui a trait au rapt (pl. 7 b). Afin de marquer leur volonté de s'isoler dans le ressentiment ou la douleur, Eschyle représentait ses acteurs la tête inclinée et encapuchonnée. La question de savoir si la présence de Briséis est suffisamment motivée peut être résolue par l'affirmative; toute l'Iliade procède de l'attachement d'Achille à cette beauté; lorsqu'il s'agit de la terre fraîchement remuée de sa tombe, on pense à elle avant toute autre. Elle occupe sur notre zone historiée la place que lui ont assignée la tradition poétique et la représentation populaire; Properce, s'appuyant sur l'*Ethiopide*, la montre en proie à sa douleur rassemblant les ossements et les plaçant de ses petites mains dans une urne. Sa présence auprès de Phœnix est conforme au mythe; sur la face intérieure du fameux vase décrivant l'*Iliupersis*<sup>35</sup> on les a également rapprochés. Elle occupait une place importante non seulement dans la vie d'Achille mais aussi dans sa famille; sa position était toute différente de celle des femmes octroyées comme butin de guerre. Le souvenir de l'aimé amène un rapprochement entre Thétis et elle; pour la première celle-ci est l'idole du fils; pour l'amante la déesse est la mère du séducteur; dans un malheur commun leurs lamentations se confondent. La présence de Briséis introduit une note douloureusement nostalgique dans la funèbre réunion.

## 9. THÉTIS

La dernière personne à droite (pl. 2) est une femme placée plus bas que les autres par rapport au niveau du sol; la main abaissée soutient un glaive dont la poignée est placée à sa droite; une couronne de boucles, dont plusieurs ont la pointe en l'air, encadre son front élevé; la partie postérieure de la tête est occupée par un chignon peu apparent, genre de coiffure usité à la fin de l'époque flavienne et au temps des Antonins. L'attitude est celle de la désinvolture, elle porte la tête haute, l'expression est volontaire et consciente; son regard mi-interrogatif mi-indicateur s'adresse, non pas

<sup>30</sup>) Jacobsthal, P., *Die melischen Reliefs*, o. c., p. 195, fig. 73. Inghirami, Franc., *Pitture di Vasi fittili*, Fiesole 1835-1837, pl. 371.

<sup>31</sup>) *Corpus Vasorum*, Capua, E R, pl. II, 2, N° 1170.

<sup>32</sup>) Voyez aussi: Inghirami, Fr., *Pitture di Vasi fittili*, o. c., pl. 137, 139, 151 et 154.

<sup>33</sup>) Voyez: Duruy, Victor, *Histoire des Grecs*, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine. Nouvelle édition, Paris 1887-1889, t. III, p. 499.

<sup>34</sup>) Voyez: Duruy, Victor, *Histoire des Romains*, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invasion des barbares. Nouvelle édition, Paris 1879-1885, t. IV, p. 529.

<sup>35</sup>) Heydemann, Heinrich, *Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos*, Berlin 1866, pl. I.

à la femme affalée mais bien à l'homme barbu (Phœnix). Pour nous, cette énergique créature est Thétis à la belle chevelure, la mère d'Achille.

Sur un vase archaïque provenant de Cerae (actuellement à Paris)<sup>36</sup> on voit exposée la dépouille du fils, entourée de pleureuses et parmi elles Thétis; sa présence à la cérémonie funèbre de la Table Iliaque (au Capitole) est, comme pour l'objet cité, assurée par son nom inscrit à côté d'elle. Une pièce du Louvre montre les Néréides disposées autour du lit de mort du héros; ces créatures bien-faisantes étaient toujours prêtes à se montrer dans les occasions de ce genre; d'après la fable elles aidèrent à enterrer Homère.

Au temps des Grecs (avant l'an 380) les artistes montraient les Néréides en pied, tenant des armes, parfois aussi des poissons; à partir de cette date on les voit montées sur des hippocampes,



Fig. 5. Thétis tenant le glaive et la lance,  
d'après un vase grec (Overbeck, Gallerie  
pl. XVIII, n° 7)



Fig. 6. Thétis d'après une intaille en  
partie reconstituée

munies des différents articles du fameux équipement. Sous le premier aspect elles adoptaient une attitude sévère et parfois ardente; dans notre cas, la divine apparition est conforme à celle du motif central de la *Table Iliaque*.

La déesse ne brandit pas, comme feraient les Ménades ou les Erinnyes, une arme nue mais bien une lame couchée dans son fourreau – elle la remit d'ailleurs ainsi à son fils; le petit côté du sarcophage d'Achille<sup>37</sup> la montre également sous cet aspect. De même un vase grec (fig. 5) et une fort belle intaille malheureusement incomplète fournissent un appui précieux à notre interprétation; car on voit là Thétis en longue robe tenant un glaive, à ses pieds gît un bouclier sur lequel une même arme encore est placée entre les mains d'une Néréide, dans le fond du tableau on distingue la stèle du fils à laquelle pend aussi le poignard (fig. 6)<sup>38</sup>. Le glaive suspendu à cette tombe se retrouve

<sup>36</sup>) Annali dell'Istituto di Corrispondenza archeologica, o. c., N° 36, 1864, tavola d'Aggiunto O. P.

<sup>37</sup>) Robert, Carl, Sark., o. c., t. II, pl. XI, N° 23 a.

<sup>38</sup>) Furtwängler, Adolf, Die geschnittenen Steine im Antiquarium, königliche Museen, Berlin (Katalog), Nos 6883 et 6889. Winckelmann, J., Monumenti inediti, o. c., fig. 144.

encore sur plusieurs gemmes publiées par Furtwängler; il se rapporte à l'œuvre de vengeance réclamée par le guerrier; la gardienne de la panoplie montre à Phœnix le fer homicide; la vengeresse orgueilleuse apparaît en exécutrice des devoirs sacrés du code de l'honneur et de la religion. L'armigère est motivée par l'épouvante attachée au sépulcre, elle a sa place dans la mise en scène provoquée par les croyances qui s'y rattachent. Pausanias rapporte avoir vu sur une tombe une femme dont l'attitude menaçante mettait en fuite les esprits mal intentionnés. La Néréide montrant l'épée constitue un *apotropaion* dirigé contre les attentats possibles envers le *genius loci*, toujours présent. Ajoutons, pour terminer, que les armes rappellent aussi l'enjeu offert par l'épouse de Pélée aux vainqueurs des concours de funérailles.

#### 10. STÈLE D'ACHILLE

Les hommes ont de tous temps cherché à localiser la mort et la résurrection des héros sur les lieux où ils étaient censés avoir résidé; enfermés dans leur tombe, ils n'étaient pas, de ce fait, privés de la faculté de communiquer avec les vivants; l'emplacement devenait tôt ou tard un lieu de réunion où l'on pleurait le trépassé, où on lui adressait des prières et des libations. La représentation de personnes affligées groupées autour de la stèle d'Achille (pl. 5) ou de quelque autre brave remonte au temps de la Grèce archaïque; une série de céramiques montre des scènes de ce genre avec des êtres stéréotypés, au point d'être méconnaissables, si l'artiste n'avait pris la précaution de les désigner par leur nom; ces peintures sont trop anciennes pour intéresser notre recherche.

A en croire l'Ethiopide, Thétis transporta la dépouille de son fils sur une île; dans ses débuts, la fable primitive ignorait cette translation, sinon il eût paru étrange de voir éléver un cénotaphe à un mort dont le corps est absent; la liberté prise par Euripide de le situer en Europe est en contradiction avec le mythe d'après lequel tous les héros tombés, sauf Sarpédon, furent enterrés en Troade. Dans sa Table Iliaque, Théodoros a placé le monument dans cette province, Virgile a fait de même.

Le relief du Capitole représente une libation offerte par Thétis aux mânes de son fils; nous voyons là une preuve du culte rendu à sa dépouille. Des cérémonies de ce genre étaient étroitement liées à l'ambiance; c'est pourquoi on choisissait un site visible de la haute mer; le soleil levant dorait les stèles altières, elles étaient les reines de l'horizon; le cap Sigée était tout indiqué pour recevoir le monument dont Homère a fait un symbole de gloire éternelle. Les textes grecs distinguaient pour un même tombeau le tertre, *χῶμα*, et la stèle, *στήλη*. On entend par *stèle* une dalle verticale, plus haute que large et de peu d'épaisseur, par extension cette appellation s'appliqua aux pierres tombales en général; le pilier du Péléide devait être du style gréco-oriental, avec ou sans *épithème*: ce genre de monument descend d'un type asiatique très ancien. Pfuhl<sup>39</sup> le détermine comme suit: un pilier mesurant m. 1,50 en hauteur; la proportion entre son élévation et sa largeur est celle des antres hellénistiques, une ligne incisée marque la naissance du col qui porte un profil ionique à relief modéré. En dehors de la côte micrasiate, les cippes de ce modèle reviennent souvent sur les peintures de vases de la Grande Grèce où ils furent importés d'Asie; on ne les rencontre guère en Hellade. Euripide<sup>40</sup> parle du monument sépulcral de notre héros en ces termes: *ὅρθὸν χῶμ' Ἀχιλλεῖον τάφον*. Une gemme de Berlin<sup>38</sup> représente l'objet; à ce propos Winckelmann observe ce qui suit: «.... Sorge .... la cima d'una colonna .... come quella che dovet' esser eretta sul sito preciso dove Achille fu seppellito» (sic). Le couronnement du tumulus du *Sigée* a disparu depuis longtemps;

<sup>39</sup>) Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Berlin, t. XX, 1905, s. 69 sq. und 71, pl. 6, 1. (Pfuhl, E., Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs).

<sup>40</sup>) Euripide, Hécube, vers 221.

l'état actuel est reproduit dans Springer, *Kunstgeschichte des Altertums*, Leipzig, 7<sup>e</sup> édit., fig. 151.

Parmi les figurations fournies par l'iconographie, nous trouvons celles des deux tombes de la Table Iliaque (fig. 7); l'un des reliefs représente la pierre sans terre à proximité du promontoire montagneux de Sigée, sommairement indiqué; l'autre est déterminée par l'inscription *Αχιλλέως στήμα*. Dans de fort belles intailles du style sévère, le cippe du Péléide revêt la forme d'une mince colonne ou d'un pilier chargé d'armes; nous trouvons dans cette catégorie d'objets un admirable carnéol<sup>41</sup>. Sur une urne sépulcrale de provenance italienne la stèle possède un chapiteau étrusque, sur un miroir elle est couronnée d'un chapiteau ionique retourné. Deux reliefs du Capitole montrent le monument placé sur une base; sur un sarcophage de Clazomène conservé au Musée de Leyde le pilier est fondé de même façon et couronné d'un ornement altéré, probablement un trophée;



Fig. 7. Tombes d'Achille et d'Hector; relief de la table Iliaque (Capitole)

citons aussi un vase étrusque et une gemme de Berlin. Le monument figure encore sur un bol hellénistique de l'*Antiquarium* de Berlin<sup>42</sup> et dans le fond d'un récipient du même genre conservé au Musée d'Athènes<sup>43</sup>. Le bas de notre stèle étant caché, nous ignorons s'il était conforme.

L'échelle des objets représentés sur notre fiole n'eût en aucun cas permis d'y placer un tertre; le *terrae torus* manque sur la plupart des représentations postérieures à l'époque archaïque; il est possible que sur les gemmes et sur certains vases cette carence soit attribuable au manque d'espace. Le couronnement de notre *sema* consiste en un listel et astragale, incisés sur la face du pilier. L'existence de ces éléments démontre qu'il est de la catégorie décrite par Pfuhl, son type gréco-oriental régna du second siècle avant J.-C. jusqu'au milieu de l'époque impériale romaine.

Tous les éléments figurant sur notre bande historiée conviennent à une cérémonie funèbre; nous y trouvons la famille du mort, ses amis, ses chevaux, sa stèle, ses armes, un rideau et un vase à libations; toutes ces composantes figurent sur les reliefs funéraires de la Grèce asiatique; nous voyons dans ce fait une preuve de l'origine orientale de notre objet; nous ne croyons pas à une parenté possible avec l'art hellénistique d'Alexandrie encore moins avec celui de l'Europe continentale.

Le mausolée de Patrocle n'a pas été, comme celui de son divin compagnon, consacré par une tradition persistante; un des côtés du sarcophage de San Severo (Orvieto)<sup>44</sup> montre le monument d'Achille, l'autre celui de son comilitant; nous constatons que le monument du Péléide est en hau-

<sup>41</sup>) Voyez: Furtwängler, A., Gemmen, o. c., pl. XXIV, 8.

<sup>42</sup>) Voyez: 50tes Winckelmanns Programm, o. c., p. 73 b.

<sup>43</sup>) Séchan, L., Tragédie grecque, o. c., fig. 94, p. 320.

<sup>44</sup>) Voyez: Reale Accademia dei Lincei, Roma 1890, Monumenti antichi, 1916-1917, t. XXIV, passim, fig. 38.

teur tandis que son pendant en forme de cuve est tout en largeur; ce même contraste existe sur un des tableaux de la Table Iliaque où la tombe d'Achille voisine avec celle d'Hector (fig. 7).

## II. PANOPLIE

Les objets placés sur la droite de notre camée (pl. 2) sont caractérisés par leur affinités avec le culte des morts, ils comprennent l'attirail défensif du défunt. Les Grecs représentaient les trépassés revêtus de leur équipement, ils croyaient les voir dans cette tenue lorsqu'ils escomptaient leur intervention; d'après une conception très répandue, les guerriers prenaient part aux combats revêtus des pièces empruntées au trophée de leur dernière demeure. L'*Hécube* d'Euripide mentionne l'apparition du fantôme d'Achille paré de ses armes en or. Pour rappeler l'activité passée du combattant on plaçait sur sa tombe son propre armement, sinon les objets conquis; souvent on les réunissait en panoplie pour les accrocher à la stèle (pl. 8 a)<sup>73</sup>; leur présence, éventuellement aussi celle des chevaux, correspondait à un usage établi, en liaison avec la croyance à la persistance de l'âme sur le coin de terre recouvrant la dépouille.

Sur un relief du milieu du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et sur une sculpture grecque du *Metropolitan Museum* à New-York<sup>45</sup>, le lieu de sépulture est déterminé par la présence des armes; celles-ci apparaissent fréquemment sur les pierres tombales et les vases cinéraires; elles constituent les accessoires préférés des banquets funèbres; on trouve également des copies de ces représentations qui par la suite revêtirent des formes purement ornementales. L'équipement de combat est parfois entassé au pied de la stèle<sup>46</sup>: Pausanias en cite de célèbres pourvues de cette façon. Sur un *stamnos* de l'*Antiquarium* de Berlin<sup>47</sup> les effets militaires de Patrocle ont trouvé place à côté de son cippe.

Inghirami<sup>48</sup> décrit ainsi la peinture d'une amphore du Musée de Naples « *Il monumento sepolcrale è composito di una colonna... porta nella sommità... un elmo, come era solito di ornare le tombe degli eroi...* ».

Les armes fixées aux mausolées sont souvent représentées sur les lécythes grecs. Un vase d'Etrurie montre un éphète accrochant un casque, le bouclier attend son tour au pied du monument. Pausanias cite des pierres tombales chargées d'armes<sup>49</sup>; un monument de ce genre se dressait à Thèbes; dans un cas analogue l'inscription indique que le défunt est tombé *εν πολεμῷ*<sup>50</sup>; la pierre d'Alketas à Termessos supporte une armure; le décorateur du lécythe d'Érétrie<sup>51</sup> a construit le cénotaphe avec le faisceau du mort; de nombreux reliefs consacrés aux trépassés par le fer offrent à la vue un bouclier, un casque, une cuirasse et des cnémides.

L'armement du Péleïde provenait d'un cadeau des dieux à son père; après l'avoir prêté à Patrocle, il en obtint un nouveau; dans la suite l'art confondit les deux donations. Les armes figurant sur le vase de Canosa, à Naples<sup>52</sup>, sont vraisemblablement celles dont Achille se défit, car on y trouve ses deux cuirasses, l'une avec la musculature, l'autre munie d'épaulettes; c'est une particularité constatée également sur une céramique de Douris, sur la ciste Révil, sur la pièce n° 829 du *British Museum*,

<sup>45</sup>) Klumbach, H., *Tarentiner Grabkunst*, o. c., pl. IX, N° 44.

<sup>46</sup>) Voyez: *Corpus Vasorum*, o. c., III, t d, pl. XI, N° 6.

<sup>47</sup>) *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, o. c., t. 45, 1930, fig. 6, p. 69.

<sup>48</sup>) Inghirami, F., *Pitture di Vasi fintili*, o. c., t. II, p. 61, pl. 137.

<sup>49</sup>) Pausanias, *Beschreibung von Griechenland*, VIII, 11, 8.

<sup>50</sup>) Voyez: Le Bas, Philippe et Landron, Eugène, *Voyage archéologique en Grèce et en Asie-Mineure*, publié par Salomon Reinach, Paris 1888, pl. 98, 2 et p. 95.

<sup>51</sup>) *Jahrbuch des Instituts*, o. c., *archäologischer Anzeiger*, 1893, 85 sq.

Roscher, Wilhelm Heinrich, *Lexikon (ausführliches) der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884, *Thanatos*, p. 507.

<sup>52</sup>) *Annali dell'Istituto*, o. c., 1871, pl. M. N. O. P.

etc. Des caractéristiques de ce genre sont de date trop ancienne pour jouer un rôle utile dans notre recherche. Le sujet chanté par Homère, du plus fameux de tous les boucliers ne se trouve nulle part, car il s'agit là d'une abstraction divine, la description de l'Iliade n'a cependant pas été sans influence sur les représentations de cet objet, toujours exhibé avec eugénésie.

L'équipement est rarement conforme à l'énumération présentée dans l'Iliade; il consistait en un bouclier, un glaive, un casque et des cnémides; l'absence de cette dernière garniture tient peut-être au fait que notre panoplie est partiellement cachée; un lécythe de l'Antiquarium de Berlin (n° 709) montre le trophée réduit aux seuls bouclier, casque et lance; d'après Pausanias la hache se trouvait en son temps dans le temple d'Athèna à Phasélis en Lycie<sup>53</sup>. Ces armes, assez semblables à celles de l'*ἀπλῶν κρίσις*, figurent en monceau désordonné sur l'épaule d'une fort belle hydrie du Louvre<sup>54</sup>; elles diffèrent des nôtres par leur forme plus ancienne.

Nos dépouilles n'ont pas été arrachées à des Barbares (comme c'est partiellement le cas pour la panoplie de la pl. 8 a), elles sont sensément le second fournitement confectionné par Héphæstos. Le motif utilisé pour la décoration du bouclier varie suivant les cas; pour notre objet il consiste en une couronne de godrons concentriques, arrondis à la périphérie et se terminant en pointe à l'ombilic; ce genre d'ornement est employé sur une gemme grecque où l'on voit un guerrier (peut-être Achille) en contemplation devant ses armes. La fresque de la tombe François à Vulci, qui montre le Péléide avec les jeunes Troyens et son bouclier déposé à proximité, rentre dans la catégorie décrite. Ces peintures et les reliefs de San Severo (Orvieto) descendant très probablement du même original grec. Malgré leurs éléments autochtones, les sujets d'urnes étrusques constituent une source importante de récupération.

Voici encore quelques exemples de *clipei* pourvus de notre motif décoratif: a) le sarcophage perdu de Florence<sup>55</sup> où le Péléide porte cette arme; b) les *œnochoés* iliaques de Berthouville à Paris où il s'appuie sur elle<sup>55</sup>; c) une peinture représentant sa mort<sup>56</sup>; d) une intaille du *British Museum* où l'arme se trouve entre les mains d'Athèna<sup>57</sup>; e) un relief placé sur une paroi du musée Chiaramonti à Rome (travée XV, n° 2)<sup>58</sup>; f) un sarcophage Antoninien (n° 39 de la petite cour du Belvédère du Vatican)<sup>59</sup>; g) un relief provenant de l'amphithéâtre de Teramo en Italie du premier tiers du II<sup>e</sup> siècle après J.-C. (pl. 6 e); h) pl. 8d<sup>60</sup>; i) dans la décoration des thermes de la villa d'Hadrien à Rome; g) et i) sont reproduits dans le *Jahrb. d. A. Inst. A. Anz.* 1941, 3/4, fig. 56, p. 461 et 1913, p. 398; j) le beau bouclier servant de soutien à *Roma* sculptée sur la base de la colonne d'Antonin le Pieux à Rome (Vatican): ici l'époque impériale moyenne a placé le motif en évidence dans une des plus glorieuses de toutes les apothéoses; sa présence sur une colonne dressée par un empereur à un potentat de même rang, l'élève dans les sphères les plus sublimes de l'art monumental.

La plupart des exemples cités appartiennent au temps des Antonins (en particulier aussi pl. 6 e). La configuration du casque est celle de la coiffe attique consistant en une calotte adaptée à la forme de la tête; le panache naît d'une crête intercalée et non pas directement de la cloche; le bas de l'objet étant caché par le bouclier, on ignore s'il possédait ces *paragnathides* qui manquent parfois

<sup>53</sup>) Pausanias, o. c., III, 3, 8.

<sup>54</sup>) Corpus Vasorum, o. c., Louvre, III I, c pl. 5, N° 4 et 6.

<sup>55</sup>) Overbeck, J., Gallerie, o. c., pl. XX, N° 12.

<sup>56</sup>) Overbeck, J., Gallerie, o. c., pl. XIX, N° 12.

<sup>57</sup>) Voyez: American Journal of Archaeology, (Archaeological Institute of America), Norwood 1906 sq., t. XIII, 1909, p. 435. fig. 3.

<sup>58</sup>) Voyez: Amelung, Walther, Skulpturen des Vaticanischen Museums, Rom, t. I, pl. 73, 550.

<sup>59</sup>) Voyez: Duruy, V., Histoire des Romains, o. c., t. V, p. 643.

<sup>60</sup>) Relief d'Ionium avec guerrier lycanien; ces souvenirs de Troie étaient populaires en Lycie, voyez Texier, Charles, Univers t. II: Asie-Mineure, Paris 1862, p. 699 et notre note 53.

sur les vases et régulièrement sur les monnaies. Notre casque, autant qu'on en peut juger, ressemble à celui porté par Achille sur les peintures grecques, ce qui n'a rien d'étonnant, car au temps des Romains les officiers étaient fréquemment coiffés du casque attique.

## 12. CHEVAUX

Notre relief finit (à droite) par un couple de chevaux (pl.3d) stationnés à côté de la tombe du guerrier et en corrélation directe avec elle; placés au second plan, tournant le dos à la scène, les oreilles dressées, grattant le sol de leurs sabots, ils paraissent vouloir reprendre une course interrompue et s'élancer vers la droite; on croit voir, sur le profil des têtes, les muscles se gonfler et les nerfs tressaillir; le rendu très vivant révèle pourtant une certaine ignorance de la constitution de l'animal, le poitrail apparaît fort par rapport aux jambes courtes et trapues; ils méritent l'épithète usitée dans l'Iliade de *chevaux aux sabots massifs*.

La présence de ces bêtes convient à la tombe d'un guerrier; nous reconnaissions en elles *Xanthos* et *Balios*, les deux immortels coursiers qui pleurèrent sur la tombe de leur maître; fils du Vent d'ouest, ils regardent le couchant. Ils jouent un rôle important dans l'Iliade et leur présence est déjà amplement justifiée de ce fait... mais, bien plus! elle est conforme au texte de Quintus de Smyrne, d'après lequel ces deux fidèles serviteurs voulurent porter la dépouille de leur maître aux demeures sous-marines de Thétis: projet dont les détournèrent les dieux en les vouant au service de Néoptolème; c'est une raison de plus de les orienter vers l'extérieur. A divers moments de l'histoire les héros possédaient des chevaux avec lesquels il leur arrivait de converser; on connaît le touchant entretien du Péléide avec son couple de parade; Homère laisse échapper des lèvres de Xanthos le verbe fatidique prédisant la mort de son maître. Les Anciens attribuaient à ces êtres des qualités divines leur permettant de s'intéresser aux destinées humaines; l'estime dont ils jouissaient se reflète dans leurs beaux noms; ils prennent part au deuil sans que personne ne pense à leur demander un service commandé; il ne s'agit en aucun cas de bêtes placées là dans un but décoratif, en *fin de scène*, uniquement pour servir de terminaison ou pour équilibrer le tableau, encore moins d'un attelage ayant conduit sur place des divinités comme c'est souvent le cas chez les Grecs. Ces bêtes, bien au contraire, participent aux funérailles de leur maître.

Dans des occasions de ce genre les coursiers étaient représentés nus et souvent à l'état de protomes; sur notre frise ils sont également sans courroies ni sangles; seul leur avant-train est visible. Sur un vase de Berlin, la partie antérieure des chevaux de Néoptolème occupe la gauche du tableau et le tombeau d'Achille se trouve placé à l'extrémité opposée<sup>61</sup>. Un sarcophage remanié du Louvre, dont une réplique au Capitole donne l'état primitif<sup>62</sup>, montre également ces solipèdes la tête et le buste dépourvus de brides.

D'après Gravelle, une gemme du cabinet Stosch représenterait nos chevaux affligés contemplant la dépouille du maître; cette interprétation est sujette à caution.

## 13. TECHNIQUE

On se demande quel pouvait être l'état d'esprit, la culture littéraire et les connaissances mythologiques du lithoglyphe occupé à reproduire un épisode tiré des poèmes épiques; il obéissait avant tout, croyons-nous, à des nécessités techniques qui lui imposaient des conceptions très différentes de celles du mythe héroïque; à ce point de vue, il se trouvait aux prises avec de grandes difficultés;

<sup>61</sup>) Vase à l'Antiquarium de Berlin, voyez: Furtwängler, Adolf, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium zu Berlin, 1885, t. I, p. 390, N° 1902.

<sup>62</sup>) Voyez: Robert, Carl, Hermeneutik, o. c., fig. 251, p. 325.

s'étant procuré à grands frais un onyx à plusieurs teintes, il cherchait avant tout à tirer parti de sa polychromie naturelle; il faisait crier la dent de sa lime mordante pour transformer ce bloc durissime en une œuvre destinée à résister aux meurtrissures du temps; il se servait pour cela de menus outils enduits de poussière de diamant, seule capable de l'entamer.

D'après nous, la sardonyx ne porte pas ce nom parce qu'elle provient de Sardes en Lydie, mais bien d'une montagne appelée par les Grecs *Σαρδώνυξ ὄρος*, située en *India inter Gangem*; de nos jours encore ce massif montagneux en fournit à la consommation.

Les camées ne remontent pas au delà de l'époque alexandrine; ils doivent leur origine au désir des Grecs d'obtenir des œuvres durables en travaillant une matière non périsable; la sardonyx est la seule capable de remplir ce but; celle des Indes, avec ses nombreuses couches, possède en outre cet avantage de se présenter en masses d'un seul tenant et de pouvoir être taillée en vases et en coupes; ses dimensions permettent de développer de vrais tableaux. Il y a lieu d'admirer le goût auquel nous devons le choix de cette pierre mystérieuse au sein de laquelle on voit transparaître tantôt la pâleur de lunes noyées dans des eaux profondes, tantôt les feux étincelants de foyers lumineux; ces effets proviennent du fusionnement de certains tons. A l'époque de la floraison de la glyptique hellénistique, les graveurs surent exploiter ces particularités avec un art consommé; la préférence accordée à ce genre d'agate leur permettait de donner libre carrière à leur fougue romantique, quoiqu'à travailler cette matière première, ils se trouvassent aux prises avec de grandes difficultés techniques.

Parmi les plus beaux exemplaires de cette catégorie, nous signalons le camée du Jugement de Pâris<sup>63</sup>, dont le sujet est appliqué sur un fond noir dominé par des tons de ce bleu, pâle et laiteux, si caractéristique de la pierre des Indes. Le grand camée dit de Tibère ou de la Sainte-Chapelle (pl. 6 b, c) possède de multiples couches; il représente la tradition hellénistique à laquelle appartient aussi notre vase.

Les couches peu nombreuses, bien établies et souvent profondes de la pierre d'Arabie procurent à l'artiste la faculté d'introduire de la clarté dans sa composition; cette qualité devient même un défaut au temps des Romains; elle entraîne la froideur et des duretés; la grande sardonyx de Vienne dite *Augustea* en est l'exemple le plus frappant, elle consiste en deux couches et produit une sensation de régularité tranquille et uniforme. Plus on s'éloigne des Grecs, plus la hardiesse impulsive tend à disparaître. Le pot de Saint-Martin appartient à la menue plastique impériale moyenne; sa pierre possède quatre gisements dont les principaux sont d'un ton noirâtre opaque ou d'un blanc tantôt laiteux, tantôt verdâtre; les nus sont pris de préférence dans la zone claire. Parmi les veines secondaires (c'est à dire celles qui ne s'étendent pas à toutes les surfaces), on rencontre le gris, le roux fauve et l'acajou translucide; ces nuances variées contrastent avec les tonalités froides de la tranche blanchâtre, la réchauffent et animent l'ensemble. Le sculpteur a taillé les draperies dans la fraction foncée et a réservé pour le reste la partie claire, tandis que le fond conserve partout sa couleur noire; les dérogations au parti adopté ne sauraient être attribuables à la seule décadence de l'art, car les difficultés techniques sont déterminantes; l'artiste a profité d'un ruban clair pour présenter Thétis vêtue d'un manteau blanc et d'un sous-vêtement brun; l'interversion a l'avantage d'introduire de l'imprévu dans la monotonie de l'ensemble et de différencier de son entourage la seule personne dont l'attitude fût agressive.

Nous rencontrons des licences du même genre dans le camée du Jugement de Pâris<sup>63</sup> et sur le pot de Berlin<sup>64</sup>. L'exécution du vase de Mantoue<sup>65</sup> est maladroite et hésitante; le modelé est réservé aux

<sup>63</sup>) Furtwängler, Adolf, Gemmen, o. c., p. LII, N° 7.

<sup>64</sup>) Furtwängler, Adolf, Die geschnittenen Steine im Antiquarium Berlin, o. c., N° 11362. Furtwängler, Adolf, Gemmen, o. c., t. III, p. 336 sq., fig. 183 und 184.

<sup>65</sup>) Furtwängler, Adolf, Gemmen, o. c., t. III, fig. 185-188, p. 339.

seules surfaces en façade alors que les contours plats de ses tailles acutangles paraissent débruties au tronchoir, particularité que nous trouvons aussi dans notre objet: voyez la périphérie du bras gauche de la femme assise (pl. 2 a et b).

#### 14. DATE

Les créateurs du vase d'Agaune ont traité les personnages de façon incisive, ils ont fait montre de dextérité dans l'agencement des draperies, le modelé des parties nues et le dessin. Ces avantages contrastent malheureusement avec des imperfections; la taille de l'onyx présente des duretés; les violents contrastes occasionnés par les foyers de lumière renvoyée par la surface polie procurent au relief un brillant qui, tout en l'animant, sort de la note des harmonies vraiment classiques. Le goût général semble appartenir à une grande époque, mais la lourdeur des figures s'accorde mal avec cette attribution. L'isolement de la créature humaine s'est effectué au détriment des proportions, ceci d'autant plus qu'on se trouve en présence de types provenant de milieux divers; en les utilisant le sculpteur s'est ingénier à remplir de façon satisfaisante l'espace dont il disposait et à trouver une silhouette convenant à une frise un peu longue. Nous voyons là un exemple de ce dont était capable la fabrication romaine opérant sur le sol gréco-oriental; le style des personnages, malgré ses imperfections, possède encore le pouvoir fascinateur des œuvres helléniques.

Les articles consacrés à cet objet l'ont situé, peu avant, sinon après, l'an 300 de l'ère chrétienne. Il ne peut en aucun cas être classé parmi les œuvres de la période julienne et serait bien d'une époque intermédiaire. D'après une classification généralement adoptée, la sculpture moyenne commence avec le règne de Marc-Aurèle en 161 et finit en 313.

Les changements propres à cette ère apparaissent de façon très perceptible sur les sculptures de sarcophages.

A première vue, la parenté de notre relief avec la cuve dite de sainte Hélène au Vatican (pl. 8 b) est pour le moins étrange; le grand public la croit byzantine à cause du porphyre dans lequel elle est taillée et aussi de la présence des bustes d'Hélène et de Constantin; cette façon de voir est en contradiction avec certains faits; le sarcophage ayant été sculpté en Egypte, le choix de sa matière première s'explique sans autres, en outre la pierre polychrome était très en vogue au II<sup>e</sup> siècle après J.-C. Les anges placés aux angles du couvercle, comme les deux portraits, sont des adjonctions provenant de restaurations opérées sous le pontificat de Pie VI<sup>66</sup>; l'ensemble initial présente tous les caractères de l'art d'époque moyenne. L'importance accordée au fond, la tendance à varier les attitudes, les sentiments intimes des guerriers et captifs reflétés par leurs visages sont tous des manifestations étrangères à l'art avancé; les détails confirment cette conviction, en particulier l'ornement du bord supérieur reproduisant celui du mausolée des Jules de Saint-Rémy, repris lui-même d'une décoration hellénistique. Les foyers lumineux et les reflets dûs à la politure de la pierre dure contribuent à augmenter la similitude entre notre objet et celui du Vatican.

Le monument le plus rapproché comme style est connu sous le nom de base d'Antonin et Faustine; il possède un bouclier revêtu de l'ornement à godrons. Les chevaux de sa *decoratio*, comme ceux du sarcophage et les nôtres, sont de taille ramassée et disproportionnée par rapport aux humains dont ils se distinguent par une anatomie primitive; ces défauts apparaissent non seulement dans les types mais aussi dans les membres respectifs d'une seule et même bête. Par la façon dont on a tiré parti des couches de la sardonyx, le style des draperies, la manière dont elles sont taillées, par l'ar-

<sup>66</sup>) Voyez: American Journal of Archaeology, o. c., 1909, p. 59, où le sarcophage est attribué à Marc-Aurèle. Riegl, Aloïs, Kunstdindustrie, o. c., p. 170 sq.

rangement des coiffures, notre frise dénote une certaine affinité avec la scène de l'illustration sculptée dans le pot de Berlin<sup>64</sup> (pl. 8 c), travail de bonne tradition julienne; l'altitude des saillies est due à l'épaisseur de sa zone foncée. Celle de notre figure armée provient également de la configuration des tranches dans lesquelles elle se trouve. Malgré une similitude plus apparente que réelle, issue des méthodes communes à toutes les stéréotomies, on ne peut tabler sur ces coïncidences pour en fixer la date. Notre cruchon ressemble un peu au camée du cabinet des médailles de La Haye, casé parmi les dernières manifestations d'art de la lignée de Claude; il se rapproche encore davantage de la grande sardonyx de la Sainte-Chapelle<sup>67</sup> (pl. 6 b, c) dont les couches ne concordent pas avec les parties auxquelles l'artiste eût désiré les attribuer; le travail est postérieur au temps où vécurent les princes représentés; parmi les analogies on remarque les coiffures avec leurs séries de boucles formant diadème (pl. 6 c); puis aussi les ailes du sphinx aux squames découpées, de part et d'autre, avec la même précision (pl. 6 b).

La cruche d'Agaune est plus parente des derniers objets cités que du vase de Mantoue<sup>65</sup>, produit dont la maladresse ne saurait être endossée aux seules difficultés techniques dont les lithoglyphes du vase de Berlin et du nôtre ont très bien su faire façon.

Dans la plupart des écrits traitant de notre objet, on lui a reproché un certain flottement dans l'application du système de taille. Les différentes colorations de l'onyx, se pénétrant mutuellement sans tenir compte des contours, ont donné occasion à des critiques sur lesquelles on a tablé pour le reléguer parmi les œuvres de style byzantin; nous ne saurions partager cette façon de voir car les camées à couches strictement localisées sont tard venus; le grand art opérait avec hardiesse, il se saisissait des moindres rubans s'ils se prêtaient à la réalisation de sa vision artistique; il se montrait opportuniste, se pliait aux difficultés et tolérait des inconséquences créatrices de coloris flamboyants; les plus belles manifestations de la glyptique obéissent à ces principes, et parmi elles se trouvent la tasse Farnese et le camée de Tibère. Notre objet se trouve placé plus près de ces chefs-d'œuvre que de la froide manière tardive; les raisons de l'attribuer aux Antonins sont de nature à réfréner les doléances au sujet du manque de concordance des tonalités. Nous découvrons des analogies intéressantes dans le domaine de l'argenterie et surtout de la céramique à reliefs; dans la première catégorie nous trouvons les vases de Berthouville (Eure) dont la panse est décorée de sujets relatifs à la guerre de Troie.

Le sujet de notre frise ne se couvrant avec aucune œuvre du passé, on en pourrait déduire que la création de cet ensemble coïncide avec la date où il fut sculpté dans la sardonyx; ce n'est toutefois pas le cas pour les personnages tous transmis par l'iconographie grecque. Les matériaux servant de base aux tableaux mythologiques romains remontent presque tous à l'ère hellénistique, autrement dit au temps où furent travaillés les premiers camées. Dans ce domaine les bols à reliefs appelés homériques constituent une ultime manifestation de cette culture; les sujets représentés témoignent de son érudition, on y constate une tendance toujours plus accentuée à substituer des situations abstraites aux manifestations objectives des Grecs. Notre frise se rapproche beaucoup de ce genre de figulines<sup>68 69</sup>; le décor en est emprunté aux légendes épiques: Iliade, Odyssée, Petite Iliade, Ethiopide d'Arctinos et Ilioupersis (Destruction de Troie) du même auteur; contrairement à ce qui se passe sur les sarcophages, les scènes à personnages clairsemés ne sont pas composées en profondeur mais toujours projetées sur un plan. Sur une tasse de Berlin<sup>70</sup> les quelques acteurs appartenant au tableau sont alignés à gauche de la tombe d'Achille. Trois bols<sup>14</sup>, sortis d'un même moule, rendent un

<sup>67)</sup> Babelon, E., Catalogue, o. c., N° 264.

<sup>68)</sup> 50tes Winckelmanns Programm, o. c., p. 1-96.

<sup>69)</sup> Courby, F., Vases grecs à reliefs, Paris 1926.

<sup>70)</sup> Voyez: 50tes Winckelmanns Programm, o. c., p. 73, fig. b.

épisode paraissant provenir de l'*Ethiopide*; les figurants sont groupés de part et d'autre de la stèle de Patrocle; on se croirait en présence d'un pendant au flacon d'Agaune, car les Anciens aimaient à voir placées symétriquement les tombes d'Achille et de son *alter ego*; nous en possédons un exemple typique à San-Severo<sup>44</sup>. Les pièces de grand prix étaient destinées à orner les intérieurs et les *ollaires* des riches, dans lesquels on procédait volontiers par paires.

Notre frise ne peut en aucun cas trouver place parmi les œuvres romaines tardives et cela pour bien des raisons; les figures se détachent sur un fond dépourvu d'ornementation et obéissent à cette règle d'esthétique grecque voulant que chaque individu puisse se mouvoir librement dans un espace donné; dans l'art avancé le sujet et le fond autrefois, indissolublement liés, ne dépendent plus l'un de l'autre, les sculpteurs montrent des personnages entassés, se détachant en clair sur du noir et de préférence dans une enfoncure à cadre saillant.

Les œuvres de la fin du III<sup>e</sup> siècle se plaisaient dans les extrêmes; sous Constantin le relief avait atteint son niveau le plus bas et obligeait les artistes à creuser la pierre sous les contours pour détacher du fond les objets représentés.

Le rendu des voiles évolue à sa façon; la phase moyenne marque une préférence pour la figure drapée; les vêtements de nos figures se font remarquer par leurs extrémités exagérément développées; on a négligé de sculpter les plis en ronde bosse, la tranche de leurs courbes consiste en un biais de profondeur variable, les arêtes sont aiguës; ce sont là des expédients auxquels on recourait pour épargner la peine (voyez pl. 8 c où l'on a reconnu la même façon de procéder).

Notre artiste ne connaissait pas encore la répartition constantinienne des corrugations, ni la sécheresse des fronçures vermiculées, taillées selon la verticale. Notons encore un point sur lequel notre frise est fidèle aux traditions classiques; celui des lignes résultant des contours extérieurs; elles appartiennent au système grec des diagonales formant pyramide et non pas à celui des perpendiculaires et du rectangle, si caractéristiques des créations du règne de Constantin. La phase moyenne procure la vue d'ensemble et se rapproche en cela des modernes avec leur tendance à simplifier et à retenir les grandes masses. Signalons encore sa façon de représenter les assistants par paires en les opposant les uns aux autres<sup>67</sup>.

La mise en parallèle de notre frise avec les œuvres fin de siècle mentionnées dans ce chapitre est tout à son avantage: la perfection classique a laissé chez elle des traces manifestes; nous croyons ne pas nous tromper beaucoup en revendiquant pour elle le temps des Antonins.

D'après F. Adler<sup>7</sup>, l'enchâssure d'or émaillé est du VI<sup>e</sup> siècle après J.-C.; elle serait conforme aux travaux d'art d'époque mérovingienne et plus précisément du règne de Sigismond; elle date au plus tard du VII<sup>e</sup> siècle et montre les formes caractéristiques du style bourguignon primitif.

A une époque ancienne, la tradition établissait une corrélation entre cet objet et l'évêque Martin de Tours, il est probable que ce prince de l'Eglise la reçut en cadeau à Rome, et l'ayant emportée à Agaune, la remit à la communauté.

Nous croyons publier pour la première fois dans cet article la mention figurant dans V. Fridolin C, 13 *Rex Chlodvig I, 481-511: vas lapideum vitrei coloris auro gemmisque fabrili arte mirabiliter ornatum...*, elle se rapporte à notre vase<sup>71</sup>.

<sup>71</sup>) Bonner Jahrbücher (früher Verein von Alterthums-Freunden im Rheinlande), Bonn 1895, Heft 140-141, 1936, p. 125 sq. (E. Knögel, Kunstquellen zur Geschichte der merovingischen Zeit).

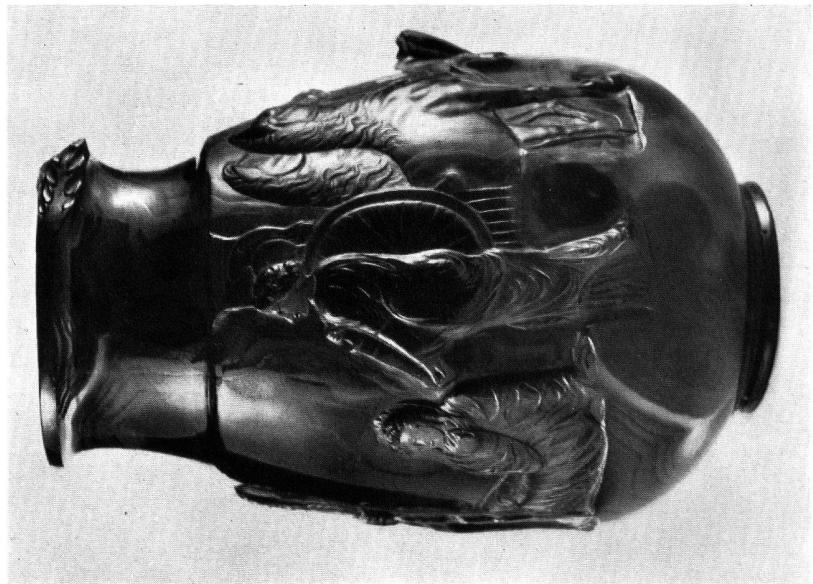
<sup>72</sup>) Besson, Marius (Monseigneur), *Antiquités du Valais*, Fribourg 1910.

<sup>73</sup>) La Vallée (de), Joseph, *Voyage de l'Istrie et de la Dalmatie*, Paris 1802.



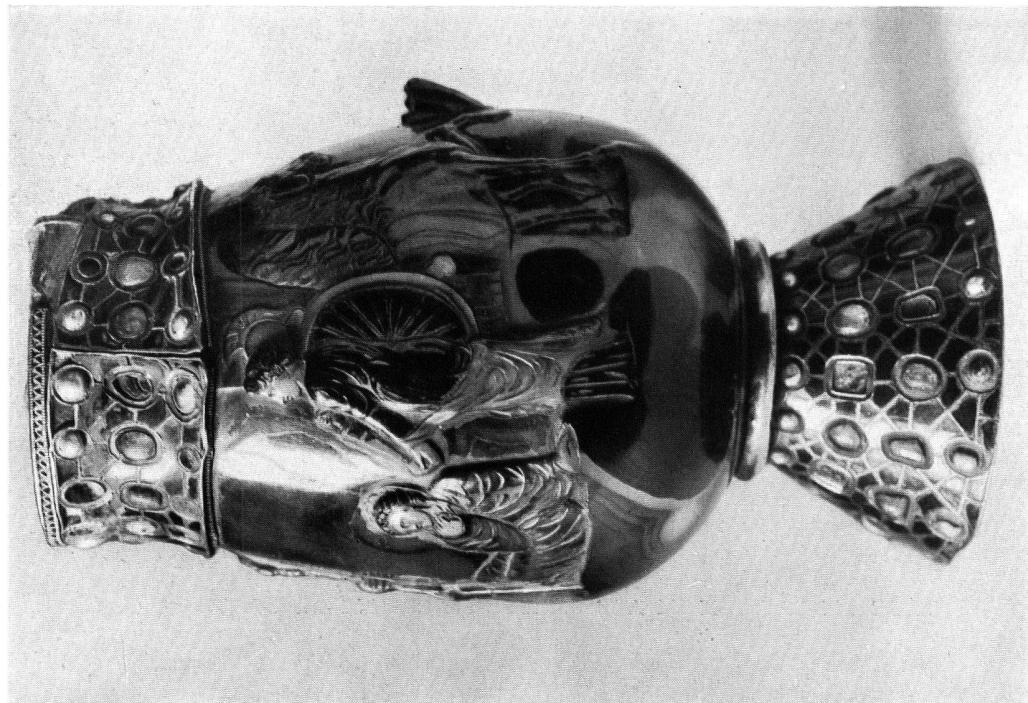
Phot. Musée National Suisse

VASE EN SARDONYX A L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE



Phot. Musée National Suisse

b) Le vase dans sa forme primitive



Phot. Boissonnas, Genève

a) Le vase antique monté sur cloisonnés en or

VASE EN SARDONYX A L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE



a



b



c



d Phot. Musée National Suisse

VASE EN SARDONYX A L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE. DÉTAILS



VASE EN SARDONYX A L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE  
Les cloisonnés démontés

Phot. Musée National Suisse



Phot. Musée National Suisse

VASE EN SARDONYX A L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE (MOULAGE)

Développement du sujet représenté sur la panse du vase. — La technique du moulage ne permettant pas une reproduction rigoureusement exacte, veuillez, pour tous les détails, consulter les planches



a



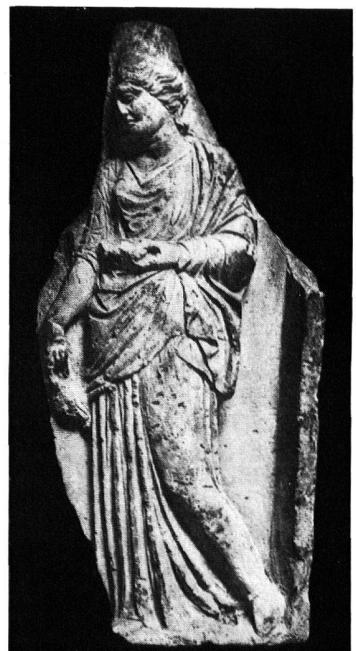
b



c

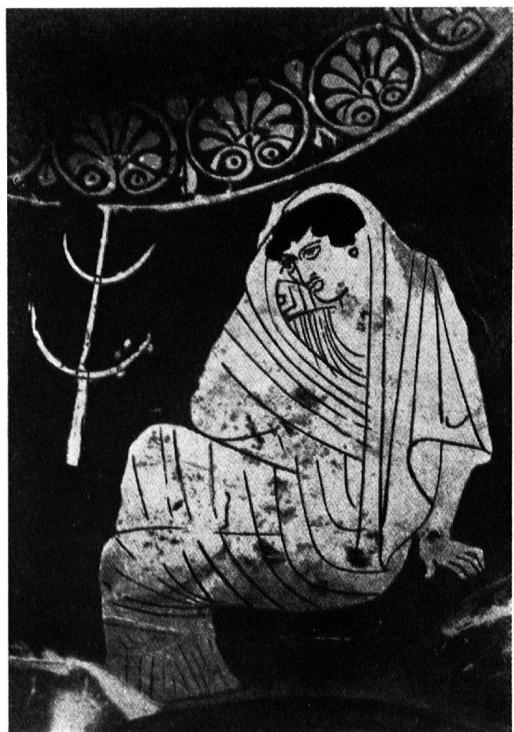


e



d

a) Pied du vase en sardonyx (Saint-Maurice) – b) c) Fragments du camée de la Sainte Chapelle à Paris – d) Femme adonnée à une libation, d'après Hans Klumbach, Tarentiner Grabkunst pl. 13, n° 65 – e) Relief provenant de Téramo (Italie), d'après Jahrb. d. Inst. Anz. p. 461, fig. 56 (1941)



a

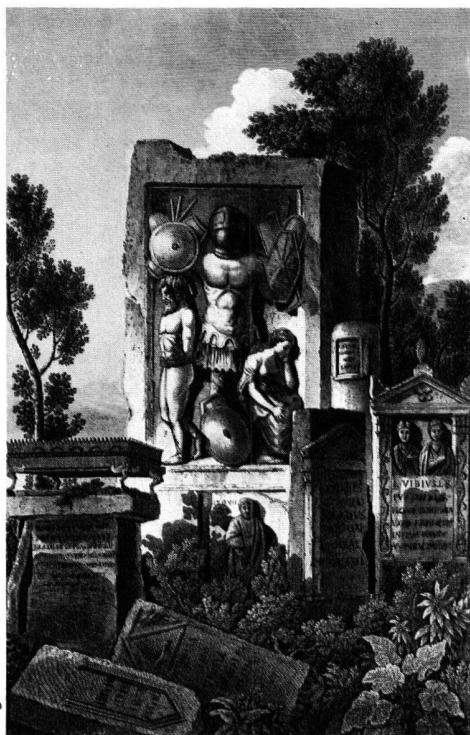


b



c

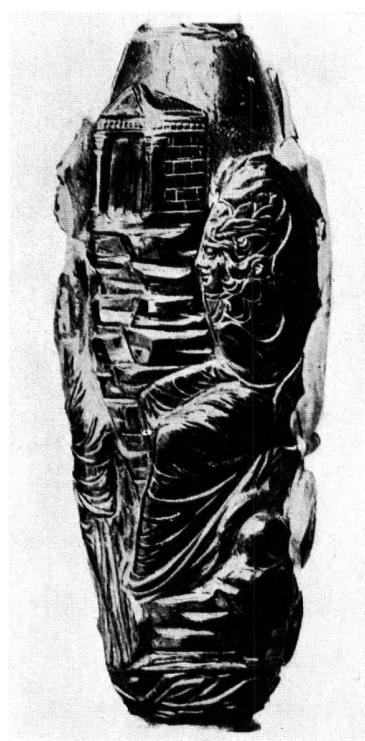
a) Femme affligée d'après un lécythe à figures rouges, à l'Antiquarium de Berlin – b) Briseis quittant la tente d'Achille, fresque de la maison du poète tragique à Pompéi – c) Relief du Louvre, d'après Monum. dell'Inst. VI, VII, tav. 57



a



b



c



d

a) Monument de Clodius Quirinalis, C.I.L., V, 540, d'après J. Lavallée, Voyage d'Istrie, pl. 9<sup>bis</sup> – b) Fragment du sarcophage de l'impératrice Hélène (Rome, Vatican) – c) Sardonyx de l'Antiquarium de Berlin, scène de lustration – d) Bas-relief à Koniah. Guerrier, d'après Univers t. II, Asie-Mineure, par Charles Texier, pl. n° 5. (Le bouclier, comme celui de fig. 6, porte un dauphin ou un scylla... ; «les souvenirs de la guerre de Troie», dit Strabon, «sont populaires dans toute la Lycie».)