

Sur la grande statue féminine en bronze trouvée au Pirée

Autor(en): **Karouzou, Semni**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **17 (1979)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835571>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Sur la grande statue féminine en bronze trouvée au Pirée

Semni KAROUZOU

Au-dessous des trottoirs d'Athènes et des environs sont encore ensevelies, sans doute, des antiquités importantes; quelques exemplaires émergent de temps en temps pour l'admiration de tous et pas seulement celle des amis de l'Antiquité.

Une des plus étonnantes trouvailles a été celle du Pirée, en 1959, tout près du grand port. Il s'agit de quatre grandes statues de première qualité, en bronze, et de quelques œuvres secondaires, en marbre. La plus ancienne de ces statues est un Apollon en bronze, d'environ 500 av. J.-C. Il est surtout connu par quelques bonnes reproductions dans quantité de manuels d'archéologie, tout comme la grande statue d'Athéna en bronze, œuvre de Céphisodote l'Ancien¹ selon une suggestion de Karl Schefold.

Plus séduisante que cette dernière œuvre est la petite Artémis, de tradition praxitélienne. Trouvée très abîmée, rongée par une espèce de cancer du bronze, elle a été sauvée et remise en état grâce à l'habileté du technicien de l'atelier du bronze du Musée National d'Athènes, Christos Chatziliou².

Pour les conditions de l'enfouissement des statues, une photographie prise alors est instructive. On y voit, sous le trottoir, deux d'entre elles; la grande Athéna et la petite Artémis, qui sont embrassées³. Elles auraient dû ensuite être embarquées sur un bateau et emmenées avec les autres par le cap Maleas jusqu'à un port italien.

Nous nous arrêterons sur une autre statue en bronze, la quatrième, l'une des plus grandes de l'ensemble. Sa hauteur est de 1,96 m.

C'est une figure féminine vêtue du péplos attique à *apoptygma* ajusté de façon peu commune, immédiatement au-dessous de la poitrine (*pl. 20, fig. 1*). Le corps repose sur la jambe droite, la jambe gauche est «libre», assez éloignée du corps, touchant le sol du bout du pied. Grandes sont les plis du péplos qui, tombant verticalement, couvrent la moitié du corps; sur la jambe gauche «libre», le vêtement n'est plissé que dans sa partie inférieure (*pl. 20, fig. 2*); aucun pli n'est visible au-dessus du genou alors qu'ils sont amplement rendus sur la jambe droite. Dans la main gauche, plus éloignée de la cuisse, est conservé un fragment de plomb, qui servait à ajuster un objet, probablement plutôt lourd. La main droite est tendue vers l'avant. Une comparaison rapide avec celle d'Artémis, qui tenait certainement une patère, pourrait faire croire que notre grande statue tenait elle aussi une patère et qu'elle représentait la même déesse, Artémis. Pourtant le bras droit de notre grande figure est plié, les doigts sont ouverts, écartés les uns des autres (*pl. 21, fig. 3-4*): elle ne tenait donc pas une phiale dans cette main si lisse à l'intérieur. Le reste d'un petit fragment de bronze sur ce doigt peut s'expliquer par un défaut de fonte ou par la présence d'une fleur ou d'une couronne tenue entre les doigts (*pl. 21, fig. 5*).

On arrive ainsi à la conclusion que cette main droite peut évoquer un geste expressif de déclamation. Ce geste correspond d'ailleurs à l'expression du visage. La tête, posée sur un cou assez allongé, est légèrement tournée vers la jambe droite, mais le regard se dirige au loin (*pl. 22, fig. 6*). L'expression du visage est concentrée sur les yeux et surtout sur la bouche entrouverte. Ce n'est pas l'expression de la déesse de la chasse; la jeune femme est plutôt représentée, à notre avis, au moment où elle s'apprête à réciter un poème.

Déjà Helga v. Heintze, qui voulait reconnaître Sappho dans notre figure, avait supposé que la main abaissée tenait une lyre, sans doute fixée aux doigts par du plomb⁴. Les parallèles dans la peinture des vases sont abondants, surtout au 5^e siècle; nous nous bornerons à signaler une

ménade du cratère de Czartoryski à Varsovie. Le dessin est de la main de cet élève du Peintre d'Achille, le peintre de la phiale de Boston; la vieille nourrice thrace de la coupe de Schwerin, du Peintre de Pixtoxénos, tient de la même manière la lyre du petit frère d'Héraclès qu'elle accompagne à sa leçon chez le maître de musique⁵.

Quant à la statique de la statue, il est intéressant d'observer que c'est la main gauche, qui, par le poids qu'elle tenait, peut être dite tendue, formant ainsi une composition en chiasme avec le pied droit (*pl. 20, fig. 1*); la main droite, elle, se trouve dans une position semblable par rapport au pied et à la jambe gauches («Spielbein»). C'est une manière personnelle et originale de la part de l'artiste de traiter le problème de la pondération.

Pour dater la statue, on pourrait s'appuyer surtout sur la manière dont est placée la ceinture immédiatement au-dessous de la poitrine. Pourtant, le corps n'est pas élancé comme c'est le cas le plus souvent. C'est dans la seconde moitié du 4^e siècle que la ceinture, placée haut, annonce déjà l'idéal hellénistique, mais sur un corps mince, raffiné.

Observons maintenant la coiffure (*pl. 22, fig. 7; pl. 23, fig. 8*). Elle est d'un type rare; les nattes autour de la tête se rencontrent très peu sur des figures féminines du 4^e siècle; cette coiffure cependant est celle que porte normalement Sappho⁶. Le bronzier a travaillé de façon magistrale et minutieuse au rendu des cheveux ou plus précisément à l'arrangement des mèches qui donnent son style à la coiffure. Cette finesse, digne d'un habile bronzier, est reproduite sommairement sur une tête de femme en marbre, au Musée Paul Getty, à Malibu, sur laquelle Helga v. Heintze avait attiré l'attention; elle s'y est référée pour identifier la statue du Pirée. Car ce buste porte l'inscription Σαπφών ou Σαφφών, selon H. v. Heintze. Il doit être la copie d'une statue du 1^{er} siècle av. J.-C., qui représentait la fameuse poétesse⁷. Qu'on se rappelle les cheveux de la statue du Pirée pour se persuader de l'indifférence, de la façon sommaire dont le marbrier de l'époque tardive, probablement un Grec de la diaspora, a traité la coiffure, sans doute soignée, admirable, d'un original en bronze⁸.

Sommes-nous ainsi amenés, en suivant H. v. Heintze, à la conclusion que notre statue du Pirée représente aussi Sappho? Au lieu de discuter cette opinion, jetons un dernier coup d'œil sur la petite Artémis praxitélienne du Pirée. Son corps est mince, la tête toute petite, les lignes verticales dominant. Bien que la ceinture soit placée haut, immédiatement au-dessous de la poitrine, celle-ci est très faiblement indiquée. Les courbes du corps sont à peine visibles. La tête pourtant est déjà tournée du côté de la jambe droite, qui n'est pas tendue.

Quelle différence avec notre grande statue du Pirée (*pl. 21, fig. 3*)! On est frappé dès le premier coup d'œil par une certaine lourdeur des membres: les bras et les jambes sont presque trop robustes. Les plis, extrêmement larges, ne tombent pas en masses verticales comme on le voit sur nombre de statues attiques; ils sont largement distribués au lieu de couvrir, comme ce serait la règle, la jambe tendue; les plis, assez distinctement indiqués, accentuent la force physique de cette jambe. A part cela, l'un des éléments les plus singuliers est le modelé de la poitrine, trop volumineux, au-dessus de la ceinture. On chercherait en vain parmi les statues attiques contemporaines, habillées, comme sur notre document, du péplos attique, des parallèles montrant une telle plénitude du corps. Mais que dire aussi des deux bouffants qui, tombant au-dessus de la ceinture et encadrant la poitrine, accentuent l'impression de largeur et le caractère compact de l'œuvre? On est ainsi tenté de croire que ces traits reflètent l'intention du bronzier de donner un *pondus*, une stabilité, à la forme.

Pour toutes ces raisons, nous arrivons à la conclusion qu'il est impossible d'admettre que notre statue soit l'œuvre d'un bronzier ou d'un atelier athénien. Seul un atelier du Péloponnèse peut avoir créé cette œuvre originale; plutôt qu'à Sicyone, on pensera à un autre grand centre de bronziers: Argos.

C'est vraiment un idéal dorique qui est exprimé dans notre statue; cet idéal est d'ailleurs illustré, à partir du 6^e siècle, par nombre de petits bronzes, attribués sans hésitation à Argos, surtout depuis les travaux de Langlotz⁹. Mais, s'il s'agit d'une œuvre argienne, on se demandera pourquoi l'artiste n'a pas revêtu la jeune femme d'un péplos argien? Cette objection peut facilement être réfutée grâce aux recherches de H. Weber, qui a montré que, dès la moitié du 4^e siècle, le péplos attique prend le pas sur les autres types de vêtements et qu'il est difficile de faire des hypothèses sur les «causes internes» (innere Gründe) de ce phénomène¹⁰.

Que la statue du Pirée représente une poétesse, cela est devenu vraisemblable, nous voulons l'espérer, surtout à cause de la coiffure, mais aussi du geste de la main droite, de l'exaltation du visage, avec cette expression d'au-delà du quotidien, en supposant enfin la présence d'une lyre dans la main gauche.

Peut-on nommer cette poétesse Sappho? Il ne paraît pas logique que l'on se soit intéressé à la poétesse éolienne dans ce centre dorique du Péloponnèse. Mais, une collègue de Sappho, d'époque plus tardive, a vécu dans cette ville qui l'honorait: la fameuse argienne Téléssilla. Elle

vivait au début du 5^e siècle; seuls quelques petits fragments de ses poèmes sont conservés, dont l'un dédié à Artémis et Apollon.

Mais dans toute l'Antiquité, on a surtout parlé de l'héroïsme de Téléssilla. Pausanias avait vu une statue d'elle dans le temple d'Aphrodite, devant la statue du culte. Aux pieds de Téléssilla étaient jetés des livres et elle s'appropriait à mettre un casque qu'elle tenait à la main¹¹. C'est le caractère héroïque de la poétesse qui était ainsi indiqué: après que le roi de Sparte, Cléomène, eut infligé une défaite totale à l'armée argienne, c'est Téléssilla qui rassembla toutes les femmes d'Argos sur l'acropole pour défendre leur patrie. Les Lacédémoniens pensèrent alors qu'il serait peu flatteur pour leur réputation de combattre des femmes et ils quittèrent le pays¹².

La provenance de cette statue de bronze demeure, comme celle des autres trouvailles du Pirée, complètement inconnue. On ne peut savoir si elle était érigée dans un téménos ou dans l'agora d'Athènes ou celle d'une autre ville. L'amitié entre Argos et Athènes a été constante et il se peut que la patrie de Téléssilla lui ait érigé quelque part à Athènes, sinon précisément dans l'agora, une statue idéalisée. Cette dédicace a dû se faire durant le quatrième quart du 4^e siècle, sinon au début du 3^e siècle, tout au début de l'art hellénistique.

Dans quelle autre ambiance pourrait-on rencontrer pareil traitement du péplos attique, avec cette manière de soutenir la poitrine? Une origine argienne, avec le retard qu'on décèle en même temps dans un centre devenu provincial — la tête n'est pas tournée vers la jambe libre — explique cette lourdeur dépassée alors par les sculpteurs d'autres centres artistiques. Notons encore la façon idéale de traiter la chevelure, ainsi que le front bas, la rondeur de la tête.

Quant au bandeau oblique qui traverse la poitrine, on peut y voir un moyen de soutenir par la ceinture la partie supérieure du corps; s'il s'agissait du *télamon* pour le carquois, comme sur les statues d'Artémis, des traces seraient conservées dans le dos (*pl. 23, fig. 9*) et, comme il s'agit d'une grande statue, le carquois, assez lourd, serait fixé solidement. Au contraire, le dos est libre de toute adjonction de cet ordre; le bandeau ne sert donc qu'à soutenir la ceinture¹³.

Si on regarde la statue par dessous, on se rend compte qu'elle est vide à l'intérieur; c'est le cas, nous le savons aujourd'hui, dès la fin de l'époque archaïque, de toutes les grandes statues en bronze, qui étaient fondues. On rappellera à ce propos un épisode de l'histoire européenne: la terrible affaire de la destruction des statues, à Paris, pendant la Révolution. Parmi d'autres statues équestres de rois, celle d'Henri IV, monarque tolérant et populaire, a été détruite elle aussi. Quand Bouchardon la mit en pièce sur la place royale, Sébastien Mercier, journaliste au «Nouveau Paris» remarqua avec étonnement que la statue était vide à l'intérieur «comme la puissance propre»¹⁴. On n'oserait pas en dire autant des statues grecques en bronze, érigées pour la plupart par des régimes démocratiques, sur les places publiques et dans les sanctuaires, pour honorer les hommes et les femmes qui enrichissent encore notre vie.

Un éminent archéologue d'autrefois, Eduard Schmidt, dans une étude qui demeure intéressante, bien que de nouveaux documents infirment son hypothèse sur la reconstitution d'une statue de Sappho, s'est penché sur une statue inscrite de celle-ci: la statue de Compiègne. Contrairement à l'opinion d'autres archéologues, E. Schmidt a osé dater l'original de la fin de l'époque hellénistique et cela sans tenir compte du style seulement; selon lui, le créateur avait vraisemblablement changé l'ancien motif de Citharodie en une récitation d'après un texte écrit¹⁵. Notre statue du Pirée, beaucoup plus ancienne, reproduit la tradition de la récitation avec la lyre et montre qu'au début de la période hellénistique l'ancien type avec la lyre était encore vivant.

Nous arrivons ainsi, à travers les siècles, à l'époque du romantisme sur le sol de la Grèce à peine libérée. Pour la première fois, on cherche alors à tout prix une image de Téléssilla. Lors de l'admirable «Expédition de Morée», les membres français de cette Commission ont vu, encastrés dans le mur d'une maison d'Argos, quelques reliefs antiques. La maison, très intéressante par son style, appartenait au stratège de la Guerre de l'Indépendance, Tsokris. Doué d'une étonnante connaissance des auteurs anciens, M. Le Bas, membre de la Commission, fasciné par la description de l'héroïsme de Téléssilla, a cherché une image d'elle à Argos; il a cru la reconnaître sur la stèle funéraire d'une jeune mère qui tient une couronne, œuvre locale influencée par la tradition des stèles funéraires attiques. Elle doit être encore encastrée dans le même mur. Le Bas, enthousiasmé par cette rencontre, insiste dans son texte, sur l'activité de Téléssilla et termine sur une observation discrète: «Je sais qu'on pourra m'objecter le silence de Pausanias sur ce monument, mais Pausanias a-t-il tout vu, tout décrit? Il y aurait, je crois, de la témérité à l'affirmer»¹⁶. Pausanias aurait d'autant moins pu voir où était érigée en Grèce notre statue en bronze du Pirée que depuis deux siècles elle était ensevelie dans ce magasin du port du Pirée.

C'est surtout le style, la configuration spéciale de la statue qui nous ont amenés à ce rapprochement — vraiment téméraire — avec Argos. C'est aussi le caractère exceptionnel de son aspect extérieur: l'expression du visage, la coiffure «spirituelle», comme aussi ce geste de la main droite, qui suggère une élévation de l'âme; c'est tout cela qui nous conduit à une

hypothèse dont l'examen est confié à la perspicacité de nos collègues. On doit vraiment se libérer de la douceur presque décadente des statues athéniennes postpraxitéliennes au 4^e siècle pour arriver à comprendre et à estimer celle en qui nous avons reconnu la Téléssilla du Pirée. Parmi les hymnes transmis par quelques inscriptions découvertes dans l'Asklépéion d'Epidaure, il en est un, attribué à Téléssilla, qui raconte comment la mère des dieux, furieuse, traverse les montagnes et les plaines et demande sa part aux différents pays du monde¹⁷. Récitant un tel hymne à un dieu ou à une déesse, le bronzier d'Argos a représenté cette grande figure de la poétesse inspirée.

Notes

* Je remercie vivement le Directeur du Musée National, M. N.K. Yalouris, ainsi que l'Ephore des bronzes, M. P. Kalligas, qui m'ont accordé le droit de parler de cette statue au Colloque de Lausanne et de la publier dans ses Actes. M^{me} A. Hermarie, membre de l'Ecole française d'Athènes, a eu l'obligeance de mettre au point mon texte français.

¹ *Klassisches Griechenland* (1965) 213. *AK* 14, 1971, 37 s., pl. 15-16, 1-2. S. Karouzou, *Catalogue Musée National* (1977) 113 (fig.).

² Karouzou *op. c.* 114 (fig.). Cf. C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque* 4, 2, 1 (1954) 247 s.

³ *AJA* 64, 1960, pl. 65.2. *BCH* 84, 1960, 647 s. (G. Daux, Chronique des fouilles) fig. 4-5, pl. 15. Picard *op. c.* 4, 2, 2 (*supra* n. 2) pl. 27. Έργον 1959, 161 s. *Gymnasium* 68, 1961, pl. 2. Cf. Picard *op. c.* 4, 2, 1, 1095, pl. 27 et Πολέμων 7, 1958-59, 26 s. H. v. Heintze, *Das Bildnis der Sappho* (1966) 14 s., fig. 3-5.

⁴ *Op. c.* 17.

⁵ E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung der Griechen* (1923) fig. 571. J.D. Beazley, *Greek Vases in Poland* (1928) pl. 23 et *id.*, *ARV*² 1019, 82 (Stamnos Czartoryski). Pfuhl *op. c.* fig. 371. Beazley, *ARV*² 862, 30 (Skyphos à Schwerin). Cf. aussi l'Apollon tenant une lyre et une phiale sur une amphore du cercle du peintre des Niobides, à Würzburg, E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (1925-1933) pl. 170, 172 et 184. Beazley, *ARV*² 611, 32 et 1661. H. Walter, *Griechische Götter* (1971) 322, fig. 298. E. Buschor, *Griechische Vasen* (1969) fig. 216. Cf. Dionysos ivre sur la coupe du peintre de Méléagre au British Museum, Walter *op. c.* 373, fig. 349 et Beazley, *ARV*² 1414, 89, et aussi le jeune homme tenant la lyre sur une amphore de Londres du peintre de Pélee, K. Schefold, *J. Paul Getty Museum Journal* 2, 1975, 59, fig. 1-2 (M. Robertson), la Muse de la coupe de Boston, J. Charbonneaux - R. Martin - F. Villard, *Grèce classique* (1969) 259 (en couleurs), Beazley, *ARV*² 741. Il faut aussi noter la façon dont Anacréon tient la lyre sur le plat de Psiax, Beazley, *ABV* 294, 21; K. Schefold, *Griechische Dichterbildnisse* (1965) 5, pl. 1 b; Beazley, *Paral.* 128, 21. V. surtout Mousaios tenant la lyre sur une amphore de Londres du peintre de Pélee, K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 60-61; M. Wegner, *Griechenland, Musikgeschichte in Bildern* 2, 4 (1970) fig. 22; Buschor *op. c.* fig. 224; Beazley, *ARV*² 1039, 13. Sur quelques exemples de figures tenant la lyre sur les vases du 6^e siècle, v. en dernier lieu H. Gropengiesser, *AA* 1977, 582-610. La lyre est tenue d'une façon différente par les comastes en marche, par les personnages assis, poètes, Muses, etc. Cf. aussi le soi-disant Alkaios du Louvre, G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* 1 (1965) 69, fig. 244-245, une création influencée très probablement par des représentations plus anciennes, comme celle d'Anacréon, *BCH* 66-67, 1942-43, 251, fig. 2; L.D. Caskey - J.D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston* 2 (1954) 58, 4; Beazley, *ARV*² 280, 11; Richter *op. c.* 77, fig. 293; *Boreas* 1, 15.

⁶ Parmi les stèles funéraires attiques, un des exemples les plus rares est la coiffure de la femme sur la stèle du Musée National, trouvée à Rhamnonte, H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* (1931) pl. 54; R. Lullies - M. Hirmer, *Griechische Plastik* (1956) pl. 227; G. Lippold, *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie* 3, 1, 5. Lief. [1950]) pl. 57, 4; S. Karouzou, *Catalogue des sculptures* (1968) 126, n° 833.

⁷ v. Heintze *op. c.* 10 s., fig. 1-2.

⁸ La tête en bronze avec une coiffure de poétesse, conservée au Musée National et provenant de Périnthe (Picard *op. c.* 3, 2 [1948] 800, fig. 359 et *op. c.* 4, 2, 1096 s., pl. 29; v. Heintze *op. c.* pl. 8-10), est maintenant considérée comme une copie moderne d'après un buste d'Herculanum (v. Heintze *op. c.* pl. 6). Le restaurateur du Musée National, Christos Chatziliou, me fit remarquer que la tête est composée de plusieurs plaques de bronze et que le métal ne paraît pas antique. Le problème devrait en tout cas être examiné en détail.

⁹ *Frühgriechische Bildhauerschulen* (1927) 54-67; V.H. Poulsen, *Der strenge Stil (AArch* 8, 1937) 15 s. Sur l'atelier de Sicyone: Langlotz *op. c.* 30 s. Cf. *MDAI(A)* 71, 1956, 250 (Christos Karouzos). Par notre attribution de la statue du Pirée à l'école d'Argos est exclue la poétesse de Sicyone, Praxilla, dont Lysippe avait fait une statue.

¹⁰ J. Fink - H. Weber, *Beiträge zur Trachtgeschichte Griechenlands* (1938) 138 s.

¹¹ 2, 20, 7-8. Cf. l'édition récente de N. Papachatzis, *Κορινθιακά και Λακωνικά* (1976) à propos de 2, 20, 8; 28, 2 et 35, 2. *RE V A1* (1934) 383 s. (P. Maas). W. Schmidt - O. Staehlin, *Geschichte der griechischen Literatur* 1 (1929) 449. *Lexikon der alten Welt* 2992-2993 (E.M. V[oiigt]). Richter *op. c.* 1 (*supra* n. 5) 75.

¹² Le récit d'Hérodote (6, 77), sur un oracle qui commençait ainsi « ἀλλ' ὅταν ἡ θήλεια τὸν ἄρσενα νικήσασα ἐξελάσῃ καὶ κύδος ἐν Ἀργείοισιν ἄρῃται, » doit, d'après l'opinion des historiens, être une allusion à cet événement. Notre Téléssilla tenait-elle dans la main baissée un casque fixé par du plomb? L'expression du visage, si peu martial, va à l'encontre de cette hypothèse et suggère plutôt une lyre. Des fragments de deux boucliers ont été d'ailleurs trouvés avec les statues dans le même magasin du port du Pirée (K. Schefold, *AK* 14, 1971, 38). Sur l'un des boucliers, en plusieurs petits fragments, on distingue à peine un quadriga martelé (maintenant dans la main des restaurateurs de l'atelier des bronzes du Musée National), M. P. Kalligas est de l'opinion que le second bouclier, dépourvu d'ornements, n'était que le revêtement intérieur du premier bouclier.

¹³ qui d'ailleurs est horizontale sur la face antérieure. Cette manière de soutenir la ceinture au-dessous de la poitrine ne se rencontre pas sur les statues et les reliefs attiques, mais elle mérite pourtant une étude spéciale. On comparera la variation avec laquelle est ajusté l'habit de la fillette trouvée dans le sanctuaire des Eileithyai de l'Ilissos, M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec* (1911) 194, fig. 121; *AE* 1960, 77, pl. 20. Sur une façon différente d'ajuster le vêtement, cf. en dernier lieu E.B. Harrison, in: *Festschrift Brommer* (1977) 155 s. Cf. aussi la fillette Théophile sur la stèle funéraire d'Athènes, M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*² (1961) fig. 206 et p. 64 (avec une référence erronée à Diepolder *op. c.* [*supra* n. 6]) et la fillette Seleinis sur la stèle funéraire de Berlin, C. Blümel, *Staatliche Museen zu Berlin, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen* 3 (1928) K 40; Diepolder *op. c.* 42, pl. 37.

¹⁴ P. Wescher, *Kunstraub unter Napoleon* (1976) 29 s. Je dois la connaissance de ce livre à E. Kunze.

¹⁵ *JDAI* 47, 1932, 284. Sur la statuette de Compiègne: *RA* 32, 1898, 161 s., pl. 5 (S. Reinach); Picard *op. c.* 3, 2 (*supra* n. 2) 807 s., fig. 364-365 et fig. 368-369; Bieber *op. c.* (*supra* n. 13) fig. 120-122; Richter *op. c.* 1 (*supra* n. 5) fig. 780-1, p. 144: «The style points to the fourth century»; Scheffold *op. c.* (*supra* n. 5) 206; v. Heintze *op. c.* (*supra* n. 3) 29; R. Kabus-Jahn, *Studien zu Frauenfiguren des vierten Jhdts v. Chr.* (1963) pl. 11 et p. 72 s., sur le rapprochement heureux de la tête avec le corps par E. Schmidt; l'original représenterait pourtant la déesse Hygie; cf. la statue de Smyrne: *BMB* 4, 1940, pl. 4 (J. Lauffray); *AJA* 52, 1948, 339, n. 4 (Beazley).

¹⁶ *Expédition de Morée* 2, 54, pl. 61, 1.

¹⁷ *IG* IV, 1² (1929) n° 129-134 (Hiller v. Gaertringen): «Ausserdem besitzen wir nur noch ein Gedicht in Telessileen, den Hymnus an die Göttermutter auf einem Stein des 3.-4. Jhts n. Chr. im epidaurischen Asklepieion». Sur cet hymne, v. aussi A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur*³ (1971) 213.

