

LES NIOBIDES DANS L'ART PLASTIQUE GREC DE LA SECONDE MOITIÉ DU V^e SIÈCLE

Contribution au problème de la race dans le
domaine de l'art plastique

par

CASIMIR MICHAŁOWSKI.

La race, un des facteurs déterminants de l'œuvre d'art, est devenue l'objet de recherches approfondies dans le domaine de l'histoire de l'art. Pendant la dernière guerre, un nationalisme exalté a mis en vedette, encore davantage, l'importance de cet élément. Les articles polémiques de M. Émile Mâle, publiés en 1915 dans la *Revue de Paris*¹⁾, où l'auteur montre l'inaptitude de la race germanique aux arts plastiques, présentent un exemple remarquable de cette tendance. Dans les théories positivistes ou matérialistes des MM. Semper, Conze, Taine et Muther, pour qui la vie psychique n'est que le résultat des facteurs physiques, tout phénomène artistique apparaît comme fonction d'influences extérieures, et l'importance qu'ils attribuent à la race, dépasse la valeur réelle de ce facteur. La tentative de déterminer une œuvre d'art exclusivement par les notions de la race, du milieu et du moment historique, sans égard à l'individualité de l'artiste, n'a sans doute pas réussi. Il en est resté tout de même la conviction qu'il faut prêter une attention plus minutieuse à ce côté de la phénoménologie artistique. Des savants comme MM. Wölfflin, son élève K. Gerstenberg, Worringer, d'autres encore, consacrent beaucoup de place à ce problème, tantôt pour démontrer l'unité ou la divergence de style des œuvres d'art, tantôt pour interpréter, au point de vue psychologique, tout un ensemble artistique. Il faut remarquer que la valeur de la notion de la race comme facteur créateur de style, n'est pas identique à sa valeur anthropologique. En employant ce terme, l'historien de l'art ne songe point à une catégorie d'individus pourvus de caractères morphologiques semblables ou identiques, mais à l'ensemble d'éléments psychiques spéciaux, élaborés à l'intérieur d'une nation, sous l'influence des conditions extérieures.

En tenant compte des conditions de civilisation et d'histoire, on peut constater dans l'art antique, parfois avec plus de précision que dans l'art plus récent, des différences d'imagination plastique dérivées des différences de race. Ainsi l'art égyptien, expressif dans son ensemble, reflète fidèlement le caractère de

¹⁾ Cf. Émile Mâle, *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris 1923.

cette race de créateurs, pour qui la „monumentalité“ est l'unique moyen d'expression. Pour ce qui est de la Grèce antique, on distingue habituellement deux ensembles principaux de civilisation: l'ensemble dorique, sévère et traditionaliste — et l'ensemble ionien, sensible à toutes les influences extérieures et plein de douceur naturelle. Ces caractères du type dorique ou ionien apparaissent clairement dans tous les domaines de la vie sociale et intellectuelle de ces temps. Le traditionalisme dorique, avec son inclination pour l'abstrait, se reflète surtout dans l'organisation de l'État spartiate, organisation où la vie ne se trouve pas tant subordonnée aux lois naturelles, qu'à des normes raisonnées. Puis, il y a les différences linguistiques. De tous les dialectes grecs, c'est le dorien qui a le mieux conservé les formes de la langue-mère¹⁾; en ionien, au contraire, on rencontre des transformations assez radicales des anciennes formes linguistiques²⁾. Mais c'est surtout dans les arts que la différence des deux types saute aux yeux. On parle du traditionalisme et de la sévérité de l'art dorique, en lui opposant habituellement les œuvres contemporaines des Ioniens, pleines d'une grâce légère et d'un charme intrinsèque. Voilà à peu près à quoi se bornent les constatations des savants qui s'occupent de l'art antique. Et la raison en est que les monuments artistiques de la Grèce antique sont étudiés surtout par des archéologues et des historiens de la civilisation antique, qui apprécient tout cet ensemble artistique au point de vue de l'art naturaliste. Les innovations méthodiques basées sur l'analyse d'œuvres expressionnistes n'ont pas encore pénétré dans ce domaine de l'histoire de l'art. Les recherches de Wickhoff et de Riegl sur l'art romain de la basse époque ont abouti à dégager des critères scientifiques solides pour l'appréciation des phénomènes artistiques, critères approfondis ensuite par Dvořak et Schmarsow. Les manières de voir ont radicalement changé. Dans les définitions de l'art, on souligne de moins en moins ses rapports avec la vie et la civilisation: il n'existerait au contraire qu'en tant qu'il s'oppose à ces facteurs³⁾. Que l'on s'accorde avec Schmarsow à voir dans l'art une transformation créatrice (*schöpferische Auseinandersetzung*) du monde extérieur, ou que l'on accepte telle autre définition de la création artistique, on est obligé de reconnaître dans l'art classique grec les caractères typiques d'une aperception idéaliste du monde matériel. Mais l'idéalisme de l'art grec n'est pas le même pour toutes les écoles artistiques. L'idéalisme ionien incline à une représentation objective des phénomènes naturels — l'idéalisme

¹⁾ Cf. Otto Hoffmann, *Geschichte der gr. Sprache*, Berlin-Leipzig 1916, I p. 45 ss., Hermann Hirt, *Griechische Laut- und Formenlehre* 21912, p. 37.

²⁾ Hoffmann, p. 23 ss.

³⁾ Cf. Podlacha, *L'histoire de l'art et l'histoire de la civilisation*, (Travaux du IV^{ème} Congrès des Historiens Polonais à Poznań, T. I, sect. 5), Lwów 1925 (en pol.).

dorien penche vers la stylisation. Dans les œuvres des maîtres ioniens le sujet l'emporte souvent sur la forme artistique — dans l'art dorique ce sont au contraire les éléments formels qui dominent, d'où la tendance à imposer des formes géométriques aux contours matériels. Le canon de Polyclète en fournit une preuve péremptoire. Dans son beau livre sur Polyclète, M. Artur Mahler est du même avis quand il dit que „Polyclète ne tendait pas à représenter fidèlement les phénomènes du monde extérieur, mais considérait comme objet de son art son idéal personnel du beau qu'il façonnait d'après les lois propres au beau en se servant des détails fournis par la nature“ ¹⁾. Un siècle plus tard Lysippe, l'autre grand maître originaire de Sicyon dans le Péloponèse, marchant dans le chemin de son célèbre prédécesseur „représentait les hommes non pas tels qu'ils sont en réalité, mais tels qu'ils devraient être“ ²⁾. Son canon ne se distinguait de celui de Polyclète que par un goût esthétique différent ou, autrement dit, par une volonté artistique différente qui régnait de son temps. Polyclète et Lysippe ne sont pas du tout isolés quant au caractère de leurs œuvres, mais, à notre avis, ils représentent, d'une manière nette, les tendances vitales de toute l'école du Péloponèse. Ils reflètent le mieux cette imagination plastique dorienne qui cherchait le but de l'activité artistique dans l'abstraction et dans la stylisation des formes naturelles.

Toute autre était l'orientation des artistes athéniens, groupés autour du grand Phidias. La sensibilité des Ioniens se prêtait facilement aux influences étrangères et, associée à une observation précise de la nature et à un développement intellectuel considérable, créa un type d'art distinct du type dorique, quoique moins uniforme que ce dernier. Dans la sculpture, ce n'était pas la construction plastique, fondée sur le calcul mathématique, qui attirait l'esprit ionien, mais plutôt les effets picturaux savamment élaborés par l'arrangement des draperies et par la distribution contrastée de la lumière et de l'ombre dans toute la composition. Le monument national de la sculpture attique, la décoration sculptée du Parthénon, nous semble confirmer pleinement ce point de vue. Que ce soit le soi-disant groupe des Moïres du fronton de l'Est, ou bien le torse de Niké du fronton de l'Ouest, ou enfin n'importe quel fragment de la frise de la cella, la composition sera toujours, dans l'ensemble et dans les détails, celle d'un tableau. Un autre détail encore est caractéristique pour l'école attique-ionienne : l'expression du visage du modèle, pleine de grâce intrinsèque et de sérénité. Nous ne pouvons pas partager l'opinion de ceux qui opposent „les formes spiritualisées“ de l'art ionien aux

¹⁾ Polyklet und seine Schule, Athènes-Leipzig 1902, 56.

²⁾ Cf. O. Müller, Kunstarch. Werke II 165 ss. et son interprétation du texte de Plin. Nat. Hist. XXXIV 65. Cf. aussi Kékulé, Arch. Jahrb. 1893 p. 40 ss.

statues doriennes „sévères et rudes“. Plutôt on y voit d'une façon nette comment, d'une part, l'artiste s'intéresse au sujet, et, d'autre part, comment ce sujet se trouve étouffé par la forme. La tendance à construire le type était propre aux Doriens, tandis que les Ioniens, subtils et sensibles à tout changement extérieur, cherchaient à rendre les caractères individuels du modèle: et ce fut, en Grèce continentale, la première apparition du portrait.

Dans le développement historique, ces deux courants de civilisation agissaient l'un sur l'autre et s'entre-pénétraient de manière à créer toute une série de formes intermédiaires. Pour la classification des monuments artistiques, il en résulte de grandes difficultés et, d'après certains savants, le manque de critères positifs empêche une réponse définitive. Mais M. Ludwig Curtius ne nous semble pas avoir raison quand, à propos d'un groupe des monuments dont nous allons nous occuper, il s'exprime de la manière suivante: „Voilà un de ces cas, qui ne sont pas rares dans notre domaine, où un savant voit ce que l'autre ne peut pas voir, où l'un est aveugle ou bien l'autre frappé de cécité, où tout finit par des injures parce qu'il n'y a pas d'argument objectif“¹⁾. — D'après nous ce n'est pas le manque de critères positifs qui cause de telles divergences de jugement, mais le fait que l'on ne les cherche pas là où ils se trouvent en réalité, c.-à.-d. dans l'œuvre d'art elle-même, comme source immédiate de l'analyse scientifique. Car ce n'est qu'après avoir soumis le monument artistique à l'interprétation formelle et psychologique (en considérant le côté iconographique comme établi définitivement), et réussi à distinguer les éléments essentiels de la composition des éléments accidentels et individuels, que nous pourrons apercevoir l'intention créatrice. Celle-ci nous éclairera d'une part sur l'individualité de l'artiste, d'autre part elle nous permettra de localiser le phénomène à l'un des deux pôles de toute activité artistique: tendance au naturalisme, ou tendance à la stylisation. Surtout, pour les cas où nous sommes complètement privés de sources indirectes (citations littéraires ou inscriptions) cette méthode nous semble la seule possible dans les recherches sur l'histoire de l'art antique.²⁾

¹⁾ Gnomon I 1925, p. 3 ss.

²⁾ Ce postulat méthodologique devrait valoir dans toute son étendue quand, faute de sources directes, on est obligé de se fonder sur des copies postérieures. La relation de la copie antique à son original a été suffisamment étudiée. Nous savons aujourd'hui que le façonnement extérieur du marbre c.-à.-d. le modelage des parties nues du corps, la manière de traiter arbitrairement l'original, en ne gardant que le plan général de la composition. Cf. le problème de „l'Adolescent de Subiaco“, si connu dans la littérature scientifique, et l'opinion de Furtwängler (Sitzungsberichte d. bayr. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Cl. 1906, II 218 ss.) qui démontre que la statue en question est une copie romaine de l'époque d'Hadrien, l'original grec lui-même datant de la moitié du Ve siècle av. J.-Chr. Par là il corrobore l'opinion exprimée

Passons après ces remarques préliminaires, à l'analyse des monuments se rapportant au mythe des Niobides. Trois œuvres représentent en Europe ce mythe dans la sculpture grecque originale: le Niobide nu, étendu par terre, la statue de la femme fugitive de la collection Jacobsen, dans la glyptothèque de Ny-Carlsberg, près de Copenhague, et enfin la Niobide blessée, conservée autrefois dans la Banca Commerciale Italiana, à présent au Musée National des Thermes à Rome¹⁾. La matière commune à toutes ces pièces (marbre de Paros, lychnites), la forme des plinthes et l'exécution technique (l'ajustement à l'aide de crampons des détails travaillés séparément, caractéristique pour la fin du V^e siècle), permettent d'y voir des originaux. Et si l'on compare les détails analogues de style, le modellement des parties nues du corps et les plis à dos arrondi et étroit, sciemment ondulés, on est tenté d'attribuer ces pièces à une même école, sinon à un même artiste²⁾. C'est vers cette solution que s'orientent les dernières recherches qui veulent démontrer l'origine commune de toutes ces statues: elles proviendraient d'un même groupe de fronton³⁾ de la seconde moitié du V^e siècle, représentant la mort des Niobides⁴⁾. Cette interprétation est appuyée par toute une série de détails de forme et de fond⁵⁾, permettant de reconnaître

déjà par Kalkmann (Archäol. Jahrb. 1895, 46 ss. et 1896, 197 ss.), en contribuant par un fait nouveau à la thèse concernant les relations entre la copie et l'original dans l'art antique.

¹⁾ a) Le Niobide prosterné; table II, 1, catalogue officiel de la glyptothèque de Ny-Carlsberg Nr. 399, ill. p. XXVIII. Cf. Arndt-Jacobsen, La Glyptothèque Ny-Carlsberg. t. 38—40, p. 65—67.

b) La femme fugitive: table I, 3, catalogue officiel de la glyptothèque de Ny-Carlsberg Nr. 398, ill. p. XXVII. Cf. Arndt-Jacobsen t. 51—52, p. 81—82.

c) La Niobide blessée: table I, 1—2.

²⁾ La polychromie originaire est démontrée par les traces de couleur bleue sur les vêtements de la Niobide de Ny-Carlsberg. Cf. Arndt, La Glyptothèque p. 65 et Furtwängler ibd. II 212.

³⁾ Dans son mémoire sur les Niobides, Pagenstecher exprime l'opinion, du reste isolée, que toute la beauté de la tête, l'expression de douleur du visage élevé vers le ciel, la bouche entr'ouverte de la Niobide blessée, seraient des effets perdus, s'il s'agissait d'une sculpture de fronton placée à une certaine hauteur (Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. d. Wiss. phil.-hist. cl. 1910. p. 5 du tirage à part). Quant à l'exécution de la bouche ouverte de notre œuvre, M. Macchioro appelle l'attention sur la bande étroite, comme de plan profilé, visible sous la lèvres supérieure et représentant la rangée de dents. Ce détail morphologique est propre au V^e siècle, jamais on ne le rencontre dans l'art du IV^e.

⁴⁾ Studniczka, Kalamis p. 52, suggère que la Niobide de Ny-Carlsberg pourrait être simplement la statue d'Hermione (sœur de Ménélas, poursuivie par Oreste, désespérée à cause du mariage de sa fiancée avec Néoptolème), fondée pour l'élphes par les Spartiates vers la moitié du V^e siècle (Pausanias X 16, 4). D'après les recherches ultérieures cette thèse doit être écartée.

⁵⁾ Il ne faut d'aucune façon comprendre dans ce groupe la statue de la Pythie du Palazzo Barberini et celle de l'Adolescent de Subiaco du Musée des Thermes à Rome. La première a été exclue par M. Furtwängler ibd. p. 221, et

au premier coup d'œil qu'il s'agit de pièces destinées à être regardées d'un seul côté et conçues spécialement pour être exposées à une certaine hauteur¹). Il faut encore ajouter que toutes les trois ont été trouvées dans la même région de Rome²), où elles

quoique récemment M. Hauser (*Jahreshefte d. österr. Arch. Inst.* XVI 1913, 73 ss. ill. p. 60, fig. 24) tâche d'affaiblir ses arguments, il ne saurait convaincre lui-même. Il suffit de comparer la photographie du monument avec n'importe quelle sculpture de notre groupe, pour voir les différences frappantes, tant dans la construction et le modelage de la tête, que dans le traitement des cheveux. Quant à l'Adolescent de Subiaco, la disposition des pieds correspond presque complètement à celle de la Niobide Sallustienne et l'emplacement de deux corps, l'un et l'autre en mouvement, dans la même aile du fronton (ce qui dans notre cas serait nécessité par l'action), aurait été une trop grande faute de composition pour que nous puissions l'attribuer à l'artiste.

¹) Nous faisons grâce au lecteur de la description de ces œuvres et de toute une série d'arguments favorables à la thèse présentée ci-dessus. On les trouvera facilement dans la littérature concernant le sujet. Dans les „Sitzungsberichte d.kgl. bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist. Cl. 1899, II, p. 279 ss. M. Furtwängler retire les doutes exprimés auparavant (Berlin. Archäologische Gesellsch. 1891 p. 70) sur l'originalité des Niobides de Ny-Carlsberg. Il suppose pour ces pièces un emplacement commun, tel que par ex. les acrotères de Délos, puis changeant d'opinion, il croit à un fronton de temple. Cf. aussi M. Furtwängler o. c. année 1902 p. 443 ss., la Niobide Sallustienne y comprise, année 1907, II 207 ss. A. della Seta dans *Ausonia* 1907 p. 3 ss. La Niobide Sallustienne est considérée comme copie éclectique du I^{er} siècle av. J.-Chr. par M. Rizzio (*Notizie degli scavi* 1906 p. 434 ss.) et par M. Ridder (*Revue des études grecques* 1908 p. 191). De même pour MM. Arndt (p. 66), Pagenstecher (p. 5) et Sauer (*Zeitschrift für bildende Kunst* 1910/1911 p. 132) la Niobide de Ny-Carlsberg ne serait que l'ouvrage d'un copiste peu original. Mais les arguments allégués par M. Furtwängler démontrent incontestablement l'originalité de tous les monuments en question.

²) Arndt (p. 66) indique d'après Jacobsen les environs de la villa Spithoever, près des jardins de Salluste, comme l'endroit où la trouvaille a été faite. A la page 82 il parle de la découverte de la Niobide de Ny-Carlsberg; c'était en 1873 pendant les travaux de nivellement sur l'Esquilin. En rendant compte de l'opinion de M. P. Gauckler, concernant la cachette souterraine de la villa Spithoever où la statue avait été trouvée, M. Perrot a émis l'hypothèse qu'on l'y avait cachée pendant une invasion des barbares ou pendant les troubles iconoclastes (Séance du 22 II, 1907 de l'Académie des Inscriptions. *Rev. Archéol.* 1907, I 321). Il mentionne la note de Pirro Ligorio (mort en 1580), trouvée par Winckelmann dans la Bibliothèque Vaticane (*Gesch. d. Kunst* II § 30, cf. aussi Stark, *Niobe und die Niobiden*, Leipzig 1863, 198), où il est question de statues de dimensions naturelles représentant le mythe de Niobé, lesquelles se trouvent dans les ruines des jardins de Salluste, entre le Monte Pincio et la partie postérieure du Quirinal. M. della Seta (p. 13) a prouvé que cette remarque de Pirro Ligorio (*Ant. roman.*) n'avait trait qu'à la statue de la Niobide blessée et aux œuvres de Ny-Carlsberg, mais qu'elle ne touchait pas le groupe de Florence, découvert seulement en 1583, donc trois ans après la mort de Ligorio. Les résultats des fouilles appartenant au propriétaire du terrain, on a placé la statue de la Niobide d'abord dans le vestibule de la Banca Commerciale de Milan. Mais les municipalités romaines protestaient, les garanties de la conservation du monument dans le pays étant trop faibles (cf. *Le Temps* du 2 II, 1910 et *Rev. Archeol.* 1910, I 176). Enfin l'œuvre a été transportée au Musée National des Thermes à Rome.

avaient été transportées par les vainqueurs, probablement avec d'autres chefs d'œuvre de l'art grec.¹⁾

En général les savants constatent l'analogie incontestable, au point de vue technique et stylistique, de cet ensemble de Niobides avec les personnages représentés sur la frise du soi-disant Théséion d'Athènes²⁾. La concordance de leurs dimensions avec celles du fronton de ce temple donna même lieu à une hypothèse, d'ailleurs éphémère, de Furtwängler (ibid. p. 290), d'après laquelle tout ce groupe de Niobides tirerait son origine du tympanon de l'Ouest de ladite construction. Mais les recherches de détail et les mesures prises par M. Sauer (*Theseion* p. 54) ont mis fin à cette opinion. Une affinité de style qui se révèle néanmoins dans le traitement des motifs ondulés des vêtements, rapproche nos Niobides des décorations du Théséion, en les éloignant en même temps de la sculpture et des bas-reliefs contemporains du Parthénon. Ceux qui voient dans ces œuvres des originaux, soutiennent généralement que, sorties d'un atelier contemporain de Phidias, elles ont été conçues dans le milieu artistique qui se groupait autour de Myron³⁾. M. Sauer va plus loin encore: en caractérisant la personnalité artistique de Lykios d'Eleuthère, fils et disciple de Myron, il lui attribue, entre autres ouvrages portant l'empreinte du style du grand maître (comme les sculptures du Théséion, l'Athéna de Pergame qui se trouve à Berlin), les Niobides de Ny-Carlsberg avec la Niobide Sallustienne⁴⁾. En général prédomine donc l'opinion qu'il s'agit en tout cas de procédés artistiques ioniens, sinon attiques, de la moitié du V^e siècle av. J. Chr.

C'est ici que nous aurions certaines réserves à faire. Quand on analyse le style des statues en question en les comparant aux œuvres

¹⁾ Nous profitons de l'occasion pour mentionner incidemment notre opinion, exprimée ailleurs (cf. „Niobidzi w sztuce starożytnej”, Comptes-Rendus de la Société des Sciences et des Lettres de Léopol, avril 1925), concernant l'original qui a servi de modèle de composition à deux statuette en terre cuite de Canossa — Italie inférieure — conservées dans les collections de M. Reimer à Hamburg: un Niobide nu, mort et prosterné et un autre Niobide blessé, en train de tomber sur le genou gauche. Ces pièces, dont les reproductions ont été publiées par M. Pagenstecher l. c. (p. 10 ss., table I a b c et table II a) sont, quant à la composition, des imitations peu artistiques du Niobide de Ny-Carlsberg et de la Niobide Sallustienne.

²⁾ Furtwängler ibid. 1892 II, p. 287. cf. Sauer, Zeitschrift f. bildende Kunst 1910/1911 p. 132 et Das sogen. Theseion 1899, Supplément du Nr. 189 et 222.

³⁾ Cf. Furtwängler p. 296 qui pense à Kresilas de Kydon (Meisterwerke p. 267 ss.), de la Seta p. 6 ss.

⁴⁾ Cf. les Comptes-Rendus du Congrès internat. d'Archéol. 1909 p. 209 (et les articles correspondants de l'Ausonia 1909, du Notiziario p. 94, et de la Rev. Archéol. 1909, II 438). La Niobide Fugitive de Ny-Carlsberg est d'après M. Sauer une copie; en tout cas la tête, fortement retouchée, ne saurait être mise en ligne de compte (Zeitschrift f. bildende Kunst 1910/1911, p. 132 note 5).

indubitablement myroniennes (ce qu'a fait M. Sauer), on est frappé de la divergence fondamentale des types de tête, ce qui ne saurait être considéré que comme un résultat de conceptions artistiques tout à fait différentes. Sauer bâtit son hypothèse en s'appuyant sur la ressemblance spacieuse des têtes: il compare tour à tour la Niobide Sallustienne et l'Athéna de Pergame, le Niobide de Ny-Carlsberg et le Discobole¹⁾, la Fillette Fuyante de Ny-Carlsberg et l'Athéna du groupe de Marsyas²⁾. Mais justement ces exemples démontrent, d'après nous, la différence entre le style et la conception des Niobides d'une part, et l'art de Myron d'autre part. Prenons la tête du Discobole: nous y voyons le crâne équarri sur les côtés, les pommettes larges, le menton court, le plan large d'un nez presque aplati, le front étroit, délimité par la ligne droite des cheveux, où l'espace entre ces derniers et les sourcils forme une espèce de rectangle. Figure typique d'athlète, reflétant le développement excessif d'un corps dépourvu de spiritualité. Le visage du Niobide Prosterné nous apparaît tout autre. Ce n'est pas l'expression conditionnée par un sujet divergent, qui différencie les deux phénomènes. Au premier coup d'œil nous pouvons constater que nous nous trouvons sur un tout autre plan de l'imagination plastique, que de tout autres desseins stylistiques présidaient à la réalisation de la vision de l'artiste. Le visage oval, le nez allongé, presque étroit, la ligne de la bouche plus douce et plus fine que chez le Discobole. La lèvre supérieure porte sous le nez un enfoncement visible qui se perd chez le Discobole dans une chair épaisse. Les arcs de sourcils sont plus élevés et forment un angle plus ouvert avec la ligne du nez. Enfin le front se développe librement vers le haut, délimité en forme de triangle par des boucles de cheveux légèrement ondulés et divisés au milieu. Tous ces détails parlent d'eux-mêmes sans qu'on ait besoin de les souligner expressément. Or, tous ces détails qui distinguent le Niobide du type myronien, se retrouvent dans le Doryphore de Polyclète et dans les types apparentés. Citons la statue qu'on est convenu d'appeler l'Athlète de Westmacott (British Museum)³⁾, dont la copie se trouve dans la collection Baracco à Rome⁴⁾, mais surtout deux têtes d'adolescents du type polyclétien, l'une de l'Ermitage de Léningrad⁵⁾, l'autre, très endommagée, du musée de Thorwaldsen à Copenhague⁶⁾. La masse des cheveux, avec les touffes si caractéristiques au-des-

¹⁾ L'auteur pense à la copie Massimi-Lancelotti.

²⁾ Cf. table II 2, 3, 4, et Sauer p. 136 s., où l'on trouve réunies toutes les reproductions nécessaires.

³⁾ Brunn-Bruckmann, Denkmäler No. 46.

⁴⁾ Collection Baracco, table 38, 38 a.

⁵⁾ Guédéonoff, Catalogue de l'Ermitage, sculpt. No. 28.

⁶⁾ Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen No. 1478, 35.

sus des oreilles, y rappelle immédiatement le Niobide 1). Donc il faut dorénavant tenir compte du grand maître de Sicyone et de toute l'école d'Argos.

Il est bien établi qu'un des traits caractéristiques de l'école du Péloponèse, c'est justement la forme triangulaire du front avec les cheveux divisés au milieu; on peut l'observer parfaitement dans tous les cas précités. Le même détail est encore plus net dans la formation du front de la Niobide Sallustienne, dont la tête offre sans doute beaucoup d'analogie avec celle de l'Athéna de Pergame. Mais voilà justement un point faible dans l'hypothèse de M. Sauer. Car cette comparaison ne saurait, d'aucune façon, établir une parenté historique entre la Niobide de la Banca Commerciale et les œuvres de Myron. Dans l'état actuel de nos connaissances, l'Athéna de Pergame occupe une place à part dans l'ensemble de l'art grec 2). Nous ne pouvons l'attribuer avec certitude ni à un artiste ni à une école. Il y a tout au plus certains éléments qui s'y rapprochent du style de Myron, mais qui peuvent aussi bien être considérés comme propres à l'école du Péloponèse. Il n'y a là rien de surprenant. Jamais il ne faut perdre de vue que Myron, disciple d'Hagélaïdas d'Argos (ainsi que le maintient la tradition) 3), a introduit dans son art beaucoup d'effets empruntés au répertoire des maîtres doriens. A ce point de vue, les problèmes très compliqués du style de notre groupe reçoivent une nouvelle lumière. Sans nous laisser séduire par certaines ressemblances entre les Niobides et les statues de Myron, nous attribuerons ces ressemblances à une source commune à ces deux séries de monuments.

La Niobide Sallustienne possède des traits communs non seulement avec l'Athéna de Berlin, mais aussi avec l'Amazone de Berlin, considérée généralement comme œuvre de Polyclète 4). Le même oval de visage, la même formation du globe de l'œil, des arcs de sourcils et du nez, le même plan triangulaire du front, encadré par des boucles ondulées de cheveux avec une raie au milieu. Cette espèce de coiffure apparaît surtout dans l'art péloponésien de cette époque, c.-à-d. au commencement de la se-

1) Quant au type polyclétien de ces têtes, cf. Furtwängler, *Meisterwerke* p. 452 ss., qui en analyse encore beaucoup d'autres, excepté celle de Copenhague. Voir à la p. 455, fig. 74 l'ill. de la tête de l'Éremitage.

2) Cf. *Altertümer v. Pergamon* VII 1, table 2—5 et le texte de M. Winter p. 13. En dernier lieu M. Six dans *Röm. Mitt.* 1912 p. 82, cf. aussi la caractéristique de M. Sauer, p. 132.

3) Nous passons sous silence la question de savoir si Myron était réellement disciple de Hagélaïdas, ou s'il a seulement subi son influence. Pour cette question cf. Collignon, *Hist. de la sculpt.* I, éd. allemande p. 333, note 3. Furtwängler *Meisterwerke* p. 30 préfère la seconde possibilité.

4) Cf. en dernier lieu M. Schröder, *Archäol. Jahrb.* 1915, p. 96, M-Ile Bieber, *Archäol. Jahrb.* 1918, p. 71, elle renverse la thèse de M. Noack (*Archäol. Jahrb.* 1915, p. 179) qui attribue à Polyclète l'Amazone du Capitole.

conde moitié du V^e siècle ¹⁾, quoiqu' elle ne soit pas un motif de composition propre au seul Polyclète. En outre, le traitement de la masse compacte des cheveux ondulés rappelle vivement la technique de la fonte avec ses procédés spécifiques, ce qui ne nous étonne pas, vu la prédilection que lui portaient les maîtres d'Argos. Toute une série de têtes de femme (du „type d'Aspasia“), peut-être simplement des copies d'originaux en bronze, montrent nettement les mêmes marques distinctives ²⁾. Surtout une tête du musée de Catajo ³⁾ rappelle tout à fait la coiffure de notre Niobide. N'oublions pas la remarque de M. della Seta qui compare la coiffure de la Niobide, d'après lui coiffure typique du V^e siècle, à la coiffure de la femme lapithe du fronton de l'Ouest d'Olympie ⁴⁾; plus loin, il tâche de montrer comment les caractères de l'art d'Olympie et de celui de Phidias se retrouvent dans le style de notre œuvre ⁵⁾.

C'est dans la même direction que vont les résultats des recherches de M. Schrader, exposés dans son récent travail sur Phidias ⁶⁾. S'appuyant sur une analyse détaillée du style et de la composition de toute une série d'œuvres et en même temps en tenant compte des sources littéraires, l'auteur parvient à des résultats vraiment inattendus. Contrairement à ce qu'affirme la majorité des savants, à savoir que la décoration sculpturale et les bas-reliefs du temple de Zeus à Olympie sont une œuvre de l'école péloponésienne ⁷⁾, M. Schrader, développant une pensée de H. Brunn ⁸⁾, veut y trouver des caractères du style ionien. Il va plus loin encore, quand il attribue les modèles d'argile, pour les grou-

¹⁾ Cf. Furtwängler, Meisterwerke p. 295.

²⁾ Cf. la tête de femme dans le Musée de Berlin No. cat. 605, et une tête dans l'Antiquarium de Munich, ill. chez Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen No. 938.

³⁾ Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen No. 36—37.

⁴⁾ Curtius-Adler, Olympia Ausgr. III, table XXV.

⁵⁾ Ausonia 1907, p. 5 ss., où M. della Seta démontre l'inanité de la comparaison tracée par M. Robert entre la Niobide Fugitive de Ny-Carlsberg et l'Iris du fronton de l'Est du Parthéon (XXI. Hallisches Winkelmannsprogramm p. 33).

⁶⁾ Hans Schrader, Phidias, Francfort s/Main 1924.

⁷⁾ Soutiennent cette thèse: MM. Kékulé (Archäol. Zeitung 1883 p. 229 ss.), Studniczka (Röm. Mitt. 1887 p. 53 ss. et Archäol. Jahrb. 1916 p. 224), Collignon (Hist. de la sculpt. 1 éd. allemande p. 487), Winter (Gercke-Norden, Einleitung in d. Altertumswiss. II 113), Körte (Archäol. Jahrb. 1916 p. 276). En dernier lieu M. E. Buschor chez Hamann, Olympische Kunst, Marburg 1923, et Die Sculpturen d. Zeustempel zu Olympia, Marburg 1924.

⁸⁾ H. Brunn, Paionios und die nordgr. Kunst, 1876 (Kleine Schriften II 198 ss.), Furtwängler (Archäol. Studien H. Brunn dargebr. 1893 p. 77 ss.) et Br. Schröder (Berl. philol. Wochenschrift 1915 p. 787 ss.) modifient un peu l'hypothèse de Brunn; d'après eux les sculptures d'Olympie appartiennent à l'école de Paros, tandis que Brunn les attribue à la branche grecque septentrionale de l'école ionienne d'Asie Mineure.

pes du fronton, à Paionios de Mende, contemporain de Phidias, auteur de la statue votive de la Niké (olympienne). D'après M. Schrader, Paionios aurait basé sa composition sur la fresque du Théséion d'Athènes, œuvre d'un maître de l'école de Polygnote (peut-être de Micon), représentant une Centauiromachie; et les trois personnages de l'angle du fronton de l'Ouest, exécutés en marbre penthélique (tandis que le reste de la décoration est en marbre de Paros)¹⁾, sont, d'après lui, dus à Alcamène, disciple de Phidias. Ainsi l'auteur défend l'authenticité du témoignage de Pausanias (V 10, 8), qui attribue à Paionios le fronton de l'Est et à Alcamène celui de l'Ouest. Pour démontrer d'une façon définitive le caractère ionien de ces frontons, il compare les différentes sculptures olympiennes aux personnages représentés sur les frontons du Parthénon et il arrive à répartir cette dernière composition entre deux auteurs déterminés: le fronton occidental serait l'œuvre de Paionios, le fronton oriental, d'Alcamène.

Une discussion détaillée de la thèse de M. Schrader dépasserait les cadres du présent travail. Elle a été soumise à une critique consciencieuse par M. L. Curtius (*Gnomon* I, 3 ss.) qui, s'appuyant sur les données de première main et sur toutes les données chronologiques, sans négliger pour cela l'analyse du style, a démontré d'une manière convaincante la fragilité de l'hypothèse de M. Schrader et a déclaré que ses conclusions étaient inadmissibles. Mais bien que nous soyons en principe d'accord avec M. Curtius, quant aux objections qu'il fait à M. Schrader, nous ne pouvons pas accepter son opinion concernant le caractère ionien des sculptures olympiennes. Nous y voyons l'intention de vouloir démontrer la suprématie attique dans la sculpture de l'époque, suprématie qui n'existait guère, puisque l'école péloponésienne, après la mort d'Hagélaïdas, n'avait rien perdu de sa vitalité, représentée qu'elle était par un artiste de la taille de Polyclète. D'après nous, il ne serait pas difficile de prouver que la plupart des innovations artistiques ont eu leur origine dans la mentalité dorienne et que le don, propre aux Ioniens, de s'assimiler les inventions d'autrui et de les développer d'une manière brillante, leur a permis de présenter les idées de toute la Grèce comme leurs idées propres. Mais pour ne pas nous écarter de notre sujet, constatons ici brièvement que personnellement nous nous rallions plutôt à l'opinion des savants qui voient dans les sculptures olympiennes un produit de l'art péloponésien. Les arguments qu'ils allèguent pour étayer cette thèse sont, à ce qu'il nous semble, trop solides et trop bien fondés sur la psychologie de l'activité artistique, pour qu'on puisse leur en substituer d'autres, tirés d'analogies accidentelles.

¹⁾ Schrader p. 106 ss. fig. 87—88; une vieille femme prosternée à l'angle gauche, deux femmes prosternées (l'une vieille, l'autre jeune) à l'angle droit.

Dans le dernier chapitre de son livre sur Phidias, M. Schrader tâche de définir la personnalité artistique de Callimaque, inventeur, d'après Vitruve (*De Architectura* IV 1, 9), du chapiteau corinthien. C'est à lui que l'auteur attribue, outre une série de sculptures décoratives de l'Acropole d'Athènes (p. e. la frise de la balustrade du temple de Niké Aptéros), la Vénus Génétrix, c.-à-d. l'Aphrodite des Jardins, copie romaine trouvée à Fréjus (France méridionale) et supposée copie de l'ouvrage d'Alcamène¹⁾. D'après son opinion cette statue ressemble si bien au groupe de Niobides qui nous occupe, qu'il n'hésite pas à considérer Callimaque comme auteur de ce dernier. C'est le sort ordinaire des monuments qui ne sont pas mentionnés et datés dans les sources littéraires. Ils sont arbitrairement annexés et inclus dans des ensembles de travaux attribués à un maître, connu seulement de nom, et les critères qu'on élabore à cette occasion, sont basés en général sur des suppositions fragiles et mènent nécessairement à des résultats très divergents. L'exemple du groupe des Niobides de la seconde moitié du V^e siècle nous montre, comme il faut être prudent, et quels risques on court à se hasarder trop. M. Sauer s'en est servi pour déterminer le style de Lykios d'Eleuthère, fils de Myron, et à présent M. Schrader en tire parti pour sa thèse sur Callimaque. De quelque côté qu'on aborde cette dernière hypothèse, il faut constater avec M. Curtius (p. 17) que le style austère de nos Niobides n'a rien de commun avec le reste des chefs-d'œuvre attribués à Callimaque. La douceur des contours de l'Aphrodite de Fréjus et les plis demi-circulaires si caractéristiques, de vêtements collants, sont assez éloignés du rythme sévère de la Niobide romaine et du traitement tout à fait différent de la draperie qui descend de la cuisse gauche, pour qu'une démonstration détaillée de la divergence de types soit nécessaire. Il suffit de confronter les illustrations réunies chez M. Schrader, pour que les différences stylistiques des deux catégories de monuments sautent aux yeux. Ainsi sur les planches 299 et 300, nous voyons les bustes de l'Aphrodite des Jardins et de la Niobide de Ny-Carlsberg. Les plans larges et les plis profonds du péplos que l'on observe sur cette dernière, appartiennent clairement à un mode d'expression et à une technique tout à fait différents de ceux de l'auteur de la Vénus Génétrix. Les types de têtes présentent les mêmes différences. Chez la Niobide, c'est le visage allongé, la bouche nettement arrêtée, les globes des yeux saillants quoique peu profonds. La tête de l'Aphrodite est plus arrondie et le visage plein de grâce intérieure et de sérénité; la bouche aux contours doux, accuse des fossettes visibles aux coins; les yeux sont en forme d'amande, sans que les globes y soient spécialement travaillés. Après tout, les exemples choisis par

¹⁾ III. Collignon, Hist. de la sculpt. II 118, fig. 57.

M. Schrader semblent servir plutôt à mettre en lumière les différences des techniques ionienne et dorique, qu'à la démonstration d'une affinité de style. Tandis que les analogies concernant les sculptures des frontons d'Olympie (surtout du fronton de l'Ouest) nous semblent tout à fait justes, nous ne pouvons pas en dire autant de la prétendue ressemblance des Niobides avec les œuvres qui portent la marque de l'école de Phidias. Mettons de côté la technique et l'exécution de détails qui rapprochent notre œuvre de la frise du Théseion et l'éloignent en même temps des décorations sculptées du Parthénon : tout en portant certaines traces d'influences extérieures, mais plutôt de l'influence de Myron que de celle de Phidias¹⁾, elle révèle, dans son caractère général, les procédés artistiques du Péloponèse. Tandis qu'ici, la construction, la tendance à styliser les proportions et la position du corps, joue un rôle fondamental, elle est étrangère à Phidias. Même dans les ouvrages les plus monumentaux, le naturalisme ionien garde son caractère franc, mais purement réceptif.

Chez la Niobide Sallustienne et les autres œuvres du même groupe, on observe une prépondérance d'éléments formels, qui les rapproche de la mentalité artistique de Polyclète et de l'école d'Argos, et les éloignent des chefs-d'œuvre de Phidias et de l'école attique, où c'est le sujet qui prédomine. La composition de la Niobide Sallustienne est nettement linéaire. La sévérité immuable des lignes du ventre et de la poitrine s'écarte loin des effets pittoresques auxquels vise l'école attique. La construction de la statue, conditionnée par la hauteur de son emplacement, calculée de façon à n'être regardée que d'un seul côté, rappelle la „loi de frontalité“ de l'art archaïque. Etant donné le conservatisme de l'école péloponésienne, ce motif avait de grandes chances de succès. Les valeurs formelles apparaissent nettement dans la position des pieds (rappelant la moitié d'une svastique) et dans la structure triangulaire des bras avec le tronc. Toute la statue est en même temps composée en triangle. L'axe de ce triangle est formée par la ligne qui joint le sommet du coude droit au genou gauche, le côté droit allant des bras jusqu'au talon gauche, le côté gauche étant constitué par la ligne entre le sommet et le genou droit. La base est marquée par la position de la jambe gauche et du pied droit. On peut, en outre, discerner des lignes auxiliaires, comme la ligne de la cuisse droite et du coude gauche, qui font équilibre à l'axe vertical. Ainsi la composition nous apparaît sous l'aspect d'une figure géométrique dont les par-

¹⁾ M. della Seta (p. 6) a raison d'attirer l'attention sur le moment représenté, situé entre deux mouvements successifs, ce qui rapproche la Niobide Sallustienne du Discobole. Quant à ce dernier, cf. en dernier lieu B. Schröder, *Zum Diskobol des Myron*, Strassburg, 1923. — S. Mirone, *Mirone d'Eleutere*, Catania 1921.

ties forment un tout. Il est donc permis d'en conclure que chez l'auteur de notre statue les éléments formels ont pris le dessus pendant l'acte créateur, en donnant naissance à un chef-d'œuvre plein de rythme (cf. table I, 1—2). On peut juger comme on veut la valeur et l'utilité d'une analyse qui se meut dans le domaine des constructions géométriques: en fait l'art classique grec se sert de ces notions et à celui qui ne s'en aperçoit pas, les finesses suprêmes de cet art échapperont à jamais¹⁾. Ajoutons que l'opinion de Furtwängler²⁾, qui voit dans les Niobides de Rome et de Copenhague des tendances naturalistes distinctes, ne se rapporte qu'à la reproduction des détails. L'auteur pense à l'exécution des yeux et de la bouche entr'ouverte avec la rangée visible de dents non desserrées (ci-dessus p. 6 n. 3). Quoique cette vue ne s'oppose pas formellement à notre opinion concernant la tendance de stylisation des Doriens, nous sommes néanmoins obligés de parer à un malentendu qui pourrait nuire à notre thèse principale. Pour souligner certains détails des statues comparées, Furtwängler emploie des termes trop généraux. Cela amène une confusion qui apparaît clairement dans la partie de son mémoire où il oppose le „naturalisme“ des Niobides à la „stylisation“ minutieuse de l'école de Phidias. Il s'agit d'un malentendu, résultant de l'usage impropre du terme en question. Du point de vue des archéologues tout l'art de l'antiquité classique est considéré comme naturaliste par excellence. C'est de ce point de vue que Furtwängler voit dans le modelage du corps nu de la Niobide Sallustienne des caractères „naturalistes“ avec des traces seulement de l'ancien style sévère. Aujourd'hui nous sommes accoutumés à chercher dans cette espèce de phénomènes artistiques des tendances à „idéaliser“ la nature, et ces opinions d'hier sont sujettes à de sérieuses réserves au point de vue de l'histoire de l'art.

En résumant les remarques précédentes, nous constatons encore une fois que le groupe statuaire des Niobides de la seconde moitié du V^e siècle doit être considéré comme l'œuvre d'un maître dorien), vraisemblablement d'un artiste de l'école d'Argos proche de Polyclète⁴⁾, d'un artiste à qui cependant ni les créations géniales de Myron, ni probablement celles des au-

¹⁾ Cf. A. de Salis, Die Kunst der Griechen, Leipzig 1922, 174..

²⁾ Sitzungsberichte d. kgl. bayer. Akad. d. Wiss. phil.-hist. cl. 1907 II p. 213.

³⁾ M. Körte, Archäol. Anz. 1907 p. 116 ss. souligne les différences de type entre la tête de la Niobide Fuyante de Ny-Carlsberg et celles des autres monuments du même complexe; il en conclue que l'idée artistique d'un seul maître a été réalisé par plusieurs artistes. L'argument de M. Körte tombe, étant donné que la tête de la Niobide de Ny-Carlsberg avait été soumise à des retouches postérieures. Cf. Sauer, Zeitschrift f. bildende Kunst 1910/1911 p. 132 note 5.

⁴⁾ Arndt, La Glyptothèque de Ny-Carlsberg p. 82, parlant du Niobide Prosterné de la même collection, l'attribue à Polyclète. Malheureusement cette précieuse publication nous est inaccessible et les arguments de M. Arndt ne

tres artistes ioniens-attiques n'étaient inconnues. Nous nous abstenons d'attribuer ces pièces à un auteur déterminé; nous appliquons ici le principe de M. Mahler (p. 2), d'après lequel, vu le caractère fragmentaire des données matérielles et littéraires, le but de l'histoire de l'art antique ne consiste pas à chercher les noms des artistes, mais à trouver et à examiner les courants artistiques.

On pourrait croire d'après ce qui précède, que nous sommes enclins à ramener à des sources doriennes toute la statuaire du V^e siècle représentant la mort des Niobides. Il n'en est rien. Pour des raisons de chronologie et de méthode nous avons commencé par les monuments de provenance dorique. Mais le sujet était commun à tout l'art grec, comme on le voit bien par les reliefs du trône de Zeus olympien; proches du génie de Phidias, ils se sont conservés en des remaniements des maîtres néo-attiques¹⁾. Abordons maintenant les œuvres de sculpture statuaire qui prouvent que les artistes attiques se sont aussi intéressés au même sujet. Nous introduisons donc deux autres œuvres dans le cercle de nos recherches: la statue de marbre, fort endommagée, d'une jeune fille fuyante (glyptothèque de Ny-Carlsberg)²⁾ — et le torse en marbre d'un homme (Casa de Pilatos à Séville)³⁾.

En publiant la reproduction de la première de ces œuvres, M. Lippold n'hésitait pas à la considérer comme un fragment original d'un groupe de fronton, ce qui est vraisemblable, vu le crampon qui se trouve dans la partie postérieure de la statue. Car la technique qui consiste à joindre les différentes parties de marbre à l'aide de crampons est caractéristique pour les originaux grecs. Quant à la chronologie de l'œuvre, elle peut être déterminée par le traitement des plis de vêtements, lesquels perdant les formes sinueuses, caractéristiques pour les métopes et la frise du Parthénon, en accusent d'autres, propres aux frontons de ce dernier⁴⁾. En tout cas — comme l'a remarqué avec justesse M. Lippold — la statue ressemble tellement à la soi-disant Iris du fronton de l'Est, que sa provenance est hors de doute: c'est une œuvre attique dont l'origine tombe entre l'exécution des métopes et de la frise et celle des frontons. Quant à l'autre œuvre, nous n'en avons malheureusement que des renseignements très restreints. Suivant M. Watzinger, cité par M. Arndt, c'est une sculpture statuaire, destinée à être regardée du côté droit (de l'observateur) comme le prouve l'exécution soignée des parties correspondantes

— nous sont pas connus. Je le mentionne d'après M. Sauer qui, dans son mémoire, considère l'opinion de M. Arndt comme erronée.

¹⁾ Cf. notre article, *Niobidzi na płaskorzeźbach tronu Zeusa w Olimpii* (Les Niobides des bas-reliefs du trône de Zeus à Olympie), *Kwartalnik klasyczny* I, 1927.

²⁾ Cf. table III, 1. — No. du catalogue officiel 304. — Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, table 663 et le texte correspondant de M. Lippold, 1913.

³⁾ Cf. table III, 2. — Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen* No. 1830.

⁴⁾ Cf. Furtwängler, *Griechische Originalstatuen in Venedig*, *Abhandl. d. kgl. bayer. Akad. d. Wiss.* XXI, 1898, p. 293 ss.

du modèle. La tête et la partie du cou ajoutées plus tard, n'appartiennent pas à la statue. Ici encore la technique de crampons et les caractères stylistiques permettent, d'après M. Arndt, autant qu'on en peut juger par la photographie, de considérer la pièce comme un original grec de la seconde moitié du V^e siècle. Nous sommes maintenant en état d'appuyer l'hypothèse de M. Arndt par quelques arguments qui découlent de l'analyse stylistique du monument. Dans la partie de la chlamyde qui est déployée par la main droite du personnage, nous rencontrons des plis semblables aux nervures d'une voûte gothique, séparées l'une de l'autre par des plans assez larges. Quelques-uns portent au milieu un enfoncement parallèle à la ligne du pli. La partie droite du vêtement, agrafée autour du cou sur la poitrine, descend à gauche et présente les mêmes plis parallèles et arrondis; seulement, vu les conditions différentes de gravitation, ils se trouvent plus concentrés. Dans les métopes du Sud du Parthénon on rencontre une manière analogue de traiter les vêtements. P. ex. la partie gauche de la chlamyde d'un Lapithe sur la métope VII (Collignon, *Parthénon*, t. 30), ou le vêtement largement déployé d'un autre Lapithe sur la métope XXVII (ibid. 34). Nous y voyons les mêmes plis rappelant les nervures du style gothique, souvent divisés au milieu ou bien gémés. Mais ce n'est pas uniquement dans ce détail qu'apparaît la frappante ressemblance de notre statue avec ces deux œuvres. Le modelage des parties nues du corps, une certaine douceur dans le traitement de la musculature et, en même temps, l'enfoncement du bas-ventre souligné, rapprochent les deux catégories d'œuvres de telle sorte que nous ne serons pas éloignés de la vérité, en attribuant le torse de Séville à un atelier attique, à peu près de l'époque des métopes du Parthénon.

Les deux œuvres possèdent une physionomie artistique commune, sans qu'on veuille d'ailleurs contester les différences, p. ex. les plis à arêtes saillantes dans la partie inférieure de la statue de Ny-Carlsberg. Contrairement aux constructions géométriques des Doriens, lesquelles s'adressent au sens du toucher, nous pouvons observer dans les œuvres en question la tendance à remplir l'espace d'une manière pleine d'effet en développant toute la composition sur un plan. De cette façon l'ensemble acquiert le caractère pictural propre à toutes les créations de l'esprit ionien-attique.

Après avoir déterminé la chronologie et la provenance des deux œuvres, il faut s'occuper maintenant de leur interprétation pour justifier leur classement dans la catégorie des Niobides. Au premier coup d'œil nous sommes frappés par l'expression de mouvement, commune à toutes les représentations artistiques des enfants de Niobé. Les motifs de la fuite et du désir de protection devant un danger imminent se rencontrent dans toute une série de compositions statuaire se rapportant aux Niobides. Le torse de Séville dont les membres sveltes dénotent un corps juvénile,

illustre clairement par le geste des deux mains la même situation caractéristique. Quant à la position des jambes, elle reste nécessairement inexplicquée, puisqu'il n'y a que les parties supérieures des cuisses qui sont conservées. Il est douteux qu'il s'agisse d'un personnage prosterné, comme l'admet M. Arndt. Le degré de la tension des muscles ne se laisse pas bien déterminer d'après la reproduction photographique; en tout cas, la chlamyde largement déployée (vêtement propre à tous les fils de Niobé) indique plutôt un geste défensif, réduit au désir de se mettre à couvert devant les flèches, comme on le rencontre souvent chez les Niobides. Cf. sur la peinture de l'amphore de Ruvo le dernier personnage du côté droit de la seconde file (Stark table II), sur le trépid pompéien le personnage du côté droit en bas¹⁾, de même les personnages de terre cuite de Gnathia²⁾ et le relief en terre cuite de Luna³⁾. Le mouvement de course, représenté dans la statue de Ny-Carlsberg, est beaucoup plus vif et rapide que celui qu'on rencontre chez la soi-disant Iris du Parthénon. Chez la première, il y a un écartement plus grand des jambes qui se dessinent nettement sous le vêtement tendu. Le torse penché légèrement vers la gauche et un geste comme de peur esquissé par la main droite, semblent indiquer un mouvement de fuite tout à fait différent du mouvement calme et lent de la messagère des dieux. Une exécution semblable du mouvement de fuite se rencontre dans les représentations des filles de Niobé. Qu'il suffise de mentionner le vase de Ruvo (maintenant au British Museum)⁴⁾, quelques statuettes en terre cuite de Panticapée (Žebeloff fig. 12) et la statue de la Niobide de Ny-Carlsberg. Enfin le péplos dorien qui sert de vêtement à toutes les Niobides de cette époque, se retrouve aussi sur le monument en question. Nous n'affirmons pas catégoriquement que notre manière, de voir des Niobides dans les deux œuvres, soit la seule vraie et qu'elle exclue toutes les autres possibilités d'explication. Mais comme elles n'ont pas été jusqu'ici soumises à une interprétation iconographique, notre légitime tentative n'est pas privée à priori de toute chance de probabilité.

Quand il s'agit de déterminer les rapports réciproques du Niobide de Séville et de la „Seconde Niobide“ de Ny-Carlsberg, on se heurte à des difficultés qui découlent de l'ignorance des dimensions précises. De la hauteur de l'œuvre de Copenhague indiquée par M. Lippold (0.69 *m*) on peut conclure aux dimensions relativement modestes du temple dont il a jadis orné le

¹⁾ Žebeloff, Les Niobides de Panticapée dans: *Materjalj po archeologji Rossiji* [Matériaux pour servir à l'archéologie russe] No. 24, 1901 fig. 30.

²⁾ Žebeloff fig. 53. — Pagenstecher fig. 3.

³⁾ Milani, I frontoni di un tempio tuscanico scoperti in Luna, (Museo Italiano di Antichità classica I 1885, table 5 du tirage à part 1884).

⁴⁾ Sitzungsberichte d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1875, table III ab.

fronton; quant au Niobide de Casa de Pilatos, on en est réduit à l'échelle placée sur la photographie en bas du personnage. Il en résulte que les dimensions du Niobide de Séville sont un peu plus grandes que celles de la jeune fille de Ny-Carlsberg, que les deux statues ne peuvent donc pas appartenir à un seul et même groupe. On peut en tout cas supposer que cette dernière œuvre fait aussi partie d'une composition de fronton; la disposition de la chlamyde déployée semble l'indiquer; ce serait un détail de composition mal réussi ou de peu d'effet dans une statue isolée ou dans un groupe non limité par les cadres du tympan, mais cela développe des valeurs décoratives réelles dans un ensemble de figures propre au fronton. Du reste, la figure est destinée à être regardée d'un seul côté (côté gauche d'après le juste raisonnement de M. Arndt). En résumant soulignons encore une fois que les deux pièces semblent représenter des fragments de groupes de fronton originaux de la seconde moitié du V^e siècle, sortis des ateliers attiques. Les motifs du mouvement représenté, le caractère d'action qui en découle, ainsi que le vêtement permettent d'y voir des Niobides, dont le mythe — nous avons eu l'occasion de le constater — a été maintes fois traité comme sujet des décorations artistiques aux frontons de temples antiques.

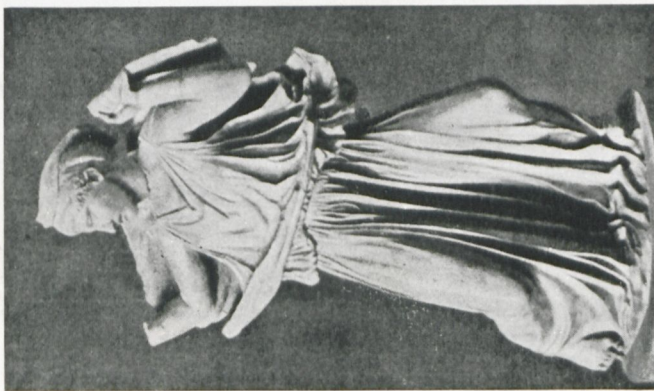
L'analyse stylistique de toutes les sculptures antiques examinées ci-dessus, qui présentent une même idée en des formes diverses, ainsi que l'essai d'interprétation formelle et psychologique de cette catégorie de phénomènes artistiques au point de vue du problème de la race, jettent une nouvelle lumière sur les deux types d'imagination plastique grecque. Les tendances naturalistes ioniennes-attiques où toute l'œuvre d'art est conçue comme une vision picturale et possède les caractères d'une image visuelle à deux dimensions, s'opposent nettement à l'art des maîtres doriens. Dans la sculpture péloponésienne on rencontre une tendance à „cubiser“ les formes naturelles et à créer des images qui s'adressent au sens du toucher, pour exprimer la beauté de l'abstraction régulière (M. Worringer). Si donc l'art exprime l'attitude de l'artiste en regard de l'univers (M. Wölfflin), on peut retrouver dans les conceptions picturales des Ioniens les traces d'une attitude impressionniste, tandis que les constructions linéaires des Doriens portent un caractère nettement expressionniste. Et quoique, dans tout l'art grec, il y ait une tendance visible à s'approcher de l'idéal et à s'éloigner de la réalité, cette tendance n'est nulle part si accentuée que chez les Doriens. C'est aux grandes individualités créatrices de cette tribu grecque que le vrai but de l'art s'est révélé. Pour eux — dirait Oscar Wilde — la nature n'a vraiment été que la matière brute d'impressions où ils puisaient à leur gré, transposant les phénomènes du monde extérieur dans la langue des convenances artistiques. Ils ne voulaient pas imiter, ils voulaient transformer. C'est ce que nous disent leurs œuvres qui survivent.



1



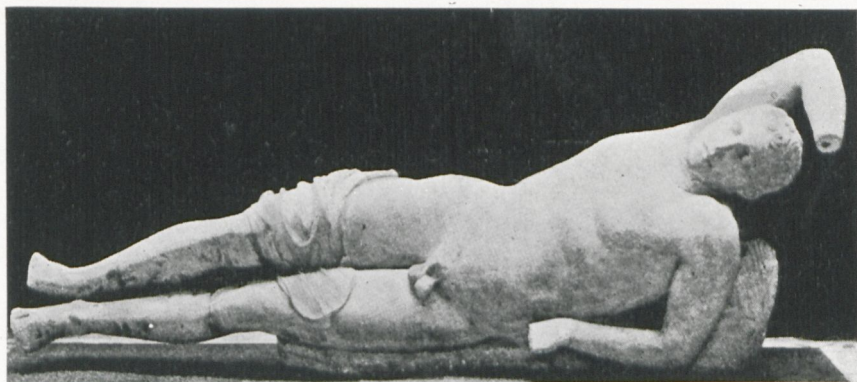
2



3

1—2) Niobide blessée du Musée National de Rome (d'après della Seta, *Ausonia* II).
3) Niobide fugitive de Ny-Carlsberg (d'après Schrader, *Phidias*, table 295).

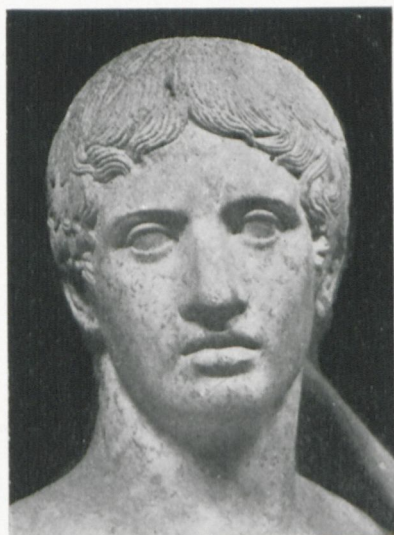
1



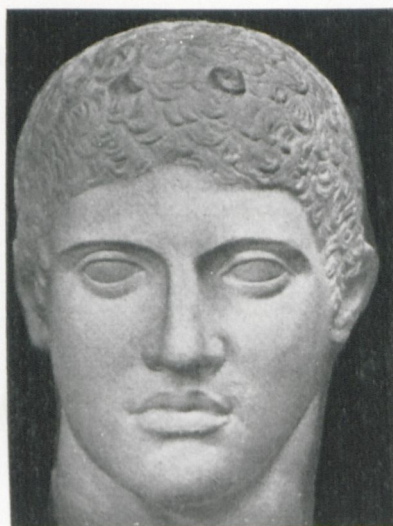
2



3



4



- 1) Niobide mourant de Ny-Carlsberg (d'après Schrader, Phidias, table 294).
- 2) Niobide mourant de N. C. (la tête d'après Sauer, Zeitschrift f. bild. Kunst 1910/11).
- 3) La tête du doryphore de Polyclète (d'après Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen no. 510).
- 4) La tête du discobole de Myron (d'après Sauer, Zeitschrift f. bild. Kunst 1910/11).



1



2

- 1) Fillette fugitive de Ny-Carlsberg (d'après Brunn-Bruckmann, Denkmäler, table 663).
- 2) Torse masculin de la Casa de Pilatos à Séville (d'après Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen no. 1830).