Ces juxtapositions appellent, dans une graphie moderne, les parenthèses marquant le changement de registre dans l'énoncé. Or, à date ancienne, en l'absence d'une ponctuation, c'est par une insertion au moyen du relatif que les manuscrits ont implicitement exprimé l'opposition entre les deux procédés. Ainsi à IV, 1, 63, le manuscrit A écrit : *quae ἀπ. d.*, et P : *qui ἀπ. d.* ; III, 6, 57, B et P ont : *quam πρ. u.* ; III, 10, 4, A : *quae ἀντ. u.* ; I, 4, 29, A : *ita dictu factuque* ; P : *ita dictu et factu*. Ainsi le procédé syntaxique supplée à la graphie encore déficiente.

Aulu-Gelle ne semble connaître que l'insertion, cf. XIV, 3 et *passim* : « quae μαθήματα Graeci appellant ». De même pour l'introduction d'un commentaire (IX, 4) : « in quo ita inscriptus est : « Libra dies somnique pares ubi fecerit horas », *id est* Libra diei somnique » ; (XVII, 19) : « Epictetum... dixisse... philosophos esse huiuscemodi : ἄνευ τοῦ πράττειν, μέχρι τοῦ λέγειν ; *id significat* : factis procul uerbis tenus... ». *Id est*, *id significat* sont des insérendes, véritables procédés d'agencement et de cohésion de l'énoncé.

Ici encore l'insertion supplée à la graphie inexistante ; aujourd'hui on juxtaposerait plus volontiers en usant des deux-points.

IV. Architecture des œuvres[1]. — Tout ce qui précède visait à l'intégration des matériaux dans l'énoncé. Si nous sortons du domaine de la citation, nous retrouvons les procédés d'insertion et de juxtaposition non seulement dans l'articulation du dialogue où ils jouent un rôle capital, mais dans l'agencement des deux parties successives d'un ouvrage, ou de deux phrases entre elles. Ici l'opposition des procédés se ramène à deux termes : la juxtaposition pure et l'usage de formules ou mots de liaison, parallèles aux insérendes. Ainsi nous avons des ouvrages qui forment un tout continu et dont l'organisation s'établit par la lettre même du texte (insertion), alors que pour d'autres rien en dehors du procédé graphique (et du changement implicite de sujet) ne nous avertit de la division (juxtaposition). Il n'est, en outre, pas impossible d'établir la chronologie des deux procédés.

La structure continue est la facture des œuvres les plus an-

1. Nous nous réservons de reprendre en détail cette importante question dans un travail d'ensemble sur l'*Histoire de la présentation des textes dialogués dans les manuscrits antiques*.

ciennes. Ainsi l'*Iliade* est composée d'épisodes comportant chacun leurs vers introductifs et conclusifs, utilisant souvent le sommeil ou le réveil des personnages, ce qui explique que la division ultérieure en « lettres » put, à l'aide de légères retouches et compte tenu de quelques variations [1], se faire de façon identique [2]. La répartition en dix livres de la *République* de Platon est apocryphe, la continuité étant volontairement assurée par le chevauchement des thèmes et des rôles [3]. Les λόγοι d'Hérodote ne sont pas des livres, et ceux-ci n'interviennent que tardivement dans la tradition [4]. Enfin, les « signatures » quasi annuelles de Thucydide ne constituent pas un élément divisionnel ; elles sont sans rapport avec la division ultérieure en livres [5] et s'intègrent dans une structure continue. La *Poétique* d'Aristote montre bien le rôle des formules d'articulation : (1447 b fin) : « Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν » ; (1448 b) : « περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν, καὶ πόσας καὶ τίνες τῆς μιμήσεως, εἰρήσθω ταῦτα... » Cf. 1449 a (fin du chap. 4). On trouve au début du chap. 7 (1450 b) : Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα... » Ainsi, par de tels procédés, le texte se suffit à lui-même, n'a aucun besoin de division en livres, et celle qui s'est introduite ultérieurement dans les ouvrages d'Aristote contrarie souvent les mouvements de la pensée [6].

En regard de ce procédé, nous observons la juxtaposition pure dans l'*Énéide* de Virgile par exemple, où rien, sinon la disposition extérieure du texte, ne nous avertit du passage du chant I

1. Trois papyrus de l'*Iliade* présentent une non-séparation de chant : Pap. 5 (Genève), IIe siècle av. J.-C., Λ 788-M 9 : pas de séparation entre les deux chants, ni de *coronis* dans la marge bien conservée. Pap. 12 (Hibeh 22), IIIe siècle av. J.-C., X 513-Ψ 1. Pap. 339 (Oslo 68), Ier siècle av. J.-C., Γ 448-Δ 1. Dans ces deux derniers cas, la marge a disparu. Cf. *Introduction à l'Iliade*, Paris (éd. Budé), 1942, p. 40 sq. [P. Collart].

2. Le papyrus 60 (Pap. Morgan, IIIe-IVe siècles, Λ 86-Π 499) laisse deviner un autre type de division. Cf. Wilamowitz-Plaumann, *Sitzber. d. Berlin. Akad.*, 1912, 1198-1219. Suidas (article Ὅμηρος) confirme la composition non par chants, mais par épisodes, ce qui, en face de la division alexandrine qui s'est imposée, a pu déterminer d'autres types de présentation : « ἔγραψε δὲ τὴν Ἰλίαδα, οὐχ ἅμα, οὐδὲ κατὰ τὸ συνεχές, καθάπερ σύγκειται, ἀλλ' αὐτὸς μὲν ἑκάστην ῥαψῳδίαν γράψας καὶ ἐπιδειξάμενος τῷ περινοστεῖν τὰς πόλεις τροφῆς ἕνεκεν ἀπέλιπεν, ὕστερον δὲ συνετέθη καὶ συνετάχθη ὑπὸ πολλῶν καὶ μάλιστα Ἀθηναίων τυράννου.

3. Cf. éd. Chambry, *Introd.*, p. XI et XXIV.

4. Cf. Ph.-E. Legrand, *Introduction à Hérodote*, Paris, éd. Budé, 1932, p. 224-229.

5. Les explicit de livres de Thucydide signalent des correspondances entre la division en huit et celle en treize livres. Cf. les relevés de l'édition de Hude, Leipzig, Teubner, 1898-1904, et B. Hemmerdinger, *La division en livres dans... Thucydide*, *R. E. G.*, t. LXI, 1948, p. 104-117.

6. Notons, en outre, que Platon et Aristote citent toujours Homère par les épisodes, et non la lettre du chant, et qu'Aristote renvoie à l'ensemble du traité platonicien qu'il vise.

au II, du II au III, etc... C'est encore le cas d'Aulu-Gelle, qui, dans sa *Préface*, atteste qu'il a composé vingt livres de notes et extraits[1], mais ceux-ci sont juxtaposés, sans nulle transition, au cours de l'ouvrage, comme dans une publication moderne. C'est qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage répondant aux lois de la composition littéraire.

Mais entre ces deux pratiques existe un procédé mixte consistant à associer à la division en livres, adoptée par l'auteur, des insérendes de transition. C'est que l'élève d'un rhéteur n'oublie pas les procédés d'art[2]. La juxtaposition pure peut sembler un procédé de composition bien abrupt. Aussi trouvons-nous dans la *Rhétorique à Hérennius*, par exemple, des transitions internes, non seulement entre chaque thème particulier, mais aussi au niveau des livres : (I, VI, 9) : « Deinceps de insinuatione aperiendum est »; (I, VIII, 11 fin) : « De exordio satis erit dictum, deinceps ad narrationem transeamus... », etc. Comme transitions de livres (I, XVII, 27) : « Nunc quoniam satis huius uoluminis magnitudo creuit, commodius est in altero libro de ceteris rebus deinceps exponere... » Cf. II, I, 1 : « In primo libro, Herenni, breuiter exposuimus... », etc. La pratique de Cicéron est analogue. Ce type de composition est bien attesté chez Varron également, qui, tant dans le détail qu'entre les livres, assure avec une minutie extrême l'organisation interne de son œuvre. Ainsi, au début de ses *Res Rusticae* (I, 6, 15-16), il distingue deux thèmes essentiels : les points relatifs au domaine même et les éléments concomitants, chaque partie étant divisée en quatre sections, elles-mêmes résumées après leur examen. De là naissent, dans la tradition, des gloses marginales : « De prima principali parte » (I, 6) ; « De secunda principali » (I, 17), sans compter l'index qui relève chacun des points examinés. Le texte est donc inséré dans un réseau de divisions internes et forme un tissu continu.

Ainsi la notion de « livre », même quand elle fut entrée dans la pratique de l'auteur, fut subordonnée, dans beaucoup de cas, à la pratique de l'insertion continue. Il reste seulement à préciser com-

1. « Volumina commentariorum ad hunc diem uiginti iam facta sunt. »

2. Aujourd'hui encore nous apprenons à nos élèves à lier leurs développements et à introduire et conclure chaque partie constitutive. Ce qui était un procédé utilitaire, lorsque l'édition était déficiente, s'est conservé aujourd'hui comme un luxe d'élégance.

ment le « livre » passa de la pratique des libraires à celle des auteurs. Primitivement, l'œuvre formant un tout continu pouvait, pour la commodité de l'édition, être divisée par les libraires et les bibliothécaires en tronçons formant, au sens matériel du mot, des livres (βιβλίον, uolumen). Ainsi apparaît empiriquement la notion de juxtaposition. Mais l'œuvre comportait en elle-même des possibilités de morcellement, dans la mesure où la structure rhétorique, reposant sur une analyse des éléments constitutifs du sujet, amenait une division en parties. Celles-ci étaient si nettement formulées chez Aristote que (au témoignage de Cicéron)[1] dans certains cas, chaque section était précédée d'un prologue particulier. Mais ceux-ci ne sont que des insérendes hypertrophiées. La rédaction est toujours, en fait, continue, et la juxtaposition en livres encore latente. C'est néanmoins la pratique de cette organisation interne qui, interférant avec le sectionnement pratiqué par les libraires, va mettre en relief la notion de « livre » et la faire entrer dans l'usage de l'auteur. Dans un remarquable mémoire[2], C. G. Lewis a montré que Polybe est le premier auteur qui renvoie d'un livre à l'autre et que parmi ses sources il cite par livres le texte de Timée (352-256), mais non celui d'Éphore (né dans la première moitié du IVe siècle), ce qui permet de dater d'un peu avant 300 l'apparition de la juxtaposition par livres[3]. Or, celle-ci, bien que systématisée par la librairie alexandrine, ne s'est pas introduite *ipso facto* dans la pratique des auteurs latins. Suétone (*De Grammaticis* 2) nous apprend, en effet, qu'elle apparut à Rome

1. *Ad Attic.* IV, 16, 2 : « quoniam in singulis libris utor proœmiis ut Aristoteles in iis quos ἐξωτερίκους uocat ». C'est ce qui explique que Cicéron attribue à Aristote la pratique des livres qui est la sienne. *De Rep.* III, 8, 12 : « De ipsa iustitia quattuor impleuit sane grandes libros. » Mais Cicéron invoque aussi (*De nat. deor.* I, 12, 30) une division en livres des *Lois*, sûrement apocryphe. C'est qu'il ne distingue plus la pratique d'édition d'époque alexandrine de celle, toute différente, de l'auteur antique. Il est intéressant de saisir le moment où les deux techniques antérieures sont confondues.

2. Qui fournit beaucoup plus que ne le promet le titre : *The Hellenics of Xenophon and their division into books*, *Class. Museum*, II (1845), p. 1-44.

3. On ne peut suivre dans sa thèse Carsten Höeg, *Notules sur l'histoire du livre grec*, *Miscellanea Giovanni Mercati*, vol. I-IV, Città di Vaticano, 1946, qui impute à Xénophon lui-même la division en livres de l'*Anabase*. Xénophon n'use pas de la notion de livre. — Le fait que les deux mentions ἐκ τούτου μὲν δή ... ἐκ τούτου δὲ (fin du 5e livre, début du 6e) ont des antécédents différents ne postule pas que la division soit dans l'esprit de l'auteur : on trouve deux ἐκ τούτου successifs (VI, 4, 16 et 17) également avec antécédents différents, et c'est peut-être ce que marque μὲν δή ... δὲ, évitant la corrélation. Enfin, Suidas écrit (*Socrate* 56-57) que Xénophon écrivit quarante livres « ἄλλων ἄλλως διαιρούντων. »

à l'occasion de conférences culturelles qu'y fit Cratès de Mallos entre la deuxième et la troisième guerre punique, ce qui amena la publication d'œuvres peu divulguées ou écrites par des personnages défunts : « ut C. Octauius Lampadio Naeuii Punicum Bellum quod uno uolumine et continenti scriptura [1] expositum diuisit in septem libros ».

Ainsi, en face de la structure continue de date ancienne, la juxtaposition en livres vient (en Grèce à partir de 350, à Rome de 200 av. J.-C.) doubler l'insertion. Compte tenu des différences de genre littéraire, cette dernière pratique a conservé un rôle prééminent. Ce ne sont guère que les œuvres poétiques, comme l'*Énéide*, ou techniques, comme l'ouvrage d'Aulu-Gelle, qui, pour des raisons d'ailleurs opposées, échappent à la structure rhétorique et s'accommodent de la juxtaposition. De nos jours, la division graphique joue un grand rôle dans la présentation des ouvrages [2], sans exclure cependant la pratique de l'ancienne insertion.

Au niveau de la phrase, enfin, on peut relever un procédé parallèle dans la mesure où, en face de l'anacoluthe, les particules de liaison ont longtemps joué le rôle de ponctuation [3]. La liaison par conjonctions de coordination apparaît comme l'équivalent de l'insertion des livres par phrases de transition servant d'insérendes, cependant que l'anacoluthe appelle pour se développer une ponctuation.

Il est de fait qu'en l'absence de celle-ci, les omissions de liaison que pratique Sénèque ne sont pas sans poser des problèmes à propos de la discrimination des phrases [4].

* * *

Si l'on tente de caractériser la juxtaposition et l'insertion appliquée à la mise en place et à l'agencement des citations, on voit que le mérite essentiel de l'insertion est d'offrir au rédacteur un moyen

1. On voit le parti que l'on peut tirer de ce texte quant à la pratique, à date ancienne, de l'écriture continue. Cf. *Problèmes d'histoire des textes*, *R. É. L.*, t. XXIV (1946), p. 298.

2. Portée à son maximum d'effet dans la presse, où l'on voit même parfois un texte secondaire intercalé en italique à l'intérieur du texte principal, avec un encadrement au trait.

3. Cf. A. V. Hodgman, *Latin equivalents of ponctuation marks*, *Class. J.*, XIX (1923), p. 403-417.

4. Cf. *R. É. L.*, *ibid.*, p. 302.

d'adapter aisément à son énoncé des matériaux d'emprunts, en réalisant un texte solide par sa structure continue. Or, cet avantage a pu paraître notable si l'on envisage une époque très archaïque où la rareté du livre donnait une importance particulière à la mémoire et à la transmission orale. Un texte sans anacoluthe semble particulièrement apte à ce genre de transmission, et l'épopée, par exemple, n'a connu que des répliques articulées par des insérendes [1]. Plus tard, dans un texte écrit, mais présenté de façon rudimentaire, sans ponctuation ni séparation de mots, il a pu paraître avantageux d'user d'un tel procédé d'expression dont nous avons à toutes les époques constaté l'importance.

La rançon du procédé, c'est un manque évident d'objectivité dans la reproduction du document, particulièrement sensible dans les altérations de titre. Aussi la recherche des écrivains tend-elle vers la juxtaposition qui comporte une reproduction textuelle, mais qui, en l'absence d'une ponctuation de soutien, comporte une difficulté réelle de présentation. Cependant, on voit graduellement pénétrer dans les récits des groupes de répliques juxtaposées, et dans quelques cas heureux apparaissent des citations textuelles. Or, tandis que le dialogue dramatique se créait de bonne heure une articulation externe par signes diacritiques, puis par sigles, sur le domaine de la citation le rédacteur a cherché par un autre moyen à répondre aux exigences de l'objectivité dont il est conscient, c'est-à-dire par la pratique de l'insérende, moyen terme entre la fusion subjective au style indirect et la difficile juxtaposition. Il y a là un premier rapport établi entre une forme de l'esprit scientifique et les procédés d'expression. Ainsi, non sans mérite, sont réalisées des présentations qui répondent à un souci d'objectivité. Grâce aux insérendes jouant le rôle de guillemets ouvrants et fermants, la citation est isolée, le titre est reproduit exactement, les sections de l'œuvre s'articulent l'une à l'autre ; Cicéron et Aulu-Gelle distinguent même les divers degrés d'exactitude que comporte une traduction.

Certes il était réservé à l'ère de l'imprimé d'adapter étroitement

1. A l'époque byzantine, nous voyons que des « drames », tel le *Christos Paschon* (IV^e^ s.), conçu pour la lecture à haute voix, comportent des passages de dialogue en récit avec insérendes, comme : « Les prêtres dis-nt... Les soldats répondent. » C'est la technique même du dialogue dans les *Évangiles*, qui nous offrent un exemple de la narration « naïve ». Cf. V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931.

à l'exactitude de la pensée celle de la présentation : ponctuation, typographie, artifices graphiques, qui, en retour, nous obligent sans cesse à clarifier notre pensée et à l'adapter aux exigences de l'outil de reproduction. Il y a là une action réciproque qui a puissamment aidé au progrès de la pensée scientifique.

Cependant il était bon de souligner que chez les anciens déjà existe ce souci de présentation objective qui, en dépit des déficiences de la graphie, et par recours à des moyens stylistiques variés, a su parfois se libérer des contraintes de l'insertion au style indirect.

J. ANDRIEU.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE

CHRONIQUE DE LA SCULPTURE ÉTRUSCO-LATINE (1940-1946)

(Suite[1]*)*

PAR CH. PICARD
Professeur à la Sorbonne
Directeur de l'Institut d'art et d'archéologie

La sculpture latine jusqu'à l'ère de Sylla. — Il a été récemment publié une deuxième édition, refondue et augmentée, de l'intéressant volume de P. E. Arias, *La sculptura romana*, Messina, d'Anna, 1943[2]. D'autre part, les services des Musées de Berlin ont fait paraître un petit traité général sur la sculpture romaine, d'après les collections des Musées de l'État telles qu'elles étaient en 1939 : cf. ci-après, p. 297.

Feu Pericle Ducati avait exposé les légendes de la fondation de Rome, en les confrontant avec les données archéologiques, à partir de la préhistoire. Ce travail n'apporte qu'une mise au point, mais il a rassemblé bien des informations jusqu'alors dispersées, et il ajoute une illustration utile[3].

De P. Ducati, on lira aussi l'étude : *Ars romana*, dans les *Atti de l'Accad. dei Lincei*, 4, fasc. 2, 1939, p. 674-682 (séance du 4 juin 1939).

Sous le titre *Idées romaines sur les arts plastiques*[4], A. Oltramare a publié ici même un recensement, aussi intéressant qu'habile, des textes latins au travers desquels on peut saisir et recomposer le sentiment esthétique des Romains. Ce répertoire complète plus ou moins le *Polymatis* de Joseph Spence, vieux déjà de plus de deux siècles, mais du moins non périmé, car il fournit encore une abondante série de rapprochements utiles entre les statues antiques et les poèmes latins.

La période de guerre et d'après-guerre a vu s'interrompre fâcheusement certaines *Chroniques* qui paraissaient régulièrement jusqu'alors. On se reportera toutefois aux périodiques anglais et américains, ou italiens, qui ont con-

1. Cf. *R. É. L.*, 25, 1947, p. 328-385.
2. Cf. ci-après, pour le *Domiziano* du même auteur.
3. *Come nacque Roma*, Roma, 1939.
4. *R. É. L.*, 19, 1941, p. 82-101.

tinué à donner quelques informations ici ou là, sous une forme plus ou moins systématique et complète.

Depuis 1946, il a été projeté de faire paraître à Rome des *Fasti archaeologici*[1], édités par « The International Association for classical archaeology », et qui visent à constituer à leur tour un Bulletin annuel d'archéologie classique. Ces *Fasti* doivent contenir, avec divers comptes-rendus d'ouvrages et d'articles, des notes sur les fouilles et l'état des monuments, et ils apporteront ainsi une documentation *quae desideratur*.

Sous le titre : « *Ce qu'il y a de romain dans l'art romain* », Mlle H. Kenner[2] a repris en détail et avec finesse un problème difficile, déjà posé au temps de la *Wiener Genesis* de Wickhoff ; problème vers lequel bien des contributions récentes de feu G. Rodenwaldt avaient aussi convergé[3]. Apportant à son tour une contribution personnelle au débat, l'auteur commence par examiner la question, toujours actuelle et controversée, du portrait, à partir des origines étrusques. Notons qu'il est fait encore état ici, comme représentant bien Aul. Postumius Albinus, d'un portrait du Louvre autour duquel la controverse s'est aujourd'hui fortement développée[4].

Mlle H. Kenner fait une juste place (p. 35 sqq.) aux influences hellénistiques, et, par exemple, au « portrait de caractère » de l'époque hellénistique. L'Euthydémos de Bactriane, dans la Collection Torlonia à Rome, n'est guère moins réaliste que le personnage dit Aulus Postumius Albinus ; entre l'œuvre et la tête de la Palestre de Délos (*Mon. Piot*, 24, 1921, p. 83 sqq. ; *Expl. Délos*, XIII, pl. 1-6), il y a peu de différences accusées ; à l'Antiochos III du Louvre, on peut encore comparer, non sans bonnes raisons, le C. Iulius Caesar de la Coll. Luxburg à Munich. Conclusions : les tendances étaient à peu près les mêmes à l'Est et à l'Ouest, à partir du IIIe s. av. J.-C., et le mouvement hellénistique a servi de catalyseur (p. 41) à l'originalité romaine. Ensuite (p. 42 sqq.), sont examinées les conventions des reliefs pittoresques. Sans avoir peut-être assez remarqué les rapports de certaines plaques de l'*Ara Pacis* avec leurs prototypes alexandrins qui ont été imités aussi à Carthage, Mlle H. Kenner n'a pas manqué de reconnaître les antécédents du « style pittoresque », dans l'Orient ; vue qui n'est pas nouvelle, mais qui, du moins, paraît saine. Dans la liste des documents où l'on peut discerner les annonces du « paysage » romain, il eût fallu, p. 43, inclure la frise de socle du sarcophage dit des « Pleureuses » (scènes de chasse), et la frise de la Tholos, ex-voto chorégique, de Lysicrate. C'est, au plus tard, au temps de la frise de la Téléphie (grand Autel de Pergame) qu'apparaissent, enracinées dans la tradition, les tendances développées ensuite par l'art romain, imitateur et héritier de l'art des Attalides. Dès le temps de ces rois, on se préoccupait, à Pergame, dans une certaine mesure, du rendu de l'espace et de l'aménagement des fonds arrière[5]. On remarquera

1. Sansoni, Firenze.
2. *Wiener Jahresh.*, 35, 1943, p. 29-64.
3. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940 (cf. p. 12, n. 1) et *Römische Staatarchitektur*, *Das neue Bild der Antike*, II, p. 356 sqq.
4. Cf., en dernier lieu, une note de W. Deonna, ci-après : contre B. Schweitzer, *Festsgabe Winckelmanns*, Leipzig, 1941.
5. P. 46, Mlle H. Kenner n'a pu connaître le rapprochement fait par F. Magi entre cer-

les essais graphiques tentés, fig. 23-24, pour reporter *d'en haut* sur plusieurs plans (p. 48 sqq.) le combat à pied du Monument de Saint-Rémy, qu'on nous montre ainsi « à vol d'oiseau », et, d'autre part, la Mosaïque d'Alexandre (poursuite du char de Darius), dérivée d'un tableau macédonien. Le relief romain a dépendu beaucoup, comme on voit, de la peinture hellénistique. A la lumière de ces observations, l'auteur revient alors sur les questions d'abord étudiées (portrait) ; l'attention est portée, enfin, jusque vers l'architecture (comparaison entre le plan étagé de la Bibliothèque de Pergame et celui des escaliers du Tabularium de Rome). La conclusion suivante, au total, nous est proposée (p. 64) : « Ce qu'il y a eu de plus caractéristique dans l'art romain avait été annoncé et déjà comme préfacé par l'art hellénistique. L'expansion grecque en Asie et en Égypte, après l'expédition d'Alexandre, a semé partout le goût du réalisme, de l'impressionnisme pictural, et de la centralisation de l'effet : tendances nouvelles qui, à Rome, ont trouvé leur complet épanouissement. L'art romain est le développement, « la dernière phase » de l'art hellénistique, et le « *Graecia capta... artes intulit agresti Latio* » paraît valable à la fois pour la plastique, la peinture et l'architecture. — Mais les modèles orientaux, du moins, n'ont pas été imités servilement ; d'autre part, si Rome a mis à profit la culture orientale, le Levant a dû aussi beaucoup, pour sa part, à la civilisation romaine. Le mélange des climats des deux mondes, Est et Ouest, a été, en somme, fécond. »

Sous le titre *L'influence de la Rome antique sur l'évolution de l'art occidental*, M. H.-G. Beyen [1] a donné son avis touchant le rôle joué par Rome dans le développement des arts. Ce rôle aurait été double. M. H. G. Beyen insiste justement et finement sur ce qui a été le bénéfice de l'idéal classique, lorsqu'il s'est propagé en s'adaptant à des exigences nouvelles, préparant ainsi le Moyen âge, même là où il s'oppose à l'art gréco-romain. En architecture, par exemple, Rome n'a pas créé seulement un modèle nouveau de temple, appelé à survivre à la civilisation latine ; mais aussi elle a propagé une conception nouvelle de l'espace architectural, de la monumentalité des intérieurs. Ainsi fut apportée une modification profonde à la mentalité hellénistique, à partir du 1er s. av. J.-C. : cela constitue une des raisons de l'influence de l'art romain, et notamment *sur le décor intime*, jusqu'alors plus ou moins négligé. Ce changement s'accompagne, d'ailleurs, d'une évolution des idées philosophiques et religieuses : aux doctrines de résignation à la vie que l'ère des diadoques avait fait prévaloir, vont s'opposer tantôt un hédonisme naïf, tantôt l'extase religieuse. Souvent désillusionné, le Romain cherchera son équilibre dans un paradis artificiellement recréé ; il se réfugiera, comme on voit, dans l'intimité des sanctuaires, s'abandonnant volontiers aussi aux délices de ces Élysées terrestres que sont les thermes, les théâtres, les amphithéâtres même : partout où s'épanouit l'illusionnisme du décor. Or, ces transformations ont préparé les voies à l'art chrétien. C'est l'art romain qui a le plus propagé, d'autre part, les types architecturaux de la Basilique et de la *Tholos*, funéraire ou non funéraire.

tains détails des scènes d'*Adventus* des reliefs de la Chancellerie (époque de Domitien), et le groupe du Roi Teuthras s'avançant avec ses compagnons : cf. ci-après.

1. *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome*, X, 1940, p. 25-57.

Dans la sculpture romaine, les nouveautés n'ont pas été moindres. On peut constater l'apparition (?) du maniérisme mouvementé, sur le bas-relief historique, tout ainsi que, sur des statues du Ier siècle, on retrouve l'austérité d'un style (sévère) dont les créations annoncent parfois les proportions et conventions de la statuaire byzantine.

Malgré les conséquences de la guerre, les Musées de Berlin ont tenu à publier, dès 1946, une série de *mementos* concernant leurs (anciennes?) collections. Signalons ici les *Römische Skulpturen*, brochure de 68 p. illustrée excellemment, dont l'auteur est M. C. Blümel lui-même, conservateur des collections grecques et romaines des Musées de l'État avant 1939.

L'ouvrage débute par quelques considérations générales ; viennent ensuite, présentées par séries, tour à tour, les pièces qui ont paru le plus spécialement instructives. Le portrait romain inaugure l'étude : après la magnifique tête de calcaire de Palestrina, qui figure au frontispice, représentant un homme d'âge mûr, de l'époque républicaine, est signalé le relief funéraire représentant le couple réaliste d'Aiedius et Aiedia (fig. 1-2). A peu près vers le même temps, l'esprit de la sculpture grecque reparaît à Rome dans les portraits officiels, pour Auguste (fig. 3), pour Tibère (fig. 4). Des caractères grecs et romains se mélangent dans un portrait d'enfant (fig. 5).

Datant de l'ère flavienne et provenant d'Égypte, un portrait de vieille femme montre maintes qualités de clarté et de netteté (fig. 6) : un très beau portrait d'enfant (fig. 7) est du début du IIe s. — De la Renaissance antonine sera témoin la tête d'Antinoos (fig. 8), à l'expression assez morose : un portrait de jeune homme (fig. 9) présente des caractères analogues. Vers le milieu du IIe s., un riche philhellène, Hérode Atticus[1], a spécialement prôné l'immortelle civilisation grecque : il enseigna à Athènes ; les Musées de Berlin avaient réuni deux portraits de ses élèves, dont un nègre, Memnon, au visage expressif (fig. 10), et le beau Polydeukion (fig. 11). — A noter, ensuite, les effigies de Caracalla : une datant de 200, et qui témoigne de la jeunesse du prince ; puis un buste très expressif de l'empereur adulte (fig. 13-14), qui fut composé d'après un modèle grec : le Diomède de la Glyptothèque de Munich ; la figure, cruelle et têtue, est magnifique d'expression. — A partir du IIIe s., l'art du portrait romain a accusé sans ménagement les passions humaines ; une très curieuse effigie, provenant d'Alexandrie, nous montre un prêtre de Sérapis couronné (fig. 15), aux traits mélangés d'ascétisme et de sérieux : une tête barbue de la même époque (fig. 16) exprime un pathétique douloureux. Des temps malheureux de l'empereur Gallien (253-268), les Musées de Berlin ont un portrait de jeunesse, celui de l'empereur lui-même (fig. 17), encore empreint de la fraîcheur du classicisme[2]. Mais ensuite l'héritage de la plastique grecque disparaît : un portrait de Constantin Ier (fig. 18) révèle déjà une sorte de décomposition des formes, la recherche volontaire de dissonances étranges. A la limite du IIIe et du IVe s., une tête d'athlète provenant de Toulouse

1. Un portrait de lui est au Louvre ; on en a trouvé un autre à Corinthe.

2. Il y aurait un Gallien en marbre à Narbonne : H. Cotard, *Revue Touring Club, France*, 58, août 1948, p. 150-151 : signalé comme « *terre-cuite* du IIIe s. av. J.-C. » (!).

montre une brutalité agressive (fig. 19). Le portrait de l'empereur Arcadius (fig. 20) signale, enfin, la transition vers un autre monde, qui n'est plus déjà celui de l'art antique.

M. C. Blümel passe alors à l'examen de quelques bas-reliefs romains : d'abord, le sarcophage de l'ancien Palais Cafarelli, au Capitole (fig. 21, 22), à dater du début du Ier s. ap. J.-C., et qui conserve des souvenirs de l'art grec du temps de l'*Ara Pacis ;* viennent ensuite diverses cuves funéraires décorées de sujets mythiques, dont le sarcophage de la légende de Médée (fig. 23-24), d'effet théâtral, mais un peu froid. — Le bas-relief dit historique attesterait les mêmes tendances : à preuve, ici, le guerrier romain de l'Arc de triomphe de Trajan à Pouzzoles (fig. 25).

Dans la dernière partie du *memento*, M. C. Blümel a réuni certains documents berlinois qui sont des copies romaines de sculptures grecques : la pseudo-Aspasie (fig. 26), d'après un original de bronze du second quart du Ve s. av. J.-C., ouvre la série. On en voit rapproché un portrait de l'impératrice Faustine, femme d'Antonin le Pieux, qui a usurpé, un jour, le type solennel de cette effigie sévère (fig. 27-28), remaniant le visage, très individuel ici.

Une autre statue importante est la copie berlinoise d'une des *Cereres* de Cherchel (fig. 29). Les figures 30-31 reproduisent un relief issu, à Athènes, de l'imitation néo-attique des décors extérieurs du Bouclier de la Parthénos (époque d'Hadrien). Est présentée ensuite la copie d'un original de Polyclète (tête d'Hermès) : une statue venue du Musée Torlonia serait aussi une copie du Discophore de l'illustre artiste (cf. fig. 33, monnaie de Philippopolis). M. C. Blümel a placé ici, à l'honneur, comme en attendant, le beau torse Pourtalès, du Palatin, copie du Doryphore, et l'Amazone de Berlin (fig. 35), où il verrait, mais à tort, semble-t-il, l'œuvre de Phradmon. — Parmi les copies d'œuvres du IVe s., Berlin possède un Méléagre scopasique, malheureusement très restauré (fig. 36). Puis on arrive à l'époque hellénistique, avec la Danseuse (fig. 37), copie de bronze du IIIe s., et avec la Jeune fille jouant aux osselets (fig. 38), qui proviendrait d'un monument funéraire.

Les œuvres sont caractérisées brièvement, mais toutes de façon très compétente.

Sous le titre *Plinio il Vecchio, storia delle arte antiche*, M. Silvio Ferri a donné une édition commentée[1] des livres de l'*Histoire naturelle* qui traitent des arts et des artistes (34-35-36 et Supplém.).

En France, une édition de l'*Histoire naturelle* est parallèlement en préparation dans la collection des textes de l'Association Guillaume Budé. Les livres relatifs à l'histoire de l'art et des artistes seront publiés et commentés par MM. Gallet de Santerre et Le Bonniec. M. Le Bonniec a donné en 1946, comme Introduction à l'édition en cours, une bibliographie de l'*Histoire naturelle*[2].

Reprenant ses vues formulées en 1934 (*Przeglad Historyczny*, 1934, p. 231 sqq.), M. K. Michalowski, sous le titre *La fin de l'art grec*[3], met en œuvre

1. Rome, 1946.
2. 55 p. in-8° : cf. *R. É. L.*, 23, 1945, p. 204 sqq.
3. *B. C. H.*, 70, 1946, p. 385-392, pl. 20-21.

des généralités dont certaines pourraient paraître assez paradoxales, telle celle qui consiste à déplorer comme un « malheur », au nom de l'histoire (?), dès le début, l'influence exercée par l'art grec sur l'art romain. L'auteur ajoute que l'originalité romaine n'a pas été ruinée pour autant. La doctrine adoptée ressemble un peu à celle de la science allemande, qui a parfois exagéré l'originalité latine vers ses commencements [1]. M. K. Michalowski note du moins utilement (p. 386, n. 2), au passage, les noms d'artistes latins travaillant en Italie. On n'est pas trop surpris que les sculpteurs à noms romains — à en juger, au vrai, par les statistiques, ce qui est bien incertain — aient été en minorité, même numérique, par rapport à leurs confrères grecs : la proportion serait inverse pour les peintres. Mais nous manquons trop d'informations là-dessus.

Pour montrer à nouveau [2] la diversité essentielle des tendances grecques et romaines, M. K. Michalowski prend comme thème de comparaison l'Auguste de Pergame et l'Auguste de Prima Porta (têtes). Dans les deux cas, l'empereur a été figuré à peu près au même âge (quadragénaire), mais le personnage du Vatican (Prima Porta), tranquille et hautain, est « un document historique », l'image de l'autorité impériale ; à Pergame, on a voulu surtout faire « le portrait spirituel d'un individu » (princier) ; l'art grec restera toujours « dynamique », et M. K. Michalowski le suit — rapidement — jusqu'à sa fin, dans un cours qui, il le marque, a comporté de belles renaissances. Au vrai, devenue romaine, la Grèce des artistes a pu rester vivante, indépendante et créatrice, mais elle est retournée vers l'anonymat. Rares sont les signatures de sculpteurs, comme celle d'**Anaximène**, fils d'Eurystratos de Milet, ou celle de **Xénophantos**, fils de Charès de Thasos. Dans la seconde moitié du IIe s. et la première moitié du IIIe, la Grèce n'a guère exporté que des sarcophages ; mais elle a d'ailleurs réalisé encore vers le même temps d'excellents portraits, très supérieurs à ceux de l'Occident latin. Ainsi a-t-elle dû préparer, à pied d'œuvre, l'art byzantin, qui, de Théodose à Justinien, devait servir d'épilogue à l'histoire de l'art antique.

La topographie de l'*Urbs* a été revisée attentivement, d'un point de vue critique, dans les travaux récents de M. G. Lugli, qui a examiné, selon les découvertes des dernières années, les problèmes se rapportant au dispositif de la capitale et à sa périphérie, dans son *Supplemento* aux *Monumenti antichi di Roma et suburbio*, I-II [3]. Le premier Supplément concerne la région du Capitole et des forums impériaux. Ensuite vient l'étude du *Forum romanum*, avec des chapitres relatifs aux *Comitium* et à la *Curie* ; on passe de là au côté Sud-Ouest du *Forum* (Sanctuaire de Vesta, Basilique de Constantin), à la *Velia*, à la région entre Esquilin et Caelius, au Colisée, à la *Domus Aurea*. Un chapitre intéresse le Palatin et ses dépendances ; puis le *Forum Holitorium* et le *Forum boarium*, les sanctuaires autour de San Omobono, les *Horrea*, le *Circus maximus*. Après

1. *Contra*, H. Kenner, ci-dessus, p. 295.

2. Cf., déjà, *Expl. arch. Délos*, 13, p. 29 sqq. ; et *Bull. Acad. polonaise*, 1930, p. 188 sqq.

3. *Roma antica, Il centro monumentale*, Bardi, 1946, et *Un decennio di scoperte archeologiche*, 1940. En 1930, G. Lugli avait publié le premier tome d'un guide archéologique de Rome et des environs : *I monumenti antichi di Roma e suburbio ; I : la zona archeologica*. Les tomes II et III suivirent en 1934 et 1938, comme on sait.

ces études, on trouvera, enfin, ce qui est relatif aux Thermes de Caracalla, et à la nécropole au long de la via Ardeatina.

La suite du travail a trait aux quatorze régions de la ville, à leurs limites, au *Pomerium*, au Plan d'urbanisme des Sévères et aux maisons privées[1], aux casernes des *cohortes urbanae* et des *cohortes vigilum*. Viennent alors les édifices du *Largo Argentina* et du Champ de Mars (*Ara Pacis*, Mausolée d'Auguste), les constructions de Domitien, les quartiers du Quirinal et du Viminal ; en dernier lieu, les collines du Caelius et de l'Aventin.

La nouvelle présentation, en 1946, du premier volume des *Monumenti antichi di Roma* révise non seulement le volume édité en 1930, mais le *Supplemento* de 1940, comme on voit. Au total, l'œuvre a été complètement refondue. Il ne s'agit plus seulement ici d'un guide : c'est un véritable manuel de topographie romaine, à jour jusqu'aux plus récentes découvertes (frise de la Basilique Æmilia), fourni d'une riche bibliographie et d'une précieuse illustration, cartographique ou photographique. Les cartes et les plans ont été corrigés et complétés par l'entremise d'Italo Gismondi, architecte des fouilles d'Ostie. La documentation épigraphique a été elle-même revisée[2]. Le travail sera indispensable pour l'étude des sculptures monumentales de l'Urbs. Signalons seulement le grand répertoire de Marion Elizabeth Blake, *Ancient Roman construction in Italy from the prehistoric period to Augustus*[3].

Le second volume de l'enquête de Robert West (Comtesse von Schlieffen), *Römische Porträt-Plastik*, est paru à Munich en 1941, avec cinquante-quatre planches (excellentes)[4], dont quatre de monnaies.

L'ouvrage intéresse, cette fois, l'ère flavienne, d'abord ; les portraits identifiables ont été étudiés les premiers, puis les effigies mal déterminées ; vient ensuite, selon l'ordre chronologique, la période de Nerva et de Trajan ; puis les deux périodes hadrienne (portraits d'Antinoüs) et antonine.

Pour chaque chapitre, il y a une courte introduction historique, suivie d'une analyse des documents. Les catégories dessinées sont parfois lacunaires[5], et plus d'une conclusion mérite nouvel examen, ou même doit soulever la critique. L'ouvrage n'en constitue pas moins un bon répertoire documentaire, désormais indispensable aux études iconographiques.

Un troisième volume, qu'il sera difficile d'établir aussi luxueusement, était prévu ; je ne sais s'il a pu paraître. L'auteur avait pu encore bénéficier cette fois, juste avant la guerre, de la documentation des musées d'Angleterre et de France. On regrettera l'absence d'un Index.

Il ne saurait être question de recenser ici l'ouvrage en détail, ni d'aborder au passage certains des problèmes qu'il suscite.

Il a paru beaucoup d'autres recherches concernant le portrait (cf. ci-après).

1. Il y a désaccord entre G. Lugli, dont les chiffres pour la population ont paru trop élevés, et A. von Gerkan, *Röm. Mitt.*, 55, 1940, p. 149 sqq., p. 473 sqq.

2. Pour les inscriptions nouvellement trouvées à Rome (compléments à *CI* VI et XV), cf. C. Pietrangeli, *Bull. comun. Roma*, 68, 1940, p. 175 sqq.

3. Carnegie Institution of Washington, 1947 (il en sera rendu compte ailleurs).

4. 152 p. de texte.

5. Ce *Bulletin* même en avisera le lecteur, par la suite.

C'est un exposé de modeste présentation, et qui se sent encore des usages scolaires, dont nous a doté M. J. H. C. Kern, *Antieke Portretkoppen*[1]. L'ampleur du sujet traité ne permettait pas — même dans une dissertation soigneuse, ce qui est le cas — d'aborder de nombreux litiges, moins encore de les résoudre.

On regrettera toujours l'absence d'une étude générale approfondie sur le portrait d'après les monnaies latines. L'essai de J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*[2], à la suite de généralités où il y aurait parfois à reprendre, énumère les séries plus qu'il ne les étudie. Les recherches d'O. Vessberg, dont il sera question ci-après (cf. p. 302 sqq.), ont utilement et brillamment montré la part à faire, à l'avenir, aux documents de la numismatique, en ce qui touche l'iconographie historique ; mais elles n'envisagent qu'un domaine encore assez restreint.

Une enquête magistrale de M. H. P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*[3], qui débute par quatre chapitres intéressant l'art grec hellénistique à partir d'Alexandre[4], examine ensuite (ch. v) la manière dont le type du prince, inspiré du « Sauveur » hellénistique, a pénétré à Rome. Dès le temps des portraits d'Alexandre, l'élément essentiel est la direction donnée aux regards tournés vers le ciel. Avant que ce soit là la posture canonique des orants des catacombes, les visages des empereurs divinisés avaient propagé la convention en cause. Au passage (p. 16), H. P. L'Orange valide à tort l'interprétation qui voit Claude sur le Grand Camée de France, selon les hypothèses de B. Schweitzer (*Klio*, 34, 1942, p. 344 sqq.) et E. Bickel (*Rhein. Mus.*, *N. F.*, 91, 1942, p. 289 sqq.). La direction des regards levés du porteur de trophée suffirait, selon L'Orange, à montrer qu'il est à la fois le protagoniste sur le camée et l'empereur régnant (?). La femme assise à son côté, et dont les yeux visent aussi le ciel, serait l'impératrice (?)[5]. Sur le célèbre relief du Palais des Conservateurs (St. Jones, VI, 11, 266 sqq., pl. 105 = *B. Br. Denkm.*, 405), l'empereur Hadrien lève les yeux symboliquement vers l'impératrice Sabine divinisée ; même attitude aussi à l'occasion sur les diptyques consulaires (R. Delbrück, *Die Consulardiptychen*, 59 ; F. Cumont, *Le symbolisme des Romains*, p. 176, pl. XIV, 2).

Dans son chapitre sur le prototype du « *Sauveur* », M. H. P. L'Orange a examiné quelques effigies de princes hellénistiques : le premier portrait qui soit mis en cause, dans la Collection Fett à Oslo — un hermès de marbre grandeur nature provenant d'Italie — représenterait Ptolémée XVI d'Égypte (Césarion)[6]? Il porte un bandeau-diadème qui retombait aux épaules ; on peut

1. La Haye, 1947.
2. Paris, 1942.
3. Oslo, Londres, Cambridge (Mass.) et Paris (Belles-Lettres), 1947, in-4°, 156 p. (publication de l'Institut. for Sammenlignende Kulturforsk., série B, Skrifter, 44).
4. Cf. la figure 5, p. 21, où l'auteur rapproche les effigies des contorniates, des tétradrachmes de Lysimaque, des médaillons de Tarse et d'Aboukir, tous ces documents montrant le prince macédonien avec les regards levés au ciel.
5. Sur les relations de l'empereur régnant avec ses ancêtres divinisés, on nous rappelle le passage de Stace, *Silvae*, I, 1, 94 sqq., à propos de la statuette équestre de Domitien au *Forum*, l'empereur à cheval étant l'intermédiaire entre la terre et le ciel.
6. P. 46-48, fig. 27-28.

dater l'œuvre de la période du second triumvirat. Est écartée une autre identification — elle-même en apparence possible — du buste avec l'effigie d'Antyllos, fils d'Antoine et de Fulvia : on trouvera une étude plus détaillée de ce document dans la publication des *Symbolae Osloenses*, 23, 1944, p. 50 sqq. : *Un ritratto principesco ellenistico, degli ultimi anni della Repubblica.*

Le type hellénistique du prince-sauveur a pénétré à Rome, où sa progression est étudiée dans le chapitre v de l'ouvrage (p. 49 sqq.) : l'introduction ne s'est pas faite sans difficultés, les traditions républicaines locales s'opposant à un usage théocratique et oriental.

M. H. P. L'Orange a examiné, à ce sujet, d'abord les monnaies représentant Scipion l'Africain et Pompée (fig. 29). Les monnaies de Scipion[1], frappées depuis 91, montrent le général romain avec un casque corinthien — très inattendu, mais qui témoigne bien de tendances hellénisantes — ; il en va de même pour le symbole du caducée, visible sur les mêmes pièces, que le type du « Sauveur » hellénistique semble avoir influencées : le regard est levé au ciel, comme il convient à un homme inspiré par ses songes (« *plenos Latio Iove somnos* »). Pompée, d'autre part, regarde aussi vers le ciel sur les pièces frappées en 46-45 pendant la campagne menée en Ibérie par Gnaeus Pompeius (fig. 29 b). On lui a donné les attributs de Neptune, dont le trident[2]. Le type « extatique », avec les yeux levés, était connu dans la statuaire : à preuve une statue de terre-cuite du Musée des Thermes à Rome (O. Vessberg, *l. l.*, p. 137 et pl. 54, 1-2)[3].

Imitateur d'Alexandre, Pompée, après sa mort, a été représenté comme Neptune et comme Janus. Sur les as frappés entre 45 et 44 par Sextus Pompeius, en Espagne, le type du *Janus bifrons* a pris la ressemblance de Pompée (H. P. L'Orange, fig. 29 f). On ajouterait d'autres exemples de l'apothéose hellénistique pour les temps de la fin de la République. Les idées gréco-orientales ont influencé alors la représentation des anciens rois de Rome, dans le groupe du Capitole, qui semble dater de la fin de la période hellénistique (O. Vessberg, p. 10, nos 11-13, p. 84, p. 122) : Ancus Marcius a sur les monnaies une tête de diadoque, imberbe et diadémée, avec la bouche entr'ouverte (L'Orange, *l. l.*, fig. 29 g). Certains portraits monétaires de César ont été eux-mêmes accompagnés de symboles d'apothéose caractéristiques (croissant de lune, diadème en comète). On lui a donné à l'occasion des cheveux tombant dans le cou (fig. 29 h) ; on l'a transfiguré en jeune dieu chevelu (fig. 29 i), au temps d'Auguste (cf. les monnaies gauloises de 38 av. J.-C.). Dans le temple de Vénus, César avait eu une statue monumentale, à tête étoilée, consacrée en 44 av. J.-C. (Dion Cassius, 45, 7).

Pour la suite des études de M. H. P. L'Orange concernant le type du Sauveur à l'époque impériale, cf. ci-après.

C'est un travail capital, très minutieux, très méritoire, qui a été consacré par M. Olof Vessberg à l'art du portrait romain pendant la fin de l'époque républicaine[4], environ de 100 à 30.

1. O. Vessberg, *l. l.*, p. 126 sqq. (ci-dessous, n. 4).
2. Sur un Sylla (?) en Héraklès, cf. O. Vessberg, *l. l.*, pl. 14, 2-3, et p. 165.
3. M. H. P. L'Orange ne cite pas l'étude de Fr. Poulsen, *Rev. arch.*, 1936, I, p. 16 sqq.
4. *Studien z. Kunstgeschichte d. röm. Republik* (*Acta Instituti romani regni Sueciae*), 1941, Lund et Leipzig, 2 vol. in-4°.

Bien qu'il ait suscité diverses réserves dans certains comptes-rendus critiques fort détaillés — notamment celui de M. Fr. Poulsen, et celui — une des dernières recensions qu'il ait laissées — de J. Sieveking[1] — l'effort de classement qui a dicté l'entreprise était louable. Le livre se recommande partout par une singulière richesse de documentation ; il aboutit souvent, d'autre part, à des vues historiques utiles. L'archéologie nordique pourra compter ce travail (écrit en allemand) au rang des meilleures contributions qu'elle aura apportées depuis peu à l'histoire de l'art latin. Il est nécessaire de constater, toutefois, que tous les problèmes qui se posaient ne sont pas pour autant résolus, ni même déblayés, à l'occasion, comme on va voir. Un des aspects caractéristiques de l'œuvre — outre l'usage étendu des *testimonia* — est l'appel constant fait à la numismatique, qui a servi ici de témoignage-« pilote », et pour la première fois, semble-t-il, avec cette ampleur. Les pièces utilisées ont été agrandies ; le moyen n'était peut-être pas sans danger, car il est important de redire ici que, s'il y a dans nos médailliers des documents, certes, très importants pour l'histoire du portrait à Rome et en Italie, ils sont à utiliser prudemment dès qu'on vise à établir une évolution stylistique, dans la sculpture aussi bien que dans la peinture : la gravure monétaire prête à des déformations ; elle a toujours eu des règles spéciales, du point de vue technique.

La première partie de l'ouvrage d'O. Vessberg est et restera précieuse, parce que l'auteur a pris soin d'assembler là un *corpus* chronologique des sources littéraires relatives aux arts à Rome (p. 5-79)[2], en y joignant (p. 80-114) de bonnes remarques historiques et critiques. Plus sûrement encore qu'en archéologue, l'auteur a su travailler comme philologue et historien. La description des planches est très scientifique et, par elle seule, établirait aussi la valeur du traité. Naturellement, le travail ne pouvait manquer de débuter par un nouvel examen du classique problème — déjà soulevé il y a cent ans par Raoul-Rochette ! — des images funéraires, auxquelles donnait naissance en Italie, au bénéfice d'un peuple attaché au culte des *majores*, le traditionnel *jus imaginum*. La question n'avait guère été reprise, tout au moins dans l'ensemble, depuis le travail de Mme Zadoks Jitta, sur lequel il a été fait ici, en temps voulu, certaines réserves[3]. Pouvait-on accepter, alors déjà, sans réserve, le postulat selon lequel l'influence des masques funéraire aurait régi *généralement* et *totalement* l'évolution du portrait latin, entre 150 et 30? A son tour, M. O. Vessberg a justement protesté contre la tendance à considérer de ce point de vue trop exclusif tous les débuts de l'iconographie romaine. Il relève assez justement que l'usage, plus ou moins industrialisé, des portraits funéraires d'ancêtres n'a correspondu, en fait, à aucun problème esthétique.

1. *Phil. Woch.*, 6 fév. 1943, p. 63 sqq. (nos 5, nos 5-8). J'ai fait ici état de ce long compte-rendu, qui, sur bien des points, apporte un utile contrôle aux vues d'O. Vessberg. Pour Fr. Poulsen, cf. *Acta archaeologica*, 13, 1942, p. 178-198.

2. Cinq périodes sont distinguées, du VIe s. à 30 av. J.-C.

3. Cf. *R. É. L.*, 11, 1933, p. 218. Il est bien vrai que l'art du portrait latin accentue la préférence donnée à l'étude des traits du visage, *à la tête* (les *statues*-portraits des Grecs sont remplacées par des bustes, volontiers : R. Herbig, *Das neue Bild der Antike : Kopfbevorzugung im römischen Porträt*, cité par J. Sieveking, *l. l.*, p. 64, n. 2) ; mais cet élan vers le « vérisme » n'est pas nouveau, et il ne va pas, par exemple, jusqu'à respecter, sans plus, le masque mortuaire.

Depuis les classements de Fr. Gœthert, on est loin de s'être mis d'accord sur la suite chronologique des documents d'art de la fin de la République. Fr. Gœthert était parti, comme on sait [1], de l'« Autel » dit de Domitius Ahenobarbus (cf. ci-après, pour la critique de son point de vue : F. Castagnoli, *Arti figurative*, I, 1945, p. 181 sqq.). Le style de l'*Ara* devenait pour lui un style d'époque, caractérisant l'ère syllanienne (jusqu'à 70). Venait ensuite une seconde période « cicéronienne », de transition, entre 70 et 45 ; enfin, la troisième ère, celle du second triumvirat, entre 50 et 30. — Mais ni les dates des monuments, ni ce schéma évolutif ne furent acceptés par J. Sieveking [2]. Celui-ci, au contraire, comme C. Weickert, partait de la datation de l'*Ara* dans l'ère pré-augustéenne, aboutissant d'ailleurs à une chronologie inacceptable pour les reliefs du temps de la République.

On ne manquera pas de remarquer, au milieu de ces discussions et de ces incertitudes, que le classement de M. O. Vessberg, en trois périodes, comme on verra, est le plus rassurant, même si on lui découvre un caractère un peu trop unilatéral. Mais ce classement — encore qu'il fasse acception des monuments funéraires — reste fondé trop principalement sur l'histoire du portrait. Elle nous procure, notamment grâce aux séries monétaires, quelques repères certains. Toutefois, la restriction de la documentation ne pouvait aller sans danger : et il n'est guère fait appel ici à la sculpture en ronde-bosse. — Voici comment M. O. Vessberg envisagerait le développement artistique :

De 100 à 75, il y aurait eu mélange et incohérence des styles, avec prévalence progressive de l'expressionisme italique (c'est dans cette période que O. Vessberg placerait l'« Autel » dit de Domitius Ahenobarbus [3]). — De 75 à 45, le style paraît réaliste, avec tendance accentuée à la mollesse, à l'empâtement des chairs. — De 45 à 30, régnerait principalement un style linéaire, classicisant. Cette dernière phase est la plus sûrement individualiste. Dans l'art du relief, c'est la Base de Civita Castellana qui la représenterait [4].

On pourra douter ici que O. Vessberg ait eu raison, quant aux rapports du masque funéraire et du portrait, de faire descendre après César seulement — il constitue alors un groupe ayant pour type, selon lui, le « masque mortuaire » (Totenmasktype) — l'utilisation des *imagines veterum*. Avant et après ce moment, ces images ont bien dû exercer leur influence, *mais seulement artisanale et auxiliaire*. C'est ce qu'on voit bien par l'art funéraire, où il y a des portraits « véristes » — en laissant à part peut-être l'exception du buste à la bouche édentée et serrée (p. 34, 2) [5]. Pour pl. 34, 1, il est notable, d'ailleurs, que O. Vessberg lui-même ait précisé qu'il s'agissait, non d'un portrait, mais d'une « tête décorative ». O. Vessberg voit un masque tragique de mort dans la tête

1. *Bull. R. É. L.*, 9, 1931, p. 336-339.
2. *Gnomon*, 1932, p. 417 sqq.
3. Mais il n'a pas été suivi par F. Castagnoli, qui a proposé en dernier lieu pour l'*Ara* la date de 57 (?) ; cf. ci-après.
4. Cf. les jugements de F. Castagnoli, *Arti figurative*, I, 1945, p. 191-192, sur ces conclusions qu'il accepte en partie.
5. Tombeau de Caecilia Metella. Rappelons d'ailleurs que les Alexandrins usaient déjà de ce vérisme : cf. le Pêcheur à la ligne de Volubilis (ci-après) ; cf. Ch. Picard, *Cahiers techniques de l'art*, 1948, 1-3, p. 5-9.

de Marcellus, sur les monnaies de 42 (p. 3, 2-3) : c'est une fantaisie rétrospective, mais sans aucun rapport avec le masque mortuaire ; et l'agrandissement de la monnaie peut égarer ici, comme souvent[1].

Cette partie du travail est la plus archéologique ; elle abonde en études critiques d'après le document figuré[2].

Aux portraits des premiers rois, et à tout ce qui date du temps primitif, ne s'attache guère qu'une valeur conventionnelle, du point de vue de l'iconographie et du style. Le Flamininus d'apparence grecque de la monnaie d'or (pl. 3, 1) n'a rien de commun avec la tête (hadrianesque !) de Madrid (pl. 46, 1-2), qui est appelée « Scipion », selon une dénomination très peu sûre. Il s'agit encore d'un type idéal hellénistique, plutôt que d'un portrait romain[3]. Le portrait monétaire romain commence vers 60 environ, avec les effigies d'hommes de cette période, connus ou inconnus, retrouvés ou disparus. On peut accepter, avec J. Sieveking, de distinguer deux périodes : 60 à 45 (César), 45-30 (époque du deuxième triumvirat). Toutefois, les différences sont légères, et l'auteur n'a peut-être pas le droit de considérer les portraits monétaires de 60-45 comme pouvant procurer une connaissance du style de la période de 100-60 (!). Il s'agit, avec ces œuvres, d'une numismatique purement latine ; de même, dans certains portraits, tel celui de Sylla, le souvenir des éléments hellénistiques est plus marqué que sur les portraits de Caldus, Restio, César[4]. J. Sieveking a compté aussi parmi les œuvres d'esprit hellénistique l'original des têtes de marbre réalistes, à dater vers 90. Les monnaies en ont donné, vers 40, une transcription dans le style du portrait d'époque césarienne. Mais il ne faut pas se faire trop d'illusions, ainsi, sur la valeur absolue de la discrimination des types, qui a été fondée par O. Vessberg spécialement sur les monnaies représentant César (pl. 6-8). Les classements obtenus ont plus de valeur dans l'ordre de la numismatique que pour l'histoire de l'art en général. — L'auteur ne s'est pas seulement servi de la numismatique, mais, p. 169 sqq., des types funéraires : là aussi, il introduit une distinction entre le style césarien, réaliste, et un autre, expressionniste. Au vrai, ces portraits expressionnistes n'existent pas sur les monnaies romaines, et il faut examiner avec précaution si cette forme de style s'est développée même dans la plastique. La tête de *togatus* de la pl. 23 (haut restauré) suffit-elle à le prouver? L'œuvre a semblé à J. Sieveking être tout au plus du milieu du siècle (cf. pl. 21-22).

L'étude consacrée par O. Vessberg aux sculptures funéraires reste intéressante et neuve, encore qu'elle ait suscité aussi des contestations. Une des

1. Cf. J. J. Bernoulli, *Röm. Ikonogr.* I, *Münztafel*, I, 16, 17.

2. J. Sieveking contestait comme malheureux l'essai tenté pour déterminer l'évolution stylistique du type de la Dea Roma, d'après les monnaies d'argent du IIIe et du IIe s. (pl. 20, 1-7). Est-ce bien là qu'on peut voir, au vrai, le passage d'une frappe « hellénistique » à l' « expressionisme » de l'Italie centrale? Qu'il n'y ait eu, peut-être là, plutôt, qu'un effet du grossissement des images, disait justement J. Sieveking, c'est prouvé par le fait que... le casque de la déesse manifeste la même évolution !

3. Cf. ci-dessus, pour les remarques de H. Kenner, *Wiener Jahresh.*, 35, 1943, p. 29 sqq.

4. J. Sieveking pensait que la découverte de B. Schweitzer, « identifiant » le prétendu Lucullus (pl. 56) comme un Aulus Postumius Albinus (pl. 4-5), éclairerait (?) sa démonstration. Mais on verra plus loin les controverses déjà engagées au tour de cette identification si discutée.

premières en date des stèles est celle d'Aurelius Hermia (pl. 24-24), à Londres [1]. O. Vessberg apparente le document aux effigies des sarcophages étrusques, et signale la trace d'influences hellénistiques. Peut-être faudra-t-il rabaisser un peu certaines dates, proposées d'après des critères stylistiques qui ne sont pas toujours probants [2]. L'important buste d'Oslo (pl. 32-33) est bien situé à sa place, et son rapport avec la statue Rospigliosi (pl. 32, 4) est riche de conséquences ; quant à la ressemblance signalée avec l'Aulus Postumius (pl. 56), elle reste sujette à discussion, en raison des doutes élevés contre l'identification même du portrait [3].

On a pu reprocher déjà à M. O. Vessberg d'avoir accordé trop peu de place, en ses études, à la sculpture en ronde-bosse. A peine s'il en fait acception, étudiant à l'occasion des œuvres restées dans la tradition hellénique (statue des pl. 48-49) : il peut s'agir d'une copie d'époque impériale exécutée d'après un bronze. Les ressemblances avec la statue nue de Délos (Hekler, 127 b) et la tête en relief (pl. 28, 1) ne s'imposent peut-être pas sûrement à l'attention. Les têtes examinées ensuite (pl. 50-53) seraient à abaisser, selon J. Sieveking, vers les débuts de l'époque impériale (cf. les différences avec les têtes « hellénistiques » des pl. 46 (4) et 47). « Comme l'auteur n'a pas bien senti là les différences, il n'y a rien d'étrange à ce qu'il ait pu prendre pour un Virgile le Ménandre » — redirons-nous aussi, après J. Sieveking.

On pourrait multiplier les remarques de détail, comme J. Sieveking ou M. Fr. Poulsen, qui se sont déjà évertués à discuter, point par point, les conclusions présentées, les classements, dont le caractère apparaît, certes, souvent subjectif. Il est sûr que les dates — trop hautes souvent pour J. Sieveking — sont discutables, sauf pour certains documents, et qu'on est embarrassé parfois devant des qualifications un peu brumeuses (qu'est-ce que le « style réaliste monumental » : pl. 69-70?). Des rapprochements ne s'imposaient pas (par exemple entre les deux répliques de la pl. 61) ; au contraire, dans certaines têtes (pl. 66 et 67, 3-4), on pourrait légitimement reconnaître la même personne à des âges différents et avec des stylisations variables : ici plutôt égyptisante, là « romaine », en style de l'*Urbs*.

Qu'est-ce que le style *linéaire* des têtes du second triumvirat (pl. 71-81)? On remarquera, du moins, le nombre des portraits conservés pour la période qui avoisine l'an 40. J. Sieveking a essayé d'expliquer ce fait significatif.

On voit, en somme, par l'exposé même des contradictions soulevées, la qualité du travail d'O. Vessberg, qui a fait un gros effort pour mettre en ordre un matériel complexe et y déterminer les grandes lignes d'une évolution probable. Mais le terrain n'était guère solide ; rien n'est plus difficile que la datation de portraits isolés. Les monnaies — qui sont peut-être un peu trop mises en avant ici — ne peuvent fournir un principe de classement assuré pour la ronde-bosse.

1. Fr. Gœthert, *l. l.*, la datait en 1931, à cause de la *toga exigua*, vers 60 (cf. l'inscription, qui semble en effet corroborer une telle date). C'est cette date de 60 qu'aurait voulu maintenir aussi J. Sieveking.

2. Pl. 30, le relief apprécié est très restauré, et, dès lors, ne peut fournir beaucoup à l'étude.

3. J. Sieveking condamnait le rapprochement avec le relief du Latran, pl. 32, 1, d'époque *claudienne*, selon lui.

Sans doute aussi a-t-il été trop prêté attention à certains détails extérieurs, dans le rangement qu'on s'était proposé d'établir, sous de trop précises rubriques — peut-être hélas ! un peu trop multiples ! Il arrive que les grandes lignes qu'on a voulu dessiner chevauchent, et que l'appréciation des différences esthétiques puisse paraître insuffisante. On retiendra au moins que vers 60 av. J.-C., *et jusqu'à 60*, l'esprit de l'esthétique grecque a dominé le portrait latin[1]. C'est ensuite que se développe le fameux « vérisme » romain, comme réaction *latiale*, assez « bourgeoise », contre une influence étrangère. Ce vérisme se maintiendra dans le portrait romain jusqu'en pleine époque impériale, tout en devenant en partie dur et maniéré. Les éléments hellénistiques reparus après 60, sporadiquement, n'ont plus guère résulté que d'imitations reportées à l'extérieur du monde latin.

Le mouvement général des études récentes concernant la religion romaine a été signalé récemment d'un point de vue critique dans le *Mémorial J. Marouzeau*[2] : cf. A. Dumézil, *Les débuts de la religion romaine*, p. 316 sqq. ; A. Bayet, *La religion romaine, de l'introduction de l'hellénisme à la fin du paganisme*, p. 330 sqq. Depuis lors, M. A. Dumézil a ajouté encore à sa production audacieusement novatrice : *Naissance de Rome* (*Jupiter*, *Mars*, *Quirinus*, II) ; cf. J. Bayet, *R. É. L.*, 24, 1946, p. 362 sqq. ; *Tarpeia*, 1947. Pour la controverse avec H. J. Rose[3], cf. *Loki*, 1948, p. 12 sqq.

Il ne saurait être question, dans ce *Bulletin*, de dénombrer ou même mentionner les études d'histoire religieuse qui peuvent intéresser la civilisation latine en général, ou d'autres arts que ceux de la sculpture, de la toreutique, etc. Sous le titre « Classical Ariels[4] », M. O. Brendel a étudié certains aspects des apothéoses impériales : pour Auguste, sur le grand Camée de Paris ; pour Sabine (base d'Antonin le Pieux). L'apothéose de Sabine (*ascensus*) est l'effet de la *consecratio* du couple impérial ; l'auteur rappelle le motif du Ganymède de la Basilique souterraine de la Porte Majeure, et les enlèvements par Borée.

Parmi les études de détail où l'art de la plastique trouve des éclaircissements, ou est appelé à fournir son témoignage, il faut aussi noter celles qui concernent les personnages allégoriques des reliefs monumentaux, flaviens et autres. Pour les plaques sculptées de la chancellerie du Vatican, cf. ci-après.

Sur l'Arc de Titus figurent, croyait-on, la *Dea Roma* et le *Genius Populi romani* (triomphe de l'empereur : personnifications guidant les chevaux du quadrige impérial). — A propos de telles allégories, signalons une interprétation proposée pour trois camées du IVe s. : *a)* anc. coll. Biehler, maintenant à Philadelphie ; *b)* camée provenant de la France méridionale, actuellement à Vienne ; *c)* camée de la collection A. Evans, entré récemment au Metropolitan Museum de New-York. — Déjà G. Purgold avait suggéré, pour certaines allégories, les noms d'*Honos* et *Virtus*. Mlle Marg. Bieber a repris l'hypothèse[5]. Elle étudie

1. *Sic*, J. Sieveking, *l. l.*, p. 70.
2. *Rev. Ét. latines*, 1943.
3. *J. R. Stud.*, 37, p. 183-186.
4. *Studies in honor of F. Shipley*, Saint Louis, 1942.
5. *Honos and Virtus* : *A. J. A.*, 49, 1945, p. 25-34. Ces camées avaient été suspectés quant

la typologie de ces deux divinités militaires, notamment d'après les monnaies, où elles paraissent soit isolément, soit associées. Selon Mlle Marg. Bieber, ce ne sont pas Roma et Genius qui conduisent les chevaux du char, dans le triomphe de l'Arc de Titus, mais bien Honos et Virtus ; la divinité casquée qui accompagne l'empereur sur le relief trajanien de l'Arc de Constantin est évidemment aussi la *Virtus Augusti ;* il deviendrait ainsi possible que de nombreuses effigies dites d'Athéna, de Minerve, de la Dea Roma, et des torses considérés comme d'Artémis-Diana ou d'Amazones, aient plutôt représenté l'allégorie *Virtus*[1]. Les trois camées examinés dans l'étude ont eu une origine commune ; ils dérivent probablement du relief, ci-dessus mentionné, de l'Arc de Constantin : ils sont précieux, ainsi, reproduisant certaines parties qui, dans le prototype, manquent.

G. K. Boyce interprète les serpents sur les laraires de Pompéi[2] comme des personnifications du *Genius loci*, honoré spécialement comme protecteur des lieux sacrés[3]. Signalant cette interprétation, M. K. Schefold[4] rappelle à Weimar l'autel rond érigé près de l'Ilm, d'après un prototype peint d'Herculanum, et qui portait l'inscription : *Genius hujus loci montis.*

La première *Tabula Odysseaca* connue a été signalée au Vatican par K. Weitzmann[5]. Elle avait déjà été reproduite par Stornaiulo, dans les *Monumenti dell'Instituto*, Suppl. 1891, mais elle n'avait pas été reconnue comme pendant des célèbres *Tabulae Iliacae*. Vingt-quatre scènes particulières se rapportent aux vingt-quatre chants du poème homérique ; quatorze seulement sont conservés (manquent 1-2, 17-24). On a suivi les cartons de la peinture murale[6], et nettement préféré, pour des besoins scolaires, les scènes pacifiques ; les choix se rapportent en général au début des chants.

Pour le grand traité de F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, 1942, cf. ci-après (Sarcophages).

M. Doro Levi[7] a étudié une mosaïque d'Antioche du IIIe s. ap. J.-C., représentant un *symposion* allégorique de *Chronoi*, désignés comme *Parechomenos*, *Enestos*, *Mellôn*, et *Aiôn*. Pour les mosaïques d'Antioche, cf. maintenant Doro Levi, *Antioch on Orontes*, *Antioch mosaic pavements*, I, 1947 ; II, 1947, texte et planches.

Mme Renate von Schaewen a consacré une étude illustrée, qui intéresse les

à la date par E. Petersen ; Mlle M. Bieber ne croit pas la défiance fondée. Mais, pour le camée de Philadelphie, notamment, la discussion continue (cf. C. Pietrangeli, *Arti figurative*, 2, 1946, p. 96, qui s'étonne de la *tabula ansata* avec le sigle *SPQR*).

1. Virtus apparaît sur de nombreuses monnaies, et aussi sur des autels, en « Amazone » comme Rome ; au vrai, elle ne pose pas alors, comme Rome, le pied sur un globe, mais sur un casque. Rome a de préférence la Victoire près d'elle ; à une époque postérieure, elle a été représentée vêtue et assise. Honos porte, comme le *Genius*, la corne d'abondance et aussi le rameau ou le sceptre ; c'est le *Genius* qui porte la patère à libations.

2. Cf. le *Corpus* des laraires pompéiens : *Memoirs of the Americ. Acad. at Rome*, 14, 1937 (l'auteur est aussi G. K. Boyce).

3. *A. J. A.*, 46, 1942, p. 13 sqq.

4. *Würzburger Jahrb.*, 1947, I, p. 38-62 ; cf. p. 60.

5. *A. J. A.*, 45, 1941, p. 161 sqq., 181, 2 pl.

6. K. Weitzmann penserait à un papyrus illustré (?).

7. *Hesperia*, 1944, p. 269 sqq.

historiens de l'art, au matériel du culte romain [1]. L'enquête porte accessoirement sur les sacrifices, sur les insignes et la tenue des prêtres. On remarquera que le matériel utilisé sur l'*Ara* de Domitius Ahenobarbus correspond assez bien avec les *Opfergeräte* connus à la fin du IIe s. av. J.-C., alors qu'un autre système a été créé sous Auguste et Tibère, puis maintenu à travers les décades suivantes sans nouvelles inventions. L'étude de ce matériel et des symboles qui s'y rapportent peut éclairer l'histoire de l'art pour les temps compris entre Sylla et Auguste, notamment [2].

Pour le symbole de l'*ascia*, cf. Hélène Wuilleumier, *R. H. R.*, 1944, p. 40-83 (cf. *R. É. A.*, 1947, I, p. 143, n. 2).

M. F. W. Gœthert préparait en 1940, en dehors du grand répertoire allemand *Corpus der Sarkophagreliefs*, et comme complément à cette publication fondamentale, une étude d'ensemble sur le relief funéraire romain [3].

Le même savant a commencé, d'autre part, la publication de remarques et d'études concernant la transcription des œuvres de sculpture, et la pratique courante des copistes [4]. Ses premières observations de 1939 ont porté, comme on voit, sur l'évolution du type du *togatus*, à travers les deux premiers siècles de l'Empire, du point de vue de la critique des copies. W. Gœthert distingue d'abord le groupe « augustéen », en partant de l'*Ara Pacis*. Il passe à l'Autel des *Lares augusti* consacré par les *magistri* du *vicus sandaliarius* (Florence), et examine certains *togati* de Formiae ; vient ensuite ce qui forme le « groupe de Tibère » (là le M. Nonius Balbus, pl. 40, 2, du théâtre d'Herculanum, et son fils). Dans le groupe « claudien », on rencontre un lot de statues honorifiques du Musée de Parme ; même classement pour les personnages des « *suovetaurilia* » Grimani au Louvre (pl. 45), des *togati* du groupe de Velleia b, un de Foligno, la statue de bronze de M. Calatorius (pl. 41, 2) à Naples, statue pour laquelle sont contestées les conclusions de Lehmann-Hartleben (p. 198) ; vient alors le *togatus* du Palazzo Carsella à Rome (faussement restitué jusqu'ici avec une tête d'Hadrien), et d'autres statues-portraits. Au même cycle appartiendraient les reliefs historiques de procession (fragments Valle-Medici, façade de la Villa Medici sur les jardins). Deux *togati* de Caere-Cervetri au Latran, le Néron de Tralles (G. Mendel, *Cat.*, II, n° 584), la statue de bronze de L. Mammius Maximus (théâtre d'Herculanum, pl. 47, I) suivent notamment à ce rang. M. F. W. Gœthert a constitué son groupe flavien, à la suite (p. 206 sqq.), avec un grand nombre d'autres œuvres : de Florence, du Louvre (jeune garçon à la *toga praetexta*), du Vatican, de la Galerie Borghèse, etc. ; puis il examine le reste du matériel du IIe s. de notre ère, donnant au passage des indications de dates pour les statues de l'Arc de Bénévent, sur celles de la trouvaille de Syracuse, sur le relief funéraire de T. Statilius Aper (Capitole). Il termine provisoirement au temps d'Hadrien. On ne pourra se passer désormais de ces classements compa-

1. *Römische Opfergeräte, ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst, Arch. Studien*, H. 1, Berlin, 1940 (E. Ebering).
2. Cf. J. Vogt, *Klio*, 34, 1942, p. 363 sqq.
3. Cf. G. Rodenwaldt, *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, p. 12, n. 2.
4. *Studien zur Kopienforschung* : *Röm. Mitt.*, 54, 1939, 3-4, p. 176-219.

ratifs, qui ont porté sur un riche matériel et donnent des résultats importants quant à l'évolution stylistique. Une seconde partie était annoncée.

M. R. Lantier a rassemblé et étudié[1] les plaques en terre-cuite à décor estampé qui ont été trouvées à Orgon (Bouches-du-Rhône), et qui s'apparentent aux « briques » de Substantion (Hérault).

Ce sont des pièces de revêtement architectonique appartenant à un même ensemble ornemental, provenant de l'*oppidum* du grand couvent : elles ont servi de cimaises, à la manière des plaques gréco-orientales, ou de celles de l'Étrurie : même répertoire ici et là, les motifs de chasse prédominant volontiers.

M. Vagn Häger Poulsen a publié, de son côté, divers fragments de frises grecques historiées, provenant d'Italie[2].

Une enquête qui pourra servir de base pour des recherches ultérieures a été consacrée par Heinz Kähler aux arcs de triomphe[3].

En marge de sa synthèse, l'auteur avait repris, en 1939, l'examen détaillé de certains décors sculptés où les arcs de triomphe figurent[4]. Un monument de Marc-Aurèle, avec *adventus*, de l'empereur ; une monnaie de Domitien, avec un arc surmonté de la représentation d'éléphants ; cf. aussi, *ibid.*, l'étude de la décoration en stuc du Colisée à l'époque flavienne, d'après deux dessins de la Collection Destailleur, des bas-reliefs, des monnaies.

A Rome, les fouilles conduites autour de S. Omobono ont été terminées en 1940[5]. On n'a pas remblayé, depuis lors, les deux constructions du *téménos* ($47^m5 \times 48$), resté découvert[6]. — Il s'agit, pour l'un des deux édifices, d'un temple pouvant remonter jusqu'à la fin du VI^e s. Des fragments de figures en terre-cuite, notamment ceux d'un guerrier en armes (*A. A.*, 1940, fig. 20, col. 438), souriant, correspondent à cette date (cf. aussi un fragment de figure féminine, en manteau). Les ressemblances avec les terres-cuites étrusques de la fin du VI^e s. sont directes, et la trouvaille atteste la prédominance de l'art étrusque, en cette période, dans la Rome des Tarquins.

Au pied du Capitole — dans la plaine qui sépare cette colline de l'Aventin, plaine où était le Forum Boarium — la découverte du *téménos* ainsi reparu au jour présente un grand intérêt topographique[7]. On soupçonnait par là le mur d'enceinte où s'ouvrait la *Porta Carmentalis* : or, vers cette porte, étaient les sanctuaires de Fortuna et de Mater Matuta, auxquels on pourra songer désormais. Le temple de Mater Matuta passait pour dater du temps des rois (milieu du VI^e s. : Servius Tullius) ; l'autre, aussi. D'après M. A.-M. Colini, le *téménos* incendié par les Gaulois aurait été réparé après leur passage, en 213. Le plan des temples retrouvés est italique, avec *pronaos* profond à quatre colonnes ; devant chacun d'eux, il y a un autel en péperin, de plan insolite, en ⊃ (*u* cou-

1. *Homenaje a J. Martinez Santa Olalla*, 1947, p. 122 sqq.
2. *Kunstmusets Aarskrift*, 1898, p. 128-143.
3. *P. W.*, *R. E.*, 2e Reihe, VII, p. 373-493.
4. *Röm. Mitt.*, 54, 1939, p. 252 sqq.
5. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 460 (cf. *A. A.*, 1937, col. 389 sqq. ; 1938, col. 685 sqq.). — Une photographie, *A. A.*, 1940, fig. 26, col. 461-462, donne l'état du chantier.
6. Entre la Via del Mare et la Piazza delle Consolatione.
7. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 501 sqq.

ché) ; un puits s'ouvre au côté droit des deux édifices, qui regardaient vers le *Forum Boarium*, d'où l'on accédait au *téménos* par quelques marches.

Les fouilles de San Omobono et de la région adjacente, comme on l'a vu, n'ont pas livré seulement des documents archaïques précieux ; elles ont permis de découvrir, dans la région de l'église même et, non loin, de la Casa dei Crescentii, diverses sculptures classiques et hellénistiques. Signalons une réplique plus grande que nature du type célèbre de l'Hermès d'Andros ; une Aphrodite plantureuse, malheureusement acéphale, dérivée d'un prototype rhodien du I^er^ s. av. J.-C., semble-t-il.

Ces œuvres, après avoir figuré, en 1941, à l'Exposition temporaire de la Sala del Re, sont entrées au Musée du Capitole : elles ont été publiées récemment par M. Cagiano de Azevedo [1].

A la station de Termini, à Rome [2], sous un niveau profond de 10 m. au-dessous du sol actuel, on a trouvé, au début de la guerre, la statue d'une déesse marine sur un trône, qu'environnaient, semble-t-il, des Tritons enfants (un est conservé à gauche de la statue). Penchée très en avant, la déesse semble observer au loin, les yeux levés ; le petit Triton, potelé, au visage malicieux, qui est conservé, a aussi les yeux levés, des traits expressifs : il désignait quelque chose, au loin en avant de lui, que la déesse paraît aussi regarder. La déesse porte un *chitôn* long à ceinture haute ; elle appuie son menton sur sa main gauche, dans une posture aisée et familière.

D'après la pose et le mouvement, on a cru pouvoir rapprocher l'Ourania de Frankfort-sur-le-Mein, de Malaga ou de Délos [3], et l'on a cherché certains rapports avec la Tyché d'Antioche, d'Eutychidès. J'en verrais pour ma part de plus précis avec certaines compositions scopasiques : notamment le grand groupe bithynien, d'Achille, Thétis, et des Néréides, adjoint à un cortège de Poseidon et d'Amphitrite [4]. M. H. Fuhrmann, pour sa part, a hésité entre Amphitrite et une divinité moins matronale, comme Thétis (?) ; il a rappelé les compositions picturales de Pompéi, où la déesse surveille et attend le travail d'Héphaistos forgeant les armes d'Achille. Mais la présence du petit Triton à double queue marine atteste bien que le trône de la déesse était supposé porté sur la mer, et la composition serait inattendue dans une forge. En rapprochant le petit Triton de l'Enfant à l'oie qu'il faut placer dans la première moitié du III^e^ s. av. J.-C. [5], on ne fait que donner des arguments (*sic*, H. Fuhrmann) à ceux qui voudront penser à une dérivation scopasique, plus ou moins directe.

Dans ces conditions, la déesse marine de Termini ne doit pas être nécessairement considérée comme une création « de l'art hellénistique tardif » (*sic*,

1. *Bullett. comun. Roma*, 68, 1940, p. 41 sqq. (fig.).
2. Les premiers renseignements ont été donnés dans la presse : cf., p. ex., M. Pallottino, *Roma*, 19, 1941, p. 488 ; cf. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, *Anz.*, col. 491-492. L'œuvre est au Musée des Thermes ; *Cat.*, 1946, n° 178, pl. 35 : « Divinità marina o Tyche di una città di mare ».
3. H. Fuhrmann, *A. A.*, *l. l.*, col. 491.
4. Ch. Picard, *Sculpt. gr. Période class., IV^e^ s.*, 1948, p. 673 sqq. ; cf. p. 681, fig. 290.
5. Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1947, I, p. 173-239.

H. Fuhrmann, *l. l.* : Ier s. av. J.-C.) ; mais plutôt comme une dérivation d'un modèle classique du IVe s. ; la tête de la déesse ne s'y oppose pas ; quant à ce qui a paru plus hellénistique, en rapport avec Eutychidès et Boéthos de Chalcédon, cela aussi — corps de la femme, Triton enfant — annonce au moins la période du IIIe s. av. J.-C. — On a relevé justement l'originalité de l'œuvre, la fraîcheur et la vivacité du travail, très expressif[1].

Sur la route de Rome à Ostie, on a trouvé, au lieu dit Malafede, un télamon de marbre représentant un jeune Satyre, œuvre éclectique (romaine), avec des résonances lysippiques et hellénistiques[2].

M. Ferdinando Castagnoli a consacré une nouvelle étude[3] au « problème de l'*Ara* de Domitius Ahenobarbus » : « le plus ancien relief romain », écrit-il, mais il en abaisse la date.

Après avoir énuméré les propositions attributives — en partie du moins, car il ne cite pas celles de J. Carcopino — et après avoir montré les difficultés qu'elles soulèvent toutes, l'auteur relève que nous ignorons la provenance exacte des bas-reliefs : on sait seulement qu'au XVIIe s. ils étaient au Palais Santa Croce ; simple hypothèse de les rapporter au temple voisin de S. Salvatore in Campo, et nous ne savons pas si celui-ci était bien de Neptune ; les ruines sont d'un temple *grec* hexastyle ; or, la monnaie de Domitien à laquelle on se réfère montre un tout autre type d'édifice : temple italique à *podium*, tétrastyle. L'identification traditionnelle est d'autant plus impossible que c'est le *Campus Martius* qui serait en cause, non le *Circus Flaminius*. Une critique serrée ne laisse rien subsister des données traditionnelles, amas d'hypothèses sans lien. C. Anti a déjà discuté pour savoir s'il s'agissait bien de C. Domitius Ahenobarbus, sinon plutôt de P. Servilius Isauricus, ce qui ne contente pas davantage. — P. Ducati avait cru à un monument de Cn. Cornelius Lentulus Claudianus, censeur en 70, et lieutenant de Pompée en 67 contre les pirates. Écartant enfin les points de vue d'A. Piganiol (allusion à Agrippa amiral (?) ; enrôlement fait par Marius en 107?), l'auteur décide de réexaminer, en tout état de cause, les reliefs du Louvre. Il ne s'agit pas d'une *lustratio exercitus*, mais d'un *lustrum*, à l'occasion du recensement. Le premier personnage à gauche est un scribe ; l'opération représentée, avec les fonctionnaires et les soldats, se rapporte au recrutement de l'*exercitus urbanus*, recrutement qui comportait un sacrifice essentiel à Mars (à l'*Ara Martis, près de la Villa Publica* : le dieu est représenté comme assistant en personne (pl. 76 en bas), près de l'autel). On voit ici les apprêts du sacrifice et la procession rituelle. Or, on ne peut pas concilier cette exégèse avec l'hypothèse qui mettait en cause Neptune. M. F. Castagnoli rappelle, à ce point de sa démonstration, que le temple des Nymphes au Champ de Mars, près de la Villa Publica, *recevait les archives du cens* (brûlées un jour par Clodius).

L'attribution au temple des Nymphes réconcilierait dans une unité vainement cherchée les fragments si divers du Louvre et de Munich, le théâtre maritime et l'opération du cens.

1. Le nouveau Catal. du Musée des Thermes (Salv. Aurigemma, 1946) propose, pour la date de la copie, le Ier s. av. J.-C., et pour le prototype la période du IVe s. (Salle IV, pl. 35).
2. Caprino, *Not. scav.*, 1943-1944, p. 29-32.
3. *Arti figurative*, I, 1945, p. 181-196, pl. 74-77.

Pour prouver son exégèse, M. F. Castagnoli examine alors les reliefs de Munich, d'abord. Il confesse que les *Nymphes* n'y apparaissent pas (ce qui restera le point faible de son essai !). Mais les Nymphes des eaux douces, ne sont pas sans rapport avec les Néréides, dit-il, Nymphes marines (il aurait pu ajouter que Poseidon était aussi *dieu des fleuves*) : il insiste surtout sur l'équivalence, à l'Occident, d'Amphitrite et de Salacia, *une Nymphe* donnée comme épouse à Neptune. Les noces de Munich seraient celles de Neptune et Salacia (?). Reconnaissons ici que, comme *Nymphes*, on eût plutôt attendu celles des grottes, compagnes d'Hermès. — P. 186 sqq., l'auteur étudie alors la question des dates. Quand on croyait pouvoir parler d'un Autel de Domitius Ahenobarbus, on avait au moins l'avantage de pouvoir proposer des jalons, au vrai divers : ne variaient-ils pas entre 115 au moins et 35-32 ! Si l'on doit accepter l'attribution au Temple des Nymphes, il n'y a plus d'indice chronologique apparent ! Le *lustrum* n'a été célébré entre 70 et 28, c'est tout ce qu'on sait. Rapportés au temple des Nymphes, les reliefs peuvent être antérieurs à l'incendie de Clodius (57 av. J.-C.), ou postérieurs.

Pour en décider, l'auteur de l'étude étudie les armes, les costumes. Les armes n'indiquent rien de précis (entre 150 et 50). Pour la toge, M. F. Castagnoli répudie les conclusions de Fr. Gœthert, déjà rejetées par J. Sieveking ; diverses comparaisons font obstacle à la date haute proposée (toge de l'« Arringatore », sacrificateur du groupe tympanal de San Gregorio : ce qui est le plus près des toges des reliefs du Louvre est daté vers 50 (monnaie de Cassius Longinus vers 52 ; relief d'Aurelius Hermia, première moitié du 1er s. ; ou d'autres documents d'époque césarienne). La date vers 115 devrait être abandonnée (et ainsi, d'autre part, tout rapport proposé avec la fondation de Narbo Martius).

Les deux reliefs de Munich et du Louvre paraissent à M. F. Castagnoli attester le style des néo-attiques (?) [1]. — La frise du Louvre est « paratactique » (cf. l'analyse), et révèle des imitations faites à distance (le cavalier de l'extrémité était déjà rapproché par A. Furtwaengler des modèles de la frise des Panathénées). On retrouve le Mars sur le fronton exhumé près de San Gregorio, au Caelio (*Pal. conserv., Cat.*, p. 350 sqq.). Du côté des frises de Munich, on alléguerait des ressemblances avec les vêtements sculptés de la Déméter de Lycosoura et la frise des Thermopyles (?). Ici ou là, même incohérence artistique (l'auteur est très injuste, ici, et ferait mieux de relever la différence, visible, des deux ensembles ; pour ma part, je pense, puisqu'ils ont été rajustés l'un à l'autre, ce qui n'est pas douteux, qu'ils l'ont été arbitrairement, d'où qu'ils proviennent).

Enfin est abordée la question chronologique. C'est à l'époque de Lucullus et de César que l'art grec a conquis définitivement l'Italie : époque d'**Arcésilas** et **Pasitélès**, époque de l'éclectisme sculptural. Les *Centauri nymphas gerentes* d'Arcésilas seraient connus (?) d'après un groupe du Vatican, « Centaure » marin et Nymphe (il s'agit au vrai d'un *Triton* !) et attesteraient alors la vogue des thiases marins (?). M. F. Castagnoli n'accepte pas la date de F. Gœthert (115 av. J.-C.) ni, par conséquent, les classements qui en dérivaient. Ni Sieve-

1. Je reste frappé, au contraire, de la différence stylistique.

king, ni Weickert, qui diffèrent dans leurs conclusions, ne l'ont convaincu. Ce qu'il agréerait au mieux, ce sont les classements d'O. Vessberg (qui ont pourtant, dit-il, un caractère « unilatéral » ; mais, fondés sur le portrait, ils nous procurent au moins quelques dates sûres). C'est entre 100 et 75 que Vessberg a placé le monument Munich-Louvre ; mais M. F. Castagnoli déciderait plutôt de situer l'Ara entre 75 et 45, dans la période suivante, avec la base de la Villa Borghèse, et le monument de Virgilius Eurysacès : il va jusqu'à indiquer la date de 57, attribuant le monument à la reconstruction du temple des Nymphes, après l'incendie de Clodius. Je doute qu'on puisse s'en tenir là et considérer le problème comme désormais résolu, surtout en ce qui concerne les frises de Munich.

C'est ce que pense aussi, pour sa part, M. P. Mingazzini, qui, *Arti figurative*, 2, 1946, p. 137-148, pl. 45-46, dans une étude consacrée à **Scopas Minor**, et à la fin du même article, dans un *Appendice*, a repris la question des frises de Munich et Paris. M. P. Mingazzini attribuerait à un *Scopas* du IIe s. av. J.-C. (Scopas Minor) les frises de Munich (cortège marin). En présence de l'hypothèse de M. Fr. Castagnoli, il maintient son point de vue et ne se résigne pas à faire descendre la figuration après l'incendie du temple des Nymphes, en 57 av. J.-C. — M. P. Mingazzini discute l'hypothèse Fr. Castagnoli, en ce qu'elle associe les reliefs de Munich et de Paris ; il n'est pas disposé à croire que les deux ensembles aient fait partie du même édifice, malgré les concordances de mesures, et le fait qu'il y a des traces sur le côté du pilastre du relief du Louvre, traces de reliefs qu'il essaye de minimiser (?). En tout cas, la réunion des deux frises (que nous n'avons sans doute pas complètes) n'aurait pu être qu'une mesure de fortune, prise après un incendie ou une autre catastrophe. M. Fr. Castagnoli parlait d'Arcésilas comme auteur ; ayant parlé, pour sa part, de Scopas Minor, M. P. Mingazzini serait plutôt partisan du rattachement au temple de Domitius Ahenobarbus et à la date de 115 av. J.-C. — « De toute façon, dit-il en terminant, il me paraît absolument exclu que les deux reliefs aient pu faire partie, au moins au début, d'un même ensemble. »

On voit que la question reste encore fort litigieuse.

En conclusion d'études concernant une tête du Louvre, qui serait pour lui celle de Ptolémée III Évergète, et une tête féminine, qu'il présume apparentée (?), au Musée d'Alexandrie, M. Fr. Poulsen a présenté quelques observations nouvelles sur le portrait alexandrin hellénistique. Le style « classique » aurait continué à l'influencer, même après le développement de la mode du « *sfumato* » post-praxitélien. Certains types évolués mélangent encore des formes de visage, dans le style du Ve s., avec des chevelures combinées à la manière praxitélienne, et des mouvements de cou hellénistiques. — A partir de 100 av. J.-C., dit M. Fr. Poulsen, un réalisme fit suite, « qui semble avoir influencé le portrait romain de l'époque républicaine[1] ».

Les relations artistiques du monde alexandrin, à l'époque gréco-égyptienne,

1. *From the collect. Ny Carlsb. Glypt.*, III, 1942, p. 150. Ces vues ont été acceptées par O. Vessberg (conclusion) et par A. Adriani. On reviendra ailleurs sur la question.

avec la Rome de la fin de la République et des débuts de l'Empire, ont continué à être attestées par de nombreuses et précieuses trouvailles.

On a signalé en 1941 [1] la découverte faite à Pompéi de deux gobelets d'argent doré (haut. 0m108), avec des représentations extérieures au repoussé. Ce sont des produits de la toreutique alexandrine. Les sujets se rapportent aux dieux égyptiens et à leurs cultes, implantés de longue date à Pompéi. On a proposé de dater ces œuvres du début de la période impériale, à cause de la forme des gobelets qui se retrouve dans la céramique d'Arezzo [2]. Mais il est clair qu'un tel indice ne prouverait rien, à l'occasion, contre une date plus haute.

Ces gobelets de Pompéi — qui sont des vases rituels — ont formé une paire : ouvrage des mêmes mains, ils ont certainement aussi appartenu au même possesseur : usés, ils ont été longtemps en service. Le premier de ces deux vases représente un sanctuaire d'Isis et d'Osiris et montre une scène d'offrande. On voit l'entrée du lieu-saint, décorée de télamons mâles, et près de laquelle s'élève un dattier. Les dieux sont représentés par leurs symboles (faucon d'Osiris-Horus). Un prêtre s'apprête à officier, rappelant l'Isiaque Fouquet. Il porte dans ses mains, couvertes du manteau, un gros vase pansu. Une prêtresse, tenant un faucon, fait le geste de la prière.

Le second gobelet localise aussi sa décoration près d'un sanctuaire, mais cette fois sans indications architecturales : on voit au centre un autel, « à cornes » de couronnement. Derrière lui, sur un haut soubassement, une image du taureau sacré (symbole d'Osiris-Api). Comme sur l'autre gobelet, on voit approcher, vers la gauche de l'autel, le prêtre d'Isis, glabre et rasé, portant cette fois dans ses mains enveloppées par le manteau une canope à tête humaine. De l'autre côté, s'avance la prêtresse avec un sistre et une situle. Au revers, c'est cette fois l'image d'un crocodile sacré qui couronne un haut socle décoré d'une guirlande ; l'animal divin porte, sur son dos, une œnochoé. Il doit s'agir du symbole sacré du dieu Sobk, le Suchos-Cronos de la religion hellénistique.

Publiant, à son tour, un commentaire détaillé des deux gobelets, en discordance sur quelques points avec les conclusions d'A. Maiuri [3], M. H. Fuhrmann a rapproché des vases rituels retrouvés à Pompéi un *puteal* de marbre, inédit, provenant d'un Isieion, où il devait contenir et préserver l'eau lustrale. Ce *puteal* est décoré aussi de scènes du culte égyptien [4].

On a trouvé avant la guerre de 1939, dans les fouilles faites à Rome au Capitole (*Capitolium*, 16, 1941, p. 98 = *AA.*, 56, 1941, col. 498-499)) un bas-relief représentant des divinités alexandrines. Il rappelle directement, pour le dispositif et le type des personnages, un *tondo* du Pelizaeus Museum d'Hildesheim,

1. *Arch. Jahrb.*, 46, 1941, col. 591 sqq., fig. 108-115.

2. Cf., p. ex., le vase au squelette de Cerdo, de l'atelier de M. Perennius ; cf. K. Hähnle, *Arretinische Reliefkeramik*, p. 75 sqq. (*Mon. Ant.*, 5, 1895, p. 11 sqq., fig. 4) ; pour les vases de C. Aco Diophanes, cf. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, col. 369, n. 1-2.

3. *Not. scav.*, 1939, p. 165 sqq.

4. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 599 sqq., fig. 116 et 117, ; cf. col. 601-602. Le document, perdu, n'est plus connu que par des photographies léguées par P. Hartwig à l'Institut allemand de Rome.

où l'on voit côte à côte : Sérapis trônant accompagné du Cerbère ; de part et d'autre de lui, deux divinités féminines, avec flambeaux, Déméter-Isis, semble-t-il, et Coré-Tyché ; en outre, un Harpocrate enfant. Tout à fait à gauche, une figure masculine, en *himation*, paraît celle du donateur. Sur chacun des petits côtés, un serpent est dressé. Le relief trouvé au Capitole aurait orné une barque, comme celles qui ont été peintes à la Via Portuensis (*Arch. Jahrb.*, 65, 1940, p. 486, fig. 36). On estime que la découverte prouverait l'existence, dans l'Urbs, d'un sanctuaire des dieux égyptiens, déjà soupçonné d'après d'autres trouvailles dans les parages de la Via Bocca della Verità : sanctuaire en relation avec le quartier de magasins qui existait de ce côté, près du port du Tibre.

Pour les statues de marbre du temple de Ras el Soda, entre Alexandrie et Canope, cf. ci-après, IIe siècle[1].

Non loin de Rome, sur la via Flaminia, près de Grottarossa, on a trouvé une statue du dieu Bès, en marbre, de type traditionnel (haut. 1 mètre env.)[2].

Dans la même région, il y a quelques années, on avait déjà recueilli la statue en basalte d'un personnage sacrifiant, agenouillé, avec une inscription hiéroglyphique. Les deux œuvres, d'après le style et le travail, appartiennent à l'ère impériale moyenne. Elles laissent supposer la présence, au voisinage, d'un sanctuaire de dieux égyptiens.

Des reliefs d'inspiration alexandrine avaient figuré, en 1941, à l'exposition temporaire de la Sala del Re[3] : ils venaient de collections des marchands d'antiquités, de Rome : signalons notamment un *puteal* de style « néo-attique » avec représentations, en relief, de Satyres et de Ménades qui adorent une image de Priape, dressée sur un pilier à l'ombre d'un arbre, et dansant près d'un autel rond en son honneur ; un petit relief de même style, exposé dans les mêmes circonstances, était décoré d'un groupe de deux jeunes Satyres transportant, par la tête et les pieds, Silène ivre (cf. A. von Salis, *Antike u. Renaissance*)[4].

C'est à l'inspiration gréco-égyptienne aussi qu'il faut rapporter le *tondo* de marbre signalé à Rome dans le commerce[5], qui représente, sur ses deux faces, deux Exploits d'Héraclès : le héros arrêtant le cerf cérynite et abattant les oiseaux du Stymphale. — Le médaillon d'Héraclès et du cerf est très proche d'un des *tondi* qu'A. Ippel avait étudiés dans le *97e Berliner Winckelmannsprogr.* (au Pelizaeus Museum d'Hildesheim), représentant le combat d'Héraclès contre l'hydre. A Rome, le dispositif est un peu différent pour son détail : les pieds du héros posent directement sur le cercle, et non sur une ligne de sol segmentaire et conventionnelle. Mais, ici et là, la composition est analogue, et elle comporte essentiellement l'élément *paysagiste* attendu : un tronc d'arbre feuillu, qui se retrouve dans la série d'Hildesheim (*tondo* du combat contre l'hydre : A. Ippel, *l. l.*, p. 32, fig. 19). Les médaillons concernant les oiseaux du Stymphale diffèrent du document d'Hildesheim, à Rome ; à Rome, le héros est

1. Elles dérivent de prototypes alexandrins.
2. M. Pallottino, *Roma*, 19, 1941, p. 488 sqq.
3. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 541.
4. 1947. P. 120, pl. 27, *b*, *d*.
5. H. Fuhrmann, *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, col. 545 sqq. (fig. 84-85). Il ne s'agit pas d'un *oscillum*, mais l'objet était peut-être présenté debout, sur un socle.

vu *de dos*, tirant de l'arc, ce qui n'est pas le cas au Pelizaeus Museum, où le nombre des oiseaux représentés est aussi plus grand. A Rome, on a donné à Héraclès la musculature myronienne et le type connu par le groupe de Samos [1].

Une importante tête de basalte, qui doit provenir évidemment d'Égypte, a été retrouvée accidentellement à Wattignies, en Afrique du Nord (Algérie, vallée du Chéliff, région des « *Tigava Castra* ») [2].

Cette tête, un peu plus petite que nature (0m16), qui n'est mutilée que légèrement au nez, est celle d'un adolescent au cou épais — les Grecs eussent dit un βούπαις — d'expression très juvénile : certains *putti* alexandrins pourraient être évoqués sous les mêmes aspects ; la facture, très soignée, décèle, notamment dans le travail de la chevelure, des habitudes d'atelier qui semblent grecques. On ne croira pas volontiers qu'il s'agisse d'un jeune Numide, et encore moins de Juba II. La comparaison que fait M. R. Bloch avec le portrait du Louvre [3] porte d'une façon décisive contre l'hypothèse, même si l'on tient compte, bien entendu, de la différence des âges [4]. Le lieu de trouvaille — relativement éloigné de Cherchel — ne permet pas non plus de penser qu'il s'agisse d'un des documents des collections de Juba II, bien que rien ne puisse être affirmé à ce sujet. On croirait à une importation venue d'Égypte.

M. P. Hombert, dans la *Chronique d'Égypte* [5], a publié une petite collection d'antiquités gréco-romaines (environ 150 objets) qui avait disparu en Belgique, du fait de l'occupation allemande, de chez son propriétaire, M. H. Borel de Bitche, ministre de Belgique en Grèce. Mme G. Faider-Feytmans, directrice du Musée de Mariemont, avait pu retrouver le possesseur. La collection avait été rassemblée vers 1880, en Égypte. Le nº 64 est un Bès armé du *thyréos* galate, d'une série dont l'intérêt historique a été souligné (allusion claire à un désastre des mercenaires galates sur la branche sébennytique du Nil ; cf. Callimaque, *Hym. Délos*) [6].

M. G. Becatti a formulé une hypothèse hardie [7] au sujet de l'auteur de la frise du Monument de Paul-Émile à Delphes. Le tableau de la bataille de

1. On ne se croira pas obligé de suivre M. H. Fuhrmann, *l. l.*, qui croit « néo-attique » le disque de Rome, et le date en conséquence de la première moitié du ier s. av. notre ère ; les reliefs du Pelizaeus Museum seraient gréco-romains, et du début de l'empire. Un vif et complet démenti à cette hypothèse pourra être donné, le moment venu, lorsque seront publiées les fouilles de la mission Hackin à Begram, fouilles dont certains produits (quelques pièces) sont exposés depuis peu à Paris au Musée Guimet. Il y a là un petit lot de médaillons de plâtre à sujets paysagistes, que tous les indices autorisent à rapporter à la production alexandrine. La découverte de Begram montrera à l'évidence l'expansion de l'art alexandrin jusqu'au cœur de l'Afghanistan, dans les parages de Kaboul.

2. Sur cette région, cf. Raymond Bloch, *Mél. Éc. Rome*, 1941-1946 (1947), pl. I-II, p. 9 sqq. La tête a été découverte par les Arabes sur l'emplacement du municipe de Tigava (R. Bloch, *l. l.*, p. 33).

3. « Tête Waille », publiée en 1891.

4. L'identification avait été proposée dès 1946 par M. R. Bloch, *C.-R. A. I.*, 1946, p. 109-112.

5. 42, 1946, p. 245 sqq. M. P. Hombert annonce la publication prochaine d'autres terres-cuites gréco-romaines.

6. *Genava*, V, 1927, p. 52-63 (Ch. Picard).

7. *La critica d'arte*, VI, 1941, p. 70-73, pl. 42-45.

Pydna, en tête du pilier usurpé par Paul-Émile après sa victoire sur Persée (168 av. J.-C.), aurait été l'œuvre d'un Athénien : de ce **Métrodoros**, à la fois philosophe, peintre (et sculpteur), qui fut l'ami de Paul-Émile et le précepteur de ses enfants. — Métrodoros, on le voit sur place, n'aurait pas été très habile dans la plastique. Il aurait fait un peu de la sculpture de philosophe. Mais les raisons de lui infliger cette insuffisance technique ne paraissent pas établies de façon décisive, et l'auteur n'a présenté son travail lui-même que comme « un' ipotèsi ». — Du moins, M. G. Becatti profitait-il, en 1941, de l'occasion offerte pour vanter par comparaison les peintures de l'Esquilin, considérées comme romaines — et aussi, ce qui est moins légitime, pour accabler un peu trop la Grèce du IIe s., où l'on faisait de la sculpture érudite et traditionnelle : par manque, dit-il, d'ἐλευθερία, « il presupposto primo di ogni progresso spirituale ».

J'ai rendu compte[1] de l'ouvrage trop synthétique de M. P. E. Arias, *La Grecia nell' impero di Roma*, paru en 1940, comme tome XVII de la collection *Mostra della romanità* (*Collana civiltà romana*). Il comprend une partie archéologique (*I grandi complessi monumentali della Grecia romana*, p. 19 sqq.), qui a le tort de faire débuter les rapports entre la Grèce et Rome au temps même de l'asservissement des Hellènes. Le fameux vers sur la *Graecia capta* est lui-même ici par trop oublié. Il y eût eu intérêt, d'autre part, à suivre un ordre plus chronologique (l'auteur passe en revue successivement Athènes, Éleusis, Corinthe, Delphes, Épidaure, Olympie, Délos), pour montrer comment l'influence romaine a pu s'implanter *successivement* ici et là, Délos ayant offert le premier terrain de contact, du point de vue des arts, comme on sait. L'essai y insiste assez peu, ce qui pourrait fausser les vues. — Ces réserves faites, l'ouvrage, documenté, apporte, sur la Grèce à partir de la conquête romaine (146 av. J.-C.), maints renseignements qui pourront être utilisés, et méritent de l'être. Mais il est clair que la question posée, très vaste, eût exigé beaucoup plus de développements et d'études de détail.

M. P. Jacobsthal a consacré à l'étude des origines de l'art celtique un travail capital, écrit en anglais à Oxford : *Early celtic art*, 1944[2]. Partant du traité de Déchelette, dont il relève l'ampleur compréhensive, il confesse s'être tenu plus spécialement à l'étude des origines et de la période primitive : celle des contacts nourriciers avec les arts de l'Europe et de l'Asie : de la fin du Ve s. au IIe s. L'ouvrage n'est pas un *corpus* de documents, mais une introduction méthodique à une future histoire de l'art celtique dans son ensemble. On ne trouvera rien ici pour certaines régions (Espagne), ou certaines catégories de documents (verre). Les lacunes, pour la Bohême, pour la Grande-Bretagne même, seront peu à peu comblées plus tard (annonce d'un nouveau volume : *Celtic art in the British Isles*[3]).

Le livre, tel qu'il est, rendra de précieux services ; ce n'est pas un catalogue,

1. *Rev. archéol.*, 1947, II, p. 101-105.

2. 2 vol. in-4°, texte et album ; texte, I, 242 p. ; II, 279 pl. composites (476 fig.). 419 pièces ont été décrites.

3. Cf. déjà le compte-rendu donné dans *The Antiquaries Journal*, 25, 1945, p. 159-162, pour la partie publiée.

redisons-le, mais un enquête comparative, produit de quarante ans d'études à travers l'Europe ; notons qu'il y a là les éléments d'une « grammaire », comme dit l'auteur, de l'ornementation celtique (ch. III). Les deux premières parties examinent successivement le rendu de la figure humaine[1] — notamment pour les têtes (celles d'Entremont ne pouvaient être connues de l'auteur), puis du monde animal ; deux chapitres sont techniques (outre le III^e^, le IV^e^, consacré aux méthodes pratiquées par les artistes décorateurs du monde celte). Après une recherche surtout chronologique[2] sur le mobilier des tombes, l'exposé, dans un bilan comparatif (*Les forces celtiques : leur origine et leurs rapports*), montre l'originalité de la période qu'il a prise pour thème, période créatrice : l'art celtique lui doit son attitude « anticonique », d'origine « eurasienne », nous dit-on, et le caractère de ses styles les plus développés ; son influence, enfin, sur l'art de l'Europe, qui a surpassé celle, par exemple, des arts scythe ou ibère. C'est, ici, la première contribution « barbare » à l'art européen.

Les planches de l'atlas, documents d'art celtique ou documents de comparaison pris aux arts d'Europe et d'Asie, constituent un répertoire fort suggestif. On peut ainsi juger des multiples leçons qui furent indispensables à la formation de l'art occidental, dont on exagère souvent l'originalité[3]. P. Jacobsthal ne la surestime, ni ne la méconnaît, ce qui est un grand mérite. Il analyse bien les composantes du style développé, où la liberté s'est accrue par rapport aux prototypes classiques, imposant un aspect de « baroque » (*sic*), en tout cas de style non classique, à la production tardive, apogée de l'art celtique, selon l'auteur. L'art celtique a transformé l'héritage d'Hallstatt, d'une manière qui évoque la force, apparentée, de l'art gréco-oriental, encore que le progrès se soit développé trois cents ans plus tard chez les Celtes ; il est vrai, tumultueusement alors, et presque brusquement : ici et là, même étonnante unité du changement, même habileté dans les mélanges de forces diverses, qui ne restent pas ainsi une surcharge empruntée (comme dans la civilisation hallstattienne), mais deviennent « une source vivante d'inspiration artistique ».

Ce n'est pas hasard si les prototypes grecs ont été combinés sous des formes nouvelles, plus italiques ; si le style s'est éparpillé en quelque sorte, tout en se mêlant de motifs orientalisants. Retenons encore ce jugement : « Les Celtes ne se sont pas déterminés pour un humanisme à la grecque, en faveur d'une image du monde plus claire et amicale ; au contraire, ils choisissaient à l'Orient leurs symboles de superstition et de magie ». Selon M. P. Jacobsthal, les Celtes, dans leur aventureuse histoire, se sont toujours montrés incapables, quant à l'organisation d'un système d'état ; mais il avaient reçu le don de fournir le ferment décisif nécessaire à la formation de la culture européenne : « Caton déclare les Gaulois braves et belliqueux, cruels, superstitieux, doués pour les mots pointus. Leur art lui-même est fait de complets contrastes. Il est attractif et décourageant à la fois, loin de la primitivité et de la candeur, raffiné au fond

1. Cf. p. 165-166, les quinze sculptures en pierre cataloguées ; p. 181 sqq. (n^os^ 153-205), les ornements de chars en bronze.

2. Style primitif jusque vers 350 ; « Waldalgeheimstil », jusqu'au début du III^e^ s. ; enfin, style tardif, dans lequel il faudra distinguer un « Ungarischer Schwertstil » et le style plastique.

3. K. Schefold, *Würzburger Jahrbücher*, 1947, I, p. 38 sqq. (cf. p. 61-62).

et pour la technique, perfectionné et habile, plein de paradoxes, déconcertant de complexité, rationnel et irrationnel, sombre ou paisible tour à tour, fort distant de l'humanité aimable et de la transparence de l'art grec. — Mais c'est un style réel ».

La sculpture celtique, qui n'était jusqu'ici connue que par quelques exemplaires plus ou moins isolés de statues de guerriers, a bénéficié, au cours de la guerre, d'un enrichissement décisif. Elle le doit aux découvertes faites — par les Allemands, au point de départ — sur l'*oppidum* d'Entremont, forteresse des Salyens détruite en 125 avant notre ère.

M. R. Lantier a présenté déjà plusieurs fois les premiers documents, dans les *Monuments Piot*, notamment, et dans la suite du *Répertoire E. Espérandieu, Bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, XII (*Supplém.*) [1], où l'on trouvera une bibliographie mise à jour jusqu'en 1946 (sculptures : nos 7833-7845). Depuis lors, les fouilles ont continué et livré des fragments encore plus remarquables, parfois plus énigmatiques, apparentés à ceux de Roquepertuse, mais dont on voit aussi déjà qu'ils trouveront des comparaisons à Ollioules (il y en a à Ollioules, avec d'autres documents plus anciens). Ces découvertes, en cours, sont de nature à remettre en cause l'interprétation des têtes dites « coupées », qu'on estimait, jusqu'ici, en relation avec la coutume de sacrifices guerriers, d'usages sanguinaires. Il semble qu'en certains cas les mains gauches soient posées pacifiquement sur certaines têtes qu'on a retrouvées, les doigts se jouant là, en quelque sorte, parmi les tresses des chevelures : on songerait ainsi à une représentation plus symbolique, où l'image de la mort interviendrait plastiquement.

Des vues générales sur l'art de l'âge du Fer, en pays celtiques, sur l'art celtique, se rencontrent dans la publication de MM. R. Lantier et Jean Hubert, *Les origines de l'art français, des temps préhistoriques à l'époque carolingienne* [2], avec une abondante documentation graphique. On lira avec profit les chapitres qui touchent à nos études (de M. R. Lantier) : p. 40 sqq., pour les origines ; p. 81-101, pour l'art gallo-romain. L'auteur est pénétré de l'importance de l'art celtique, de ses influences et de ses suites. Il a cherché à faire partager sa conviction, en mettant en lumière, dans l'amoncellement des documents importés ou indigènes, la part qu'on appellerait « nationale ».

Étudiant d'un point de vue plus limité, et plus géographique, « l'art primitif méditerranéen de la vallée du Rhône », dans le domaine de la sculpture, M. Fernand Benoit [3] paraît soucieux de dégager, surtout, la part de l'humanisme, de la culture grecque et latine, qui a fécondé Provence et Languedoc, avant et après la conquête de César. On pourrait parler, dit-il, dans la Gaule méridionale, de l'art de « la Voie d'Héraclès », en ajoutant, pour plus tard, l'influence de la « Voie domitienne ». — Aspects caractéristiques : la production de ces pays est « retardataire », tournée vers le passé archaïque (cf. ci-dessus, pour les inventaires de P. Jacobsthal) ; comme en Étrurie, on est resté à un conservatisme intentionnel, évoquant çà et là, au besoin, les formes antérieures à

1. 1947, p. 6 sqq.
2. 1947, in-8°, Paris.
3. 1945. Éditions d'art et d'histoire, in-8°, 44 p.

l'âge du Fer. Cet art méditerranéen est aussi l'expression d'une religion populaire, demeurée au stade du théoriomorphisme, et qui n'a pas encore adopté les conventions de l'anthropomorphisme. Il y a opposition avec les régions du Nord, où s'est développée plus à l'aise une statuaire qui raconte la vie du peuple, magnifie ses dieux familiers, et a fait la richesse des musées de Bourgogne, de Champagne, de Belgique, de Rhénanie. Dans les contrées méridionales de la Gaule, où la plastique était apparue avec plus de précocité, la sève populaire fut le plus vite tarie au bénéfice d'un art officiel. Mais, par la vallée du Rhône, une interpénétration s'est réalisée : l'anthropomorphisme gréco-romain animera les « mornes simulacres » (Lucain, *Phars.*, III, 412-313) qu'avait vus César en Gaule, apportant jusqu'en Rhénanie, à la religion celtique de l'époque impériale, des symboles et des traditions, notamment pour la démonologie funéraire.

M. F. Benoit a ajouté à ces vues la publication de deux ensembles de sculptures de l'âge du Fer, les unes provenant de Marseille et dérivées de la statuaire hellénique[1], les autres produits d'ateliers locaux[2].

Ch. PICARD.

(A suivre.)

1. Les *naiskoi* de Marseille, p. 14, se rencontrent aussi à Thasos ; je doute de l'interprétation proposée, *ibid.*, pour la statue du *naiskos* de la pl. II, 1.

2. Parmi les sculptures des sanctuaires indigènes, qui seraient essentiellement « funéraires », le groupe nouveau d'Entremont devient le plus important aujourd'hui (fouilles continuées, et qui ont apporté beaucoup de nouveau depuis les premières publications) ; pour le relief de la pl. V, il s'agit indubitablement de *femmes* ; l'une d'elles porte une grande tresse ; je relève que le geste d'adoration avec paume ouverte et pouce écarté a pu venir de Grèce : on le trouvait sur un relief du IVe s. représentant les Asclépiades (publié par Chr. Blinkenberg). M. F. Benoit a fait connaître ici, d'après un dessin de Benoni Blanc en 1854 (Bibl. Méjanes, Aix), des fragments curieux d'une statue d'Ollioules. — A propos des frises de terre-cuite, p. 20-21, il eût fallu faire intervenir aussi les documents thasiens. — M. Fr. Benoit étudie successivement les démons zoomorphes, les lions androphages, la statuaire humaine ; il donne à la fin une bibliographie, très importante.

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

LISTE DES MÉMOIRES DE DIPLÔMES D'ÉTUDES SUPÉRIEURES

AGRÉÉS PAR LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS EN 1948[1]

Mlle O. AUCOUTURIER. Les parenthèses personnelles de Tacite (15)[2].

Mlle F. DELBOS. Le problème sabin des premiers siècles de Rome (15).

Mlle S. DEVILLIERS. La notion d'inquiétude dans les *Confessions* de saint Augustin (11).

M. P. DUFRAIGNE. Ammien Marcellin satirique et moraliste (14).

Mlle M. DURAND. Saint Augustin et la poésie latine (17).

Mlle J. ÉNARD. L'anecdote contemporaine dans les *Traités philosophiques* de Sénèque (12,5).

Mlle M. GAUTHEY. Les Romains dans les *Essais* de Montaigne (13).

M. R. GINOUVÈS. L'architecture domestique à Vaison-la-Romaine (17).

M. J. GROSDIDIER DE MATONS. Le vocabulaire latin dans le *Chronique* de Jean Malalas (16).

M. P. JAL. La vie politique de Cicéron d'après sa correspondance et ses *Discours* de sa sortie du Consulat au début de la guerre civile (17).

Mlle A. NANOS, Les *Argonautiques* de Valérius Flaccus et d'Apollonios de Rhodes (15).

Mlle M.-Th. PELLETIER. Les idées religieuses et philosophiques chez Apulée (15).

M. J.-Ch. PERROT. Les dérivés en *-men*, *-mentum*, *-monium* (18).

Mlle A. RAVIZE. Le style de la conversation dans les *Lettres* de Cicéron (12).

M. P. RÉSERBAT. Sénèque et les Pères du IVe siècle (10,5).

Mlle M. ROGET. La langue du droit dans les *Lettres à Lucilius* (18).

Mlle S. ROMÉIS. Éléments et procédés de la poésie d'Ausone dans la *Moselle* (14).

1. Les Mémoires, manuscrits ou dactylographiés, sont en principe déposés à l'*Institut d'études latines*, à la Sorbonne, à la disposition des consultants.

2. Le chiffre entre parenthèses est celui de la note (sur 20) obtenue à l'examen.

M. M. Testard. Le mot *sacramentum* dans les *Sermons* de saint Léon le Grand (16).

Mlle M.-L. Teyssier. Érasme en France (16).

Mlle F. Touzery. Éloquence et procédés de rhétorique dans la *Vie d'Agricola* de Tacite (14).

Mlle C. Verdurand. Les pauvres et la pauvreté dans les *Sermons* de saint Augustin (12).

Mlle C. Vialle. L'attitude d'Amyot à l'égard de l'antiquité païenne (13).

M. M. Vouzeland. Érasme et Rabelais (16).

BULLETIN CRITIQUE

Sont publiés à cette place les comptes-rendus d'ouvrages adressés au directeur de la *Revue* : M. J. Marouzeau, 270, boulevard Raspail. Paris, XIV[e].

Les publications qui paraîtraient prêter moins à un compte-rendu critique qu'à un résumé analytique seront mentionnées dans l'*Année philologique*, éditée à la librairie des Belles-Lettres.

Linguistique et philologie.

V. Brøndal, *Les parties du discours (Partes orationis) ; étude sur les catégories linguistiques* : Copenhague, Munksgaard, 1948, 175 pages.

L'essentiel de cet ouvrage avait été présenté par l'auteur lui-même dans un abrégé dont j'ai rendu compte t. VI, 1928, p. 236. Le présent volume est la traduction de l'ouvrage original danois paru en 1928. Publié par les soins pieux de M[me] Bröndal, linguiste elle-même, traduit par P. Naert, ce volume représente une mise à jour, avec des remaniements inspirés des *Essais de linguistique générale* du même auteur, en particulier p. 121-133.

Quiconque se soucie d'interpréter la vraie nature des faits de langue trouvera à glaner dans cette systématisation quasi à priori. La spéculation y fournit sans cesse le point de départ, et les formes qu'elle aide à rencenser sont loin des cadres traditionnels issus des classifications gréco-latines. Il y est fait un appel incessant à la psychologie et à la logique, dont l'essence est immuable, aux dépens parfois, pourra-t-on penser, des réalités grammaticales qu'on observe dans le déroulement multiforme de l'histoire.

D'où peut-être un abus des dénominations nouvelles : à peine, par exemple, le style a-t-il été défini, d'une façon que je me plais à voir concorder avec celle que j'ai adoptée : variations à l'intérieur d'une même norme, provenant d'un choix parmi les possibilités offertes (p. 151), — que les distinctions se multiplient entre style copulatif, résultatif, situatif, descriptif, substantiel, fonctionnel, objectif, subjectif, abstrait, concret, neutre...

Le lecteur sera souvent dérouté par l'aspect spéculatif — d'autres diront scolastique — de l'ouvrage ; il reste que nous devrons à V. Brøndal, nous surtout les philologues, une invitation pressante à réviser sans

cesse nos interprétations grammaticales dans le sens des suggestions offertes par les récentes théories de linguistique structurelle. Cette rédaction française d'un ouvrage devenu classique en Danemark doit être méditée en tout cas par les grammairiens impénitents d'obédience aristotélicienne.

J. MAROUZEAU.

E. BENVENISTE, *Noms d'agent et noms d'action en indo-européen* : Paris, A. Maisonneuve, 1948, 175 pages.

Cet ouvrage fait suite, après maintes vicissitudes dont l'auteur a été victime, au volume publié en 1935 : *Origines de la formation des noms en indo-européen*. M. Benveniste reste donc fidèle à son propos et ne modifie que l'orientation de ses recherches, du fait que, comme il l'explique dans son Avant-Propos, il se propose désormais moins de restituer des formes que d'interpréter des fonctions.

Le latin est intéressé dans cette enquête par les recherches, qui portent sur les noms d'agent en *-tor*, les noms d'action en *-ti-*, *-tu-* et *-tura*, les formations de comparatifs et la valeur du suffixe *-to-*.

La question du comparatif intéresse surtout l'indo-européen, mais touche directement par plus d'un point à des faits latins qui demeurent obscurs pour les philologues : j'ai été vivement intéressé — plus peut-être qu'efficacement éclairé — par l'explication donnée p. 120-121 des rapports entre *in* et *inter*, tendant à rendre compte du sens de *interdico*, *intereo*, *interficio* : « que certaines des acceptions de **en-ter* puissent équivaloir à l'idée de « supprimer », c'est là une particularité qui relève du vocabulaire et de la « parole » ; nous avons seulement voulu, dit l'auteur, éclairer la valeur de « langue ». Soit, mais il faudra bien que les latinistes, prenant là leur point de départ, s'attachent à poursuivre plus avant la solution de ce petit problème difficile.

La question des degrés de comparaison amène M. Benveniste, par la confrontation du superlatif avec l'ordinal, à reposer la question des formations d'adjectif en *-to-* ; ce qui le conduit à une révision de la définition de Brugmann : « dass etwas von einem Vorgang getroffen und durch ihn in einen Zustand geraten ist » ; on peut admettre, dit M. Benveniste, « que *-to-* indique l'accomplissement de la notion dans l'objet » (p. 167) ; ainsi « *quartus* est « celui par qui se réalise l'ensemble quatre », *datus* qualifie « celui en qui s'accomplit le donné » ; en tant que dérivé secondaire, *iustus* signifie « en qui se réalise le *ius* ». Comment de là est-on passé à la valeur verbale, qui a fait inclure l'adjectif dans la conjugaison, c'est ce qu'on sait d'ailleurs, et qui n'entrait pas dans le propos de l'auteur.

Pour ce qui est des noms en *-tor*, il suffit, je crois, d'enregistrer ici la

constatation de M. Benveniste, à savoir que le latin a prêté à une forme unique la double fonction assumée en indo-européen par *-tor* et *-ter* : celle de nom d'auteur (*ductor* itineris = celui qui a montré le chemin) et celle de nom d'agent (*spectator* = celui que qualifie l'attitude d'observer). Mais il faut bien dire que les faits latins sont peu propres à faire apercevoir cette subtile différence, qui équivaudrait à distinguer dans certains cas entre une valeur verbale et une valeur nominale. Il me semble que des exemples plus probants que ceux de la p. 57 pouvaient être invoqués.

Les noms en *-tura* sont expliqués à partir de *-tu-* et non de *-tor;* c'est dire que pour cette question difficile, « dont aucune solution ne se dégage encore » (p. 101), M. Benveniste prend parti contre ceux des modernes qui rattachent *-tura* à *-tor* et contre le sentiment même des anciens. Historiquement, la naissance de *-tura* s'expliquerait par une connexion avec le participe futur en *-turus* : l'explication, en effet, ne me paraît guère soulever d'objections. Mais là où j'ai des scrupules, c'est en ce qui concerne l'interprétation sémantique : le rattachement à *-tu-*, suffixe de valeur subjective (cf. ci-dessous), conduit M. Benveniste à attribuer cette même valeur à *-tura;* « cette valeur, dit-il, ressort de la diathèse des mots les plus anciens : *natura*, *fetura*, *usura*, *statura*, *uenatura*, *cursura*, *partura* sont issus de verbes intransitifs et en promeuvent le caractère subjectif » (p. 102). Sans doute, mais n'est-ce pas faire bon marché de mots tels que (*agri*) *cultura*, (*lanae*) *uulsura* et *tonsura*, *fictura*, *coniectura*, qui figurent dans des exemples cités p. 103, et de tant d'autres noms à valeur « objective » qu'on pourrait ajouter à la liste?

Et nous en venons par ce biais à la question qui m'a particulièrement intéressé dans l'enquête de M. Benveniste : le rapport entre les noms d'action en *-ti-* et *-tu-* (p. 96-104). Ici j'applaudirais des deux mains à la démonstration de M. Benveniste, à savoir que le nom en *-tio* est de valeur objective, et le nom en *-tus* de valeur subjective, si je n'avais moi-même (il y a près de quarante ans, hélas !) présenté exactement la même démonstration ; cf. *Notes sur la formation du latin classique*, II : *Le vocabulaire*, dans les *Mémoires de la Société de linguistique*, t. XVIII, 1912, p. 149-156 (article repris dans un volume récemment publié : *Quelques aspects de la formation du latin*, p. 48 et ss.). Comment se peut-il que M. Benveniste, signalant la valeur respective de ces formations, commence par déclarer (p. 96) « qu'aucune étude préalable ne l'a encore dégagée », et ajoute en note que « seul M. Collin a essayé (sans y parvenir) de définir ce rapport de sens »? Je n'y mets aucun amour-propre d'auteur, mais je croyais sincèrement la question réglée ; tout ce que je

peux faire est d'enregistrer avec un plaisir non dissimulé la confirmation qu'apporte aujourd'hui M. Benveniste à la thèse que je présentais jadis avec une timidité de débutant.

J. Marouzeau.

E. de Saint-Denis, *Le vocabulaire des animaux marins en latin classique* : Paris, Klincksieck, 1947, 121 pages.

M. de Saint-Denis, qui s'est fait le brillant spécialiste des langues techniques, avait amorcé par plusieurs articles l'étude exhaustive qu'il nous donne aujourd'hui. Il va de soi que ce vocabulaire des animaux marins ne tient pas une grande place dans nos textes littéraires ; ce qui n'empêche que les mises au point de M. de Saint-Denis sont de nature à corriger ou à prévenir bien des erreurs ; ainsi sur le mot *piscis* lui-même, par lequel Pline l'Ancien désigne aussi bien les cétacés, mollusques, crustacés, zoophytes, que les poissons eux-mêmes ; sur la confusion qui est faite souvent entre langoustes, homards et crabes, entre poulpes, pieuvres, seiches et calmars, entre le mulet et le surmulet, le murex et la purpura, le silure et l'esturgeon... Certaines observations suggèrent des hypothèses qu'il serait intéressant de vérifier : quand Térence qualifie un personnage caricatural en disant qu'il est « colore mustelino », ne s'agirait-il pas de la bigarrure de la *mustela* marine, qu'Ausone signale expressément dans *Mos.* 107 et suiv.? Quand le même Térence donne à un de ses esclaves le nom de *Donax*, ne faut-il pas penser au coquillage de ce nom, qui est quelque chose comme notre « couteau »? Ne sommes-nous pas habitués à voir des noms de poissons servir de *cognomina* pittoresques : *Maena*, qui est dans Varron ; *Orata*, qui est dans Festus ; et *Lamia*, et *Murena*...?

Mais ce ne sont pas dans un Lexique les curiosités qui doivent le plus attirer notre attention. La valeur des relevés exhaustifs comme ceux auxquels a procédé M. de Saint-Denis réside dans les enseignements que fait apparaître la classification : on verra dans l'Introduction comment s'est constitué le vocabulaire de la faune marine : immense apport de mots grecs, soit par simple transcription, soit par traduction ; traces d'héritage méditerranéen ; dérivés exprimant l'habitat, l'aspect, la forme extérieure, une particularité de structure ou de couleur ; et enfin abondance de doublets qui reflètent le particularisme régional. Il y a là les éléments de maintes études, qui, combinées avec celles que suggèrent des relevés comparables dans des domaines voisins, fourniraient une base nouvelle à une théorie générale du vocabulaire latin.

J. Marouzeau.