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

De Sylla à Auguste. — On se reportera à l'ouvrage déjà signalé d'O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte d. röm. Republik* (*Acta Instituti romani regni Sueciae*), 1941[2], pour ce qui intéresse, en général, l'art de la période syllanienne.

M. A. C. Orlandos[3] a signalé à Sicyone, au Sud du temple d'Apollon, une base portant encore des traces d'un pied de bronze. C'est une dédicace faite au dieu Mars par Sylla, et elle entre dans la série des consécrations des vainqueurs romains en Grèce.

L'iconographie de Sylla reste fort discutée et incertaine. L. Curtius avait proposé de reconnaître un portrait du dictateur dans une tête de marbre de Venise (Arndt-Amelung, *E. A.*, 2564-2565)[4]; Reinhard Herbig a tenté de défendre cette conjecture (*Würzburger Jahrb. für die Altertumswissenschaft*, 1946)[5]. A son tour, dans le même périodique, M. Bernhard Schweitzer a repris le problème[6]. Il annonçait là en même temps un livre, détruit en grande part alors qu'il était déjà composé, et qui devait être consacré par lui, après réfection, à l'étude du portrait : *Die Bildniskunst der römischen Republik* : l'étude, qui porte sur la période comprise entre 100 et 25, a paru en 1948 : il en sera rendu compte, le moment venu. R. Herbig a allégué une tête de travertin de la Glyptothèque Ny Carlsberg (n° 557 = Herbig, pl. I, 1, et II, 3-4) qui représenterait la même personne (?) que le « Sylla » de Venise. B. Schweitzer repousse d'abord cette conclusion : il doit s'agir tout au plus,

1. Cf. *R. É. L.*, 26, 1948, p. 294-321.
2. 2 vol. in-4°; cf. *R. É. L.*, 26, 1948, p. 302, n. 4.
3. *J. H. S.*, 59, 1939, p. 198.
4. *Röm. Mitt.*, 47, 1932, p. 202 sqq. (hypothèse repoussée par J. Sieveking, Fr. Poulsen, et O. Vessberg, en dernier lieu).
5. P. 108 sqq., pl. 1-4.
6. *Würzburger Jahrb.*, 1946, p. 258 sqq.

dit-il, d'œuvres créées dans le même atelier. Toute la question repose sur l'identification de la tête de marbre de Venise. Or elle est différente des témoins monétaires. L. Curtius et R. Herbig sont en désaccord sur les dates, le premier ne voulant pas remonter avant le temps des premières émissions monétaires de Sylla (57 av. J.-C.), tandis qu'Herbig pense à un portrait créé du vivant encore du dictateur, soit avant 78. En fait, dit M. B. Schweitzer, la tête de Venise forme un groupe avec six autres, qui constituent la production d'un même atelier, peut-être d'un même maître : la série commence vers 35 (2e triumvirat) et va jusqu'après l'an 20[1]. Un des deux documents de Rome, au Palais Spada, est la statue assise d'Aristippos (« Aristote ») = Herbig, I, 2, dont la tête n'est pas attenante et n'appartient pas au corps. M. B. Schweitzer qualifie le sculpteur éclectique des têtes de ce groupe de « maître de l'homme mélancolique de Venise ». Il tente de le situer dans son milieu artistique et de reconnaître ses devanciers ; il lui attribue une manière proche du « pointillisme » (?), p. 266. Son modèle a été un Romain du début du Ier s. — Mais le nommer Sylla resterait fort imprudent... Nous devons continuer à attendre de vrais portraits de Sylla, au moins dans la grande plastique.

M. F. W. Göthert pense que ce sont toujours les portraits sculptés de Délos qui peuvent le mieux nous faire connaître l'art du portrait romain au début du Ier s. av. J.-C.[2] ; pour sa part, il rejetterait à l'époque impériale certains documents iconographiques pour lesquels on s'est trop habitué à prononcer les noms de Sylla (Munich), de Marius (*ibid.*) ; il abaisserait aussi dans le temps les deux têtes Chiaramonti 510 A, 512 (Bernoulli, *Röm. Ikon.*, I, 83, fig. 10) et le type dit de Mécène, au Louvre (Bernoulli, *l. l.*, p. 244, fig. 37).

Il y a au Musée des Thermes à Rome — maintenant groupés dans une même salle — un grand bronze, considéré jusqu'ici comme représentant un « prince hellénistique » (Démétrios Ier de Syrie?) et la statue de bronze, assise, d'un boxeur, statue attribuée à **Apollonios**, fils de Nestor, Athénien[3], depuis que M. Rhys Carpenter a proposé de reconnaître le nom de l'artiste sur le ceste qui arme le poing gauche[4].

Miss Phyllis L. Williams (Mme K. Lehmann) a proposé en 1945[5] de grouper les deux œuvres et de les interpréter de façon nouvelle. Les deux statues ont été trouvées en 1885 à Rome, pendant les travaux de fondation du théâtre dramatique national. Mais la statue du prince hellénistique s'encadre dans la suite du courant lysippique, plutôt que néo-attique ou néo-phidiaque. L'autre statue — sûrement d'un pugiliste, d'après les attributs — serait, d'après sa signature, attique et du Ier s. av. J.-C. En écrivant l'*Hymne aux Dioscures* qui figure dans ses œuvres, Théocrite se serait déjà inspiré (?) d'un groupe statuaire comprenant Amycos, roi des Bébryces (le Pugiliste des Thermes !), et

1. Naples, Munich 3, Venise, Rome 2.
2. *Arch. Jahrb.*, 57, 1942, *Anz.*, col. 506, n. 4.
3. C'est l'auteur du torse du Belvédère : sur ce torse, cf. maintenant A. von Salis, *Antike u. Renaissance*, 1946, p. 165 sqq., et Ch. Picard, *Journ. Savants*, 1948, I, p. 33 sqq. (cf. p. 48 sqq.).
4. Je n'ai jamais réussi à rien voir de cette signature, en 1946 comme avant.
5. *A. J. A.*, 49, 1945, p. 330-347.

les statues des Dioscures. Il existait, nous dit-on, une tradition iconographique autour de ce groupe, qui serait représenté sur un miroir de Préneste, du milieu du IIIe s., avec les noms d'*Amuces*, *Poluces* et *Losna* (« Luna », évidente transformation de Castor). Miss Phyllis L. Williams propose donc d'associer les deux statues des Thermes, et de supposer perdu un des Dioscures. Les trois pièces auraient été réunies sur une base commune (elle n'a pas laissé de traces !). Les lettres MAR, gravées sur la jambe du Pugiliste, se rapporteraient à C. Claudius Marcellus, consul en 49 av. J.-C., qui a fait figurer un sigle analogue sur ses monnaies. L'indice fournirait une confirmation chronologique (?). Il paraît à l'auteur de cette hardie proposition ingénieux et même facile de mettre le groupe en rapport avec les Thermes de Constantin, où les trois statues auraient finalement trouvé asile : les Dioscures étaient les protecteurs des jeux gymniques.

J'ai déjà montré quelques-unes des difficultés de l'hypothèse[1]. Renchérissant sur les conclusions de Mme K. Lehmann, M. Rhys Carpenter[2] veut maintenir, toutefois, l'explication qu'il avait proposée de l'identité du « prince hellénistique », où il pensait reconnaître un Lucullus. Mme K. Lehmann aurait raison dans l'ensemble, d'autant qu'une réplique existe, du miroir étrusque qu'elle invoque (elle aurait été récemment acquise par Ch. G. Leland, et M. Rhys Carpenter dit qu'elle lui avait suggéré aussi la nouvelle solution). Mais M. Rhys Carpenter pense maintenant que, sous des apparences mythologiques, on aurait voulu célébrer la victoire romaine sur Mithridate (?). Le roi asiatique serait un Mithridate (!), et les deux statues des « Dioscures » auraient représenté, respectivement, Sylla et Lucullus. M. Rhys Carpenter baptise maintenant, il est vrai, Sylla le personnage des Thermes, qu'il avait d'abord appelé « Lucullus ». Nous aurions là un portrait idéalisé du dictateur. Mais ne sommes-nous pas en pleine aventure, comme au temps même de l'expédition de Colchide[3]?

Le t. VII des *Denkmaeler antiker Architektur*, publié en 1939 en Allemagne, était consacré au temple dorico-corinthien élevé au milieu du Forum de Paestum[4], tel qu'il apparaît après les études nouvelles, et les fouilles commencées en 1932 en vue de restaurations. — La première partie, architecturale (pl. 1-35), de Fr. Krauss, vise à distinguer d'abord le temple I du temple II, puis on étudie en détail la superstructure du temple II et les constructions environnantes (dont un autel I). Le temple en question, qui reste anonyme, n'a pas été antérieur, dans son premier état, à la date de 273 av. J.-C., quand Paestum entra dans la confédération latine : il a subi les influences de la tradition architecturale grecque. Le temple II (cf. p. 77-79), seul connaissable, montre des mélanges de style qui n'ont pu s'établir qu'au début du Ier s. av. J.-C. — A propos des colonnes, des comparaisons s'instaurent

1. *Rev. archéol.*, 1947, II, p. 73-74.

2. *A. J. A.*, 49, 1945, *The identity of the ruler*.

3. Le Lucullus-Sylla devrait être au moins représenté en boxeur, comme adversaire d'Amycos-Mithridate.

4. Fr. Krauss et R. Herbig, *Der korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum*, Berlin, Walter de Gruyter, 1939. L'édifice était connu depuis 1829-1830. La restauration de H. Labrouste, *Les temples de Paestum*, 1829, est malheureusement fautive (publiée en 1877 seulement !).

avec les pilastres des deux sarcophages des Seianti (Larthia, à Florence ; Thanunia, à Londres), que les auteurs placent au milieu du IIe s. — Les chapiteaux viendraient après ceux que K. Ronczewski a datés de la première moitié du IIe s. — D'après diverses comparaisons des autres éléments architecturaux, les auteurs proposent la date du début du Ier s., donc l'époque syllanienne ; ainsi (p. 43) l'édifice, en son deuxième état, serait contemporain des tours de l'enceinte. M. R. Herbig a spécialement examiné les métopes sculptées (attenantes aux triglyphes) et la décoration (p. 47 sqq.) ; il relève les erreurs d'interprétation antérieurement commises, pour les thèmes, pour les dates ; depuis Katterfeld, on a renoncé du moins à parler de la période 540-460, et on a reconnu le caractère hellénistico-romain des reliefs ; leur médiocrité, notons-le, n'aurait pas dû laisser place au doute, à ce sujet. — Les anciens dessins, les anciennes exégèses, ont été parfois fantaisistes jusqu'à l'égarement. Le thème (p. 48, p. 60) était un pillage de sanctuaire ; il y a encore des restes de dix-sept reliefs, inventoriés ici (p. 49 sqq., pl. 29-30, 36 sqq.) : femmes (prêtresses) s'enfuyant (mét. 1), guerriers en attaque (mét. 2) ; une figure féminine, tête nue, au combat (avec un bouclier), mét. 3 ; sur la métope 4, on voit un guerrier nu tombé à la renverse sur le sol, et près de lui un arbre, un paysage rocheux ; on distinguerait le reste d'un serpent ; sur la métope 5, un homme est figuré près d'un cheval et d'un grand vase (chaudron) à décor de têtes de griffon (?), pl. 37, posé sur une colonne[1] ; 6, guerrier combattant près d'un autel (?) ; 7, figure féminine ailée en grand élan (Niké, ou plutôt (?) Vanth étrusque) ; la métope 9, *centrale* (côté entrée), montre une paire de dieux devant un autel qui occupe tout le champ de la métope ; le dieu mâle est un Apollon nu dans la pose du Lycien, avec la cithare ; la déesse, une Artémis, figurée un peu plus petite ; métope 10, femme s'enfuyant ; métope 11, guerrier nu ; métope 12, femme jetant un quartier de roc ; métopes 13, 14, 15, guerriers ; les reliefs 16 et 17 sont très détériorés. — La mise en place sur le champ de la métope, on le constate, reste archaïsante. Le thème général, nous dit-on, était l'invasion gauloise à Delphes, châtiée par le dieu du Parnasse[2].

MM. Fr. Krauss et R. Herbig sont arrivés à certaines précisions pour le placement des sculptures sur l'édifice, au moins du côté de l'entrée, en tirant parti de divers indices, et notamment de la direction des têtes sur les reliefs ; outre les dieux et les assaillants barbares, l'ensemble comprenait des défenseurs terrestres du sanctuaire (soldats grecs). Les dieux étaient au centre, seuls immobiles ; autour d'eux se développait l'action guerrière avec des parallélismes (cf. pl. 3, pl. 10, pour les localisations : côté Sud, chiffres intérieurs). On hésite sur certaines personnalités divines, et quelques interprétations restent hypothétiques ; la métope où il y aurait un serpent autour de l'arbre paraît d'exégèse particulièrement difficile : serpent Python défendant son sanctuaire (?) près d'Apollon (?).

Pour fixer les dates, les auteurs ont considéré notamment des types comme l'Artémis de la métope centrale Sud : le style de la silhouette divine dépasse-

1. C'est la métope angulaire de gauche du long côté Est. Les figurations seraient là celles d'un groupe statuaire (homme et cheval) et d'un ex-voto.

2. P. 60 ; on aurait pensé à tort à des épisodes de la légende des Argonautes.

rait ce qui est connu à l'Hécateion de Lagina[1] ; il ne peut guère convenir qu'au début du Ier s., nous dit-on. Des comparaisons sont à faire aussi avec les frises tarentines en calcaire. Nous aurions à Paestum, avec le décor du temple du Forum, l'attestation d'un style *de la colonie romaine*, postérieure à 90 : date à laquelle nous savons que le statut de Paestum fut transformé (p. 38, n. 1). Sur ce style, certains éléments hellénistiques ont marqué leur influence ; mais l'esprit est changé déjà, semble-t-il.

Un autre ensemble de décoration sculpturale sur le temple dorico-corinthien du Forum de Paestum est fourni par la série des têtes qui apparaissent là entre les volutes des chapiteaux[2] de colonnes et de pilastres (p. 68 sqq.). Têtes décoratives, nous dit-on, et qui n'ont pas eu de valeur symbolique, ni de rapport avec les divinités maîtresses du temple. Certaines ont des diadèmes, des pendants d'oreilles, en *calathiscoi* ; une est casquée (Athéna?). Cherchant à définir leur style, les auteurs font remarquer le classicisme attardé dont elles témoignent ; ils prononcent, par comparaison, les noms de **Damophon de Messène** et d'**Euboulidès**. Les bijoux sont à comparer avec ceux d'Étrurie (Larthia Seianti) ; les masques rappellent certains types des terres-cuites de Grande-Grèce et de Sicile. — A propos de la date du temple, dans les quelques pages qui servent de conclusion, est rappelée l'information donnée par Aristoxénos de Tarente d'après Athénée (*Banquet*, XIV, 632), sur le sort subi par Poseidonia (Paestum) après la conquête lucanienne, et sous l'influence « tyrsène ». — Nous trouverions ici le témoignage de cette transformation « barbare ».

Depuis la publication et l'étude du temple dorico-corinthien du Forum de Paestum par Fr. Krauss et R. Herbig[3], on a révélé à Bellinzona (canton du Tessin) l'existence de deux cahiers de notes et d'esquisses, jusqu'ici inconnues, dues à l'architecte G. Fossati, qui, de 1828 à 1831, a travaillé à Rome, Naples, Salerne, Paestum et Pompéi[4].

Les dessins de G. Fossati donnent pour les métopes du temple des états moins endommagés parfois que les états actuels, notamment pour la métope V, où il est confirmé qu'il y a un cheval, un homme et un vase pansu sur un pilier. — On récupère aussi des reliefs disparus : une métope avec un homme derrière un cheval de profil, et une autre avec une figure couchée.

Pour l'iconographie de Pompée, cf. les études ci-dessus signalées d'O. Vessberg et, dans le livre de M. H.-P. L'Orange, *Apotheosis in ancient portraiture*, 1947, le chapitre (p. 47 sqq.) intitulé : *The hellenistic saviour-type invades Rome.*

Il semble qu'on puisse reconnaître, selon M. Fr. Poulsen aussi[5], une réapparition des tendances du portrait de la période hellénistique (ère d'Alexandre), au temps de Pompée et de Cicéron. Pompée a voulu se faire la tête d'Alexandre,

1. Les auteurs accepteraient (p. 66, n. 4) de faire remonter l'Artémis au IIe s., peu après 130, disent-ils.

2. Pour ces chapiteaux, M. Fr. Krauss a comparé, par exemple, un modèle bien connu de Vulci (Grotta Campanari). Cf., p. 76, n. 6, ce qui est dit d'un chapiteau de Tarquinia (Musée), inédit.

3. Cf. P. M. Duval, *Rev. arch.*, 1944, I, p. 166 sqq.

4. U. Donati, *Archivio storico per la Calabria e Lucania*, 10, 1940, p. 247 sqq., avec reproduction de certaines des esquisses.

5. *From the Coll. of Ny Carlsberg Glypt.*, III, 1942, p. 93 sqq. : cf. p. 102-106.

effet d'une recherche d'énergie : un portrait (très restauré) des Uffizi en témoignerait : ce ne fut pas seulement par le rejet conventionnel des cheveux en arrière (*anastolé*), mais aussi par l'expression. M. Fr. Poulsen avait déjà comparé, sous cet aspect, le portrait d'Alexandre de Dresde (dit tête Dressel) avec le Pompée de la Glyptothèque Ny-Carlsberg[1]. Il y a des rapports entre ces documents et les portraits hellénistiques de Ménandre, avec aussi les types pergaméniens dérivés du souvenir d'Alexandre (statue-portrait de Stamboul). Les traditions hellénistiques et romaines convergeraient dans la structure des portraits de Cicéron, où il y a aussi certains rappels du type de Ménandre. — Dans le groupe des documents susceptibles d'illustrer cette tardive « renaissance », il faut encore signaler, selon M. Fr. Poulsen, un portrait de Séville (Arndt-Amelung, 1844-1845) et la tête adipeuse d'un Romain, à Genève (Arndt-Amelung, 1901-1902)[2].

A propos de ces documents, de ceux qu'il a étudiés aussi dans ses *Ikonographische Miscellen*, p. 34 sqq., pl. 14-16, et d'un vigoureux portrait du Vatican (Arndt-Amelung, 831-832), M. Fr. Poulsen a cherché à distinguer et à définir, dans ce passage de son étude, la conception proprement romaine du portrait avant la fin de l'époque républicaine : moins « *spirituel* » que le portrait grec hellénistique, le portrait romain serait plus occupé de construire le modelé pour les traits du visage, et de détailler les chevelures. La différence s'accusera à l'époque des effigies d'Agrippa et d'Auguste. Dans le même groupe romain se place une tête en relief de la Villa Medicis, d'après laquelle Rhys Carpenter a voulu reconnaître un Virgile, récemment encore[3]. M. Fr. Poulsen se déclare très éloigné de croire, avec M. Rhys Carpenter, que la tête de César, de la grande statue du Musée Capitolin[4], puisse supporter une comparaison stylistique avec les « Ménandres » : on ne peut rien imaginer, à son sens, de plus *romain*[5].

Ce sont de pseudo-portraits de Scipion l'Africain qu'on continue trop volontiers à présenter dans les livres scolaires ou autres. M. J. Babelon, étudiant une tête de la Bibliothèque nationale[6], tête en basalte vert, a montré qu'il s'agissait, probablement, plutôt d'un prêtre isiaque ; ce portrait a dû être exécuté en Égypte et à Rome, vers la fin du 1er s. av. J.-C.

M. B. Schweitzer[7] avait pensé pouvoir identifier et dater à la fois la tête 919 du Louvre, en y reconnaissant Aulus Postumius Albinus[8], dont nous avons le

1. *Rev. arch.*, 1936, I, p. 37-40.

2. M. Fr. Poulsen, *l. l.*, ne croit pas que M. O. Brendel ait eu raison de considérer un portrait des Uffizi (Arndt-Amelung, 889-890), comme la réplique de la tête de Genève : cf. O. Brendel, *Ikonogr. d. Kaisers Augustus*, p. 35, n. 3.

3. *Memoirs of the Americ. Acad.*, 18, 1941, p. 100 sq., pl. 31-32.

4. A. Hekler, *Bildniskunst*, p. 157.

5. La publication de M. Fr. Poulsen, *Römische Privatporträts*, a été recensée par G. Lippold, *Deutsche Litt. zeit.*, 62, 1941, p. 743-746 (le recenseur marque au passage diverses réserves).

6. *Bull. Soc. Antiq. France*, 1941, p. 116 sqq. ; *Mon. Piot*, 38, 1941, p. 117-128, pl. 7.

7. *Festgabe zur Winckelmannsfeier der archaeol. Seminars der Universität Leipzig*, 6 décembre 1941. L'hypothèse de B. Schweitzer avait été acceptée par R. Bianchi-Bandinelli, *Critica d'arte*, 7, 1942, nos 3-4 (*Notizie e letture*, XXI-XXIV, fig. 14).

8. Consul en 99. — M. Coche de la Ferté, *Catal. Louvre*, 1947, date la tête 919 du Louvre vers la fin du 1er s. ap. J.-C., ce qui est indéfendable.

portrait au droit d'un denier de son fils adoptif, Decimus Postumius Albinus Bruti filius, pièce datée de 49 av. J.-C.

Mais cette conclusion, qui situerait la tête 919 du Louvre entre 99 et 89, a été justement contestée d'abord par M. F. W. Gœthert[1], qui ramènerait le document de Paris à l'époque hadrienne. Il n'aurait plus rien à voir ainsi avec Aulus Postumius Albinus ; cf. ci-après.

Autres réserves de M. W. Deonna[2], qui a ignoré à tort, en 1947, l'article de F. W. Gœthert, mais rejette aussi, indépendamment, les rapprochements proposés entre la sculpture du Louvre et la monnaie invoquée. Il reproduit, à cette occasion, plusieurs documents monétaires de Genève, témoignant entre eux de divergences instructives. Il mentionne aussi diverses répliques de la tête du Louvre, dont un portrait en marbre du Vatican (pl. 1, 2 et 3), souvent reproduit ; deux autres, des Collections Torlonia et Lansdowne. Le Musée de Genève possède lui-même une tête de marbre d'un personnage aux traits empâtés (W. Deonna, *l. l.*, pl. 2-4), datée de la fin de la République ; elle aurait une réplique (?) aux Uffizi de Florence (O. Brendel, *Ikonogr. Augustus*, p. 35, n. 3 ; contesté par Fr. Poulsen, *From the Coll. of Ny Carlsberg Glypt.*, p. 104, n. 6). On pourrait la croire plus proche des monnaies d'Aulus Postumius Albinus, note M. W. Deonna ; mais il se refuse, toutefois, à pousser jusqu'au bout sa proposition.

Dans son article de 1942[3], M. F. W. Gœthert a consigné quelques remarques intéressantes au sujet des portraits de Pompée. Ils appartiennent, avec ceux de Cicéron, par exemple, dit-il, à une production de tendance classique. Mais ils ont varié sensiblement. Dans le monnayage de Cn. Pompeius en Espagne (deniers du fils de Pompée, 46 av. J.-C.), Pompée porte de longues boucles, à la manière d'Alexandre le Grand et de la tête de marbre de Venise. Tout autre est sa coiffure si drue, sur la tête de Copenhague, notamment, où elle est caractéristique : cette forme de coiffure se retrouve, d'autre part, sur les deniers de Sextus, de la période 38-36 av. J.-C. — M. F. W. Gœthert a fait siennes les conclusions de feu J. Sieveking, qui, approuvé par G. Lippold, avait montré qu'une statue cuirassée de Munich est proche, pour le style, des portraits de Pompée[4].

M. A. Colini a publié[5] une série de portraits funéraires d'époque républicaine, sculptés sur les côtés de sépultures de la Via Statilia à Rome.

D'autres, de type honorifique, ont été signalés par M. G. Becatti : notamment divers portraits d'Ostie, parmi les plus anciens[6].

M. Fr. Poulsen a fait justement remarquer combien, dans les portraits féminins, le rendu réaliste de la physionomie avait eu tendance à s'accentuer peu à peu, à partir de l'époque hellénistique seulement, et à mesure qu'on progressait vers la fin de la période républicaine. Le point de départ est dans la sculp-

1. *Arch. Jahrb.*, 57, 1942, *Anz.*, col. 492-507.
2. *Homenaje a Julio Martinez Santa-Olalla*, vol. 2, t. XXII, Madrid, 1947.
3. Ci-dessus, n. 1.
4. Cf., là-dessus, G. Lippold, *Gnomon*, 12, 1936, p. 585 (d'après J. Sieveking, *91e Berliner Winckelmannsprogr.*, 25).
5. *Capitolium*, 1943, p. 268 sqq.
6. *Le arti*, 2, 1939-1940, p. 3-11.

ture iconographique de l'époque « alexandrine », à Alexandrie ou ailleurs. — La part donnée, au cours de la période romaine impériale, aux exigences de l'individualité ne devrait pas être, dès lors, considérée comme une tendance tout à fait nouvelle[1].

M. Fr. Poulsen, pour étayer sa démonstration, a analysé un groupe important et curieux de portraits féminins du I^er^ s. av. J.-C.

En 1944-1945, M. Fr. Poulsen a, dans la même étude[2], consigné de nouveaux points de vue personnels, posant divers principes pour la datation du portrait romain.

M. H. Möbius, de son côté, a tenté de définir ce qu'aurait été le type proprement romain, en examinant une série de bustes et de portraits funéraires sculptés[3].

Dans un compte-rendu de l'ouvrage d'O. Vessberg, M. Axel Bœthius a insisté à son tour sur la distinction à faire entre les masques ancestraux, répondant à une tradition familiale et aristocratique, et le *jus imaginum*, qui est l'expression d'une distinction publique[4].

Deux têtes romaines achetées dans le commerce à Venise (Palais Giustiniani?), passées à la Glyptothèque Ny Carlsberg, ont été signalées par M. Fr. Poulsen, dans les *Photogr. Einzelaufnahmen*, XVI B, 1940, n^os^ 4794 sqq. — La tête n^os^ 4794-4795 (n° 594) présente certains aspects des portraits du temps de César ; la chevelure, d'autre part, évoquerait plutôt les effigies augustéennes. La tête colossale n^os^ 4796-4798 (n° 598) avait été considérée comme celle d'un César, d'après certaines caractéristiques ; mais, selon d'autres, elle diffère sensiblement de ce que nous pouvons connaître pour les traits du dictateur. M. Fr. Poulsen pense qu'il s'agirait d'un fonctionnaire de l'époque d'Auguste, qui aurait mis quelque coquetterie à bénéficier devant la postérité d'une certaine ressemblance avec un plus illustre que lui-même.

Feu P. Graindor avait émis des doutes assez vifs sur l'interprétation traditionnelle du « César Barracco », auquel il déniait tout rapport avec la physionomie du dictateur tué en 44. A son tour, M. L. Curtius a repris la question, à propos d'un portrait de la vallée de l'Isar[5] qui appartient à une collection particulière près de Munich. Il le rapproche du « César Barracco » et y voit le même modèle, exécuté à vingt ans de distance par le même sculpteur. Mais sculpteur et modèle seraient bien *égyptiens*, non romains ; et M. L. Curtius va jusqu'à penser que le modèle vivant pourrait avoir été cet Ammonios, dont Cicéron a parlé deux fois, en 56, puis en 44, d'abord comme l'ambassadeur de Ptolémée XI, puis comme délégué de Cléopâtre. Hypothèses difficilement démontrables, mais qui nous ramèneraient en tout cas, pour les dates, à l'époque républicaine. L'étude de M. L. Curtius, subjective, n'éclaircit guère, d'ailleurs, les énigmes redoutables de l'iconographie césarienne.

1. *Kunstmuseets Aarskrift*, 1939, p. 44-62, avec 25 figures.
2. *Kunstmuseets Aarskrift*, 1944-1945, p. 77-98, 20 fig.
3. *Neue Jahrb. für Antike*, 4, 1941, p. 297-304, 7 fig., sur 2 planches.
4. *Acta archaeol.*, 13, 1942, p. 226-235.
5. *Röm. Mitt.*, 55, 1940, p. 219-232, 2 pl. et 6 fig. Cette dissertation constituait la seconde série des *Neue Denkmäler antiker Kunst*, annoncés par M. L. Curtius.

Un nouveau portrait possible du dictateur a été signalé à Leyde[1] dans les collections du Musée : le document est à rapprocher, en tout cas, de la tête de Pise.

La collection formée au Château d'Agliè en Piémont par la reine Marie-Christine de Sardaigne — collection devenue propriété de l'État et récemment publiée, on l'a vu, par M. M. Borda[2] — comporte un beau portrait (p. 20 sqq., pl. 21-24) qui a été considéré comme celui de César et contemporain du dictateur. Il provient des fouilles de Lucien Bonaparte à Tusculum, site sur lequel s'est formée la collection d'Agliè. Le document, de marbre, est bien conservé. Le crâne, chauve, montre un développement excessif de la paroi gauche. La confrontation avec les monnaies, spécialement les *aurei* frappés par les *quattuorviri monetales* (M. Mettius) en 44, serait, semble-t-il, favorable à l'hypothèse. Mais l'auteur du Catalogue des antiquités d'Agliè ne s'est pas dissimulé les difficultés générales de l'iconographie césarienne : il compare tout le matériel d'étude (dont les portraits posthumes, celui de Naples, par exemple), et conclut sous réserves. La tête retrouvée à Tusculum, indubitablement contemporaine de César, pourrait être celle qui appartint à la statue érigée à Tusculum, quand le sénat, en témoignage de Dion Cassius, donna ordre d'honorer le dictateur dans toutes les cités[3]. On ne peut identifier l'auteur de ce portrait important.

M. C. Caprino a signalé[4] un portrait de marbre de la fin de la période républicaine, de bon style, qui avait été envoyé d'une collection privée de Milan pour figurer, avant la guerre, à la Mostra Augustea ; l'origine du document n'est pas connue ; le marbre est celui de Luna. La tête (haut. 0^m27), qui est légèrement tournée à gauche, appartenait jadis à une statue. Le rendu des chairs et de la chevelure indique l'époque : des souvenirs du style hellénistique survivent nombreux, ici, et l'effigie a paru pouvoir être rapprochée (?) de la tête de bronze de la « Vieille palestre » de Délos (2e moitié IIe s. av. J.-C.).

C'est à l'iconographie de César que l'on a rapporté une très belle tête de bronze trouvée fortuitement aux environs de Vérone[5]. Elle provient d'une statue d'où elle a été détachée : l'œuvre date, en tout cas, de la fin de la République, et elle n'est pas sans évoquer le Caton (inscrit) de Volubilis. Le personnage représenté, glabre et d'âge mûr, aux traits énergiques et réfléchis, pourrait être le célèbre dictateur ; les ressemblances s'établiraient ici avec le type du Campo Santo de Pise, et même avec le portrait si discuté d'Acireale[6]. Imberbe,

1. W. C. Braat, *Oudh. Meded. Leiden*, 20, 1939, p. 24-28.

2. M. M. Borda a consacré à la question du César de Tusculum un article à part, *Rendiconti Acc. Pont. romana*, 1943-1944, p. 347-382.

3. Style « unitaire », dit M. Borda, riche de contenu psychologique, qui serait celui de la seconde moitié du Ier s. av. J.-C., en réaction contre l'analyse minutieuse et l'expressionisme vulgaire du portrait latin à l'époque antérieure. — Cf. O. Vessberg, pour les tendances à l'époque césarienne.

4. *Bull. com. Roma*, 66, 1938 ; *Bull. Mus. imp.*, 9, 1938, p. 27 (pl.) ; cf. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 370-371 et fig. 1-2 (col. 373-374).

5. *Le arti*, I, 1938-1939, p. 425 sqq., fig. 17 ; *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 373-375, fig. 3-4. — Haut. 0^m315 (Mus. civico, Vérone).

6. R. Böhringer, *Röm. Mitt.*, 47, 1932, p. 212 sqq. ; et déjà *Arch. Ertes.*, 51, 1938, p. 1 sqq., 123 sqq.

énergique, le personnage auquel correspond le document fut certainement de grande classe.

Pour la sculpture du second triumvirat, cf. les études d'O. Vessberg, *l. l.*

Selon M. F. W. Gœthert[1], il y aurait eu retour de la sculpture iconographique, en cette époque du deuxième triumvirat, à une certaine rusticité dans la construction et dans le traitement des surfaces. Cela serait sensible non moins sur les portraits de César que d'après les documents apparentés. Ces œuvres adouciraient pourtant le classicisme des époques antérieures et prépareraient à l'adoption du style augustéen.

On aurait des exemples de cette tendance mitigée dans le César Chiaramonti-Pise (César de Campo Santo) et le monument funéraire des Furii au Latran[2].

M. A. M. Colini a révélé[3] un beau portrait d'inconnu d'époque césarienne, semble-t-il, provenant du Forum même de César.

Mme M. Marella[4], prenant pour point de départ un portrait féminin trouvé à Velletri, a étudié les types de coiffure caractéristiques du deuxième triumvirat, et qui ont déterminé la mode. La tête examinée peut être datée des environs de 40 av. J.-C., aussi pour le style, qui révèle des traditions néo-attiques dans une ambiance italique. La ressemblance avec les modèles monétaires connus pour Octavie est évidente, quoique l'identification de la sœur d'Auguste dans l'iconographie monumentale reste parfois incertaine, comme on verra.

Des découvertes importantes et d'un caractère un peu insolite ont été faites au Maroc en 1944 ; il paraît difficile de les expliquer, si l'on n'admet pas, avec J. Carcopino, que Volubilis, lieu des trouvailles, a bien été, vers l'époque d'Auguste, l'une des deux capitales de Juba II, celle de la Maurétanie tingitane[5]. Dans une maison tardive d'un riche Romano-Berbère, demeure dont le propriétaire s'appelait Vincentius, et qui a été décorée au plus tôt vers la fin du IIe s. de notre ère, deux bustes de bronze de personnages célèbres, d'excellent travail, ont reparu au jour, de la façon la plus inattendue : l'un d'eux, inscrit, est un Caton d'Utique[6] : premier grand portrait authentique que nous ayons de l'adversaire malheureux de César ; l'autre représente un jeune prince hellénistique. Il est impossible de supposer que ces deux œuvres isolées, épaves égarées d'une bibliothèque de lettré ou de prince — de prince lettré, s'il s'agit bien de Juba II ! — et qui se laissent comparer d'emblée aux bronzes de la célèbre Galerie de la Villa des Pisons (Herculanum), aient pu avoir été installées d'abord là où ils ont été finalement trouvés[7]. Ils provenaient vraisemblablement du

1. *Arch. Jahrb.*, 57, 1942, *Anz.*, col. 506.
2. Cf. O. Vessberg, *l. l.*, pl. 39, 2.
3. *Capitolium*, 1943, p. 49-50.
4. *Memorie Acc. Ital.*, VII, 1942-1943, p. 31-82.
5. J. Carcopino, *Le Maroc antique*, 1943, p. 254 sqq., avec un exposé de la question ; cf., depuis lors, Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1947, I, p. 173 sqq. : particulièrement, p. 187 sqq.
6. R. Thouvenot, *C.-R. A. I.*, 1945, p. 592-605 ; *Monum. Piot*, 43, 1948, p. 70 sqq.
7. J'ai donné, *Rev. arch.*, 1947, I, p. 173 sqq., les raisons matérielles de ces conclusions, après examen des lieux. Le prince hellénistique a été trouvé au voisinage immédiat de la *Maison des Bustes*.

pillage de la *Regia Jubae* après la mort de Ptolémée II[1]. — Pour ma part, j'ai défendu l'hypothèse selon laquelle le buste hellénistique représenterait Hiéron II de Syracuse. L'identification du prince sicilien doit être fondée principalement sur l'étude intrinsèque du style, et, dans la mesure du possible, sur la comparaison avec le monnayage syracusain. Il m'a semblé aussi que Juba II, prince lettré, qui écrivait en grec et à l'occasion[2] en vers grecs, pouvait avoir eu plaisir à placer dans sa bibliothèque l'effigie d'un Syracusain qui, avant lui, avait déjà protégé maints artistes à sa cour ; et qui, avant lui aussi, avait pratiqué vis-à-vis des Romains une politique de diplomatie très souple. Si l'hypothèse Hiéron II est acceptée pour le bronze de Volubilis, elle nous fera connaître une œuvre de **Micon**, fils de **Nicératos**, artiste athénien, qui était le portraitiste officiel — et le graveur monétaire — semble-t-il, de la cour syracusaine. Les conséquences de l'identification proposée ont été signalées ailleurs[3]. Dans la *Maison des Bustes* de Volubilis, d'où proviennent le Caton et le prince hellénistique, on a trouvé aussi une très intéressante statuette en bronze de vieux pêcheur alexandrin, qui devait être représenté jetant sa ligne[4]. C'est un des documents les plus précieux que nous ayons pour apprécier ces images de sénilité qui ont tant enchanté les amateurs romains (Pline le Jeune, III, 6, 2), après les Alexandrins. Le vieux pêcheur de Volubilis vient, en effet, semble-t-il, d'Alexandrie. Le mariage de Juba II avec Cléopatra-Séléné, fille d'Antoine et de la célèbre Cléopâtre, avait dû introduire à Caesarea-Cherchel, comme à Volubilis, les pacotilles artistiques préférées dans l'Égypte des Lagides.

D'autres bronzes de Volubilis doivent être considérés comme antérieurs au temps de Juba II, et notamment divers décors de *fulcra* hellénistiques, en bronze, dérivés des *lecti Bœthiaci* (cf. ci-après).

Mais, pour l'iconographie romaine, la découverte capitale est certainement celle du buste de Caton le Jeune, adversaire de César. Ce portrait, importante épave artistique d'une galerie princière formée avec des effigies de grands hommes d'État ou de lettrés, a été signalé pour la première fois par M. R. Thouvenot, l'heureux fouilleur de Volubilis, en 1945, à l'Académie des Inscriptions[5]. Le même savant a maintenu depuis lors ses points de vue, sur le buste de Caton et les deux autres bronzes découverts aux mêmes parages, dans les *Mon. Piot*, 43, 1948, p. 70 sqq.[6]. On consultera désormais aussi,

1. Sur cet événement, cf. J. Carcopino, *Le Maroc antique*, p. 191 sqq., et déjà *Mél. Ernout*, 1940, p. 39-50. Sur la mort de Ptolémée II, j'ai marqué (*R. A.*, 1946, 2, p. 116 sqq.) quelques réserves à apporter à la thèse soutenue, qui, à mon sens, n'emportait pas tout à fait la conviction.

2. Sur une épigramme de Juba II, cf. le commentaire ingénieux (et la correction très habile) de M. A. Desrousseaux, *Mél. Félix Grat* (à propos du Bacchus de Volubilis et du petit bronze dionysiaque de la Galète (Tunisie), cf. Ch. Picard, *Rev. arch.* : à paraître).

3. *C.-R. A. I.*, 1946, p. 60-81.

4. R. Thouvenot, *C.-R. A. I.*, 1945, p. 602 sqq., et *Mon. Piot, l. l.* ; cf. Ch. Picard, *C.-R. A. I.*, 1945, p. 590-591, contre l'hypothèse d'un Héphaistos ; et surtout *Rev. arch.*, 1947, I, p. 221, pour les rapprochements à faire. — En 1948, j'ai réétudié le Vieux Pêcheur : *Les cahiers techniques de l'art*, I, 3, p. 5-9. Il sera rendu compte, le moment venu, de ces nouvelles recherches.

5. *C.-R. A. I.*, 1945, p. 592-605.

6. L'article remonte à 1946.

sur la question, Fr. Poulsen, qui, dans une rapide communication sur le Caton, présentée à l'Académie des Inscriptions, en 1947, regrettait prudemment de n'avoir pas pu, à temps, connaître l'original (*C.-R. A. I.*, 1947, p. 596-599) ; pour les *Acta archaeologica*, cf. ci-après.

Le buste de Caton le Jeune vient d'une maison *tardive* (fin IIe s.-début du IIIe s.), où la présence de ce portrait ne peut s'expliquer que si l'on veut bien accorder qu'un ancêtre du propriétaire (nous avons son nom, Vincentius, inscrit sur le seuil de la mosaïque du *triclinium*) avait récolté au hasard, lors du pillage, sans doute, de la *Regia Jubae*, deux des bustes de la galerie iconographique princière.

M. Fr. Poulsen a tenté un effort — malheureux, à mon sens — pour faire dater le nouveau buste de Caton le Jeune seulement de l'époque néronienne ou trajane, point de vue que M. R. Thouvenot accepte assez docilement[1], dans sa publication signalée des *Monuments Piot*. Il n'y a aucun doute, pourtant, que le document est bien de la fin de la République, et, comme sa vivacité d'expression exclut toute possibilité d'un portrait funéraire (qui l'aurait fait exécuter sur le visage du suicidé?), il faut dater le document du moment même des luttes de Caton le Jeune. Mort à quarante-neuf ans, Caton a pu être rajeuni quelque peu par son portraitiste, qui semble l'avoir voulu montrer engagé dans une controverse narquoise. La gloire de Caton d'Utique, symbole de la légalité et de la liberté, s'était créée de son vivant ; elle n'a rien perdu, au contraire, du fait de sa mort tragique. Dans sa résistance à César, il avait eu pour compagnon d'armes le propre père de Juba II. Il faut exclure absolument ce qu'a dit M. Fr. Poulsen au sujet de la présentation du bronze de Volubilis, dans la maison de Vincentius, où il n'était certes pas à sa place primitive. Il n'y a jamais eu de touffe d'acanthes (?) soulignant et supportant le découpage du buste[2]. La forme du découpage, en bas, nous est sinon familière, du moins connue, dès l'époque de la fin de la République, comme je l'ai signalé[3]. Dans la maison de Vincentius, on avait voulu imiter grossièrement le dispositif des hermès à portraits, pompéiens et autres, en colloquant le Caton sur un piédouche en briques, rectangulaire, ayant eu, *mutatis mutandis*, les apparences d'un fût d'hermès, et qui devait être jadis stuqué en surface : l'effet produit était comparable à celui des bustes montés sur piédouche de marbre[4]. La question de l'identification sera reprise à propos des plus récentes études de M. Fr. Poulsen, études dont la date dépasse la limite chronologique des recensions de ce *Bulletin* (cf. désormais : *Acta archaeologica*, 18, 1947, p. 117 sqq.). J'étudierai à cette occasion le buste de Caton trouvé près de Castelgandolfo sur le site de la Villa de Domitien, actuellement au Musée archéologique de Florence (cf. Agostino,

1. Il se prononce pour l'époque néronienne, *Mon. Piot, l. l.*, p. 74.

2. Fr. Poulsen, *C.-R. A. I.*, 1947, p. 596.

3. *Rev. arch.*, 1947, I, *l. l.*

4. M. R. Thouvenot fait hardiment de Vincentius un « adepte du stoïcisme » (*Mon. Piot, l. l.*, p. 75) ; mais la mosaïque voluptueuse du *triclinium* de la maison de Vincentius, découverte par M. R. Thouvenot lui-même, et l'inscription du seuil, où le nom du propriétaire est accompagné d'un symbole *dionysiaque* (la panthère du char du dieu), nous fixent assez différemment sur les croyances et les goûts du maître de la demeure.

Boll. d'arte, fév. 1937, p. 374, fig. 6-8) ; j'examinerai aussi, en général, les rares répliques qu'on peut connaître des portraits de Caton le Jeune. J'ai déjà marqué, dans un récent article (*Archaeology*, 1949, 2, n° 2, p. 58-65), quelques-unes des raisons qui font dater sûrement le Caton inscrit de Volubilis du temps de la fin de la République et des débuts de l'ère impériale ; il faut tenir compte notamment de l'argument essentiel : l'inscription incrustée en lettres d'argent, sur le torse, comparable à ce que nous connaissons littérairement pour un portrait d'Auguste *Jeune*, qui portait là le nom familier de *Thurinus* (cf. *Archaeol.*, *l. l.*). Je dois cette indication à l'amitié de M. J. Carcopino : la curieuse technique de ces incrustations épigraphiques avait disparu ensuite.

A propos des bronzes de Volubilis, on a suggéré les grandes lignes d'un classement chronologique, intéressant les bronzes grands, moyens et petits, qui ont été trouvés au Maroc[1], en assez grande abondance déjà : notamment à Banasa et surtout à Volubilis[2].

Avant Juba II, les maîtres du pays s'intéressaient, on l'a dit, à l'art grec, et ils ont favorisé l'importation de décors de bronzes (*fulcra*) pour des lits dérivés de ceux de marque « pergaménienne » (lits de **Bœthos de Chalcédon**, dits « *lecti Boethiaci* », et succédanés). Les lits de Bœthos, rendus célèbres par leur qualité d'art, remontent au IIIe s. av. J.-C., et ils étaient répandus d'Orient en Occident de bonne heure, puisqu'ils ont été imités — *avant 146* — par des contrefaçons carthaginoises. La série de Volubilis est très intéressante et mériterait d'être réétudiée dans l'ensemble. — A ce sujet[3], M. Ch. Picard a signalé l'intérêt d'une tête d'Éros endormi, en bronze, de Volubilis, qui n'est pas un décor de *fulcrum*[4]. C'est une pièce détachée d'une statue de bronze fondue à la cire ; elle s'explique, au mieux, par comparaison avec la statuette de bronze, *complète*, qui est entrée pendant la guerre au Metropolitan Museum de New York, et que Miss G. M. A. Richter a récemment publiée[5]. Ces œuvres se groupent dans la suite de **Bœthos de Chalcédon**, l'artiste du IIIe s. av. J.-C., familier des cycles pergaméniens, cité par Pline avec **Épigonos**, **Nicératos**, **Phyromachos**, **Antigonos de Carystos** ; toreute renommé qui avait été aussi, dans la première moitié du IIIe s., le créateur de l'Enfant à l'oie (à l'Asclépieion de Cos, d'après le 4e *Mime* d'Hérondas). L'enfant à l'aiglon de Lambèse, moyen bronze du Musée d'Alger, se classe aussi dans la lignée des œuvres dérivées de l'inspiration maniériste de **Bœthos** et révèle la technique de son atelier. Les Éros de New-York et de Volubilis appartiennent à la même veine créatrice. On pourra montrer que l'Agôn (et non : Éros) qui a été repêché à

1. Sur les découvertes faites au Maroc, cf. aussi les *Publications du Service des Antiquités du Maroc*, fasc. 3 et suivants ; L. Chatelain, fasc. 3 (1937), p. 23-39 : résultat des dernières découvertes, de Tanger à Volubilis, p. 5-9, 23-39 ; R. Thouvenot, *Les deux têtes d'Éros de Volubilis*, p. 47-52 (statue en marbre et tête en bronze) ; id., *ibid.* (fasc. 6, p. 82-88 : statuette de Mercure trouvée à Banasa). La thèse de M. L. Chatelain, *Le Maroc des Romains*, 1944, contient des indications souvent trop rapides sur les œuvres d'art trouvées au Maroc ; elles appellent maintes corrections ou réserves. Sur la topographie antique du Maroc : Raymonde Roget, *Public. Service Maroc*, 4, 1938, p. 1-86 (Index des sites).

2. Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1947, I, p. 173 sqq. (cf. surtout p. 200 sqq.).

3. *L. l.*, p. 210 sqq. (*Autour des créations de Bœthos*).

4. R. Thouvenot, *Public. Service Maroc*, 3, 1937, p. 47 sqq.

5. *A. J. A.*, 47, 1943, p. 365-378.

Mahdia doit être certainement groupé avec l'hermès *dionysiaque* signé de **Bœthos de Chalcédon**, œuvre du IIIe s. av. J.-C. ; le groupe constitue un précieux original au compte du célèbre toreute qui décida de la vogue des *lecti Bœthiaci* (*Bull. archéol. Comité*, 51, 1941-1942, p. 44-45).

Des sculptures de l'Afrique du Nord ont été étudiées en divers mémoires : cf. celui de M. P.-M. Duval, *Recherches archéol. à Meninx (Tunisie)*, *C.-R. A. I.*, 1942, p. 221-225 ; cf. aussi A. Merlin, *Note sur un groupe de Léda avec le cygne trouvé au Kef* (*Bull. arch. Comité*, 1941), p. 61-68 ; G.-Ch. Picard, *Statues et statuettes dionysiaques découvertes en Tunisie*, *Rev. africaine*, 1944, p. 5-27 ; G. Picard, *C.-R. A. I.*, 1946, p. 443-466, à propos de découvertes récentes : sarcophage trouvé à Ucubi près du Kef et représentant le sommeil d'Endymion, statue découverte près de Massicault ; *id.*, *A. J. A.*, 52, 1948, p. 497-500, avec reproduction du sarcophage d'Ucubi, pl. 47, en bas. — Pour Domitien, d'après le médaillon d'El Djem, cf. ci-après.

MM. A. Merlin et L. Poinssot ont publié[1] des piliers trouvés à Agbia en Tunisie, près de Dougga, et qui sont actuellement conservés au Musée du Bardo. Ils représentent des scènes champêtres. D'après les commentateurs, leurs prototypes pourraient être des œuvres italiques du IIIe ou du IIe s. av. J.-C. L'exécution, assez rustique, date du moins les documents de l'an 200 environ de notre ère, au plus tôt.

On a achevé de dégager à Cyrène le temple de Zeus, octostyle, édifice de la première moitié du Ve s. comparable pour les dimensions à ceux d'Agrigente et de Sélinonte. Des fragments d'une statue colossale, trônant, du dieu ont été recueillis (époque des sculptures d'Olympie)[2].

M. L. Curtius avait traité en 1939 de l'iconographie de Marc Antoine et de celle du père de Livie[3]. Il s'était appuyé pour cette étude sur certains résultats acquis par G. Kaschnitz-Weinberg[4], et par feu C. Watzinger. Mais le document d'Aphroditopolis identifié par C. Watzinger est en piètre état (statue-portrait de calcaire).

M. L. Curtius a pensé pouvoir ajouter une effigie de Magnésie du Méandre (Berlin, R 15 : C. Blümel, *Röm. Bildnisse*, 7, pl. 10 : Agrippa), qu'il identifierait d'après un *aureus*, daté de 40 par une inscription (revers : portrait d'Octavie). Il en rapproche la tête de bronze de grandeur supranaturelle du Louvre (Arndt-Amelung, pl. 1021-1022)[5].

Le petit hermès-portrait du jardin de la « *Casa degli Amorini dorati* » à Pompéi (que M. L. Curtius reproduit dans son étude, pl. 25-26) représenterait Agrippa[6].

1. *Mél. Martroye*, 1941, p. 111-121.

2. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 553-554. L'œuvre n'a rien à voir avec la tête du Zeus de Cyrène connue depuis 1927 et célèbre à l'excès ; sur le temple de Zeus, cf. G. Pesce, *B. C. H.*, 71-72, 1947-1948, p. 307-358, pl. 49-59.

3. *Röm. Mitt.*, 54, 1939, p. 112 sqq.

4. *Schriften d. Königsberger Gesellsch.*, 2, 1938.

5. A. de Ridder, *Bronzes antiques Louvre*, I, 11, nos 22-25, pl. 5, fig. 22 : « prince de la famille d'Auguste ».

6. *L. l.*, p. 120-121 ; rappelons la publication de l'Agrippa de Butrinto, par M. L. M. Ugolini, et la note de M. A. K. Neugebauer, *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, p. 178-180, sur la statue colossale nue (M. Agrippa) du vestibule du Panthéon, transférée à Venise avant le XVIIIe s.

Sur l'iconographie du père de Livie, M. L. Curtius n'a présenté ses conjectures qu'en les accompagnant lui-même de sages réserves. Il pense au portrait de marbre qui est dans le troisième entre-colonnement de la colonnade Sud du péristyle, dans la même *Casa degli Amorini dorati*, à Pompéi (pl. 27). Il découvre des ressemblances du personnage avec la Livie de Copenhague et de la Villa des Mystères. Mais ne faut-il pas trembler devant la hardiesse qui lui fait tenter de reconstituer, à partir de tels indices, toute l'iconographie familiale[1]?

De son côté, dans les *Schriften d. Königsberger gelehrten Gesellschaft*[2], M. Guido Kaschnitz-Weinberg avait, on l'a rappelé, publié trois études iconographiques; la première[3] se rapporte à un portrait colossal en marbre du triumvir Antoine, trouvé vers la fin du XIX^e^ s., semble-t-il, dans les ruines du *Forum Sempronii*, près Fossombrone en Ombrie (Musée de Bologne, pl. I, 1; cf. aussi pl. II-V; hauteur 0^m^55, jusqu'à la naissance du cou). La tête avait été travaillée à part, pour s'encastrer dans une effigie drapée de *togatus*. La ressemblance avec les monnaies frappées depuis 36 av. J.-C. à l'effigie du rival d'Auguste ne laisse aucun doute, semble-t-il, sur l'identification (cf. les *aurei*, pl. II)[4]; le profil du marbre est particulièrement caractéristique, front, yeux et menton. — M. G. Kaschnitz-Weinberg donne quelques indications sur l'usage des statues colossales à Rome et en Occident, usage dérivé de Grèce et mis en rapport avec l'héroïsation des chefs hellénistiques, à partir du temps d'Alexandre (p. 74). — Il rappelle l'état actuel de l'iconographie des Triumvirs, celle d'Octavien bien fixée d'après le monnayage, celle de M. Æmilius Lepidus encore fort incertaine, malgré l'hypothèse de L. Curtius, *Röm. Mitt.*, 47, 1932, p. 264 sqq., en faveur de la tête colossale de la Glyptothèque Ny Carlsberg (Arndt-Amelung 591/592). — Le type d'Antoine de Fossombrone correspond surtout au monnayage de 32-31; le travail serait italique et provincial, d'après un prototype créé en Orient. — M. G. Kaschnitz-Weinberg ne manque pas d'appliquer (p. 75 sqq.) les règles « physiognomiques » à l'examen de ce portrait, pour suggérer la concordance avec les données littéraires que nous avons sur Antoine : son visage est solide, son buste caractérisé par une musculature de gladiateur; les traits typiques sont les yeux étonnés, la bouche amère et tombante, la largeur du menton carré. L'expression est saisissante, et, comme on nous dit, « monumentale », tout au moins pompeuse; pour le réalisme, on comparerait une tête ridée d'Oslo, du même temps (pl. I, 2), très différente d'expression, au vrai, mais dont le réalisme artistique serait analogue. Il y a là, nous dit-on longuement, une force et une structure *italiques*. Le prototype devait être, on l'a vu, un bronze hellénistique, correspondant au type des monnaies (frappées sans doute à Alexandrie)[5]. Une effigie en calcaire d'Aphro-

1. P. 121-129.
2. 14, 2, 1938 (Geisteswissenschaftliche Klasse), p. 73 sqq.
3. *Marcus Antonius*, p. 73-82.
4. Cf. Bahrfeldt, *Goldmünzenprägung während der Republik u. unter Augustus*, pl. IX (34 av. J.-C.).
5. M. Kaschnitz-Weinberg est affirmatif sur ce point, mais on sait que la question a été discutée, et que la mention d'Alexandrie résulte d'une correction de texte; cf. ci-après, p. 249, n. 1.

ditopolis (Atfith) au Caire (pl. III, 1 ; IV, 2), où C. Watzinger a reconnu aussi un portrait d'Antoine (cf. L. Mariani, *Notiz. archeol.*, III, 1922, p. 13 sqq., fig. 9-11), permet au point de départ d'intéressantes comparaisons[1] : Antoine était là divinisé, peut-être en Zeus porteur de l'égide. On mesure ainsi ce qui appartient, par contraste, à l'art provincial d'Occident, note M. G. Kaschnitz-Weinberg. — Les structures caractéristiques de cette manière italique se retrouveront jusqu'au temps de Constantin le Grand et dans la tête colossale de bronze de Barletta, par exemple (cf. p. 80 et pl. V). L'auteur conclut par de nombreuses considérations d'esthétique générale, opposant l'esprit de l'Occident à celui de l'Orient hellénisé[2].

La controverse déclenchée autour du problème d'identification concernant Ménandre (ou... Virgile?) n'a pas cessé d'être active. Elle s'est rallumée de divers côtés à la fois pendant la guerre, notamment, grâce à M. Rhys Carpenter[3] : il tient que l'hermès double de la Via Appia Nuova (Rome, Musée des Thermes) ne peut avoir associé que deux poètes épiques, Homère et Virgile[4]. Mais il s'est prononcé sans tenir compte peut-être suffisamment, et de documents importants, comme la tessère théâtrale d'Alexandrie au type de Ménandre (*Bull. Soc. arch. Alexandrie*, 32, 1938, p. 157, fig. 1), et des avis, si contraires à sa théorie, et récents, de spécialistes qualifiés (L. Laurenzi, *Crit. d'arte*, 1939, p. 28 sqq. ; A. Hekler, *Bildnisse berühmter Griechen*, p. 33 sqq. ; D. Robinson, *Proceedings of the American philosophical Society*, 83, 1940, p. 465 sqq.). De son côté, feu J. Sieveking avait appelé justement l'attention sur le fait qu'on ne connaît guère, pour un hermès double, la possibilité d'avoir associé un poète grec et un poète latin[5] ; sur tout cela, M. Rhys Carpenter a passé avec quelque indifférence, et cela pourrait entraîner certain risque pour ses conclusions.

C'est ce que pense, indépendamment, M. Fr. Poulsen, qui vise à appuyer l'identification Ménandre (plutôt que « Virgile »), d'un certain nombre d'arguments stylistiques, reprenant à cette occasion tout l'historique du débat[6], et donnant de nouvelles raisons en faveur de l'hypothèse Fr. Studniczka, pour Ménandre. Il montre au passage tout ce qui sépare le vrai Virgile de la mosaïque d'Hadrumetum (Musée de Sousse) des types « ménandriens », dont on continue à le rapprocher si imprudemment. Après avoir déploré ironiquement qu'on en soit encore à hésiter tellement sur un portrait hellénistique, au point de

1. En 1937, P. Graindor n'eût point accordé cette ressemblance : il déclarait ne connaître aucun portrait sûr d'Antoine en Égypte : *Bustes et stat.-portr. d'Égypte romaine*, p. 37-40. Pour les monnaies dites « alexandrines » d'Antoine, cf. n. 165, p. 40 (P. Graindor acceptait la provenance alexandrine).

2. Les deux autres études de la plaquette, sur Domitien jeune, sur une tête du Christ, feront reparaître (cf. ci-après) les mêmes tendances : elles donnent une unité, invoquée et défendue, mais factice, à l'ensemble des trois études.

3. *Memoirs of the American Academy*, 18, 1941, p. 96 sqq.

4. Cf. pourtant *Anthol. palat.*, VII, n° 6, p. 58 de l'édition Waltz, n. 6, où il est parlé d'un hermès double Homère-Ménandre, qu'aurait eu en sa possession Ælien de Préneste, l'auteur de l'*Historia animalium*.

5. *Phil. Woch.*, 1936, p. 338 sqq. ; cf. A. Körte, *Hermes*, 71, 1936, p. 221 sqq., sur cette question (il est favorable aussi à la possibilité d'une association Homère-Ménandre).

6. *From the Collect. Ny Carlsberg Glypt.*, III, 1942, p. 93 sqq.

vouloir le dater tantôt vers 300, tantôt vers 30[1], il explique les raisons des erreurs parfois commises et conclut fortement contre la théorie récente de M. Rhys Carpenter, en ce qui touche à un problème si débattu. Peut-être pourrons-nous espérer voir plus clair, désormais, et faire cesser le débat?

Mais nous n'en sommes pas encore là, comme on va voir.

Les livraisons 122 et 123 des *Griech. u. röm. Porträts* sont parues. Elles ont apporté une documentation iconographique très importante[2], d'abord sur une série de portraits de poètes latins. C'est Lucrèce (?), que M. G. Lippold en vient à reconnaître ici sous réserves (selon le vœu de G. Della Valle (1937) et l'hypothèse antérieure de M. G. Lippold lui-même) dans le bronze du Pseudo-Sénèque conservé à Naples (Ruesch, *Guida*, 879, bibliogr.). La provenance est la Villa des Pisons à Herculanum, comme on sait (pl. 1211-1212). Les photographies 1213-1214 nous présentent, en outre, ici, du même personnage, le buste en hermès (marbre) conservé à Florence (Uffizi), qui montre aussi la bouche ouverte, des dents visibles, une chevelure en grand désordre ; ensuite (pl. 1215-1216) a été reproduit l'hermès stylisé et archaïsant de la Villa Albani n° 118 (marbre), dont la partie inférieure est moderne, et que Bernoulli, Arndt auraient suspecté à tort. Puis vient, dans la même collection romaine (n° 67), l'étude d'un hermès double (1217-1219) déjà signalé par G. Della Valle, où M. G. Lippold veut reconnaître Lucrèce *et Virgile* (celui-ci pris par d'autres, dit-il, pour « Ménandre », à tort selon lui !) ; l'identification est proposée selon la théorie de J. Crome (*Das Bildnis Virgils*, 59), et malgré l'opposition vive de M. Fr. Poulsen (cf. encore en dernier lieu, *From the collections*, III, 1942, *Bulletin*, p. 93-106 ; non cité par G. Lippold).

Les pl. 1220 et 1221 représenteraient donc Virgile (et non « Ménandre ») ! Le document étudié là est celui du Capitole (*Stanza dei filosofi*, 53). M. G. Lipold a ajouté diverses remarques.

Les pl. 1211-1216 donnent du Pseudo-« Sénèque » (= Lucrèce) les présentations les meilleures et les pires. Le bronze d'Herculanum paraît avoir été fort près de l'original ; quand on le compare avec les hermès de Florence et de la Villa Albani, on discerne les différences du modèle initial : l'hermès Albani est platement schématisé et mal compris ; il pourrait n'être qu'une transcription du IVe s. de notre ère.

Pour le « Virgile », les planches 1219-1220 signalent le plus mauvais état, nous dit-on, et doivent aussi relever de la même technique, voire du même temps tardif (IVe s. ap. J.-C.). Mais il n'est pas douteux, selon M. G. Lippold, que le document se réfère bien au portrait du poète de l'*Énéide*, original discuté (le « Ménandre », selon d'autres !). J. Crome aurait eu tort de dédaigner de mentionner le document dans la liste des répliques du Virgile : ce portrait serait un peu plus récent que la tête, non moins tardive, justement datée par D. Mustilli (*Bull. comun.*, 61, 101) qui transforme le prototype d'une autre manière ; la présentation de la tête et du vêtement s'écarte de l'hermès de Venise (J. Crome, pl. 3) et du type de statue qui s'y réfère.

1. Cf. aussi, sur la question, O. Vessberg, ci-dessus mentionné.
2. G. Lippold, nos 1211 sqq. (avec commentaire).

Les deux portraits 1211, 1221, appartiennent, selon M. G. Lippold, au type le plus répandu des deux poètes latins célèbres : Lucrèce, d'une part, Virgile, de l'autre. — Ni pour l'un ni pour l'autre, il n'y a nulle part d'inscription décisive. Depuis le XVI^e^ s., le personnage des pl. 1211-1215 avait passé pour Sénèque[1]. Après un rapide historique des errements des exégètes dans le débat, M. G. Lippold applaudit à l'explication de G. Della Valle[2], déjà proposée par Comparetti, qui ne s'y était pas tenu. Il avait lui-même opiné en ce sens, déjà, et le rappelle (*Röm. Mitt.*, 33, p. 14 sqq.). Lucrèce devait être originaire de Pompéi, ce qui expliquerait — autant que ses rapports avec Philodème — son entrée dans la galerie d'honneur de la Villa des Pisons ; une autre réplique a été retrouvée à Stabies (*Not. scav.*, 1933, p. 336, pl. 8). — Le principal élément d'identification, et le plus sûr, est le style ; mais certains essais de classement stylistiques jusqu'ici proposés (Krahmer, Poulsen, etc.) seraient à rejeter. Les analogies pour la chevelure amènent à la période de la seconde moitié du I^er^ s. av. J.-C. — Le sculpteur était certainement un Grec, mais il n'y a aucune raison de penser spécialement à l'école de **Pasitélès**.

Le Lucrèce de la Villa des Pisons est le seul (à part Arndt, 949/950) des grands portraits de la Villa des Pisons dont nous ayons des répliques ; cela fait comprendre sa présence à Pompéi, où l'on n'a trouvé que peu de portraits de célébrités.

M. G. Lippold a cherché surtout à « faire le point » dans la question épineuse : Ménandre ou Virgile. Il veut que L. Laurenzi[3] ait renoncé à proposer une dénomination, tout en reconnaissant que la tête ici en cause s'accorde stylistiquement avec celle du « Ménandre ». L. Laurenzi éloigne cette tête du temps du poète Ménandre, ce qui fait tomber le rapport proposé souvent avec l'art des fils de **Praxitèle**. L. Laurenzi a essayé de trouver une date vers le milieu de la période hellénistique (230 av. J.-C.), et il invoque pour cela la comparaison des œuvres pergaméniennes (tête de Gizeh, Pasquino), qui n'ont pourtant qu'un rapport bien douteux avec le « Ménandre »[4]. Celui-ci a passé aussi pour un Romain, avant que Fr. Studniczka ait fait l'identification avec le poète grec, d'après le médaillon inscrit de Marbury Hall (*E. A.*, 3114-3115). Cette hypothèse avait rallié tous les suffrages, concède M. G. Lippold[5], même après que l'on eut — G. Lippold lui-même, *R. M.*, 33, 1, et plus en détail J. Crome, *Das Bildnis Virgils, Atti e memorie d. R. Acc. di Mantova, N. S.*, 24, 1935 ; cf. *D. L. Zeit.*, 1937, p. 671 — proposé plutôt de reconnaître là Virgile, opinion à laquelle Rhys Carpenter (*Mem. Amer. Ac.*, 18, 96) s'était rallié.

M. L. Laurenzi a publié une nouvelle réplique de Rhodes[6], qui montre à

1. E. Lœwy pensait à Euripide, d'autres à Hésiode (J. Crome, notamment).

2. *Il ritratto di Lucrezio, Reale Accad. dei Lincei, Rendiconti*, VI, XII, fasc. 7-10 (1936), p. 571 sqq. (1937). M. G. della Valle s'était réclamé lui-même de l'hypothèse de G. Lippold : cf. *Bulletin. R. É. L.*, 1938, p. 372-373.

3. *Critica d'arte*, IV, p. 1, 34 ; *Ritr. gr.*, 1941, p. 138 sqq.

4. Sur le style de la tête dite de « Ménandre », on nous annonce que de prochaines livraisons donneront des documents plus apparentés (meilleures répliques).

5. Il cite en dernier lieu D. M. Robinson, *Proceed. of the Amer. philos. soc.*, 83, 456 sqq. ; A. Hekler, *Bildnisse berühm. Griechen*, 33.

6. *Critica d'arte*, IV, 28 sqq. ; *Clara Rhodos*, X, 11 ; *Ritr. gr.*, pl. 47, appendice B, 5.

son tour la diffusion du type en question vers l'Orient, où Ménandre est sans doute plus à attendre que Virgile (mais Virgile lui-même ne serait pas insolite, remarque M. G. Lippold, car on le lisait volontiers en Égypte)[1]. Parmi les arguments de J. Crome, M. G. Lippold convient que L. Laurenzi a ruiné ce qui avait été dit de la coiffure, et la prétendue « loi des hermès doubles », selon laquelle un auteur comique, p. ex., aurait toujours dû être associé à un auteur comique. Mais, ajoute G. Lippold, « il reste des arguments plus forts, parmi ceux que J. Crome et moi-même avions présentés contre Ménandre et pour Virgile ». En dehors des questions de style, l'association avec le « Pseudo-Sénèque » étant admise, on remarquerait que Virgile et Lucrèce vont bien ensemble comme grands poètes romains, et à cause des rapports de Virgile avec l'école épicurienne[2]. Des reprises tardives comme celles des hermès doubles, ou les autres (pl. 1215-1216, 1220-1221), ne s'expliquent que pour des poètes romains. D'autre part, l'identification Ménandre ne serait pas acceptable : le style de l'œuvre représentée par les quarante-deux portraits discutés s'oppose au rattachement à l'époque du poète et des fils de Praxitèle, auteurs attestés du portrait de Ménandre[3]. Le médaillon de Marbury est tardif et sans caractères spécifiques de « portrait », et, dans le détail, il ne s'accorde pas bien avec le type en cause. — Comment était Ménandre, nous le verrions plutôt par un petit buste de « clipeus » perdu, mais connu par un bon dessin du recueil d'Ursinus (Studniczka, fig., pl. 8, n. 2), tout à fait comparable au portrait de Pompéi (Maiuri, *La Casa del Menandro*, 111, pl. 12) ; il faut comparer aussi la tête du Poseidippos (*Gr. u. röm. Porträts*, nos 1223-1224).

Que de ce *vrai* (?) Ménandre, il n'y ait pas encore de réplique connue, c'est un hasard ; aussi bien, des répliques de Virgile sont plutôt à attendre (?) que celles de Ménandre. Le type de statue qui s'ajouterait à la tête de Virgile a été reconnu justement par J. Crome, ajoute M. G. Lippold, dans le « Marcellus » du Capitole et ses répliques. — Le Lucrèce (« Pseudo-Sénèque ») n'a pas dû non plus être créé comme tête isolée ; il a appartenu, semble-t-il, à une statue assise.

Toutes ces déductions de M. G. Lippold ne termineront pas, on le peut voir, le débat engagé. Déjà M. Fr. Poulsen a marqué, à bon droit, qu'il persistait à identifier Ménandre dans l'homme inconnu des quarante-deux portraits actuellement discutés[4].

D'autre part, le même savant, à l'occasion d'un compte-rendu du récent livre d'O. Vessberg[5], a voulu marquer son dissentiment quant à l'interprétation du Pseudo-Sénèque en Lucrèce[6]. M. Fr. Poulsen semble accepter de dater,

1. Sur la valeur de l'argument, cf. Ch. Picard, *Beaux-Arts*, 1943, p. 3 ; les premiers manuscrits latins sur papyri, de Virgile, en Égypte, ne datent que du IIIe siècle après notre ère, et surtout du IVe, du Ve.

2. Sur la valeur de l'argument, cf. Ch. Picard, *Beaux-Arts*, *l. l.* — Ménandre lui-même a vécu dans le cycle des philosophes du Jardin d'Épicure, et il avait été le compagnon d'armes du maître de l'école.

3. Il ne faut pas perdre de vue que le Ménandre en question est de tradition *lysippique*, ce qu'a noté L. Laurenzi. Donc, l'argumentation échoue.

4. *From the Coll. of Ny Carlsberg Glypt.*, III, 1942, p. 93 sqq. ; cf. ci-dessus, p. 249.

5. 1941, *Studien z. Kunstgesch. d. römischen Republik* (ci-dessus).

6. *Acta archaeol.*, XIII, 1942, p. 187.

avec O. Vessberg, le Pseudo-Sénèque du IIe s. av. J.-C., ce qui ruinerait l'exégèse Lucrèce. M. Fr. Poulsen, souscrivant à la date ainsi proposée par O. Vessberg, relève le rapport stylistique du Pseudo-Sénèque avec le portrait de Carnéade ; ce qu'il avait déjà fait noter[1], ajoute-t-il, et ce qui a été perdu de vue par certains iconographes[2].

Le Pseudo-« Ménandre » du Vatican (Gall. d. Stat., 390)[3], qui serait, au vrai, un poète comique latin[4], selon M. G. Lippold, a été présenté dans la série des *Gr. u. röm. Porträts*. La statue, en marbre du Pentélique, est haute de 1m66 ; certaines parties sont restaurées ; il y avait divers ornements ajoutés en bronze (courroies des *calcei*), et une trace de ménisque.

L'œuvre provient, comme le Poseidippos même (*ibid.*, pl. 1222-1224), d'un sanctuaire-jardin du Viminal (G. Lugli, *I monumenti antichi di Roma*, III, 335). Le marbre est identique, et le travail directement comparable, de l'une à l'autre statue : elles devaient donc avoir été conçues en « pendants ».

Bien qu'on ait cru à un Ménandre, il s'agit plutôt d'un Romain, d'après le type et le style. Les sous-vêtements et la chaussure le prouveraient. La question se pose là aussi, du moins, de la dérivation possible par rapport au type « Ménandre », non seulement celui qui a été le plus reproduit, et dont L. Laurenzi a bien montré qu'il était de tendance lysippique, mais aussi celui des fils de Praxitèle, qui fut la statue du poète comique installée dans le théâtre, statue officielle, hélas ! peu connue. — La peinture murale de Pompéi, dans la *Casa del Menandro*[5], aurait pris pour modèle un tableau du même temps. Le relief du Vatican signalé par M. G. Lippold, *Kat. Vat. Mus.*, III a, 535 a, p. 106, s'écarte de ce prototype. Il est donc possible qu'il faille penser ici à un poète comique *latin*, rattaché à l'inspiration de Ménandre ou de Poseidippos. Il doit avoir vécu dans la première moitié du Ier s. av. J.-C., temps auquel le style de l'œuvre correspond (cf. Arndt-Amelung, 817/818, et les portraits de Pompée, *ibid.*, 523-524). Il est vain de proposer un nom, car il pourrait ne s'agir que d'une célébrité éphémère. Une statue de personnage grec de la Villa Borghèse, restaurée avec une tête qui ne lui appartenait pas jadis, a été reproduite et étudiée aussi dans les *Gr. u. röm. Porträts*[6]. C'est une réplique inspirée du Pseudo-Ménandre du Vatican (Gall. d. Stat., 390 : *Gr. u. röm. Porträts*, 1225-1227), signalé ci-dessus ; le sous-vêtement manque ; à la place des *calcei*, on voit ici des sandales.

Cette œuvre révèle bien sa dérivation d'un prototype grec, par la posture assez redressée (sur un siège de pierre, simple) et par l'agencement du manteau au bras gauche. Cependant, en laissant à part la difficulté d'expliquer le bras levé, on remarquera la différence du vêtement du Pseudo-Ménandre,

1. *Greek a. roman portraits in English Country Houses*, p. 47.
2. Notamment par G. Lippold, texte à Arndt-Amelung, pl. 1211-1219 : cf. Fr. Poulsen, *l. l.* (n. 9 de la p. 187).
3. Livraisons 122-123, photos 1225-1227, notice de G. Lippold, avec bibliographie.
4. Dans la dépendance intellectuelle de Ménandre, précise M. G. Lippold : cf. ci-après.
5. A. Maiuri, *Casa*, pl. XII.
6. Livraisons 122-123, photos 1228-1230 (notice de G. Lippold, bibliogr.). Cf., notamment, Rome, Villa Borghèse, n° 237 ; Helbig[3], 1562. Hauteur, 1m66 environ ; nombreuses restaurations ; la tête est d'un autre marbre.

bien plus original. Le principe de la couverture de l'épaule gauche correspondait à la manière « correcte », dont on a commencé à s'écarter vers la fin du IVe s. — La tête qui a été rajustée un jour sur les épaules de la statue est celle d'un Grec de l'époque antonine, mais elle a été créée selon des tendances étroitement apparentées à celles des portraits du IVe s. av. J.-C.

Les fouilles du théâtre de Casinum (Monte Cassino, Campanie)[1] ont fait reparaître une statue plus grande que nature, trouvée dans les bâtiments de la scène à un niveau profond. Elle date de la fin de la République ou du début de l'Empire (Naples, Mus. national). Elle devait être consacrée à C. Ummidius Durmius Quadratus, d'une importante famille campanienne. Il fut le constructeur du théâtre de Casinum[2]. Exécutée en marbre du Pentélique, cette effigie honorifique de donateur avait, dans l'ensemble, la pose de l'Alexandre Rondanini[3]; elle se réfère donc à un prototype idéalisé de la seconde moitié du IVe s. Le corps est incomplet, mais on peut juger la tête, expressive et robuste, dont les regards levés sont dirigés curieusement au loin par-dessus l'épaule droite; elle appartient bien à la famille de portraits de la fin de la République : les Marius, Pompée, Cicéron, Caton, Agrippa, Virgile, etc., sans aller jusqu'à Auguste lui-même. M. H. Fuhrmann a comparé aussi la tête de bronze de la Palestre de Délos, qu'il date de la fin du IIe s., mais qui doit être plutôt encore des parages de 150 av. J.-C., comme je l'ai toujours dit.

M. Cagiano de Azevedo a fait connaître[4] un nouveau bas-relief néo-attique trouvé en 1938 près de San Nicola in Carcere, et conservé au Musée du Capitole : il représente un épisode préparatoire du concours d'Apollon et Marsyas, et daterait de la seconde moitié du Ier s. av. J.-C. Le sculpteur s'est inspiré de la tradition lysippique (?), non sans faire preuve d'originalité technique et stylistique, selon M. Cagiano de Azevedo. — Mais on remarquera d'abord que le relief est entouré d'un cadre mouluré, isolant conventionnellement les deux personnages. Il s'agit donc d'un panneau, seul conservé, sur une paire de πίνακες ἔμβληται néo-attiques, qui devaient être murés symétriquement (de chaque côté d'une porte ou d'une niche), comme ceux que nous connaissons en nombre important, ici ou là. Le pendant représentait, sans doute, le supplice du Silène vaincu. On n'accordera pas sans réserves à l'auteur que le relief qu'il étudie se distingue spécialement. L'Apollon qui s'y avance vers sa gauche, en tournant, sans raison apparente, la tête à droite, n'est pas plus proche des œuvres de Praxitèle que de celles de Scopas, voire de celles de Lysippe; il est une réadaptation, dont la froideur, pour vouloir être spectaculaire, n'a rien d'émouvant. C'est le Citharède des descriptions de Tibulle et Properce. Quant au Marsyas (comparé à l'Hermès d'Andros, à l'Arès et à

1. G. F. Carettoni, *Casinum*, dans la série *Italia romana, municipi e colonie*, série I, vol. II, 1940; cf. *id.*,, *Not. Scav.*, 1939, p. 99 sqq., pl. 6 sqq.; H. Fuhrmann, *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, *Anz.*, col. 554 sqq. (avec reprod. de la tête : fig. 93, col. 561-562).

2. C'était le père de la robuste Romaine Ummidia Quadratilla, dont Pline le Jeune (VII, 24) note la verte vieillesse. L'Ummidius en cause a servi encore sous Auguste comme légat de Tibère; sur la famille, cf. P. Lambrechts, *L'antiquité class.*, 7, 1938, p. 85 sqq.

3. *Id.* pour le C. Cartilius Poplicola d'Ostie.

4. *Boll. comun. Roma*, 71, 1943-1945, p. 47-56, 1 pl., 5 fig.

l'Héra de l'autel rond du Dodécathéon d'Ostie !), sa maladresse figée éclate aux regards. Il ne faudrait donc pas trop s'entêter à parler ici de personnalité artistique, et ce n'est pas encore ce document qui peut permettre, en bonne justice, de faire reviser les jugements souvent portés sur l'art d'imitation classique, fort peu apte aux renouvellements.

Dans la cour du Palais Dragonetti de Torres d'Aquila, M. P. Romanelli[1] a remarqué un bas-relief inédit qu'il a fait connaître. L'œuvre semble dater de la fin de la République, sinon du début de l'Empire. Le relief est établi sur deux registres indépendants. On voit en haut un dromadaire et son conducteur ; l'animal transporte vers la droite du relief de grandes amphores. Au-dessous, une file de sept personnages, à *toga exigua*, présentés plus ou moins de face, le dernier (à gauche de la file) très fragmentaire. Niche (?) dans le champ.

Mme M. Squarciapino a étudié l'acrolithe des fouilles de Sant' Omobono[2]. Cette grande tête de marbre, trouvée au pied du Capitole, doit provenir, selon l'auteur de l'étude, de la statue de culte du temple d'Ops, dont diverses monnaies (reproduction, p. ex., d'un bronze d'Antonin le Pieux) nous gardent le souvenir. C'est une œuvre inspirée d'un prototype grec sévère, du Ve s. ; mais la transcription serait, nous dit-on, à dater, soit du début du Ier s. ap. J.-C., soit peut-être même de la fin du Ier av. ; c'est à cette seconde datation qu'il convient, semble-t-il, de donner son adhésion, car le document pourrait être encore de la fin de l'époque républicaine. Il s'agit d'une œuvre archaïsante, de réel mérite.

On a trouvé à Rome, rue Bocca della Verità[3], des bâtiments d'époque républicaine, d'où proviennent deux fragments de frises qui s'adaptent ; ces œuvres datent, semble-t-il, du début du Ier s. La représentation est celle d'un cortège de fête officielle, que conduit un magistrat sur un bige. Suivent deux joueurs de trompettes, les porteurs d'un *ferculum*, des licteurs précédant un groupe de *togati* : cette composition, *italique*, ne montrerait nulle trace des influences hellénistiques. Non loin de là, on a exhumé un chapiteau hathorique, avec décor d'*uraei* encadrant et surmontant le masque de la déesse. Il devait y avoir par là un sanctuaire égyptien, car on a recueilli aussi le fragment d'une statuette égyptisante.

Un édicule funéraire de la première moitié du Ier s. av. J.-C. a été exhumé sur la Via Prenestina : il a livré un bas-relief où s'assemblent trois portraits d'époque républicaine (première moitié du Ier s. av. J.-C.)[4].

La chronologie des portraits de la fin de l'époque républicaine continue à susciter des discussions passionnées. Dans une étude du *Dragma M. P. Nilsson*, 1939[5], à propos d'une tête de la Glyptothèque Ny-Carlsberg qu'il veut dater entre 50 et 30 av. J.-Cr — et au sujet du critère qu'il a lui-même proposé

1. *Boll. comun. Roma*, 71, 1943-1945, p. 3-8, avec 3 figures (appendice au vol. 14 : 1943-1945).
2. *Bull. comm. archeol. Governat. Roma*, 70, 1942, p. 83-93, 2 pl. et 6 fig.
3. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 459.
4. P. E. Arias, *Not. scav.*, 1939, p. 83-87.
5. *Acta Inst. Rom. R. Sueciae*, p. 409-418.

sur le traitement « en flocons » des mèches de chevelures — M. Fr. Poulsen avait attaqué vivement, et les classements chronologiques de M. L. Curtius, et la méthode de feu J. Sieveking qui rejetait à l'époque impériale des documents manifestement antérieurs, comme le Norbanus Sorex de Naples, et la tête 455 de la Glyptothèque Ny-Carlsberg (portrait d'Attale III, selon M. Fr. Poulsen).

On a signalé[1] une tête, en marbre de Luni, de provenance inconnue, mutilée, malheureusement, qui serait de la fin de la période de la République, et l'œuvre d'un artiste romain. Elle appartient à la collection Zanardi à Milan. C'est du Ier siècle av. J.-C. que M. P. C. Sestieri daterait un portrait funéraire de vieille dame romaine, au Musée de Reggio en Calabre[2].

Un bloc de marbre gris en forme d'architrave, qui a été découvert entre la Via del Mare et la Piazza della Consolazione, paraît une importation asiatique (pergaménienne?)[3]. On y voit un riche décor d'armes : boucliers, cnémides, cuirasses frontales de chevaux. Les boucliers sont décorés de reliefs (aigle tenant un serpent dans ses serres, tête casquée d'Athéna, cavalier au galop).

Il y avait dans les parages de la 11e pierre milliaire de la Via Laurentina, au lieu dit « Tenuta Castel di Decimo », d'importants sanctuaires anciens, qui ont encore été vénérés à l'époque impériale[4] : notamment, on connaît là un péribole de Lavinium et Laurentum, où furent déposées en grand nombre des offrandes. — M. Fr. Poulsen, *E. A.*, 4830, a fait connaître, et reproduit, une grande tête d'éphèbe, de face, en terre-cuite, provenant de là, et entrée, en 1909, avec d'autres, à la Glyptothèque Ny-Carlsberg[5].

A cause du voisinage de la mer, cette région a été de bonne heure influencée par la Grèce, plus que l'intérieur même du Latium, et cela explique le style polyclétéen de la tête de Copenhague, marqué surtout dans le traitement de la chevelure ; le visage est plus large et plus plein. Une autre tête provenant de la même trouvaille[6] est aussi traitée pour la chevelure à la manière polyclétéenne, pendant que le type du visage marque plutôt les influences attiques de la même période. Les deux documents se réfèrent à des prototypes de la seconde moitié du Ve s., tandis que d'autres trahissent plutôt l'influence de l'art grec du IVe s. Ce sont des œuvres d'imitation, plus ou moins archaïsantes.

Une nouvelle acquisition du Musée d'Aquileia[7] est intéressante, parce qu'elle fait constater un reflet de l'art augustéen dans l'Italie du Nord, tout en attestant la survivance de la tradition républicaine. Il s'agit d'une tête de calcaire, haute de 0m315 ; elle représente un homme âgé. Le traitement des

1. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 370-371, fig. 1 et 2 (coll. 373-374) ; cf. C. Caprino, *Bullett. comun. Roma*, 66, 1938 (*Museo*, t. 9, p. 27-30). Dans *Arch. Jahrb.*, *Anz.*, col. 371, la comparaison avec la tête de bronze de la Vieille Palestre, à Délos, n'est pas justifiée.

2. *Le arti*, I, 1938-1939, p. 592-594.

3. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 460.

4. G. Wissowa, *Rel. u. Kultus d. Römer*, 448.

5. Cf. N. Breitenstein, *Cat. Mus. nat. Copenhague*, n° 798, pl. 100 ; cf. aussi P. J. Riis, *Tyrrhenika*, 39 (haut. 0m28).

6. Riis, *l. l.*, pl. 4, 2.

7. *Arch. Jahrb.*, 57, 1942, col. 283-284 ; cf. G. Brusin, *Bull. Mus. imper.*, 11, 1940, p. 122, fig. 19 ; *Le arti*, 3, 1940-1941, p. 467.

yeux et celui de la chevelure datent la tête dans la première moitié du Ier s. ap. J.-C. (?), tandis que les traits, dans l'ensemble, évoquent encore l'esthétique et la stylistique de la fin de l'époque républicaine.

La découverte faite en 1938 à Piacenza (Gaule cispadane) de la partie inférieure d'une statue féminine, en marbre du Pentélique, signée sur un pan de draperie par l'Athénien **Cléoménès** (*Bull. R. É. L.*, 19, 1941, p. 255), a donné lieu à diverses publications : une du comte E. Nasatti Rocca, qui croit à une Artémis[1] ; une autre de M. G. Achille Mansuelli[2], qui veut reconnaître une Aphrodite, et a proposé certaines comparaisons stylistiques. L'œuvre est, par la pondération comme par la technique, à dater de l'époque hellénistique ; elle dérive de bons modèles, comme ceux fournis, par exemple, à l'Autel de l'Asclépieion de Cos par les fils de **Praxitèle** ; elle n'est pas non plus sans rapports avec certaines des statues pergaméniennes. Il pourrait s'agir de la production d'un **Cléoménès** fondateur d'atelier, ancêtre de la lignée des artistes du même nom, dont l'un a signé, comme on sait, le « Germanicus (?) » du Louvre (Octave?), plus froid et plus près des types néo-attiques. La graphie de l'inscription indique le Ier s. av. J.-C. pour le document de Piacenza, importé dans une région qui n'avait guère fourni jusqu'ici à l'histoire de la statuaire antique[3].

On a transformé en Musée local le Capitole, maintenant dégagé, de Chieti (Teate Marrucinorum). Il y a là des fragments de statues en terre-cuite, de taille colossale, et d'autres de statues de marbre, sans doute les restes des statues capitolines de Jupiter et de Junon, honorés par la cité[4].

Les pièces de terre-cuite (dont une partie d'une tête féminine) appartiennent, d'après leur style, aux IIIe-IIe s. av. J.-C. Parmi les fragments de marbre, se trouve une tête de Jupiter, du type dit d'Otricoli. On a signalé encore un fragment de relief de terre-cuite, représentant un Jupiter trônant. Avant la cuisson, les lettres ΗΡΟΣ... y ont été incisées et doivent constituer le reste d'une marque au nom du technicien.

Du début de l'époque impériale, et d'une petite construction funéraire, provient le fragment d'une frise de calcaire, avec une scène de combat devant une porte de ville : on a songé à un épisode de la geste des Sept contre Thèbes.

A noter, parmi les inscriptions du Musée, un bloc de marbre mentionnant la consécration d'un buste-portrait, en argent, de Tibère[5]. Le poids est indiqué : ARG. P. X (4 kil.). C'est le premier et le plus ancien témoignage connu pour un buste impérial en argent : précédemment, on ne signalait qu'une consécra-

1. *Bullett. storico Piacentino*, 33, 1938, p. 78-82.

2. *Arch. Jahrb.*, 56, 1941, p. 151-162.

3. G. A. Mansuelli, *l. l.*, p. 162 : l'œuvre, conservée sur place (Palais communal de Piacenza), vient en tête pour les dates, avant le relief augustéen de Ravenne (J. J. Bernoulli, *Röm. Ikonogr.*, II, 254, pl. 6), avant les statues iconiques impériales de Velleia (S. Aurigemma, *Velleia, Itinerari... d'Italia*, n. 73, pl. 46-61 ; G. Monaco, *Mus. di Parma*, pl. 33-35), et le torse cuirassé du Mus. Civico de Bologne ; cf. G. A. Mansuelli, *Emilia romana*, I, 125 sqq.

4. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 520 sqq. (cf. 523).

5. *Ibid.* ; cf. fig. 49, et le commentaire d'H. Fuhrmann, col. 524 sqq. La consécration est faite par M. Pulfennius, centurion de la Legio VI Ferrata : suite de testament.

tion de cette sorte pour Matidia[1]. Il s'agit d'un buste posthume pour le prince disparu (après 37, comme on voit).

M. A. Adriani a fait connaître[2] la série des statues en tuf — de Courotrophes assises — qui proviennent, à Santa Maria Capua Vetere, du fonds Paturelli. Ces statues ont été trouvées au lieu dit « la Petrara ». Elles garnissaient jadis les entours d'une grande *ara*, elle aussi, en tuf, à laquelle on accédait par un escalier orné de sphinx ; l'autel était lui-même une sorte de *favissa* : car il a livré de nombreux ex-voto de tuf, terre-cuite, etc., aux fouilleurs de 1845. Ceux-ci, malheureusement, laissèrent tout ce matériel précieux se disperser jusqu'à l'étranger, ou se briser sur place, avant les fouilles régulières de 1873-1887. — En 1873, la fondation du Museo Campano permit de recueillir la part subsistante des documents restés à terre ; sept statues sont, en outre, à Berlin, dont deux inscrites ; il y en a une au Musée de Naples, deux à la Villa Giulia (Rome), une à la Glyptothèque Ny Carlsberg. La première enquête détaillée sur ce matériel fut celle d'H. Koch, *Röm. Mitt.*, 22, 1907, p. 381, pl. 10-14 ; on consultera aussi, maintenant, J. Heurgon, *Capoue préromaine* (ci-après).

M. A. Adriani a catalogué principalement[3] et étudié 112 documents, de taille variable, allant jusqu'à la grandeur naturelle : c'est partout la même représentation frontale d'une déesse assise, Courotrophe, tenant dans ses bras des poupons emmaillotés, dont le nombre varie, de l'unité à la douzaine parfois (nos 40, 88). M. A. Adriani a hésité — à tort, je crois — à reconnaître des effigies divines, songeant à la possibilité de mortelles héroïsées. Deux inscriptions, sur des statues de Berlin, nomment au vrai [*Se*]*q*[*u*]*nda Solania L. f. et Quarta Confleia* ; mais ces dédicantes, notons-le, peuvent bien avoir consacré l'image même de leur déesse. Quatre séries seraient à distinguer dans le lot, qui est assez monotone : la première ne comprend que deux exemplaires très primitifs ; la seconde (3-10) assemble des Courotrophes de taille moyenne, à trône non décoré. La série 3, la plus nombreuse, et qui est celle des quelques exemplaires inscrits (*de l'époque de Sylla*, selon M. A. Adriani : *C. I. L.*, X, 3817-3819), reste constituée par une imagerie assez naïve, où il est difficile de suivre quelque évolution. M. A. Adriani ne veut pas qu'il y ait eu progrès sous l'influence de la technique grecque ; pourtant il distingue lui-même un quatrième lot de quelques pièces (108-112), qui sont certainement les meilleures. La déesse à qui avaient été offertes ces *agalmata*, la suzeraine de « la Petrara », serait Damia, selon M. A. Adriani[4] ; elle était associée au Jupiter Flagius des

1. M. Wegner, *Das röm. Herrscherbild*, II, 4, 278 (offrande de la Colonia Romulensis).

2. A. Adriani, *Scultura in tufo* : dans les *Cataloghi illustrati del Museo Campano*, 1939, 73 p., 26 pl. ; cf. Ch. Picard, *R. A.*, 1947, II, p. 99-101.

3. Il y a des fragments et quelques autres pièces de sculpture, p. 69 sqq., qui ont été mis à part : le n° 153, pl. 21, nous donnerait (peut-être) la statue de culte?

4. M. A. Adriani a ignoré les objections graves faites à cette hypothèse par M. J. Heurgon, du point de vue de la linguistique : Damia ne serait pas en cause dans les *Jovilae*. M. J. Heurgon, dans son importante étude sur *Capoue préromaine*, 1942 (cf. Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1946, I, p. 244-247), n'a pas pu, de son côté, bénéficier de la publication d'A. Adriani. Dans la question touchant Damia, toujours controversée, il y a lieu de tenir compte de la monnaie capuane que M. J. Heurgon lui-même a signalée à l'attention, et qu'il reproduit, pl. I, 6 (cf. p. 216, 370 sqq.). Ce groupe de deux déesses voilées correspondrait assez, convenons-en, à la paire divine formée par Damia et Auxesia.

inscriptions du sanctuaire, les célèbres *Jovilae*, comme sa nourrice courotrophe. Les *Matres* capuanes assises évoquent parfois les statues-canopes de Chiusi ; pourtant, selon M. A. Adriani, elles ne donneraient pas la preuve d'une expansion de l'art étrusque en Campanie. Ce seraient des produits de l'*italicità* campanienne, du goût indigène primitif. Certains documents peuvent remonter jusque vers la fin du VI^e^ s. ; mais le principal du lot est sensiblement plus tardif, d'après les inscriptions.

Depuis la découverte (1931) du Marsyas de Paestum[1] et les études consacrées à établir le rôle de la statue symbolique du Silène, comme allégorie de la liberté des cités[2], les efforts n'ont pas cessé pour résoudre un problème si obscur. A son tour, M. A. Piganiol[3] a fait remarquer qu'il s'agissait sans doute d'une imitation plus ou moins grossière, mais exécutée d'après l'effigie placée au Forum romain. L'œuvre apparaît ainsi comme surtout intéressante pour l'information qu'elle apporte sur les problèmes d'histoire juridique, liés à l'adoption du symbole de Marsyas. A Paestum, la statue retrouvée a dû être mise en place à la suite de la Guerre sociale, et à l'occasion de la remise du droit de cité romaine à l'Italie entière. On aurait la preuve que le symbole de Marsyas, loin d'être réservé, en principe — comme on l'avait cru — aux colonies romaines, peut aussi se rencontrer dans les municipes.

D'autre part, la statue de Paestum, comme le denier frappé en 83 par le monétaire L. Marcius Censorinus, porte une sorte de serre-tête. M. A. Piganiol voit là la confirmation de l'ancienne interprétation qui faisait du Marsyas romain un roi des Aborigènes, Faunus. — Comme Faunus, Marsyas eût exprimé la revanche du peuple vaincu ; ainsi pourrait-on le mettre en relation avec l'octroi du *jus italicum*.

Sur le temple dorique de Paestum, cf. ci-dessus.

Épargnées par la guerre, les fouilles de l'Héræon du Silaris vont pouvoir reprendre : à la date de 1946, on escomptait la réouverture du chantier.

On a découvert à Cumes[4] un nouveau grand temple, à 200 mètres vers l'Ouest du « Tempio dei Giganti ». Il comporte une *cella* à trois nefs et paraît ainsi aménagé pour une triade : il daterait des débuts de la période hellénistique (fin du IV^e^ s.-début du III^e^) ; il fut, au point de départ, de construction grecque, mais il a été renouvelé deux fois : sous Auguste ou Tibère, d'abord, puis sous Domitien, semble-t-il. On a recueilli des terres-cuites architectoniques du premier état (antéfixes, avec figure féminine ailée tenant devant elle un grand vase : cf. H. Koch, *Dachterrakotten aus Campanien*, 17, pl. I, fig. 2). Il est probable que cet édifice a été le temple du Forum, pour la ville samnite et romaine ; il a livré une tête colossale d'Héra capitoline (angle N.-O. de la cella), d'art un peu froid, imitant un modèle classique. Il est probable, d'autre part, que le torse de Zeus colossal du Musée de Naples (escalier

1. Cf. S. Besques, *Rev. arch.*, 1935, II, p. 176.
2. J. Paoli, *Mél. Éc. Rome*, 55, 1938, p. 96-130.
3. *Rev. arch.*, 1944, II, p. 118-126.
4. A. Maiuri, *Nuovi saggi di scavo a Cuma, Campania romana*, I, 1938, p. 9 sqq. ; *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 493 sqq.

monumental) doit provenir du même lieu (cf. Ruesch, *Guida*, 1258 ; *Bollett. d'arte*, 4, 1910, p. 112-113).

Pour les sculptures de Minturnes, publiées par A. Adriani, cf. ci-dessus : *Muséographie*.

Près de Mondragone[1], des travaux agricoles ont fait découvrir dans une vigne (lieu-dit « Pignatella ») un dépôt de figurines de terres-cuites, représentant principalement des femmes voilées : ce sont des produits d'un art local, d'aspect inachevé. On peut dater cette « *stipe votiva* » de la fin du IIIe s. ou des débuts du IIe. Peut-être a-t-on rencontré là la *favissa* d'un sanctuaire resté ignoré au voisinage. Comme il s'agit en grande quantité de femmes voilées, on est tenté de penser à un culte des Deux déesses ; Mondragone (près de Sinuessa) a déjà livré un relief éleusinien d'importation attique (IVe s.).

Pour les découvertes de la région Naples-Pouzzoles (tête d'Auguste), cf. ci-après.

A Pompéi, la présence inattendue de l'ivoire indien considéré comme image de la déesse Laksmi (?) n'a pas cessé de retenir l'attention des indianistes, comme on l'attendait[2]. L'identification est discutée.

Les fouilles du grand amphithéâtre de Pouzzoles[3] ont fait découvrir dans une cachette d'un passage, à la rangée extérieure des arcades, six statues : certaines sont d'époque impériale ; l'une d'elles représente l'empereur Trajan, dont la tête est conservée. Une effigie féminine, dont on a retrouvé, mais à part, la tête qui est sans doute appartenante, nous donnerait un type de Matidia ; une statue cuirassée acéphale, plus grande que nature, pourrait être celle d'un Marc-Aurèle. Aux trois autres documents, qui sembleraient (?) de date antérieure, la tête manque aujourd'hui : il s'agit de deux portraits encore, l'un d'homme, l'autre de femme, et d'un Bacchus. De nombreux fragments ont été recueillis, en outre, au même point : tout le lot avait été sans doute amoncelé pour passer, de là, dans un four à chaux qu'on voit installé, tout près, sous l'arcade voisine.

M. A. Maiuri a dégagé à Pompéi[4] une grande sépulture anonyme de la Via delle Tombe. Elle est construite en tuf de Nocera ; on a retrouvé là un acrotère terminal, conique, avec motif acanthiforme, des éléments de frise (traces de feuilles d'acanthe, de fleurs, de corymbes), des fragments de caissons, de chapiteaux d'ante à palmettes d'acanthe. Le monument date de l'époque républicaine. Avec la Tombe dite « des Guirlandes », il représente le deuxième exemple pompéien jusqu'ici connu de l'architecture funéraire de cette période.

Un portrait funéraire de vieille femme, qui semble pouvoir être daté du Ier s. av. J.-C., est conservé à Reggio (Calabre) : il a été signalé à l'attention par M. P. C. Sestieri[5].

M. Fr. Chamoux a bien établi, pour la première fois, le sens d'un des quatre bas-reliefs qui ornent le socle du « Mausolée » de Saint-

1. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 512.
2. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 513-514.
3. *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 519-520.
4. *Not. scav.*, 1943 (1944), p. 295 sqq.
5. *Le arti*, I, 1838-1839, p. 592-594.

Rémy[1] : celui de la face Sud, ordinairement appelé « de la Chasse », mais où il y a à distinguer deux sujets, l'un à droite, l'autre à gauche. A droite, se développe une Chasse au sanglier de Calydon, imitée d'une peinture. L'autre sujet, à gauche du précédent, avait été aussi comprimé, en quelque sorte, pour entrer dans le cadre à décorer. Cette scène, jusqu'ici mystérieuse, dérive d'un Massacre des Niobides, mais selon une version particulière qui associait la vengeance divine des Létoïdes à l'épisode d'une battue dans les forêts du Cithéron. Cette interprétation — nouvelle, et décisive — rend seule compte du nombre des personnages — ici, sept Niobides mâles et un précepteur ; de leur équipement (de chasse) ; enfin, de l'arbre qui symbolisait à Saint-Rémy la forêt. Le tableau imité représentait la seule mort des Niobides *mâles* : le relief de Provence, fidèle à ce partage, vient confirmer que la présence des filles de Niobé sur certains sarcophages a été aussi due à une adjonction postérieure.

Là encore, le « cahier de modèles » utilisé viendrait, nous dit-on, d'artistes peintres du IVe s. ou plus tard, comme **Euphranôr**, **Aristide de Thèbes** ou **Philoxénos**. — Cahier de modèles? On en parle beaucoup, mais sans qu'on en connaisse ; et sont-ils autre chose, en définitive, qu'une création de notre esprit moderne? Je pencherais plutôt à chercher, pour ma part, du côté de la céramique, de l'orfèvrerie, des vases en marbre, etc. Les scènes troyennes que nous connaissons sur les aiguières « homériques » en argent de Bernay, par exemple[2], montrent d'autres « mêlées » instructives, et l'imitation certaine des modèles de la sculpture, de la peinture, etc. En Gaule surtout, ce sont très souvent des pièces d'orfèvrerie qui ont dû jouer le rôle de « cahiers de modèles ». Les céramistes en ont extrait des *emblemata*, des groupes, des figures isolées à l'occasion, parfois moulées directement sur le métal[3].

A. von Salis a pensé plutôt, pour sa part[4], à des manuscrits (?) illustrés par des peintres de villas et de palais, ce qui me paraît d'ailleurs bien moins vraisemblable.

M. F. Benoit a republié[5] un relief en marbre de Marseille (Place de Lenche), qui appartient maintenant à une collection privée (Espérandieu, *Rec.* I, 53 ; II, p. 449). Il est accompagné d'une dédicace latine (*C. I. L.*, XII, 402 et p. 811). On voit au premier plan une barque navigant sur la mer avec deux hommes, et à l'avant un oiseau qui semble conduire la nef en marquant la route. Au-dessus, l'autel proprement dit assemblait une triade de divinités de face ; à gauche du spectateur, une Tyché à la corne d'abondance ; au milieu, le dieu au maillet, chaussé de braies, accompagné de son chien (attributs : maillet et *olla*) ; d'une troisième figure, à gauche du dieu, il ne reste que l'ar-

1. *C. R. A. I.*, 1945, p. 173-180.

2. K. Lehmann-Hartleben, *A. J. A.*, 42, 1938, p. 82-105, pl. 12-15 ; et Ch. Picard, *C. R. A. I.*, 1948, p. 95-111.

3. M. J. J. Hatt a signalé, en Alsace, le cas d'un maître céramiste, intéressant, de Heiligenberg, le maître F., qui paraît avoir pratiqué systématiquement cette méthode (Mus. de Strasbourg) : *Rev. arch.*, 1948, I, p. 426 sqq.

4. *Antike u. Renaissance*, 1947, p. 101-102.

5. *Mémoires* de l'*Inst. hist. provinc.*, 21, 1946, p. 59 sqq. — Ce relief avait été vu et signalé par Peiresc, dès 1614.

rachement d'un pied. Les côtés de l'autel étaient décorés : on y voit le bas du corps de deux dieux (dont un Bacchus).

Selon M. F. Benoit, il n'y a rien ici qui concerne Isis (*sic*, C. Jullian) et le *Navigium Isidis*. L'autel est funéraire ; la barque aussi, ornée à l'avant d'une présence de dauphin sur l'étrave. C'est un corbeau qui mène la navigation, oiseau symbolique[1].

Dans son *Essai sur la province romaine de Bétique*, 1940, M. R. Thouvenot a recueilli[2] le matériel statuaire trouvé dans la province qu'il étudiait, sans pouvoir partout distinguer entre les importations et les productions locales[3]. Il opine d'ailleurs justement sur l'absence probable d'ateliers d'art très actifs en Bétique même (p. 606-609). On a pourtant retrouvé là beaucoup d'œuvres. C'est que Mummius, qui fut gouverneur local avait apporté, p. ex., du butin de Corinthe, après 146 av. J.-C. ; sur la pacification de D. Junius Brutus, au contraire, en 133-132, et sur les sculptures qu'on emporta alors pour un temple de Rome, cf. p. 131[4]. D'après *C. I. L.*, II, 1119, et l'épitomé de Tite-Live (p. 570, n. 2), *Italica* en Bétique aurait bénéficié — mais non pas seule, sans doute — des meilleurs cadeaux artistiques de Mummius devenu gouverneur en Espagne.

Les œuvres grecques classiques originales ont précisément déterminé, en Bétique, des copies, elles du moins conservées. M. R. Thouvenot signale une statue de femme de Huetar (Grenade) à Madrid, n° 16739 (Mus. nat.), première moitié du v^e^ s. av. J.-C. (?) ; l'Héraclès d'Alcala la Real (Jaen), que M. G. Lippold a considéré comme myronien (*Antike Plast. W. Amelung*, p. 127-131), au Musée de Madrid. C'est aussi un original du v^e^ s. qui aurait inspiré la femme drapée, n° 406, d'un bas-relief de Séville (fig. 91), provenant d'Italica, et qui pourrait avoir eu pour prototype une Médée *corinthienne* du début du IV^e^ s. : de cette figure serait venue l'inspiration d'une figure de « Province » aux bas-reliefs de la « Basilique de Neptune » à Rome (Lucas, *Arch. Jahrb.*, XV, 1900, p. 1 sqq.). Le torse d'Italica dit d'un Diadumène (?) (fig. 92) garde sur l'épaule droite un reste (de ténie?) ; il a paru rappeler l'Arès Borghèse. On a trouvé aussi à Italica un Hermès Dionysophore, à talonnières, qui a près de son pied droit la tortue ; sur ce type[5], cf. les récentes études d'A. Adriani, *Bull. Soc. royale d'Alex.*, et *Minturno* (Alexandrie et Minturnes) ; de Ch. Picard, *R. arch.*, 1949, II, p. 85-86. Deux autres torses de Séville, provenant aussi d'Italica, dériveraient de prototypes du IV^e^ s. (fig. 94 et 95 : Méléagres scopasiques?). On a recueilli aussi des types d'Artémis (fig. 96, 97), dont une Bendis[6], qui pourrait être un original (d'Italica). Italica en a fourni une copie

1. Sur le relief au navire de Sidon, cité p. 66, n. 7, cf. Ch. Picard, *Syria*, 1933, p. 318 sqq. (navire vide).

2. P. 570 sqq.

3. Cf. pourtant la note 1 de la p. 570, les pages 606-609, sur l'état des inventaires provinciaux, et sur l'origine des collections d'amateurs. Pour les statues de Cadix, Séville, Cordoue, cf. déjà Fr. Poulsen, *Sc. ant. des Mus. de province espagnols*, 1933, et *E. A.*, VII, n^os^ 1800 sqq.

4. On ne sait pas si l'Arès et l'Aphrodite de Scopas, qui étaient là, venaient de Bétique.

5. La note de M. R. Thouvenot, p. 575, paraît ignorer la différence des points de vue des différents articles cités côte à côte.

6. Lire ainsi, p. 577, et non *Bardis*.

romaine (plus exactement une « Umbildung », fig. 98), à propos de laquelle M. R. Thouvenot pose la question des rapports avec **Léocharès**. — M. R. Thouvenot rapporterait à l'école de **Praxitèle** deux petits torses, l'un au Musée de Cadix (S. Reinach, *Rép. stat. gr. et rom.*, V, p. 348, n. 1 ; ici fig. 99), l'autre à Séville. Un admirable torse d'éphèbe a été récemment découvert à Italica, nous dit-on, et resterait inédit (p. 579). De Bornos (à Cadix) sont deux Nymphes couchées ; d'Italica serait venu un torse de Vénus pudique (Séville, n° 411). Un buste de Grenade semble celui d'un Ganymède, plutôt que d'un Pâris (p. 579-580).

Il faut rapporter à la 1re période hellénistique la Minerve de Cordoue (p. 580)[1] ; une Athèna combattante de la Collection Lebrija, fig. 100 ; une tête d'Apollon ou Dionysos du Musée de Séville, n° 150 (*E. A.*, VII, n° 1817). C'est à la fin du IIIe s. que l'on devrait classer une statue de femme de Cordoue, fig. 101 ; une autre, acéphale aussi, d'Italica, dite la « Muse » (fig. 102), à Séville, n° 103 (*E. A.*, n° 1817). Mais, pour celle-ci, le costume se rapproche des types iconiques féminins du Mausolée, autant que de la Thémis de Rhamnonte. — On ajouterait l' « Uranie » de la Collection Casa Loring (p. 582).

Au IIe s., M. R. Thouvenot a casé une statue de femme de la Coll. Lebrija à Cadix (fig. 103) ; une tête de jeune femme (fig. 104) est entre les mêmes mains. Il signale à la suite une série de copies romaines exécutées d'après des modèles hellénistiques, statues, ou têtes isolées (p. 583-586). A la figure 109, la prétendue « tête de faune ayant servi à une fontaine », à droite, vient d'un hermès de Dionysos Kékénôs, dérivation du Propylaios d'**Alcamène**. Parmi les reliefs est signalé, sans rien de nouveau, le Putéal de Cordoue, représentant la dispute d'Athéna et de Poseidon[2]. Certains documents paraissent modernes[3]. Le Putéal de Trigueros, avec ses guirlandes, daterait du début de l'époque antonine (p. 590). — Beaucoup de petits bronzes et de bas-reliefs ont disparu.

La Bétique romaine a fourni, d'autre part, notons-le ici, une série de statues d'empereurs, ou de personnages d'ère impériale : outre l'Auguste jeune de Séville (Delbrück, *Ant. Porträts*, fig. 18) et un autre, d'Italica, évoquant la statue de la Via Labicana, ou une tête d'Aquilée (Fr. Poulsen, *Porträtstudien Nord-italien. Provinzmus.*, p. 7, pl. II), on croit avoir un Germanicus, à Cordoue (identification discutable : cf. p. 592 et n. 3, *ibid.*), pour représenter (?) la dynastie julio-claudienne. Les Flaviens manquent, mais les premiers Antonins, dont c'était la patrie, sont bien représentés : Trajan jeune de la Collection Casa Loring ; statues colossales nues de Trajan et Hadrien, d'Italica (p. 592-593) ; buste cuirassé d'Hadrien (?) ou plutôt de L. Ælius, à Séville (fig. 115). On tiendra compte, d'autre part, de la belle effigie du personnage sacrifiant d'Italica, cru à tort Marc-Aurèle (fig. 116), et que M. R. Thouvenot a raison d'identifier plutôt comme un magistrat municipal. On a retrouvé un Commode (buste, fig. 117) ; une Faustine jeune assise ; peut-être une Julia Domna (fig. 118). Cinq torses cuirassés représentent aussi l'art officiel romain

1. La draperie rappellerait l'Athéna de Cyrène, au British Museum ; cf. R. Horn, *Weibl. steh. Gewandstatuen*, pl. XI, p. 42 et 52 : première moitié du IIIe s.
2. E. Albertini, *C. R. A. I.*, 1911, p. 652.
3. Fig. 112 et 113.

(p. 596 sqq.). Un de ces torses, d'une statue plus grande que nature (2m50 au moins), était en bronze. Trouvé à Cadix, dans l'îlot de Santi Petri[1], il pourrait avoir représenté César : sur la cuirasse, une colonne est flanquée de griffons ; au col, la Méduse est remplacée par un dieu barbu, probablement Arès (Neptune, selon M. R. Thouvenot). Les autres torses cuirassés connus, sont en marbre ; certains utilisent des motifs triomphaux (cf. le torse d'Italica, fig. 119), avec Centaures cabrés s'apprêtant à ficher en terre des « arbres » de trophées, qu'ils apportent. — De nombreux *togati* peuplent les Musées de Séville, Cordoue, Cadix, Madrid et les Collections particulières. On signale la Servilia de Carmona, l'inconnue de Medina Sidonia (acéphale : fig. 120, 123), le groupe, médiocre, de Baeza. — Aucun nom d'artiste n'a été relevé, qu'on puisse rapprocher de celui de **C. Ateius Aulus**, qui travaillait à Mérida aux environs de l'ère chrétienne pour la famille impériale et les hauts fonctionnaires. — Ce sont peut-être les mêmes ateliers qui ont exécuté, ici ou là, les commandes officielles[2].

Les portraits particuliers retrouvés sont probablement funéraires : à Carmona, ils viennent de la nécropole, en tout cas. Il y a une belle tête de jeune fille, d'Italica (fig. 121), d'autres moins intéressantes (fig. 122) à Carmona, à Cordoue[3], à Medina Sidonia. Des portraits d'hommes plus récents appartiennent aux époques flavienne et trajane (Cadix, fig. 124 : L. Cornelius Pusio (?) ; le « *Verrucoso* » de la Coll. Lebrija (fig. 125) ; l'inconnu de la Coll. Ojeda (fig. 126). M. R. Thouvenot date de l'époque antonine une tête d'enfant rieur (Italica, fig. 128) ; une tête barbue de Séville (fig. 129) serait du IIIe s. — Mais comment localiser la belle tête de porphyre de Sierra de Aznar, au Musée de Cadix, guerrier coiffé d'un casque à garde-joues? M. R. Thouvenot ne se prononce pas nettement ; il n'a pas identifié les cornes *de bélier*, sur le casque ; il croit qu'il s'agissait d'un Romain retiré dans le pays après les campagnes de Trajan. Le document avait été réétudié indépendamment, et publié aussi, par MM. Ad. Schulten et G. Lippold, *Arch. Jahrb.*, 55, 1940, *Anz.*, col. 101-105 et fig. 9-10. L'interprétation s'avère difficile.

En général, l'art des portraitistes, qui représente le mieux, en Bétique, la part locale de l'inspiration, est resté lui-même fort traditionaliste (p. 608). La province avait été profondément romanisée.

Un certain nombre d'antiquités de Pax Julia, colonie romaine en Lusitanie (Portugal, province de Beja), ont été signalées à l'attention par M. Abel Viana[4] ; œuvres allant de l'époque primitive jusqu'aux Wisigoths. La prétendue « Anadyomène » de la fig. 4 (cf. p. 95), que l'auteur a republiée, *Museo*, II, p. 47, à Porto, en 1943, est, au vrai, le reste d'une divinité asiatique engainée (probablement l'Ephesia, ou l'Aphrodite d'Aphrodisias : cf. H. Thiersch, *Ependytes u. Ephod*, 1936, pl. 10 : torse de marbre du Musée d'Athènes) : on notera, dans la zone supérieure conservée, la reproduction du groupe des Trois Grâces ; pour la Néréide, cf. le fragment d'Athènes, ou (H. Thiersch, *ibid.*,

1. Il pouvait décorer un môle (?).
2. Strabon appelait les Turdétans τόγατοι (III, 11, 15).
3. F. Poulsen, *l. l.*, p. 12.
4. *Archivo español de arqueologia*, 19, 63, avril-juin 1946, p. 93-109.

pl. 12) le fragment de Vienne, qui devait comporter aussi le groupe des Charites. — Le document manque aux répertoires de H. Thiersch. — La fig. 5 est celle d'une tête romaine, peut-être du Ier s. et d'époque républicaine. Le bras de bronze, fig. 7, trouvé à Ferreira do Alentéjo, provient d'une statuette grecque, de bon style (inédit).

Un bulletin bibliographique concernant les récents travaux (historiques et archéologiques) relatifs à l'Afrique du Nord française a paru récemment dans la *Rev. historique*[1].

Les procès-verbaux des séances de la Commission de l'Afrique du Nord, qui paraissent au *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* sous une forme un peu périmée, demeurent, à quelque distance des faits enregistrés, le répertoire d'information le plus complet, sinon toujours critique. On a publié des comptes-rendus de séances et des mémoires pour 1938-1940 en 1942, 1941-1942 (ce volume a paru en 1944)[2]. Le *Bulletin* donne les rapports des directeurs des antiquités pour les trois pays nord-africains.

Le dernier volume paru de l'*Africa italiana* a été le t. 7, 1940.

Signalons, parmi les ouvrages généraux mentionnés par M. Chr. Courtois, dans *Le Maroc*, in-4°, Paris (s. d.), une étude de M. L. Chatelain sur le Maroc avant l'Islam (p. 78-88) ; dans la *Tunisie*, 1942, Paris, l'esquisse historique de Ch. Saumagne, *Sur quelques aspects de la civilisation antique* (en Tunisie) ; dans les deux volumes, *Algérie et Sahara*, 1946, Paris, l'exposé de L. Leschi, *L'Algérie dans l'antiquité*, I, p. 37-56.

Le R. P. G.-G. Lapeyre et A. Pellegrin ont publié un guide d'information générale sur *Carthage punique* (814-145 av. J.-C.)[3], qui laisse bien des questions en suspens et ne préserve pas assez des vues inexactes.

Le seul travail proprement historique est le *Maroc antique* de J. Carcopino (1943), recueil où l'auteur a repris ses pénétrantes études sur Volubilis, comme capitale de Juba II (cf. *Hesperis*, 17, 1935, p. 1-24 = *Maroc antique*, p. 167-190).

On trouvera dans la bibliographie de M. Ch. Courtois des indications bibliographiques concernant les fouilles à travers l'Afrique du Nord française, la Tunisie, le Maroc, pour la période 1940-1946.

Peu de sculptures ont été signalées ou publiées en Algérie : cf. pourtant A. Berthier, sur une statue d'Harpocrate[4], et P. Ginther, sur une statue rustique des environs de Tocqueville[5].

M. R. Horn a publié dans *Die Antike*[6] des vues d'ensemble sur Cyrène, son histoire et celle des fouilles. La part faite aux arts est sommaire. On trouvera là

1. Chr. Courtois, *Rev. histor.*, 198, 1947, p. 228 249 : relevé de l'état des périodiques, et informations classées chronologiquement, avec quelques lacunes (préhistoire, période punico-libyque, période romaine, chrétienne, etc.).
2. Les extraits des procès-verbaux ont paru jusqu'en mars 1949, à la date de ce *Bulletin*.
3. Paris, 1942. Le travail de P. Hubac, *Carthage*, 1946, n'apporte rien d'inédit.
4. *Bull. Soc. hist. et géogr. de Sétif*, II, p. 135-137.
5. *Ibid.*, II, p. 138-142.
6. 19, 1943, p. 163-213.

diverses reproductions : temples, tombeaux, avec quelques sculptures grecques et romaines, des monnaies.

On doit à M. H. Seyrig[1] et aux fouilles de l'enceinte du temple de Bel la connaissance d'une série de sculptures palmyréniennes ornementales, que M. H. Seyrig a considérées comme « archaïques ». Le mot s'entend par rapport aux sculptures du temple de Bel. Ces restes, qui ont été utilisés peut-être sur place, puis mis au rebut, viennent pour la plupart de la fondation T dans le péribole du sanctuaire. La même fondation a livré quelques fragments de sculpture en calcaire tendre, dont un, curieux, avec tête de femme *de profil* (*Syria*, 1941, p. 32, fig. 1) ; sur un autre morceau plus médiocre, on voit deux hommes sacrifiant en commun sur un pyrée : les têtes sont aussi de profil[2].

M. H. Seyrig voit sur ces reliefs une influence gréco-mésopotamienne, qu'il n'était peut-être pas nécessaire de postuler. Les documents dateraient du début du 1er s. avant notre ère, quand les artisans de Palmyre « suivaient avec une maladresse rustique la vieille tradition de la Mésopotamie » (?) : « C'est au moment où se développèrent les relations avec les centres de l'empire parthe — sans doute, comme on l'a toujours admis, vers le milieu du 1er s. av. J.-C. — que cette sculpture primitive céda peu à peu à celle dont la floraison est représentée par les reliefs du temple de Bel et les torses de Kasr-el-abiad ».

La fondation T a livré des images de cavaliers, du type *Syria*, 18, 1937, p. 52 sqq. Les nouveaux documents montrent qu'il faut remonter les dates proposées en 1937. Pour les autres pièces retirées du même lieu, cf. H. Seyrig, *Syria*, 22, 1941, p. 34-44.

Mlle M. Meurdrac[3] a publié comme venant de Sidon trois statuettes hellénistiques de « Vénus syriennes » : un petit torse en marbre, très mutilé (décapité, brisé aux bras et aux jambes), déesse accompagnée d'un dauphin dressé à sa gauche, semble-t-il ; deux petits bronzes, des tombes de la propriété Bustani (pl. 6), imitant la Vénus de Médicis. Les statuettes de bronze ont conservé leurs socles anciens : ces œuvres entrent dans la série des types phéniciens de la Collection de Clercq ; Mlle M. Meurdrac a fourni les documents de comparaison essentiels.

Dans une étude sur les « temples et cultes de la triade héliopolitaine à Baʿalbek[4] », M. R. Dussaud a eu l'occasion de signaler à nouveau, au passage, une importante statue d'époque séleucide, trouvée à Baʿalbek et conservée au Musée de Stamboul[5]. C'est la seule statue en ronde-bosse de quelque importance qui provienne de Baʿalbek[6]. Elle représente une déesse, malheureusement acéphale, assise sur un trône à dossier, portant à la fois le *chitôn* transparent (ceinture haute) et l'*himation* aux épaules, d'un style hellénistique accentué et de travail purement grec. Les pieds sont chaussés de hautes san-

1. *Syria*, 21, 1940, p. 277 sqq. ; 22, 1941, p. 31 sqq.
2. Autres bas-reliefs (processions), avec même particularité, l'un trouvé sur l'Agora de Palmyre, *ibid.*, et pl. I, 1, à la p. 34.
3. *Syria*, 22, 1941, p. 49-52, pl. 5-6.
4. *Syria*, 23, 1942-1943, p. 33 sqq.
5. P. 48, n. 2, et pl. 3 à la p. 72.
6. Pour l'origine, cf. la note 1, p. 48 (R. Dussaud), et surtout la bibliographie donnée par G. Mendel : ci-après.

dales tyrrhéniennes : on ne peut douter, comme l'observe bien M. R. Dussaud, qu'il s'agisse d'un monument du culte. Le trône à tabouret de la déesse est orné à l'avant d'une palmette d'acanthe entre deux bouquets de feuilles associés à des pattes de lion divergentes ; il est accosté, à gauche de la déesse, d'un sphinx ailé *femelle*, conservé, dont la tête fut rapportée au Louvre en 1865, par Joyau. Un autre, disparu, devait correspondre à droite. S. Reinach avait parlé, bien à tort, d'une Isis (*Rev. arch.*, 1902, I, p. 19-33). Selon M. R. Dussaud, la présence des sphinx suffirait à indiquer l'époque séleucide. La publication de *Baalbek*, I, p. 46, pl. 13, ne définit pas la déesse ; G. Mendel a beaucoup trop abaissé la date, en pensant à une effigie de Soémias, la femme d'Élagabale, qui aurait été représentée, en Cybèle, ou Héra, vers 220 ap. J.-C. (!)[1].

Jamais on n'aurait exécuté à une telle date une statue qui porte si clairement, dans sa draperie notamment, les marques du style maniéré hellénistique : s'il s'agit d'une princesse divinisée, il faudra chercher parmi les reines et princesses séleucides, dans la suite des temps où Eutychidès de Sicyone avait créé son modèle de la Tyché d'Antioche.

Ch. PICARD.

(A suivre.)

1. Date proposée par Clermont-Ganneau, et que G. Mendel avait eu tort de ratifier (*Catal. Constantinople*, 1912, II, p. 342 sqq., n° 605) : cette notice de G. Mendel semble avoir échappé, en 1943, à l'attention de M. R. Dussaud.