

Copyright information

Wagon, Adrien.

La frise de Pergame et le groupe du Laocoon.

Genève, 1881.

ICLASS Tract Volumes T.13.13

For the Stavros Niarchos Digital Library Euclid collection, [click here](#).



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](#).

This book has been made available as part of the Stavros Niarchos Foundation Digital Library collection. It was digitised by UCL Creative Media Services and is copyright UCL. It has been kindly provided by the [Institute of Classical Studies Library and Joint Library of the Hellenic and Roman Societies](#), where it may be consulted.

Higher quality archival images of this book may be available. For permission to reuse this material, for further information about these items and UCL's Special Collections, and for requests to access books, manuscripts and archives held by UCL Special Collections, please contact [UCL Library Services Special Collections](#).

Further information on photographic orders and image reproduction is available [here](#).

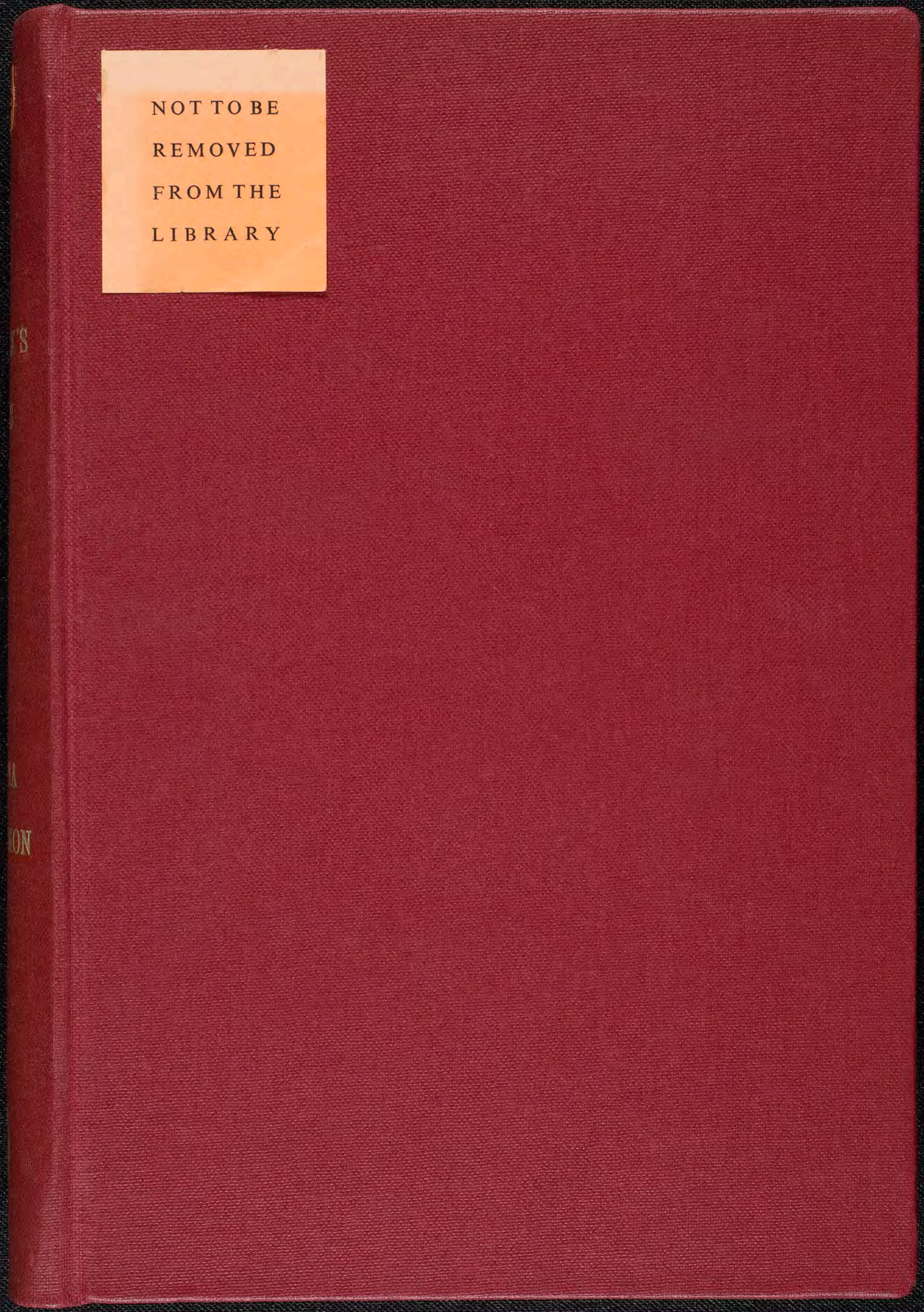


With thanks to the Stavros Niarchos Foundation.



UCL Library Services
Gower Street, London WC1E 6BT
Tel: +44 (0) 20 7679 2000
ucl.ac.uk/niarchoslibrary

NOT TO BE
REMOVED
FROM THE
LIBRARY



LA
FRISE DE PERGAME

ET LE
GROUPE DU LAOCOON

PAR
ADRIEN WAGNON

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE, PRIVAT-DOCENT A L'UNIVERSITÉ
MÉMORIALISTE DU GRAND CONSEIL DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE

(Extrait de l'Introduction au Cours d'Archéologie donné par l'auteur à l'Université,
et dans les Musées Rath et Fol. pendant le semestre d'hiver 1881 à 1882)

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
Alfred de MUSSET (*Rolla*).

GENÈVE
IMPRIMERIE CENTRALE GENEVOISE, RUE DU RHONE, 52

—
1881

Z

FR

GR

MÉ

(Extrait de
et dans

IMPRIME

*A M. le professeur J. Overbeck, de la part
de l'auteur,*

Ad. Wagnon.

Genève. 24 Nov. 1881.

LA

FRISE DE PERGAME

ET LE

GROUPE DU LAOCOON

PAR

ADRIEN WAGNON

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE, PRIVAT-DOCENT A L'UNIVERSITÉ
MÉMORIALISTE DU GRAND CONSEIL DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE

(Extrait de l'Introduction au Cours d'Archéologie donné par l'auteur à l'Université,
et dans les Musées Rath et Fol, pendant le semestre d'hiver 1881 à 1882)

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
Alfred de MUSSET (*Rolla*).

GENÈVE

IMPRIMERIE CENTRALE GENEVOISE, RUE DU RHONE, 52

—
1881

Z

Dans
l'histoire
leuse qu
roman c
détrem
chariots
Mineure
qu'il av
pour de
dans la
furent v
même,

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux ?
Alfred de MUSSET (*Rolla*).

Messieurs,

Dans une précédente séance, j'avais esquissé à grands traits l'histoire de cette entreprise de Charles Humann, si merveilleuse que l'on croit, en lisant ce récit, tourner les pages d'un roman de Jules Verne. J'avais dit que la saison des pluies détrempe le sol de Pergame et le rendait impraticable aux chariots et aux buffles, le seul moyen de transport en Asie-Mineure, que les routes mal tracées se changeaient en marais, qu'il avait fallu construire des traîneaux et atteler les ouvriers pour descendre les plaques de marbre de l'Acropole jusque dans la plaine du Kaikos. Messieurs, toutes ces difficultés furent vaincues avec un tel succès qu'en examinant moi-même, cet été, dans mon dernier voyage à Berlin, les bas-

reliefs de Pergame au Musée royal, j'ai cru remarquer que ces plaques ne présentaient pas une seule cassure de fraîche date dénotant un accident grave et récent.

* * *

Pendant l'hiver de 1879, le printemps et l'été 1880, Charles Humann avait envoyé à Berlin 462 caisses, contenant 97 grandes plaques de marbre ou bas-reliefs de la frise de l'autel de Zeus. La hauteur de ces monuments est de 2 mètres 30 centimètres, ils forment une longueur totale de 135 mètres et ils représentent, comme je l'ai déjà dit, la *Gigantomachie* ou le Combat des dieux et des géants. On avait, en outre, retiré du sol de Pergame 130 inscriptions et 35 plaques d'une frise plus petite que la précédente, représentant la légende de Telephos.

Cette précieuse et riche récolte de marbre, arrivée à Berlin, fut remise aux mains d'un sculpteur, M. Frères, qui travailla pendant une année à dépouiller les bas-reliefs de la couche de mortier qui les recouvrait, et à rassembler les plaques qui se correspondaient autrefois dans la frise. Ce dernier travail est loin d'être fini et il présente des difficultés presque insurmontables. En effet, malgré tous les efforts de M. Humann, malgré le résultat inespéré de ses recherches, les bas-reliefs retrouvés ne forment que les trois cinquièmes de la frise entière, telle qu'elle existait dans l'antiquité. Cependant ils suffisent pour remplir la salle assyrienne et pour occuper une partie de la rotonde du Musée de Berlin. C'est cette frise qui ornait le grand autel de Zeus à Pergame que nous voulons étudier dans le détail.

* * *

L'autel
Pergame
composé d
frise gigan
de 400 pi
du côté où
sur la plat
reconstruct
thèses. Tou
une sorte
ou espace
entouré d
centre de
servait aux
à Zeus, ma
prit une p
contre les
L'édifice
imposant.
hauteur, sa
dominait l
le fond, su
à droite, le
colonnes c
depuis le
n'entrevoya
chant dans

(1) C'est du
inscriptions q

L'autel de Zeus a été construit par Eumenes II, qui régna à Pergame de 197 à 159 avant notre ère (1). Ce monument était composé d'une base massive, autour de laquelle courait la frise gigantesque, haute de 2 mètres 30 centimètres et longue de 400 pieds. La frise était partout de la même hauteur sauf du côté où elle suivait les marches de l'escalier qui conduisait sur la plateforme, couronnée elle-même d'un édifice dont la reconstruction ne repose malheureusement que sur des hypothèses. Tout ce que l'on peut savoir, c'est que c'était comme une sorte de petit temple à ciel ouvert, composé d'une *cella*, ou espace fermé de quatre murs avec une seule porte, et entouré d'un élégant péristyle de colonnes ioniques. Au centre de la *cella* se trouvait l'autel proprement dit, qui servait aux sacrifices. Cet autel était consacré non-seulement à Zeus, mais aussi à sa fille Athênâ, la déesse victorieuse qui prit une part si grande à la lutte que son père soutenait contre les géants.

L'édifice, dans son ensemble, devait présenter un aspect imposant. Placé sur une large esplanade, à une très-grande hauteur, sans être tout-à-fait au sommet de l'Acropole, il dominait la plaine et la mer, tandis que, derrière lui, dans le fond, sur des terrasses plus élevées encore, on apercevait à droite, le sanctuaire d'Athênâ Polias, et à gauche les grandes colonnes corinthiennes de l'Augusteum. Ainsi, en s'élevant depuis le Gymnase jusqu'au sommet de l'Acropole, l'œil n'entrevoit qu'une succession de temples et de palais détachant dans l'air bleu leurs colonnades de marbre blanc.

* * *

(1) C'est du moins la date qui semble résulter de la forme des lettres des inscriptions que porte la frise.

Si, après avoir promené notre regard sur ce bel ensemble, nous revenons au détail du monument, nous voyons que les personnages de la frise qui ornent la base de l'édifice se détachent en haut-relief sur le fond, dont ils semblent sortir.

La frise elle-même est couronnée d'une corniche élégante, très-saillante et d'un effet puissant.

La moulure de la corniche portait autrefois les noms des dieux et des géants, au-dessus de chaque personnage. Malheureusement on n'a retrouvé que quelques lettres de ces inscriptions, en sorte que nous serons réduits à des hypothèses, lorsqu'il s'agira de donner un nom à ces Titans. Les dieux sont plus faciles à reconnaître, grâce à leurs attributs. Enfin, les artistes avaient signé leur œuvre, mais leurs noms sont aussi devenus illisibles.

* * *

Les compositions des frises grecques sont toujours soumises à une symétrie sensible, surtout aux tympanes des frontons des temples, dont la forme triangulaire exige que l'action de tous les personnages se dirige vers le centre, tandis qu'elle s'affaiblit aux deux extrémités, comme l'espace qui diminue graduellement. Dans une frise comme la nôtre, dont la hauteur est la même sur trois des quatre faces, une symétrie aussi rigoureuse n'est pas possible. Cependant l'action tout entière semble dépendre de deux grands groupes principaux, celui de Zeus et celui d'Athênâ.

* * *

Comme dans toutes les frises grecques représentant ces grandes luttes du monde héroïque, l'action est encore

indécise, no
petits engag
en résistant
représentant
seront soum
dans l'Univ
artistes ont
première vu
à leur œuvr
s'élève et t
jusqu'à l'es
degré de l'e
pent de l'un
ce qui ram
opposés l'un
naturelle, sa
voyant fuir
en forme de
Chénier sur

.....
Qui su
Jadis

Au milie
vêtement d
l'œil retrouv
dre apparen
qui a dirigé
qui résulten
malgré la di

indécise, nous assistons au plus fort du combat, divisé en petits engagements partiels. Mais, çà et là un géant tombe en résistant, on prévoit la défaite de ces monstres, de ces représentants des éléments indomptés du chaos, qui bientôt seront soumis aux lois de l'harmonie que Zeus va répandre dans l'Univers. Pour exprimer cette défaite prochaine, les artistes ont su tirer un parti admirable de l'escalier qui, à première vue, semblait devoir ajouter une difficulté de plus à leur œuvre colossale. En effet, à chaque marche, un dieu s'élève et triomphe, un géant tombe et fuit, il n'y a pas jusqu'à l'espace, si restreint, laissé au-dessus du dernier degré de l'escalier qui ne soit occupé par la lutte du serpent de l'un des géants et de l'aigle de Zeus. Ce qui vole et ce qui rampe, ces deux implacables ennemis, sont ainsi opposés l'un à l'autre, le cadre est partout rempli d'une façon naturelle, sans qu'on ressente la recherche ou l'effort. En voyant fuir les ennemis des dieux sur leurs longues jambes en forme de serpent, on songe aux vers suivants d'André Chénier sur Erichthon :

..... mortel prodigieux,
Qui sur l'herbe glissante en longs anneaux mobiles,
Jadis homme et serpent, traînait ses pieds agiles.

Au milieu du tumulte de la bataille, à travers l'enchevêtrement des serpents, des monstres et des corps humains l'œil retrouve facilement des points de repaire, sous le désordre apparent et le contraste des détails il aperçoit l'harmonie qui a dirigé la composition de l'ensemble. Malgré les lacunes qui résultent de la perte d'un grand nombre de fragments, malgré la diversité exceptionnelle des formes et la grandeur

de l'œuvre, la liaison des groupes entre eux ne peut échapper à l'observateur attentif. Les deux grands groupes de Zeus et d'Athênâ qui se correspondaient symétriquement frappent l'œil dès l'abord, et ce sont aussi ces deux groupes auxquels on a fait l'honneur de la rotonde du Musée de Berlin. Placés l'un à droite et l'autre à gauche de la porte intérieure de cette belle salle, ces deux bas-reliefs, exhumés de la vieille terre de Pergame, semblent vouloir révéler aux modernes le génie de l'antiquité. Malgré l'influence destructive des siècles, malgré leurs membres mutilés, Zeus et Athênâ ont gardé la majesté des dieux, et, sous le ciel froid du Nord, ils ont apporté avec eux quelque chose de la grandeur, de l'éclat et de la vie de l'Orient.

* * *

Dans le premier groupe, Zeus est au centre de la composition. Largement drapé dans les plis flottants de son manteau d'où sortent ses bras vigoureux et son buste puissant, le corps rejeté en arrière, les jambes écartées, le cou droit et fier, l'Olympien se présente à trois géants qu'il terrasse. Nulle crainte, nulle préoccupation de sa défense, il offre à ses ennemis sa poitrine musculeuse, il est tout à découvert, ses deux bras étendus dispensent la foudre et la mort, c'est le général sûr de la victoire. La main gauche brandit l'égide, à sa vue un jeune géant à forme humaine tombe dans des convulsions et tord ses beaux membres nus. A côté de lui un de ses compagnons plus âgés, à moitié homme, à moitié serpent, nous présente son dos musclé et le profil de sa figure énergique et barbue. Il tend une de ses mains enveloppée d'une peau vers l'égide de Zeus, comme pour s'en préserver, de l'autre qui a été brisée, il tenait sans doute son

arme, prête
de Zeus
serpent du
un adversai
gauche de
suppliante
dans sa dr
sur le dessi
remise à sa
Zeus, celles
malheureuse
tenue ou de
pien, quel é
ébranlait le
Le vieux g
et l'on a re
Vatican n'es
l'imitateur a
main gauche
tante, parce
modèle dans
volontiers de
si variée de
et nous verr
rait la vérita
que des cop
frise de Perg

Le groupe
la déesse à c

arme, prête à frapper. Au-dessus de ce vieil athlète l'aigle de Zeus vole au combat. Il enfonce ses serres dans le serpent du géant. A droite du dieu la foudre tombe sur un adversaire à forme humaine, elle lui traverse la cuisse gauche de part en part. Le malheureux tend une main suppliante vers le dieu qui brandissait un nouvel éclair dans sa droite. Cette main qu'on ne voit pas encore sur le dessin que vous avez, a été maintenant retrouvée et remise à sa place dans le bas-relief de Berlin. La tête de Zeus, celles des géants les plus rapprochés de lui, ont été malheureusement brisées. Quelle expression de fureur contenue ou de gloire triomphante animait les traits de l'Olympien, quel était le mouvement de ses sourcils dont un signe ébranlait le monde? C'est ce que nous ne saurons jamais. Le vieux géant fait l'admiration de tous les connaisseurs, et l'on a reconnu que le géant d'un bas-relief antique du Vatican n'est qu'une copie de celui de notre frise. Seulement l'imitateur au lieu d'une peau lui a mis une pierre dans la main gauche, ce qui gâte l'effet. Cette découverte est importante, parce qu'elle démontre que notre frise a déjà servi de modèle dans l'antiquité et que les sculpteurs empruntaient volontiers des figures détachées à cette collection si riche et si variée de l'autel de Pergame. Cette indication est précieuse et nous verrons que quelques figures isolées dont on ignorait la véritable signification et l'origine, ne sont en définitive que des copies des compositions les plus frappantes de la frise de Pergame.

* * *

Le groupe correspondant représente la Victoire d'Athênâ, la déesse à qui l'autel était aussi consacré. La symétrie de

l'ensemble des deux groupes est frappante. Dans le premier comme dans le second, nous avons quatre personnages, dont deux se traînent aux pieds des divinités triomphantes. Dans le premier comme dans le second, la force et la fureur des divinités éclatent dans toute leur puissance. Seulement l'action d'Athênâ est plus rapide, plus passionnée, que celle de Zeus. Malgré le casque, malgré l'égide et le lourd bouclier, malgré la réalité toute terrestre de son action, elle a conservé quelque chose de cette légèreté d'oiseau qu'Homère cherche à exprimer, lorsqu'il dit dans sa langue poétique que les déesses marchent comme des colombes. Les cheveux d'Athênâ volent, sa tunique flotte, son égide même s'agite, tout en elle respire la vie, il y a dans cette figure comme un souffle divin qui brise la résistance de ses ennemis, elle triomphe en courant, elle est la *diâ theaôn* du vieil Homère, cette expression presque intraduisible qui veut dire: *la divine des divines*; ou *la plus divine des divinités*. A gauche d'Athênâ la Victoire, la *Nikê* vole vers la déesse qu'elle semble vouloir couronner. Les ailes déployées de cette Victoire, sont travaillées et fouillées avec le plus grand soin, elles remplissent le fond du cadre, et elles ont permis au sculpteur, de détacher presque entièrement de la masse du marbre le corps léger de cette figure, dont les membres semblent flotter dans l'air avec les plis de sa tunique. C'est sans doute cette circonstance qui a entraîné la perte si regrettable du buste de cette Victoire, qui s'élevait au-dessus de la surface du bas-relief. Il y a un contraste charmant entre le bras si délié, si fin de cette *Nikê*, et le bras musculeux d'Athênâ qui supporte le lourd bouclier.

aug. prov. 72.14.
184, Janic 18. 288
Ephr. 19. 6, Nag.
Lippin. Kuntz in
Ocl.

* * *

Au-desso
la déesse
sa main gau
qu'elle ten
Sa tête rej
cheveux ép
grands yeux
de la figure
statues anti
faut remarq
représentent
deuil, embl
l'artiste a éc
par le désor
nent mieux
moindre dor
il suffirait de
dire la terre,
bras droit de

C'est sans
à droite d'At
figure de Dé
pour le plus
mais trop ta
géant a été s
d'une secon
de sa queue
rapprochant
croit voir les

Au-dessous de la Victoire le buste matronal de Démêtêr,
la déesse de la Terre, la mère des Géants, sort du sol. De
sa main gauche elle supporte une corne d'abondance, tandis
qu'elle tendait vers Athênâ, sa main droite suppliante.
Sa tête rejetée en arrière et comme noyée dans un flot de
cheveux épars, l'expression de douleur qui anime ses deux
grands yeux nous font regretter davantage la perte du reste
de la figure. Cette perte est d'autant plus sensible que les
statues antiques de Démêtêr sont assez rares. Cependant il
faut remarquer que dans la plupart des compositions qui
représentent Démêtêr, elle a la tête couverte d'un voile de
deuil, emblème de sa douleur éternelle. Dans notre groupe,
l'artiste a écarté ce symbole avec intention pour le remplacer
par le désordre des cheveux et de la tunique, qui convien-
nent mieux à l'action violente du groupe. Si nous avons le
moindre doute sur la véritable signification de cette figure,
il suffirait de jeter un coup d'œil sur l'inscription Γ Η, c'est-à-
dire *la terre*, qu'un heureux hasard a conservée au-dessus du
bras droit de Démêtêr.

* * *

C'est sans doute la mort du jeune Géant que nous voyons
à droite d'Athênâ, qui a évoqué du fond de l'Adès la grande
figure de Démêtêr, cette *mater dolorosa* de l'antiquité. C'est
pour le plus beau et le plus jeune de ses fils qu'elle implore,
mais trop tard, la clémence de la déesse triomphante. Le
géant a été saisi par le serpent divin d'Athênâ. Dans l'espace
d'une seconde, le reptile se jette sur sa victime, l'extrémité
de sa queue s'enroule autour de la jambe droite du Titan,
rapprochant le pied de la cuisse avec une telle violence qu'on
croit voir les veines se gonfler sous la pression du monstre.

! *Ambrigo*

En même temps, il s'applique sur le dos du géant, paralyse son bras gauche qui s'étend convulsivement, et revient enfin le mordre sous l'aisselle. Toutes ces actions s'accomplissent en moins de temps qu'il ne faut pour le dire. Dans sa langue inimitable le Dante a su rendre une impression semblable : « Et en moins de temps, dit-il, que je n'en mets à tracer un *i*, en moins de temps un serpent noir se jeta sur le damné, le mordit au cou et le réduisit en cendres. Et lui renaissait de la cendre pour être mordu de nouveau. » C'est que le reptile est divin, l'action de sa morsure est surnaturelle, instantanée. Le géant s'abat comme un grand oiseau au pied de la déesse, sa tête se renverse, ses yeux tournent, sa bouche s'ouvre, ses traits n'ont pas le temps de se tordre sous l'impression de la douleur, mais ils ont déjà cette rigidité et ce masque immobile que donne l'approche de la mort, *on croit les voir pâlir*. Enfin la main droite s'était élevée pour écarter celle d'Athênâ, qui saisit le géant aux cheveux, mais elle retombe inerte sur le bras de la déesse. L'action n'a pas pu s'achever tant l'agonie a été prompte, et rien ne saurait mieux exprimer la puissance divine d'Athênâ que cette rapidité foudroyante avec laquelle elle anéantit la vigoureuse jeunesse du Titan vaincu.

Ainsi notre groupe et spécialement la représentation de ce géant possède au plus haut degré la qualité maîtresse que Lessing dans son *Laocoon* exige des œuvres d'art de la sculpture.

C'est-à-dire que le sculpteur nous a représenté le point culminant de l'action, la catastrophe du drame, la crise finale de cette lutte de dieux et de Titans.

Car, le domaine du sculpteur étant l'espace et rien que

l'espace, à
et du litté
d'une puis
artistes de
vaillé à ce
pas d'une
il semble
cette loi qu
En effet, c
ont été con
soit aussi a
tesque les
ribles, mais
centralisés
Zeus. C'est
nous a con
mot des ar
avec leque
sublimes, a
ment de le

Si nous
admirerons
des figures
tonie ; le gé
du cadre, s
grandeur et
Nous ac
éclate dans

l'espace, à l'exclusion du temps qui est le domaine du poète et du littérateur, tout autre moment de l'action n'eût pas été d'une puissance d'effet aussi saisissante. Et il semble que les artistes de la frise de Pergame, et surtout ceux qui ont travaillé à ce groupe — (car toutes les parties de la frise ne sont pas d'une égale beauté, et révèlent des mains différentes) — il semble que ces artistes aient eu comme l'intuition de cette loi que Lessing devait formuler tant de siècles plus tard. En effet, dans les trente groupes de combattants qui nous ont été conservés, on n'en trouverait pas un seul où l'action soit aussi avancée. Sur toute la longueur de cette frise gigantesque les artistes ont semé des épisodes charmants ou horribles, mais tous leurs efforts se sont concentrés et comme centralisés dans ce groupe, plus encore que dans celui de Zeus. C'est donc le plus heureux de tous les hasards qui nous a conservé ce groupe admirable. Il est comme le dernier mot des artistes de Pergame. C'est le dernier chef-d'œuvre avec lequel ils voulaient couronner cette série de combats sublimes, avant de dire un éternel adieu à ce grand monument de leur gloire.

* * *

Si nous passons des détails à l'ensemble du groupe, nous admirerons l'harmonie de la composition, de la combinaison des figures et des mouvements qui évite l'écueil de la monotonie ; le génie avec lequel le sculpteur a su remplir l'espace du cadre, si restreint cependant, pour des figures d'une telle grandeur et pour une scène aussi compliquée.

Nous admirerons le choix heureux des contrastes qui éclate dans l'opposition des formes matronales d'Athênâ et

la légèreté du corps flottant de la Victoire. Nous admirerons surtout le pathos de la souffrance physique qui se révèle dans la figure du jeune géant, opposé à cette grande douleur morale qui se reflète dans les yeux suppliants de Dèmètêr.

Et si nous nous absorbons longuement dans cette contemplation, l'illusion sera telle, que nous croirons entendre l'allalé victorieux d'Athênâ, les plaintes de Dèmètêr et de son fils, mélangées au bruissement étrange des grandes ailes de la Victoire et du Titan vaincu.

* * *

Si je me suis arrêté à l'étude détaillée de ce groupe, c'est qu'il contient la solution d'un certain nombre de problèmes que la science archéologique n'avait pas pu résoudre jusqu'à présent.

Mais avant de vous exposer le détail des hypothèses assez vraisemblables que je crois pouvoir rattacher à ce groupe, il est bon de vous dire que j'entre ici sur un terrain absolument inexploré. Je n'ai que quelques indications données par les autorités, les développements dans lesquels j'entrerai m'appartiennent entièrement, c'est à vous de juger et de retenir ce qui vous paraîtra vraisemblable.

La première question que notre frise semble éclaircir, c'est celle de la date, jusqu'ici incertaine, à laquelle le célèbre groupe du Laocoon a été composé.

La seconde est l'histoire de ce groupe et la manière dont sa composition si étrange, si problématique a pu être créée.

La troisième est ce qu'il faut penser d'une prétendue tête d'Alexandre que l'on admire au musée de Florence.

Le quatrième point qui rend encore notre groupe intéres-

sant, c'est
doute, entre
celle de not

La prem
du Laocoon

Ce probl
les plus lab
d'accord.

En effet,
tation d'un
page 730.)
archéologue

Les uns,
admettaient
seignement
du Laocoon
encore géné
c'est-à-dire

Les autre
soutenaient
apprendre c
la création c

Ils affirm
on pût se c
même de l'

Or, sans
attribuait le
contemplati

sant, c'est qu'il y a une certaine parenté, très lointaine sans doute, entre l'Athênâ inexpliquée du musée du Capitole et celle de notre frise de Pergame.

* * *

La première question est donc : « A quelle date le groupe du Laocoon a-t-il été créé ? »

Ce problème a coûté déjà aux archéologues les recherches les plus laborieuses, sans qu'ils aient pu se mettre absolument d'accord.

En effet, cette date dépend jusqu'à présent de l'interprétation d'un passage de Pline (36^{me} Livre, Section 4, page 730.), dont les termes indécis ont été la cause que les archéologues se sont divisés en deux camps opposés.

Les uns, parmi lesquels on s'étonne de trouver Lachmann, admettaient qu'on peut tirer de ce passage de Pline un renseignement certain, et croyaient avec Lessing que le groupe du Laocoon devait avoir été créé à l'époque où Titus était encore général, quelque temps avant qu'il monta sur le trône, c'est-à-dire avant l'an soixante et dix-neuf de notre ère.

Les autres, parmi lesquels il faut mentionner Overbeck, soutenaient avec raison qu'on ne peut absolument rien apprendre du passage de Pline en ce qui concerne la date de la création du Laocoon.

Ils affirmaient donc que les seuls indices d'après lesquels on pût se diriger dans cette recherche, étaient le caractère même de l'œuvre, son style et l'esprit général qui l'anime.

Or, sans vouloir aller aussi loin que Winkelmann, qui attribuait le Laocoon à l'école de Lysippe, il résulte de la contemplation de l'œuvre elle-même qu'elle remonte à l'épo-

que des successeurs d'Alexandre. La manière dont le Laocoon est sculpté rappelle le plus celle des écoles de Rhodes et de Pergame, auxquelles on doit l'Artémis de Versailles, l'Apollon du Belvédère et les groupes des combattants gaulois. Cette école de Rhodes, à laquelle il faut rattacher celle de Pergame, comprend une période qui s'étend depuis l'an 300 à l'an 42 avant notre ère.

*Les hypothèses
de J. Denon sur
l'origine de
ce groupe.*

En écartant donc l'hypothèse très-invraisemblable de Lessing et de Lachmann qui plaçaient le Laocoon du temps de l'empereur Titus, tout ce qu'on savait sur ce groupe était qu'il avait été très-probablement créé entre l'an 300 et l'an 42 avant notre ère, par Athénodore, Agésandre et Polydore de Rhodes.

* * *

Mais, dire qu'un chef-d'œuvre a été composé entre 300 et 42 avant notre ère, ce n'est pas donner un renseignement précis, certain, ce n'est qu'une vague indication, dont il fallait cependant se contenter jusqu'à ce jour.

Un autre mystère inexplicable, c'était la création même du groupe du Laocoon.

Les monuments de l'art, comme les phénomènes de la nature, s'expliquent par une succession de développements, d'évolutions. Ils ont leur histoire. Ils ne sortent pas tout à coup de la pensée des artistes, comme Minerve du cerveau de Jupiter. Ils sont généralement précédés d'une série d'essais et d'efforts qui trouvent leur couronnement dans une dernière œuvre qui réunit les qualités de toutes les autres. Seul, le Laocoon surgissait tout à coup de terre, comme un phénomène isolé. On se trouvait en présence d'un groupe d'une composition admirable, mais étrange par le choix du

sujet, des s
avec un r
investigati
tueuses. Ni
nulle part
analogue à
L'origine
science criti
de cette imp
avaient che
hypothèses
voulaien ra
la poésie, à
Heureuse
on est rever
différents de
teur ne cop
grand poète
peintres ou
et des autres
mettant mêm
nière d'un p
Sophocle ou
rien sur l'his
ces artistes a
ble de circon
ment de cett
Cependan
toutes sortes
convenable,

sujet, des serpents et des corps humains enchevêtrés, traités avec un réalisme cruel, presque repoussant. Et toutes les investigations sur la filiation de cette œuvre restaient infructueuses. Ni dans les frises, ni dans les peintures sur vase, nulle part on ne trouvait une composition antérieure et analogue à celle du Laocoon.

L'origine du Laocoon restait une de ces énigmes que la science critique est impuissante à résoudre et l'impression de cette impuissance était si pénible, que les archéologues avaient cherché une consolation en se jetant dans des hypothèses dont la base même était fautive. C'est-à-dire qu'ils voulaient rattacher la création du Laocoon à l'influence de la poésie, à l'œuvre de Sophocle ou à celle de Virgile.

Heureusement, depuis que Lessing a écrit son Laocoon, on est revenu de ces comparaisons entre les domaines si différents de la poésie et des arts plastiques. Un grand sculpteur ne copie pas les œuvres d'un poète, pas plus qu'un grand poète ne saurait copier, dans ses vers, les tableaux des peintres ou les groupes des sculpteurs. Les procédés des uns et des autres sont absolument différents, en sorte qu'en admettant même que les sculpteurs eussent puisé l'idée première d'un pareil groupe dans les œuvres de Pisandre, de Sophocle ou de Virgile, cela ne nous apprendrait absolument rien sur l'histoire technique du groupe, sur les modèles que ces artistes avaient pu avoir sous les yeux, enfin sur l'ensemble de circonstances qui a dû les guider dans l'accomplissement de cette tâche difficile, étrange, presque surhumaine.

Cependant, un mot de Plin, qui a poussé les érudits à toutes sortes de controverses, pouvait, interprété d'une façon convenable, donner une indication sur la manière dont le

Laocoon a été créé. Pline dit qu'Athénodore, Agésandre et Polydore ont sculpté le Laocoon dans un bloc de marbre : *de consilii sententia*. D'après la seule traduction qui me paraît vraisemblable, cette expression signifie que les artistes de Rhodes se sont consultés, se sont réunis en une sorte de conseil pour discuter le plan de l'œuvre qu'ils se proposaient d'exécuter.

Voilà donc tout ce que l'on savait sur le Laocoon, sur la date de cette création, sur l'origine et l'histoire de ce monument.

* * *

La frise de Pergame est très certainement destinée à jeter une lumière nouvelle sur tous ces points obscurs.

D'après la forme des lettres des inscriptions retrouvées sur la frise de Pergame, il est à peu près certain que le grand autel de Zeus a été construit sous Eumenes II qui régnait à Pergame de 197 à 159 avant notre ère.

Mais l'analogie entre le groupe du Laocoon et divers sujets de la frise de Pergame est telle, qu'on peut admettre sans trop s'aventurer, que ces monuments appartiennent à la même époque et très probablement à la même école. Il résulterait de cette observation que le Laocoon aurait été créé entre 197 et 159 avant notre ère.

Il nous reste donc à établir quels sont les points d'analogie qui existent entre le groupe du Laocoon et la frise de Pergame.

Et d'abord toute la frise de Pergame dénote une connaissance merveilleuse de l'anatomie, et une recherche du réalisme qui va parfois jusqu'à l'horrible et au repoussant. Les mêmes qualités et les mêmes défauts se retrouvent aussi dans le groupe du Laocoon. Là comme dans la frise, tous les

muscles des
l'exactitude
chée, fouillé
Même les p
le roulement
les rides du
l'élèvent jusq
sûreté de ma
Dans le La
artistes aien
nu. De là les
des corps, l
anneaux des
terminent en
la lutte, don
parenté des
dence que da
d'Athênâ a
groupe comm
pour le repré
acte du dram
la puissance
tion foudroya
même dans l
l'éclair que
fils et le père
que ce terrib
de la Nemesi
et dans l'autr
et sur ce po

muscles des corps sont taillés avec un soin minutieux de l'exactitude anatomique, chaque boucle des cheveux est détachée, fouillée, travaillée avec une précision et un art inouïs. Même les petits muscles du visage, le creux des orbites, le roulement des globes de l'œil, le froncement des sourcils, les rides du front, tous ces détails qui font l'expression et l'élèvent jusqu'à l'illusion, sont rendus avec un bonheur, une sûreté de main qui dénote une longue étude de l'anatomie. Dans le Laocoon, comme dans la frise, il semble que les artistes aient voulu faire étalage de leur profonde science du nu. De là les montagnes de muscles, les étranges contorsions des corps, le mélange des formes humaines et des longs anneaux des serpents. Dans la frise, les jambes des géants se terminent en énormes reptiles qui eux aussi prennent part à la lutte, dont ils augmentent l'horreur. Mais nulle part la parenté des deux chefs-d'œuvre n'éclate avec autant d'évidence que dans la manière dont le jeune géant du groupe d'Athênâ a été saisi par le serpent de la déesse. Dans ce groupe comme dans celui du Laocoon les artistes ont choisi pour le représenter le point suprême de la crise, le dernier acte du drame. Dans le groupe de la frise nous avons vu que la puissance miraculeuse d'Athênâ a été exprimée par l'action foudroyante, instantanée du serpent divin. Il en est de même dans le groupe du Laocoon. C'est avec la rapidité de l'éclair que les deux serpents ont envahi à la fois les deux fils et le père. C'est cette circonstance qui nous a fait sentir que ce terrible châtement est une œuvre divine, une œuvre de la Nemesis, de la vengeance céleste. Ainsi donc dans l'un et dans l'autre groupe, c'est le même moment qui a été choisi et sur ce point il ne peut pas y avoir le moindre doute, la

manière est la même, il y a dans l'un et dans l'autre la recherche du même effet.

* * *

Cependant le groupe de la frise est bien supérieur à celui du Laocoon et cela pour la raison suivante :

Nous verrons lorsque nous étudierons de plus près le Laocoon, que ce chef-d'œuvre ne produit pas par lui-même, par lui seul, une impression tragique.

En effet, l'émotion tragique est le résultat d'une succession de faits qui aboutissent à une catastrophe ; pour que cette impression soit produite, il faut nécessairement que le châtement auquel nous assistons soit la conséquence fatale d'actions ou de crimes antérieurs. Or, le groupe du Laocoon ne nous dit rien sur les circonstances qui ont précédé ou accompagné la catastrophe, il est la représentation de la crise dans toute sa nudité. C'est pourquoi il ne produit que l'impression de cette horreur qu'inspire la souffrance physique et sa contemplation fatigue et repousse à la longue. L'œil qui parcourt ces membres tordus, ces serpents et ces corps humains entrelacés, ne sait où se reposer et finit par se détourner avec horreur.

L'effet du groupe de la frise de Pergame est tout différent. Un coup d'œil nous suffit pour comprendre ce qui s'est passé. La Victoire souriante qui vole au-devant d'Athênâ nous apprend qu'une lutte terrible a précédé la scène à laquelle nous assistons.

Le buste de Démêtêr, son expression suppliante, sa brusque apparition au-dessus du sol qu'elle n'a pas encore entièrement quitté, nous font comprendre qu'elle vient, au dernier moment, sans doute après une longue lutte entre sa ten-

dresse et
d'Athênâ
déchu, qui
d'une agon
explication,
tion des au
tableau com
une tragédie
cadre étroit
d'Athênâ, le
morale de
réunissent p
gique qui m
rence n'est
croire. En e
leur compos
choisi. Le m
senter par
laisserons de
infériorité q
continuerons
ressemblanc
j'espère vou
sortis d'une
n'a pas été

Si nous e
Pergame av
nous condui

dresse et son orgueil, implorer la clémence, la miséricorde d'Athênâ pour le plus jeune de ses fils, pour ce bel ange déchu, qui se tord à ses pieds dans les dernières secousses d'une agonie atroce. Nous ne pensons pas à chercher une explication, nous n'avons pas besoin même de la contemplation des autres groupes pour comprendre celui-ci, c'est un tableau complet qui se suffit à lui-même. Nous assistons à une tragédie, à un drame à trois personnes contenu dans le cadre étroit de la frise. L'expression de fureur triomphante d'Athênâ, les tortures physiques du Titan, la haute douleur morale de Dêmêtêr, la gracieuse figure de la Victoire, se réunissent pour produire au plus haut degré cet effet tragique qui manque absolument au Laocoon. Mais cette différence n'est pas aussi considérable qu'on pourrait bien le croire. En effet, les artistes du Laocoon ont été dirigés dans leur composition par la difficulté même du sujet qu'ils avaient choisi. Le mythe étant donné, ils ne pouvaient pas le représenter par leur art, mieux qu'ils l'ont fait. Nous ne nous laisserons donc pas détourner de notre comparaison par cette infériorité que nous reconnaissons au Laocoon. Mais nous continuerons à rechercher quels sont les autres points de ressemblance qui existent entre les deux chefs-d'œuvre, et j'espère vous amener à la conviction qu'ils sont tous deux sortis d'une même école, ou que du moins l'un d'entre eux n'a pas été composé sans la connaissance de l'autre.

* * *

Si nous cherchons à comparer la tête du jeune géant de Pergame avec celles du Laocoon et de ses fils, cette étude nous conduira aux observations suivantes : L'âge de notre

Géant est celui de la jeunesse dans tout l'éclat de sa grâce et de sa beauté. C'est-à-dire qu'il n'est ni aussi jeune que les fils du Laocoon ni aussi âgé que le père. Cette première différence en entraînera nécessairement une série d'autres dans la composition. En effet, un jeune homme n'oppose pas à la douleur physique la même résistance que celle des enfants ou d'un homme dans toute la force de l'âge.

L'inclinaison violente de la tête se retrouve dans le Laocoon et dans le Géant de la frise, et cependant elle n'est pas la même. Dans le Laocoon elle est le résultat de la douleur physique arrivée à son paroxysme. Dans le jeune Géant ce n'est pas seulement la souffrance, c'est aussi la main puissante d'Athênâ qui a courbé cette tête rebelle. L'inclinaison de la tête du Titan de Pergame n'est donc due ni à la crise convulsive, presque nerveuse qui agite le Laocoon, ni à l'envahissement de la mort qui a penché, comme une fleur malade, la tête du plus jeune des fils de Laocoon. C'est-à-dire que nous avons sous les yeux un mouvement intermédiaire, qui n'est déjà plus celui de Laocoon, mais qui n'est pas encore celui de son fils.

Et l'expression du Titan, Messieurs, dirons-nous qu'elle est la même que celle de Laocoon ou de ses fils ? Les yeux du Géant tournent dans l'orbite, ceux de Laocoon se lèvent vers le ciel, la bouche du Laocoon est entr'ouverte celle du Géant s'ouvre aussi, mais tandis que les muscles du visage dans le Laocoon sont tordus par la douleur à un tel point que la surface de la figure paraît traversée, divisée et comme morcelée par une foule de petites excavations, celle du Géant est détendue ; à l'exception du front, ses traits ont déjà l'immobilité, la rigidité que donnent les premières atteintes

de la mort. On sent que, s'ils avaient une couleur, ils seraient livides. La bouche du Laocoon se tord, s'ouvre, et contrairement à ce qu'affirmait Lessing, elle pousse des cris affreux, inarticulés :

« *Clamores simul horrendos ad sidera tollit.* »

dit Virgile, qui, nous pouvons le supposer maintenant, avait peut-être le groupe sous les yeux. Il n'en est pas de même de la bouche du jeune Géant. Elle ne se tord plus, elle s'entr'ouvre, elle ne crie plus, elle a cessé de crier, elle est semblable à celle de ces malheureux qui sous l'impression d'une terreur ou d'un cauchemar veulent crier et ne peuvent pas, elle ne supplie plus, elle gémit la dernière plainte, elle exhale le dernier soupir, le dernier souffle de l'agonie. Cependant cette bouche est encore vivante, elle n'est pas pareille à celle du plus jeune fils de Laocoon qui a déjà cessé de vivre. Mais il ne faudrait pas croire, comme Lessing avait cherché de l'établir pour le Laocoon, que notre Géant ne crie pas, parce que l'artiste aurait recherché une certaine modération d'expression, une certaine tranquillité, une certaine dignité particulière au génie de l'art hellénique, ce je ne sais quoi qui sent la convention et que l'on croyait autrefois être l'apanage des œuvres classiques.

Messieurs, ce sont là de vieilles théories, de vieux préjugés, que la frise de Pergame et au besoin le groupe du Laocoon suffisent pour réfuter victorieusement. Le Laocoon est la représentation de la douleur physique dans toute son horreur, il serait difficile d'aller plus loin sans atteindre le laid ou l'ignoble. Quant à la frise de Pergame elle nous fait assister d'un bout à l'autre au déchaînement de toutes les passions,

à l'acharnement des combattants, à la cruauté froide des vainqueurs. Les blessures ont même ce réalisme que la critique moderne a reconnu être un des traits caractéristiques des récits du vieil Homère. Si donc notre jeune Titan ne crie pas, ce n'est pas à cette prétendue modération de l'expression qu'il le doit. C'est qu'il représente le moment qui suit le paroxysme de la douleur exprimé par le Laocoon, et qui précède la dernière agonie du plus jeune de ses fils. Et nous comprendrons facilement pourquoi l'artiste a choisi ce moment-là plutôt qu'un autre. L'abandon de tout son petit corps aux enlacements froids des reptiles et la mort instantanée sont naturels chez un enfant. Les dernières contorsions d'une résistance opiniâtre, les cris affreux et les rides du visage, conviennent à un homme de l'âge du Laocoon. Mais cette grâce, cette beauté, ce charme étrange et mystérieux qui sont aimables jusque dans les bras de la mort, sont les seuls apanages de la jeunesse dans sa fleur et dans tout son éclat. Là encore, l'inspiration de la frise de Pergame est bien supérieure à celle du Laocoon. Cette grande beauté, qui s'en va, cette éclatante jeunesse qui succombe aux étreintes du monstre, nous saisissent d'une émotion que ni la mort de l'adolescent ni la lutte de Laocoon n'était capable d'éveiller. C'est qu'on le voit trépasser, c'est qu'on sent tout ce qu'il perd avec la vie, la beauté, la grâce, la force, l'orgueil et sans doute aussi les illusions fraîches et les ardentes passions de la jeunesse. Et, si quittant cette agonie, nous jetons un regard sur Démêtêr, sur ce grand deuil, sur cette mère, qui vient implorer en vain la pitié pour le plus jeune, le plus beau de ses fils, l'émotion deviendra réellement puissante et tragique.

Le résu
l'autre ch
bien le frè
plus jeune
séquences
différence

Mais c'
membres
devient fra
une contor
en s'appli
partie du t
se contrac
sous la te
traits se ré
cavité de l
et que l'on
et l'expres
frappe à p
ces deux
de leur re
faudra ten
donne au
et d'élégan
plus de r
droit que
En outr
mais un h

Le résultat de cette étude de l'expression dans l'un et dans l'autre chef-d'œuvre est donc que le Titan de Pergame est bien le frère du Laocoon de Rhodes, seulement c'est un frère plus jeune. Toutes les autres différences ne sont que les conséquences normales, logiques, naturelles de cette première différence d'âge.

* * *

Mais c'est surtout dans la comparaison du torse et des membres que l'analogie du Géant de Pergame et du Laocoon devient frappante. Le torse du Géant de Pergame présente une contorsion à droite produite par l'étreinte du serpent qui, en s'appliquant sur le dos, fait ressortir violemment cette partie du thorax. Il en résulte que le flanc gauche se creuse, se contracte à tel point qu'on croit entendre craquer les os sous la tension irrésistible des gros muscles. Les mêmes traits se retrouvent exactement dans le Laocoon. Enfin, cette cavité de l'abdomen qui suit les convulsions du diaphragme, et que l'on a tant admirée dans le Laocoon, comme le siège et l'expression de la souffrance horrible qu'il endure, nous frappe à première vue dans le torse du jeune Géant. Placez ces deux torses l'un à côté de l'autre et vous serez étonnés de leur ressemblance, de leur air de parenté. Seulement il faudra tenir compte encore ici de cette différence d'âge qui donne au torse du géant plus d'élasticité, plus de souplesse et d'élégance. D'ailleurs, Laocoon étant assis, son torse offre plus de résistance aux étreintes du reptile, il se tient plus droit que celui du Géant qui s'incline en tombant.

En outre, le fait que le Géant n'est pas une statue libre, mais un bas-relief appliqué par le dos au fond de la frise,

et la position des ailes ont forcé le sculpteur à présenter ce torse en face, tandis que celui du Laocoon se tord davantage vers la droite.

* * *

Les analogies des membres sont plus évidentes encore. La cuisse gauche du géant se détend et s'écarte du tronc d'une façon analogue à la cuisse gauche du Laocoon. Le bras gauche du Géant a été entouré à sa naissance par l'anneau du reptile.

Sous cette pression formidable le bras s'étend, la main s'ouvre lentement, les doigts s'écartent, on croit ressentir la crampe qui les saisit. Un effet semblable doit exister dans toute bonne restauration de la main droite du fils aîné de Laocoon.

L'écartement des cuisses est à peu près le même dans le Laocoon et dans le géant, avec cette différence cependant que le Géant étant tombé à genoux au lieu d'être assis, cet écartement est plus brusque et plus violent chez lui.

Le rapprochement soudain de la cuisse et du pied droit enlacés à la fois par la queue du reptile, et qui nous frappe chez le Géant, existe aussi jusqu'à un certain point dans le Laocoon. En effet, il y a quelque chose d'analogue dans la manière dont la queue du reptile enveloppe l'extrémité de la jambe gauche du fils du Laocoon. Enfin la morsure cruelle sous l'aisselle et la chute du bras droit renversé sur la tête sont semblables dans le Géant et dans le plus jeune des fils de Laocoon.

Cette position du bras du Géant vient d'ailleurs confirmer

d'une façon
rière sa ten

Dans les
point, qui
tiles du La
Géant n'es
groupe du
jours occup
lièrement l

est embrass
Mais cet
sible dans
ailes déploy
blir l'harm
gauche, au
droite.

J'espère,
existe entre

Ils sont
frères par l
par les cor
par les enla
du momen
souffrance

cruauté, da
C'est do
Musée de E
lage du La

d'une façon éclatante la restauration qui fait retomber derrière sa tête, le bras du plus jeune des fils de Laocoon.

* * *

Dans les enlacements du serpent de la frise il n'y a qu'un point, qui ne soit pas absolument identique à ceux des reptiles du Laocoon. C'est que la naissance du bras droit du Géant n'est pas enlacée par le reptile. Tandis que dans le groupe du Laocoon les deux bras des personnages sont toujours occupés par les étreintes des serpents et tout particulièrement le haut de l'épaule droite du plus jeune des enfants est embrassée par un dernier anneau du monstre.

Mais cet enlacement n'eût pas été naturel, ni même possible dans le Géant, dont le dos est armé de deux grandes ailes déployées qui, à leur tour, étaient nécessaires pour établir l'harmonie du groupe, c'est-à-dire pour correspondre, à gauche, aux deux grandes ailes de la Victoire que l'on voit à droite.

J'espère, Messieurs, vous avoir démontré l'analogie qui existe entre ces deux chefs-d'œuvre.

Ils sont évidemment sortis de la même école, ils sont frères par l'expression, par le travail minutieux de l'anatomie, par les contorsions du torse, par la position des membres, par les enlacements des reptiles et surtout par le choix même du moment qui a été choisi, la dernière convulsion de la souffrance physique dans toute son horreur, dans toute sa cruauté, dans toute sa poignante nudité.

C'est donc avec raison que l'on a, dans la rotonde du Musée de Berlin, placé à côté du groupe d'Athênâ un moulage du Laocoon. Ce rapprochement des deux chefs-d'œuvre

m'a permis de constater sur place, cet été, ces analogies dont j'avais déjà supposé l'existence l'hiver dernier, avant de voir les originaux.

* * *

Il nous reste, Messieurs, une autre face du problème, importante il est vrai, mais que nous ne ferons qu'effleurer laissant à de plus autorisés le soin de l'approfondir.

Ce problème est celui de la date respective des deux chefs-d'œuvre. Il peut se formuler en une seule question : « Le Laocoon a-t-il été créé avant ou après la frise de Pergame ? »

C'est là une question délicate que nous ne voulons pas trancher, une question qui va d'ici à peu de temps être sans doute un grave sujet de discussion pour tous les archéologues.

Nous dirons seulement ceci, c'est que si nous admettons *a priori* que le Laocoon a été créé après la frise de Pergame, le voile qui couvrait la composition de ce groupe dont on ne s'expliquait pas l'origine, s'écarte tout à coup de la façon la plus naturelle.

En effet, la frise de Pergame terminée elle jouit aussitôt d'une renommée retentissante.

La preuve de ce succès, c'est que nous connaissons deux sujets copiés à la frise de Pergame, ce sont le vieux Géant d'un bas-relief du Vatican et la prétendue tête d'Alexandre du Musée de Florence,

La gloire que les sculpteurs de Pergame s'étaient acquise devait les engager eux-mêmes ou encourager leurs émules à travailler des sujets analogues. Mais, dans la frise de Pergame, ce qui frappe l'œil à première vue, c'est le mélange des serpents et des corps humains, et la plus belle inspiration de ce monument, celle de notre jeune Géant, représente les

dernières secousses de l'agonie d'un homme enlacé par un serpent divin.

Pouvait-on trouver un sujet plus analogue à celui-là que le mythe de Laocoon ?

La vue de ces reptiles et de ces corps humains enchevêtrés ne devait-elle pas évoquer tout naturellement le souvenir de la mort du grand prêtre de Troie ? De là vint ce qui paraissait autrefois le plus étrange dans cette création, c'est-à-dire l'idée même de représenter un pareil sujet, la combinaison de trois corps humains et de deux serpents.

On se demandait autrefois : « Comment cette combinaison a-t-elle été possible ? Où les artistes de Rhodes ont-ils pu trouver les modèles de pareilles contorsions ? D'où leur vient ce réalisme et cette exactitude scrupuleuse de l'anatomie ? »

Toutes ces questions restaient sans réponse. On peut dire maintenant que la frise de Pergame contenait tous les modèles nécessaires à la combinaison du groupe du Laocoon, tous les sujets d'inspiration et en général tout ce qui pouvait diriger la pensée humaine vers un sujet pareil.

Enfin, Messieurs, les deux monuments sont peut-être dus aux mêmes artistes. Peut-être si nous pouvions rétablir sur la frise de Pergame l'inscription que le temps a effacée et dont il ne reste que quelques lettres, y verrions-nous briller au premier rang les noms d'Athénodore, de Polydore et d'Agésandre de Rhodes, les auteurs du Laocoon !

Telles sont les réflexions que j'ai cru devoir vous présenter au sujet des rapports qui existent entre le groupe du Laocoon et la frise de Pergame.

* * *

La seconde question que nous voulions étudier à l'aide de la frise de Pergame, était : « Que doit-on penser d'une prétendue tête d'Alexandre que l'on voit au Musée de Florence ? »

Ce qui faisait supposer que cette tête, fort belle du reste, était un portrait d'Alexandre, c'était sa ressemblance avec un buste du grand conquérant que l'on admire au Musée du Capitole et dont il faut attribuer, sans doute, l'original à Lysippe (372 à 316 avant notre ère).

Alexandre avait, comme on sait, un défaut dans le grand muscle sterno-cleido-mastoïdien, qui lui faisait tenir la tête constamment inclinée. Les historiens prétendent que cette inclinaison de la tête était une grâce de plus à ajouter à toutes celles que possédait déjà le maître du monde.

Ce qui est certain, c'est que dans la tête du Capitole, cette inclinaison est admirablement combinée avec l'expression du visage. Quant à la prétendue ressemblance qu'elle doit avoir avec le buste de Florence, on peut dire qu'elle n'est que superficielle. En somme, il n'y a guère que les cheveux qui présentent quelques points de ressemblance. L'expression de la tête du Capitole est profondément individuelle, tandis que celle de Florence ne présente pas de caractère spécial, qui pourrait indiquer l'intention d'un portrait. Enfin dans quelle situation Alexandre aurait-il pu être représenté avec tous ces signes de la douleur physique ?

Ce ne pouvait être un Alexandre mourant, comme on l'a affirmé autrefois, puisque Alexandre est mort dans son lit, et que ce buste convient plutôt à un blessé, succombant sur le champ de bataille.

Aussi depuis longtemps avait-on renoncé à le désigner du nom d'Alexandre mourant.

Mais, chose étrange, et qui semble confirmer nos hypothèses sur le Laocoon et la frise de Pergame, on comparait déjà l'expression de ce buste à celle de la tête du Laocoon. On disait que la tête de Florence représentait le paroxysme de la souffrance physique qu'elle avait à ce point de vue un certain air de parenté avec le Laocoon (Overbeck, Griech, Plastik, Livre IV, page 97), et dans l'embarras où l'on était de lui donner un nom, les uns disaient : « C'est Achille mourant. » Les autres : « C'est Kapaneus, le héros argien, qui tomba frappé dans le dos par un éclair de Zeus, au moment où, plein d'orgueil, il escaladait les murs de Thèbes. »

On n'en peut plus douter maintenant, ce buste de Florence n'est qu'une copie du jeune Géant de la frise de Pergame, et si vous admettez les hypothèses que je vous ai proposées au sujet de l'analogie des groupes de Rhodes et de Pergame, vous vous expliquerez facilement d'où vient cet air de ressemblance que l'on trouvait entre la tête de Florence et celle de Laocoon. Ils sont sortis de la même école, les originaux sont dus peut-être au même ciseau, et ils expriment une douleur physique due à la même cause : l'étreinte foudroyante du serpent divin.

* * *

Enfin, j'avais dit qu'il y avait comme une lointaine analogie entre l'Athênâ de notre groupe et cette statue inexplicquée de la déesse que l'on voit au Capitole, et qu'Overbeck a combinée avec l'Apollon du Belvédère et l'Artémis de Versailles pour en former un seul groupe. Il est bon de savoir que les deux bras et la tête de cette Minerve du Capitole sont restaurés, en sorte que la pose du bras gauche qui tenait

le bouclier se rapprochait sans doute davantage de celle qu'il a dans le groupe de Marsyas et dans la frise de Pergame. Je crois donc qu'il faut voir dans cette Athênâ du Capitole, ou bien une déesse triomphante, courant comme dans la frise de Pergame, au devant de la Victoire, ou bien une Athênâ jetant les flûtes devant le satyre Marsyas, ce qui ne va pas sans de grandes difficultés.

*Amant man
de Marsyas?*

En tout cas, si l'on veut maintenir la combinaison d'Overbeck il serait bon de changer la pose si disgracieuse, si peu naturelle, du bras gauche qui soutient le bouclier. Je ne crois pas non plus que, même en admettant l'existence du groupe d'Overbeck, l'Athênâ du Capitole s'avance pour protéger Apollon. Il y a quelque chose de passionné ou de trionphant dans cette démarche, elle est comme l'expression de la victoire de la déesse guerrière de l'Athênâ Nikephoros. Ce qu'elle vient apporter à son frère, ce n'est pas une protection inutile du reste, c'est la palme du triomphe.

* * *

Messieurs, si dans l'étude qui vient de nous occuper, je me suis avancé jusqu'aux extrêmes limites de l'hypothèse, c'est que je voulais vous indiquer les questions que suggère la vue de la frise de Pergame et qui vont, je le crois, occuper les archéologues de l'Europe entière. Car le rôle du professeur n'est pas seulement d'enseigner ce que l'on connaît déjà, mais aussi d'indiquer les routes nouvelles qui conduisent vers des horizons inconnus, vers des pays inexplorés dont la terre, vierge encore de culture, peut offrir aux jeunes esprits un vaste champ d'exploitation.



re de celle qu'il
de Pergame. Je
du Capitole, ou
dans la frise de
e Athênâ jetant
va pas sans de

inaison d'Over-
acieuse, si peu
lier. Je ne crois
ence du groupe
pour protéger
de triomphant
ssion de la vic-
Nikephoros. Ce
s une protection

ous occuper, je
de l'hypothèse,
ons que suggère
le crois, occuper
rôle du profes-
que l'on connaît
lles qui condui-
pays inexplorés
offrir aux jeunes

Z

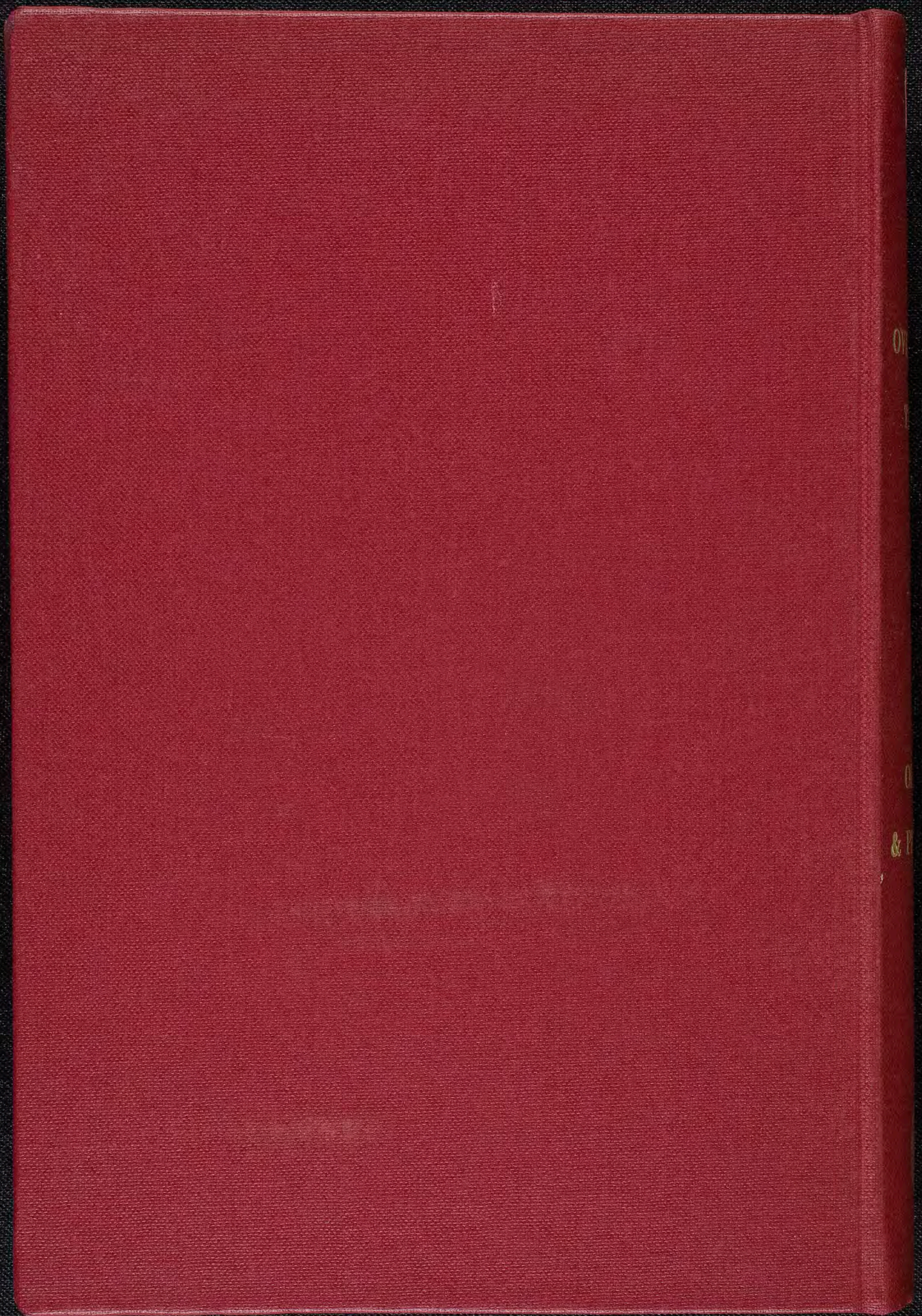
OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Le pronom d'identité et la formule du réfléchi dans Homère, dans les poètes tragiques et chez les Doriens. — Genève 1880.

EN PRÉPARATION

Vie de Socrate. Étude biographique et archéologique.

in den öde
es war w
fällt. Aber
Bahnhof, i
Stunde spä
licht am R
Der E
wahrlich, m
klang es la
Frau Zmin
ihrer bedarf
der ewig de



XST.30

OVERBECK'S
TRACTS

13

OLYMPIA
& PERGAMON



Digital ColorChecker® SG



gmb
GRETAGMACBETH

0 1 2 3 4 5 6 mm