

Dieuzède, Simone

[Frel, Jiří. *Studia varia*]

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.*  
1996, vol. 45, iss. N1, pp. 132-136

ISBN 80-210-1546-2

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113955>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

**DONO HARTWIG. Originali ricongiunti e copie tra Roma e Ann Arbor. Ipotesi per il Tempulum Gentis Flaviae** a cura di Rita Paris, 159 pp., Roma 1994, Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza archeologica di Roma.

En 1900, les ouvriers construisant les arcades au bord de l'actuelle place de la République, pas très loin des thermes de Dioclétien, ont trouvé une quantité de fragments de marbre sculptés qui ont fini dans le commerce des antiquités. Un lot a été acquis par Paul Hartwig, archéologue bien connu qui en fait don au Musée National Romain. Un des reliefs représente le fronton du temple de Quirinus, reconnu et signalé par Hartwig lui-même. L'autre partie des fragments a été achetée par F. W. Kelsey, professeur de latin à l'Université de Michigan à laquelle il présenta plus tard ces objets; le Musée à Ann Arbor porte aujourd'hui son nom. C'est seulement en 1980 qu'un jeune archéologue allemand, G. M. Köppel, s'est rendu compte qu'il s'agissait d'un seul ensemble. En 1994, les deux institutions ont pris une décision vraiment historique. L'ensemble des fragments fut réuni à Rome, au Musée National, où on les a proprement nettoyés, les raccords et la distribution furent vérifiés, on a fait des copies modernes et désormais chaque institution peut exposer l'ensemble complet. Une exposition a été organisée au Palais Massimo, futur siège du Musée National, et ensuite à Ann Arbor. L'entreprise constitue non seulement une importante contribution scientifique, mais surtout un modèle à suivre de collaboration internationale fructueuse.

E. Kazda a contribué au volume avec l'inventaire des pièces de Michigan et avec un aperçu sur les activités de F. W. Kelsey collectionneur. Le gros du travail est dû à R. Paris, principale organisatrice et animatrice de l'entreprise entière. Elle a écrit le catalogue des fragments romains, confirmé l'appartenance de l'ensemble au temple de la famille flavienne; elle s'est efforcé de retrouver la place de cet édifice, figuré également sur le relief Terme-ex Latran, étudié la difficile topographie du Quirinal. Une note de A. Caiola retrace les changements de la place de l'Exèdre à la fin du siècle passé. Plusieurs contributions fort intéressantes sont dues aux restaurateurs et aux techniciens qui ont exécuté les copies en résine artificielle. Le livre est très richement illustré, en bonne partie en couleurs et sa présentation couronne cette remarquable entreprise.

*Jiří Frel*

*Rome, mars 1996*

Jiří Frel, *Studia varia*, 209 pp., 162 figg. dans le texte. «L'Erma» di Brettschneider, Rome 1994.

Deux circonstances frappent le lecteur dès qu'il ouvre le livre. Le large éventail des intérêts de l'auteur et le fait que les textes, qu'il s'agisse de brèves notices ou des études approfondies partent toujours des objets que l'auteur a manifestement examinés à plusieurs reprises avant de se mettre à écrire.

La première brève note explique les changements d'une idole cycladique: elle a subi des restaurations antiques (11). La signature d'un bronzier argien sur un bandeau de bouclier (12) figure incomplète donc non déchiffirable sur des exemplaire connus antérieurement. Des observations sur les vases attiques: les relations entre Phrynos, Amasis et Taleidès sont passées en revue (13sq.);

l'auteur reproduit ici une coupe à bandes figurant une amazonomachie élaborée (13, fig. 1–2); entre temps elle fut attribuée par R. Guy au peintre BMN. Suivent deux notes sur Exékias: une nouvelle coupe signée (17, fig. 3, 18, fig. 4–5) et la démonstration à partir du dinos qui, outre la signature porte la dédicace en lettres sicyoniennes incisée également par Exékias lui-même (18), que l'hypothèse selon laquelle les marchands de vases les achetaient le plus souvent usés, de seconde main, ne correspond pas à la réalité. L'exclamation «comme jamais Euphronios» accompagnant la signature d'Euthymidès sert de point de départ pour présenter la caractéristique de l'art des deux pionniers (19sq.). Le fragment de la coupe, attribué jadis par D. Ohly (20, fig. 6, collection privée américaine) fut entre temps inclus dans les trois expositions d'Euphronios et reproduit dans les catalogues. Si la finesse de la ligne d'Euthymidès n'a pas son pareil, sa composition est très inférieure à celle d'Euphronios, le plus grand peintre non seulement de son époque, qui réussit de vrais tableaux vivants. Rappelons qu'en 1946, pour ses premiers pas à l'Université Caroline de Prague, l'auteur a présenté un rapport sur Euphronios au séminaire d'archéologie classique. M. Pécasse a contribué la publication du col fragmentaire d'un cratère à volutes par le peintre de Syriskos, où les figures ont la tête à l'envers (21–23, ancienne collection du vicomte de Dresnay). Parmi les *Nugae panathenicae* on retiendra l'attention la démonstration que les potiers attiques vendaient le surplus de ces prestigieux témoignages d'une victoire aux jeux; ces exemplaires ne portent pas de trace d'huile à leur intérieur (28sq.). Une variante de cette note a été publiée entre temps dans *Taras*. L'autre note importante concerne Nikagoras, propriétaire d'une grande écurie; ses chevaux ont gagné à Olympie, à Delphes, à l'Isthme, à Néméa et à Athènes – cf. L. Moretti *Iscrizioni agnostiche greche* (1953), 59. Son activité retrouve finalement la chronologie. Il a gagné aux Panathénées de 313/12, car il a dédicacé à Rhodes plusieurs amphores de cette victoire portant le nom de l'archonte Démokleidès (28). Dans un article plus récent – *Eirene* 30 (1994), 161sq., notre auteur a ramené la date des premières amphores panathénaïques (et de la réorganisation des Panathénées par Pisistrate sous l'archontat d'Hippokleidès) à la deuxième moitié des années cinquante du sixième siècle. Il refuse (163, note 12); tout rapport à la grande révolution de la chronologie de l'archaïsme tardif, en se référant au livre de Lukács Gy., dont le titre n'est pas *Vernichtung der Vernunft* mais bien *Zerstörung der Vernunft*. On peut rappeler à ce propos le bon mot frappé d'un regretté spécialiste français, bien connu pour ses travaux (en bonne partie consacrés à Delphes), mais aussi pour sa méchante langue, qui, entendant dans une conversation en anglais, un certain nom propre est tombé, s'écria: «Oh yes, that's a well known brand of english gin!»

L'auteur revient ensuite sur la statue de l'aurige de Mozia en réimprimant deux articles antérieurs (35–42); dans une postille (42–44), il reprend avec de nouveaux arguments ses idées: la statue faisait partie du butin punique de Sélinonte, elle est probablement l'oeuvre de Pythagoras, les métopes de du temple E sont de la même école (42–45). Un portrait d'Antonin le Pieux, trouvé dans le port du Pirée avec les reliefs reproduisant l'amazonomachie sur le bouclier de la Parthénos indique la date de leur exécution (46).

*La mutilation intentionnelle de l'«Héra» de Cheramyès*, consignée par M. Pécasse (33sq.) ouvre la série des notes sur les restaurations antiques des sculptures anciennes (63–67), sujet étudié par l'auteur depuis un quart de siècle, où il a fait un travail de pionnier. Choix de bibliographie: *AAA* 3 (1970), 376sq.; 5 (1972), 73sq.; 15 (1982), 202sq.; *Getty Mus J* 5 (1977), 20, notes 1–3; 10 (1982), 98sq.; 14 (1984), 72sq.; *La statua marmorea di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia. Studi e materiali*. Istituto di archeologia, Università di Palermo 6 (1988), 115, notes 13, 18, 21. Le premier pas fut fait en 1950 en observant la réfection de l'hiéron de Samothrace à partir de deux étapes parmi les gargouilles – *Listy filologické* 74 (1950), 64sq. La liste de plusieurs cas

(63–67) est précédée d'une note systématique sur Ancient Repaires of the Parthenon Sculptures (47–62), accompagné des prises de vue de détails très éloquents et convaincantes (fig.27, p. 54 est renversée). On s'étonne que le fait n'ait jamais été remarqué. Les interventions datent manifestement de plusieurs époque, les «bonnes» remontent peut-être à Hadrien, les plus tardives et très sommaires peuvent descendre jusqu'à Dioclétien.

Deux petits aperçus concernent un ensemble funéraire du quatrième siècle au Musée Getty (68) et les sculptures de Sperlonga (69), rapportées par Tibère de Rhodes et restaurées alors.

Les portraits antiques sont un autre sujet préféré de l'auteur. Le bronze Getty, auquel il a consacré plusieurs écrits, garde le prestige d'un original de Lysippe (70–88); il représenterait Démétrius Poliercète adolescent – vainqueur olympique à partir de la comparaison assez convaincante avec une belle tête de marbre dans la Salla dei busti au Vatican qui le représente plus âgé.

Une tête de marbre du Louvre, dite à tort Héraclès, serait une copie d'un portrait d'Alexandre, connu en répliques grecques et copies romaines; une autre copie du Louvre, encore plus pauvre, est en dépôt à Plombières (92–98 en français).

Plusieurs têtes des Ptolémées inédites sont signalées (99–104); en outre, l'auteur a découvert l'inscription effacée PTOLE[ sur un hermès de marbre de la Villa dei papiri au Musée de Naples.

La tête d'un respectable républicain, posée au XVI<sup>ème</sup> siècle sur «l'Aristote» Spada, est copiée dans un joli bronze de ce siècle (105sq.). Quatre têtes de Grecs, trouvées dans les bains de Corcyre, forment «une galerie» (106–107).

Une série de brèves notes suivantes signale des répliques inconnues des portraits des Grecs illustres (108–120); beaucoup font partie des collections privées ou étaient dans le marché d'art, mais quatre se trouvent au Musée archéologique de Florence; à noter une belle tête de Platon à Fontainebleau, une autre, perdue, de la collection Giustiniani; un troisième fragment au Musée National d'Athènes et un pauvre buste au Musée archéologique de Florence (114sq.).

Suivent des notes similaires sur les portraits romains (121–137); à noter deux petites têtes détachées d'un relief, Auguste à Vienne, Tibère à Lyon (123, no. 5; d'autres éléments, non figurés, du même monuments existent à Vienne); la tête fragmentaire au Musée Getty (125 no. 6) n'est certainement pas un Vitellius comme le voudrait l'auteur; un extraordinaire Galère en basalte (128–138, collection privée) retravaillé à partir d'une tête ptolémaïque. Vient ensuite le compte rendu du premier volume du catalogue des portraits romains du Louvre (139–147), très critique, mais écrit avec beaucoup de courtoisie.

Le lecteur français sera particulièrement attiré par *L'atelier de Scuto, bronzier carnute*, 148–191, avec une riche documentation photographique, comprenant les pièces «décomposées» lors de leur dernière restauration. C'est l'étude poussée de la cachette de bronzes de Neuvy-en-Sullias, publiée pour la première fois par Ph. Mantellier en 1861. L'auteur rappelle avec reconnaissance l'aide reçue à Orléans même de Jacques Débal, spécialiste local, tout dévoué à «ses» monuments qui continue la noble tradition des antiquaires de la province française, tradition dont était également issu Philippe Mantellier, homme de robe. L'examen minutieux et répété maintes fois a entre autres permis de réaffirmer la fonction des animaux en métal battu qui étaient des enseignes militaires, antérieurs donc à la conquête. L'ensemble des bronzes locaux semble avoir été produit dans un seul atelier, actif jusqu'au début du premier siècle A.D., date qui conviendrait à la grande statue de cheval, dédicacée à Rudiobus (N. B. Rudiobus = Rudianus = Mars celtique, cf. en dernier lieu J. de Vries *Keltische Religion*, 1961, 60). Deux statuettes ont gagné leur identité. La statuette no. 7 signée par Scuto, portait un pétasse rapporté – donc un Mercure celtique. Le guerrier no. 13 vêtu d'une courte tunique à losanges tenait une lance: un Mars celtique – Rudiobus. En outre,

«l'Orateur» 8 porte une tunique agrafée par une fibule sous son manteau. La bibliographie copieuse est incluse dans la liste des monuments, en outre il y a un appendice bibliographique de 1861–1985 de 129 numéros (183–187), travail de fourni où figure même une petite encyclopédie en danois publiée à Tokyo. Il semble que l'auteur a lu tout cela. Plusieurs additions sont possibles, il s'agit des reproductions de quelques monuments. D. Norton Taylor, *The Celts* (1974), le cheval de Rudiobus 74, Mars et «l'Orator» et une figure masculine secondaire, regardant en haut 75, la danseuse I et le sanglier I 99. *Celtic Art* (Unesco, par B. Raffes et alii, 1990) le Mars, des figures masculines secondaires, le cerf fondu et les deux sangliers 92, R. & W. Megaw, *Celtic Art* (1989) le sanglier I 161.249, la danseuse I (datée 1 BC/AD.) 172.278. L. et J. Lains, *Art of the Celts* (1992), 91.88, «l'Orator» 91.88 (il serait par Scuto), L. et J. Laing, *Art of the Celts*<sup>2</sup> (1994), danseuse I 91.88 (elle daterait de l'époque de la conquête).

Le cerf fondu aux bois amovibles était certainement un instrument de magie. A Bedbrug (Ertkreis), dans la région de Cologne, on a découvert récemment un crâne de cerf avec ses bois, découpés pour servir de masque à un chaman de l'époque mésolithique ancienne; *Archäologie in Nordkreis-Westfalen* (1990), 120sq. D'autre part le chaman tracé à Lascaux porte également des bois de cerf. Pour le cerf – animal de Cerunnus cf. P. M. Duval *Les Dieux de la Gaule* (1957), 33sq., 44sq. Le cerf et ses bois sont un élément clef chez les Scythes et dans l'art animalier jusqu'aux portes de la Chine – cf. T. Rice, *The Scythians* (1957) passim. En outre, un sarde gravé hellénistique à Munich représente un danseur rituel vêtu de la dépouille du cerf, les bois à la tête – cf. P. Zazoff, *Handbuch der Archäologie* (1983), pl. 55.1, *Acta arch.* 66 (1995) 19.9.

Une nouvelle statuette est assez comparable à celles de Neuvy. L'exposition *Archéologie de la France 30 ans de découvertes* (Paris, 27 sept. – 31 déc. 1989) fit connaître la grande statuette de «Mars» gaulois de Saint-Maur-en-Chaussée (Catalogue, no. 168), du territoire des Bellovaques. Document précieux de l'antiquité gauloise, elle date du milieu du premier siècle B. C. Sa technique extraordinaire (montage expert des morceaux en tôle de bronze battue, on dirait du sphyrelaton celtique) n'atteint cependant pas l'art de Scuto.

Le bref appendice *Le progrès des idées* (182sq.) présente les deux pages les plus amusantes du livre. Outre les idées saines et toujours valables de Paul-Marie Duval, les autres spécialistes français, nantis de l'autorité publique, ont souvent exprimé des opinions téméraires sinon hétérodoxes, faisant rire tout le monde (cf. aussi p. 180, note 74 – et non 77 – à propos de la «nudité osée» des bronzes de Neuvy). Ils rivalisent avec le lyrisme déchaîné d'André Breton, le pontife suprême du surréalisme (on vient de rappeler son centenaire) qui aimait sincèrement l'art celtique – deux sculptures de sa collection, des faux atroces, sont heureusement restées sur les rivages du Pacifique. Il aurait voulu établir une affinité fondamentale entre les différentes manifestations de l'art moderne et les bronzes de Neuvy. Il en avait bien le droit, mais malheureusement il a fait école parmi les archéologues de métier.

Le dernier appendice (189–191) réunit plusieurs groupements des petits bronzes de l'époque romaine, produits dans les mêmes ateliers, faisant suite à des études antérieures de l'auteur.

L'analyse des monuments funéraires de l'époque de Hallstatt dans la région de Würtemberg comparés aux sites classiques (192–196, en allemand) est malheureusement sans illustrations.

Un sarcophage antique au Campo Santo de Pise a servi de modèle à Nicola Pisano pour ses sculptures à Pise et à Bologne (197, en italien).

Une large étude *Due modelle romane di Caravaggio* (197–208) sort du cadre habituel de l'auteur. Elle est justifiée par une circonstance toute matérielle. L'auteur habite depuis plus de dix ans au centre de Rome et il voit, volens nolens plus de 10 chefs-d'oeuvre du peintre, disposés au-

tour de son domicile. Inévitablement il a fait des observations, qu'il pensait monnaie courante. La consultation de la bibliographie fondamentale lui a montré qu'il n'en était rien, donc il les a écrites. Deux détails méritent particulièrement d'être signalés. Assez souvent, Caravage peint ses personnages aux ongles noirs. Ce détail certainement ironique permet distinguer les autographes du peintre de bonnes copies contemporaines. Ainsi dans la Diseuse de bonne aventure au Musée du Capitole, les ongles de la tzigane sont noirs, dans la réplique (d'origine Doria) au Louvre, ils sont propres. Il en est de même pour les deux exemplaires du Garçon aux fleurs et aux fruits: celui de Londres a les ongles noirs, celui de Florence les a propres. L'autre détail a au moins une connexion avec l'antiquité classique. Le détail des ongles sales fut signalé dans une petite brochure d'I. Barnabei qui a échappé à l'attention de tout le monde, y compris Frel. L'ange qui dicte à Saint Mathieu l'évangile dans le panneau central de la chapelle de Cointrel au Saint Louis des Français, est *digitis computans* – il énumère sur les doigts les générations entre Abraham et Jésus, comme on le lit au début de l'évangile selon Mathieu. L'intention est également ironique, car dans le tableau latéral de la Vocation de Saint Mathieu où le futur évangéliste fait office d'agent des impôts, on ne compte pas la théologie, mais bien l'argent. Le même banc figure dans les deux panneaux. L'auteur passe sous silence la peinture murale du «studiolo» du cardinal Montalto, le protecteur éclairé du peintre, dont la réputation est quelque peu ternie par sa participation au procès de Giordano Bruno (aujourd'hui Casino di Aurora des ducs de Piombino), elle n'a rien à voir avec le Caravage, quoiqu'il en ait été dit. En revanche, il aurait pu mentionner l'Arracheur de dents (prêté actuellement par le Palais Pitti de Florence à la Chambre des députés de Rome) car l'exposition récente a démontré que la peinture, une épave dans son état actuel, est bien une des dernières créations du maître: plusieurs personnages apparaissent dans ses autres tableaux.

Une notice amusante sur une balle en terre-cuite à Boston, parfaitement authentique, mais dotée de figures et d'inscriptions modernes (*Sorry, Myrrhiné*, 208–209), conclut le volume agréable où malheureusement les fautes typographiques et autres abondent, notamment dans les textes anglais qui sont la majorité. Evidemment, l'auteur n'avait pas d'aide linguistique au moment des épreuves. Un bon détail fort utile: chaque texte est accompagné de la date de sa rédaction. Le livre a été signalé par Jean Marcadé dans *RA* 1995, I 108–110.

*Simone Dieuzède*  
*Paris-Rome, février-mars 1996*

Jan Bouzek — Zdeněk Kratochvíl, **Řeč umění a archaické filosofie**, Hermann & synové, Praha 1995, str. 255, 60 pérových obrázků na tabulkách a 22 tabulek.

Knížka je organickým pokračováním předchozí publikace obou autorů *Od mýtu k logu* (1994) o Řecku doby bronzové a prvních staletích posledního tisíciletí př. n. l. Tato recenze se omezuje na první část nové knihy (str. 8–104) o archaickém umění, druhou (o poesii a filosofii) přenechává podepsaný někomu kompetentnějšímu. Nicméně nelze nezaregistrovat jedno politováníhodné nedopatření na str. 169: „Xenofanés z Kolofónu bude později napodobovat verše svého krajana Margita, který kolem r. 600 napsal báseň o Homérovi.“ Ale to snad ne!