Art antique

Autor(en): **Deonna, W.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **19 (1941)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-727564

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ART ANTIQUE

W. Deonna.

I. Valeur humaine de l'art grec.

Je voudrais dire ici[1] très brièvement ce qui me paraît être le mobile essentiel de l'art grec, ce qui le différencie de tous les autres de l'antiquité, ce qui le rend encore si accessible à notre compréhension et à notre admiration, alors que ceux des civilisations égyptienne, orientales, n'éveillent le plus souvent que l'intérêt de notre curiosité érudite.

* * *

Comme Prométhée avait modelé dans l'argile le premier homme et l'avait doué de vie, l'art grec a façonné dans la matière, pierre ou bronze, une humanité vraie, qu'il a transfigurée par la beauté. Il a été profondément humain, et s'il l'a été, c'est qu'il a respecté l'homme et son individualité.

Pour lui, comme pour le philosophe, le savant, le poète, « l'homme est la mesure de toutes choses », et les œuvres qu'il crée en sont la glorification.

Il l'aperçoit partout, et partout il en projette les apparences, même sur les forces inanimées de la nature, ou sur les idées abstraites. Le Soleil n'est plus un disque enflammé, mais le cocher Hélios qui guide son quadrige étincelant à travers l'espace, et dont l'apparition fait plonger dans l'Océan les étoiles de la Nuit, pareilles à des nageurs.

[1] Conférence au profit de la Croix-Rouge hellénique, Genève, 10 décembre 1940.

Les dieux qu'il imagine n'ont rien d'étrange. Ils sont des humains, dont ils ont la forme, dont ils partagent les actes et les passions. Ils leur ressemblent tant qu'il est souvent difficile de discerner si nous sommes en présence d'un immortel ou d'un mortel. Le décor des temples raconte leur histoire, celle des héros, des Grecs légendaires qui, avec leur aide, ont triomphé de leurs adversaires. Et le plus bel acte de piété, le plus bel hommage qu'on puisse leur rendre, est de leur offrir leur propre image, ou celle des athlètes qui ont lutté dans les grands jeux nationaux célébrés en leur honneur.

Toute l'humanité hellénique défile sur les reliefs et les peintures de vases, dans ses occupations multiples, des plus nobles aux plus triviales, de l'acte de foi et de patriotisme aux beuveries éhontées.

* * *

Partout apparaît l'homme. Il élimine à son profit les autres aspects de la réalité, animaux, flore, paysage, ou ne leur laisse qu'une place effacée. Il se détache sur le fond des reliefs et le champ des vases peints, laissés unis, afin que rien ne vienne distraire de lui l'attention.

* * *

Si le Grec lui accorde une telle importance, c'est qu'il l'admire comme une œuvre d'art naturelle. Seul des peuples antiques, il éprouve à le contempler une émotion de beauté.

« Vois, passant, dit une inscription funéraire du VI^{e} siècle, combien beau était celui qui est mort. » Et le mot « kalos », beau, accompagne sur les peintures de vases les corps des jeunes athlètes.

Aussi veut-on contempler ce corps humain sans que rien ne le dissimule, dans cette nudité qui n'est point réelle, mais idéale, et qui est une des innovations fécondes du génie hellénique; on en scrute attentivement la construction anatomique, et on la rend avec une scrupuleuse vérité.

* * *

Parce qu'il admire ce corps, l'artiste le respecte, en écarte tout ce qui peut en altérer l'intégrité. Les créations monstrueuses, chères à l'Orient, qui amalgament des éléments humains, animaux et végétaux, lui paraissent en avilir la dignité; s'il en reçoit de l'Orient à ses origines, il les élimine peu à peu et n'en conserve par tradition que quelques-unes, Sirènes, Sphinx, Centaures, dont le rôle ne sera jamais que secondaire, et qu'il transforme, en les anoblissant par plus d'humanité et de beauté. Il ne modifie pas les proportions normales du corps pour le plier aux nécessités techniques du bloc de pierre, ou du cadre architectural à remplir. Il ne grave

pas sur lui des inscriptions, qui lui donnent le rôle de support pour l'écriture, mais il les reporte sur la base de la statue. Il ne transforme pas sa chevelure ou ses membres en tracés ornementaux, mais il les rend dans leur vérité, avec simplicité.

Traduire la réalité telle qu'elle est, ou plutôt telle qu'elle apparaît à ses yeux, sans la déformer par des préoccupations mystiques, des fantaisies de l'imagination, des nécessités techniques, tel est son principe constant.

* * *

Ce corps humain, beau et vrai, l'artiste le représente tel que la vie le lui offre dans l'infinie diversité de ses attitudes. Il est au repos: une jambe sert de soutien, l'autre est fléchie, les bras se plient, la tête et le torse se tournent, que de variantes et de combinaisons ! Il est en mouvement violent, qui contracte les membres et les muscles, et qui n'offre pas moins de possibilités. Ses êtres ne sont plus comme ailleurs des abstractions inertes et monotones, ce sont des Pugilistes, des Discoboles, des Doryphores, qui ont acquis chacun son individualité.

Et chacun conserve ses caractères propres. Ceux de l'âge: enfants potelés, adultes robustes, vieillards décrépits, tous ont les formes, la musculature, les traits qui leur conviennent; les visages deviennent de véritables portraits, et ils reflètent les sentiments de l'âme, toutes les nuances de l'expression, du sourire au rire bruyant, de la mélancolie à la douleur sans retenue.

* * *

Ainsi sous la main de l'artiste grec, l'homme affirme sa personnalité, qui l'isole de la masse. L'art grec est individualiste, il méprise la foule où s'anéantissent les valeurs personnelles. Jamais, sur ses reliefs, il ne cherche ces effets d'ensemble chers aux arts de l'Orient, à celui de Rome, où les personnages sont serrés les uns contre les autres, superposent leurs têtes en profondeur. Ici, l'homme se présente isolé, ou détaché de ses semblables. Même quand il s'intègre à de longues processions, celle des Panathénées, il sait affirmer qu'il diffère de ses voisins. Point de répétition machinale, celle des figurants sur les reliefs orientaux, qui se suivent pareils dans leur attitude, leur vêtement, leur visage indifférent. Chaque être humain possède son individualité, et toujours quelque détail le différencie des autres.

* * *

Respecter l'homme, l'étudier avec vérité dans ses caractéristiques physiques et spirituelles, l'esprit grec témoigne de ce désir dans toutes ses activités. Et c'est pourquoi son art ne ressemble pas aux autres, mais s'impose par son originalité.

Hors de Grèce, l'artiste s'inspire aussi bien de la flore et de la faune, et il

n'accorde pas à l'homme une place prépondérante. Il n'en comprend pas la beauté corporelle, pas plus que la valeur spirituelle. Aussi le néglige-t-il, le méprise-t-il même. Il n'a pas de scrupule à l'unir à l'animal en des combinaisons monstrueuses; il le démembre, il l'étire, le rapetisse à l'excès, au gré des besoins techniques et décoratifs; il transforme ses organes, ses détails musculaires, cheveux, barbes en ornements stylisés. L'anatomie est toujours incorrecte. Au lieu des attitudes infiniment variées de la vie, les corps statuaires répètent quelques schémas toujours identiques, et ils méconnaissent l'action qui les soustrairait à leur éternelle immobilité. Pas de différences des âges, mais un type moyen; pas d'expression, mais des visages inertes. Partout la répétition de formules traditionnelles. L'artiste ne regarde pas la réalité telle qu'elle se présente à ses yeux, il ne la rend que déformée par ses conventions mentales. Il crée des êtres abstraits et anonymes, qui sont des caractères d'écriture, utiles pour transcrire les nécessités de la religion et de l'état, mais ce ne sont pas des êtres aussi divers que ceux de la vie, et il leur refuse l'individualité.

* * *

Si l'artiste grec donne à son œuvre cette indépendance, c'est qu'il la possède lui-même. Il n'est l'esclave d'aucune contrainte. Il n'est pas soumis, comme en Egypte ou en Orient, à la tyrannie de la religion et du pouvoir civil, qui l'obligent à répéter des canons fixés une fois pour toutes et, sous peine de sacrilège, à ne point innover. La religion grecque, qui évolue sans cesse, et qui est si tolérante aux cultes étrangers, n'a pas sur l'art ce pouvoir despotique; elle ne croit pas que les dieux exigent d'être matérialisés en des apparences immuables. Bien au contraire, l'artiste, comme le poète, les modifient par leurs créations. Ils s'humanisent de plus en plus avec le temps, parce que l'art devient de plus en plus humain. Phidias, disaient les anciens, avait ajouté à la religion en concevant son Zeus d'Olympie, non plus comme un dieu sévère et courroucé, mais doux, plein de mansuétude pour les mortels. L'artiste n'est pas soumis davantage au despotisme du pouvoir, comme dans les grandes monarchies orientales et égyptiennes, dont il doit exprimer les exploits, la grandeur, la domination. Membre d'une cité indépendante, qui hait la tyrannie, et dont il dirige lui-même les destinées en tant que citoyen, il est aussi libre de penser et d'exprimer suivant ses aspirations.

* * *

Les données que ses devanciers lui ont transmises, il les reprend sans cesse pour les modifier, les perfectionner, et, par l'étude attentive du modèle, que n'entrave aucune restriction, il oppose à l'humanité figée et irréelle cette humanité de pierre et de bronze, vraie et variée, qui est celle de la vie. Toutes les innovations dont il

témoigne: liberté des attitudes, vérité de l'anatomie et de la draperie, exactitudes des différences corporelles et spirituelles, sont des conquêtes de son individualité. A l'anonymat des autres arts, il oppose sa personnalité. L'histoire de l'art grec est la seule qui se confonde avec celle des grands maîtres dont l'originalité s'est imposée à la masse.

* * *

A l'immobilité, à la tradition qui règnent ailleurs, il oppose la notion du changement, du progrès, de l'évolution. Tandis que les statues de l'Egypte et de l'Orient se succèdent à peu près semblables pendant des milliers d'années, toujours soumises aux mêmes règles, celles de la Grèce diffèrent sans cesse les unes des autres, et portent elles-mêmes leur date, que l'on peut déterminer à quelques années près.

* * *

Ce n'est pas d'emblée que l'art grec a manifesté clairement ces qualités individuelles. Dans sa première étape, des origines à la fin du VI^e^ siècle, il obéit encore aux règles universelles des arts, qui apparentent ses œuvres à celles de l'Egypte et de l'Orient. Mais déjà, dans le cadre de ces conventions, il commence à témoigner sourdement son originalité. Il fallait cependant que des circonstances historiques permissent à celui-ci de s'exprimer librement. Les guerres médiques, en dressant la Grèce contre l'envahisseur perse, en opposant la volonté d'indépendance et de liberté d'un petit peuple au despotisme d'un grand empire désireux d'hégémonie, ont exalté ses qualités innées et ont rendu possible l'éclosion merveilleuse de la pensée et de l'art classique.

* * *

Car celui-ci, au contraire des autres, qui sont ceux de masses grégaires, soumises et anonymes, est fondé sur le respect de l'homme et de sa personnalité, sur la certitude que seul l'individu, libre de penser et d'agir, peut déterminer le progrès et assurer les valeurs éternelles de la civilisation. De grands empires antiques se sont succédé et écroulés, et leur pensée comme leur art ne nous émeuvent plus. Ceux de la Grèce, petite, mais indépendante, subsistent pour toujours.

II. Les victoires médiques et l'art grec.

Vous m'avez demandé de vous parler ce soir [1] de la Grèce antique. Je voudrais en évoquer la période la plus héroïque et la plus belle, celle des guerres médiques,

[1] Conférence à la Maison internationale des Etudiants, Genève, 27 février 1941.

entre le début et le milieu du Ve siècle avant notre ère, et examiner les répercussions que ces faits ont eues sur l'art.

* * *

Les rapports entre la guerre et l'art diffèrent selon les temps et les circonstances. La guerre, qui détourne l'homme de buts plus élevés que ceux de la destruction, qui anéantit en quelques instants l'œuvre d'un passé séculaire, peut paralyser et même supprimer la création artistique. Mais parfois, et c'est le cas dans cette Grèce du Ve siècle, où l'art ne se donne pas encore pour tâche principale de satisfaire, comme il le fera plus tard, et comme il le fait aujourd'hui, les émotions esthétiques des particuliers, où il est encore au service presque exclusif de la religion et de la cité, elle peut, malgré ses horreurs, exercer une action féconde, et même novatrice.

* * *

Cette Grèce petite, aux ressources modestes, s'est dressée contre l'envahisseur perse — non entière, car plusieurs cités pactisèrent avec lui — et, par sa vaillance, elle a su maintenir son indépendance. Elle a sauvé la civilisation hellénique, pour elle, et pour nous, puisque nous en bénéficions encore. Que serait devenue la Grèce si la Perse l'avait emporté ? Une satrapie quelconque de cet immense empire achéménide, où la pensée et l'art auraient peut-être continué à s'exprimer dans des modes anciens, figés par le traditionalisme de l'Orient, et n'auraient pu s'épanouir librement, innover, créer les chefs-d'œuvre du classicisme; où un Eschyle, un Sophocle, un Myron, un Phidias, n'auraient point eu plus d'originalité et de personnalité qu'un poète et un artiste de ce vaste Orient, qui réduit l'individualité à l'anonymat des masses. Que serait aussi devenue la Grèce, si elle n'avait pas subi ce choc brutal, qui opposait deux conceptions si différentes de l'existence, deux civilisations antagonistes ? Elle en est sortie victorieuse, mais aussi l'âme transformée, et son art, qui en est le miroir, nous en donne la confirmation.

* * *

Les faits historiques sont présents à votre mémoire, et je n'en rappellerai que les dates marquantes. L'empire perse, avide de conquêtes, comme tous les grands empires despotiques de l'Orient dont il était le successeur, s'était étendu en Asie, et était entré en conflit avec le monde hellénique, qui possédait les riches cités côtières de l'Asie Mineure. La chute de l'Ionie, ce foyer de culture, où, du VIIIe au VIe siècle, la pensée et l'art s'étaient développés avec originalité, et s'imposaient au reste de la Grèce, fut pour celle-ci, non seulement un deuil douloureux, qui asservissait ses frères d'Asie, mais un présage significatif. Peu après, Xerxès essaie

de franchir l'Hellespont. En 490, la tentative de Mardonius de débarquer sur la côte attique, à Marathon, est repoussée par Miltiade et les Athéniens [1]. Mais aux Thermopyles [2], en 480, l'héroïsme de Léonidas et de ses 300 Spartiates est rendu vain par la trahison d'Ephialtès, et l'armée perse déferle sur la Grèce du Nord et l'Attique. Athènes, prise et saccagée, se réfugie derrière le rempart de bois, ses vaisseaux, que lui conseille la Pythie delphique. L'instant est critique, et les Grecs hésitent, croyant la partie perdue. La ruse de Thémistocle les sauve, et la flotte grecque disperse celle de la Perse dans la rade de Salamine [3], en 480, sous les yeux de Xerxès qui, dit la légende, trônant sur les hauteurs du rivage, s'apprêtait à contempler le désastre de ses adversaires. Puis ce sont les victoires de Platées en Béotie, et de Mycale, sur la côte asiatique, en 479. Les Grecs de Marathon, de Salamine, de Platées, ont écarté le péril médique, bien que la lutte se poursuive encore, hors de Grèce propre, jusqu'à la conclusion de la paix, en 449-8, négociée par Callias, sous le gouvernement de Périclès [4].

* * *

Les noms et l'œuvre des stratèges qui combattirent pour la Grèce et la libérèrent, Léonidas, Miltiade, Thémistocle, Cimon, puis Périclès, lequel acheva la tâche de ses prédécesseurs et assura à Athènes, avec la paix, la richesse et la gloire — pour trop peu de temps, hélas ! — sont bien connus par l'histoire et la littérature. Mais l'archéologie et l'histoire de l'art nous en conservent aussi des souvenirs, plus évocateurs et plus vivants mêmes que les textes.

* * *

On avait érigé à la vaillance de Léonidas et des siens un monument aux Thermopyles, mentionné par Hérodote [5], dont on a découvert les fondations rectangulaires [6], et un à Sparte même. Le torse de marbre trouvé non loin de ce dernier, œuvre de peu postérieure à 480, représenterait-il le héros ? Coiffé d'un casque à énorme cimier, avec paragnathides sculptées d'une tête de bélier, il s'avançait en brandissant sa lance [7]. Toutefois, l'identification est douteuse, et peut-être ne s'agit-il

[1] Bataille de Marathon, Pauly-Wissowa, s. v. Marathon, 1429; s. v. Miltiades, 1690.
[2] Carte du défilé des Thermopyles, Pauly-Wissowa, s. v. Thermopylen, 2407, fig. 3.
[3] Bataille de Salamine, *ibid.*, s. v. Salamis, 1828 sq., 1829, carte de la bataille; rôle de Thémistocle, s. v. Themistokles, 691.
[4] Pauly-Wissowa, s. v. Perikles, 761-2.
[5] VII, 225.
[6] Béquignon, *R. A.*, 1934, 17, fig. 1; Pauly-Wissowa, s. v. Thermopylen, 2413-4; *A.J.A.*, 39, 1935, 383.
[7] Picard, *Manuel d'arch. grecque*, La sculpture, II, 163-4, fig.75, référ., 218 (490-480).

que d'un hoplitodrome, d'un coureur à la course armée, exercice athlétique des grands jeux nationaux [1].

* * *

Voici des témoins certains, et émouvants par leur humilité même. Ce sont des ostraka, tessons de vases en terre cuite, qui servaient de bulletins pour l'ostracisme, ce vote du peuple athénien condamnant à l'exil le citoyen qui, pour une raison ou une autre, lui avait déplu ou dont il se méfiait. Aristide n'en fut-il pas victime en 484-3 [2], parce qu'on était las de l'entendre appeler « le Juste » ? Précisément son nom se lit sur des ostraka retrouvés il y a quelques années dans les fouilles de l'Ecole américaine au flanc nord de l'Acropole et à l'Agora d'Athènes [3]. Elles ont aussi exhumé 191 tessons — on en connaissait antérieurement déjà — [4] au nom de Thémistocle [5], utilisés lors du vote qui le bannit en 472-1, et qui l'obligea à se réfugier à la cour du roi de Perse, où il mourut [6]. Un autre ostrakon porte le nom de Cimon, banni en 461 [7].

* * *

La plastique a-t-elle conservé les visages de ces personnages célèbres ? Le Ve siècle n'ignore pas le portrait, mais il ne cherche pas encore la ressemblance individuelle [8], et il idéalise ses modèles, si bien que tous se ressemblent et sont indéterminés. Plusieurs têtes de la première moitié du Ve siècle portent le casque qui les caractérise comme stratèges [9], et l'on a voulu reconnaître en elles Miltiade [10],

[1] Schober, « Der Leonidas von Sparta, ein Waffenläufer », *J.O.A.I.*, XXX, 1937, 215; à comparer avec le bronze de Tubingue, dit bronze « Tux ».

[2] Pauly-Wissowa, s. v. Aristeides, 880.

[3] Hesperia, V, 1936, 39; VII, 1938, 242.

[4] Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. Ostrakismos, fig.; *Hellas und Rom*, II, Propyläen-Kunstgeschichte, 81, fig.

[5] Hesperia, II, 1933, 460, fig. 10; IV, 1935, 369, fig. 25; V, 1936, 39; VII, 1938, 228 sq., fig. 61 sq.; *R. A.*, 1935, I, 114; 1937, II, 261; *Illustrated London News*, 1932, II, 59, fig.; 1937, 360, fig.; *L'Acropole*, VIII, 1933, 86.

[6] Date de l'ostracisme de Thémistocle, Carcopino, *L'ostracisme athénien*, 157 sq.; *Hesperia*, VII, 1938, 242.

[7] *Hesperia*, VII, 1938, 231, 242, fig. 71; date de son ostracisme, Pauly-Wissowa, s. v. Kimon, 449.

[8] Cependant quelques réserves, Picard, *Manuel*, II, 600, note 1.

[9] Kekule, « Strategenköpfe », *Abhandl. Preuss. Akad. d. Wiss.*, 1910, 526; Sauer, *Neue Jahrbücher*, XLI, 1918, 368; West, *Römische Porträt Plastik*, pl. III, 5-7; Hekler, *Portraits antiques*, pl. I.

[10] Bernouilli, *Griech. Ikonographie*, I, 91; Sauer, *l. c.*; tête du Capitole, Furtwaengler, *Meisterwerke*, 122; Arndt-Amelung, *Einzelaufnahmen*, nos 437-7; tête de Messine, Orsi, *Rivi. d. r. Inst. d'arch. et storia dell'arte*, II, 1930, 139; Picard, *Manuel*, II, 164, note; *R. E. G.*, XLVII, 1934, 80; tête d'une collection viennoise, vers 460, Schober, *Belvedere*, 1929, 9; *R. E. G.*, 1931, 73;

Thémistocle [1], Cimon [2]. Aucune de ces identifications n'est sûre. Un seul portrait est certain, celui de Périclès, non qu'il diffère beaucoup des autres, mais parce que deux de ses répliques portent son nom [3]: c'est l'effigie que Crésilas avait exécutée du vivant même du stratège athénien, et que Pline mentionne, louant l'artiste d'avoir ajouté à la noblesse du modèle par la merveille de son art. Périclès porte le casque, insigne de sa fonction militaire, qui dissimule son crâne en « bulbe d'oignon », dont se moquaient parfois les comiques. Il semble qu'on perçoive dans le marbre, et ce n'est pourtant qu'une copie romaine, « les qualités intellectuelles, une douceur résolue, le don de la persuasion, la parfaite dignité de pensée du grand Athénien » [4].

* * *

Brûlés sur le bûcher funèbre, les corps des Athéniens — qui repoussèrent en 490 les Barbares — reposèrent sous le tumulus que l'on voit encore dans la plaine de Marathon, et d'où l'on a exhumé leurs ossements calcinés, les petits vases placés près d'eux en offrandes [5]. A Athènes même, on leur dressa un cénotaphe, avec stèle et inscription, un épigramme de Simonide, dont on a retrouvé les fragments [6]; sur l'Acropole, on éleva un ex-voto en l'honneur de Callimachos, mort dans la bataille, une Niké sur une haute colonne ionique [7]. A Egine, un tumulus, avec tombeau vide, est peut-être le cénotaphe d'Eginètes tombés à la bataille de Salamine [8].

* * *

L'art nous dit quel était l'aspect des Marathonomaques [9] et des héros de Salamine, et on les a évoqués à propos d'un relief funéraire de Copenhague, où

Bieber, « Ein Strategenkopf des V. Jahrh., *A. M.*, 1913, 263. — Miltiade avait son effigie dans l'ex-voto de Marathon, à Delphes.

[1] Bernouilli, I, 95; prétendu roi de Munich, E. Gardner, *New chapters in Greek art*, 1926. — Hekler, VIII, pl. 5 (Vatican).

[2] Sauer, *l. c.*

[3] Bernouilli, I, 106; Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, 133, fig. 63 (British Museum); Picard, *Manuel*, II, 600, fig. 24 (British Museum).

[4] Picard, *l. c.*

[5] Perrot, *H. A.*, VIII, 84 sq., référ.; Pauly-Wissowa, s. v. Marathon, 1427. — Restauration du tumulus, *L'Acropole*, VII, 1932, 196; *B. C. H.*, 57, 1933, 251.

[6] Hesperia, II, 1933, 480 sq., fig. 1; Oliver, « The monument with the Marathon epigrams », *ibid.*, V, 1936, 225, fig. 1; reconstitution d'après le monument de Pythagoras au céramique, *ibid.*, fig.; Raubitschek, *A. J. A.*, XLIV, 1940, 56; Oliver, « Addendum », *A. J. A.*, XLIV, 1940, 483.

[7] Niké 690 de l'Acropole. Raubitschek, « Two monuments erected after the victory of Marathon », *A. J. A.*, 1940, 53, fig. 1; Picard, *Manuel*, II, 591, 901, fig. 364, 902; *B. C. H.*, LXI, 1937; 442-3, fig. 3.

[8] Welter, « Ausgrabungen in Aegina », *Gnomon*, V, 1929, 415.

[9] On sait que la stèle de Vélanidezza, au prétendu « soldat de Marathon », est bien antérieure.

deux guerriers nus sont agenouillés [1]. Un relief de Cottenham, en Angleterre, où un éphèbe conduit un cheval, a pu être érigé peu après 490 à la mémoire de l'un d'eux [2].

Sur les vases à figures rouges du début du Ve siècle, nous les voyons se préparer au combat. Que de fois le peintre n'a-t-il pas figuré les hoplites, revêtant l'armure, cuirasse, casque, jambières, bouclier, lance, que leur tendent des compagnons [3], ou en présence de leurs parents résignés [4]; équipés, prenant congé d'eux, par la poignée de mains d'adieu [5], qui fait songer au geste funéraire des belles stèles attiques ultérieures.

Beaucoup sont morts dans le combat, et leur corps, étendu sur le lit funèbre, a reçu des siens les derniers rites [6]. D'autres sont revenus blessés, comme cet Hermolykos, fils d'Euthoinos, un combattant de Mycale, dont Crésilas avait fait vers 450 av. J.-C. l'effigie sur l'Acropole d'Athènes, celle d'un guerrier défaillant, percé de flèches, dont on a retrouvé la base [7]; le reconnaîtra-t-on dans la statuette en bronze de Bavai ? [8]. Ont-ils vu, à Salamine, Eschyle combattre sur une trière athénienne, et, au soir de la journée, le jeune Sophocle, âgé de 15 à 16 ans, conduire le chœur des jeunes gens, en jouant de la lyre [9], et, tel l'éphèbe sur la stèle du cap Sounion, taillée la même année ou à peu près, poser sur sa tête la couronne de victoire ?[10] Ont-ils assisté aux représentations des Phéniciennes de Phrynichos, sans doute en 476, célébrant Salamine et son vainqueur Thémistocle, chorège de sa tribu pour cette pièce, ou, en 472, à celle des Perses d'Eschyle, qui rappelait la défaite de Xerxès en ce lieu[11] ?

* * *

La statuaire commémorait les actes d'héroïsme qui avaient frappé les contemporains. Une jeune femme, la plongeuse Hydna, avait avec son père coupé les

[1] Poulsen, « Fragment eines attischen Grabrelief mit zwei Kriegern », *A. A.*, XLIV, 1929, 137, pl. II; *R. E. G.*, 1932, 63; Picard, *Manuel*, II, 16, note 3.

[2] Cook, *J. H. S.*, XXXVII, 1917, 116, pl. I; *G. R. A.*, 1920, I, 299, fig.

[3] Pfuhl, *Malerei*, pl. 162, Douris.

[4] *Ibid.*, pl. 105, Euthymidès.

[5] *Ibid.*, pl. 198.

[6] Loutrophore funéraire, début du Ve siècle, *Encyclopédie de l'art*, III, Louvre, pl.

[7] Six, *J. D. A. I.*, VII, 1892, 185; Collignon, *Hist. de la sculpture grecque*, II, 132; la question est très douteuse, cf. Picard, *Manuel*, II, 598, 603; *Hesperia*, V, 1936, 455 sq.

[8] Picard, 604, et autres hypothèses; peinture de vase, guerrier percé de flèches tombant à la renverse, Frazer, *Pausanias's descriptions of Greece*, II, fig. 13; *Hesperia*, V, 1936, 455, fig. 9.

[9] Selon la légende, d'après laquelle aussi Euripide serait né à Salamine le même jour glorieux. Croiset, *Hist. de la litt. grecque*, III (2), 231; Masqueray, *Euripide et ses idées*, 2; Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, 2.

[10] Picard, *Manuel*, II, 32, fig. 13, 273.

[11] Croiset, III, 48, 175.

amarres des bateaux de Xerxès, dont la flotte avait été entraînée à la dérive [1]; la dite « Vénus de l'Esquilin », copie d'un original de 460 environ, et rare exemple au Ve siècle d'un corps de femme entièrement nu, en conserverait le souvenir [2].

* * *

Tous ces combattants, connus ou anonymes, s'identifiaient avec les acteurs du groupe en bronze élevé en 477 sur l'Agora d'Athènes, œuvre de Critios et de Nésiotès. Le marbre de Naples, dégagé de ses éléments anachroniques, et quelque peu modifié dans sa disposition et sa pose, nous en donne l'image exacte [3]. A vrai dire, il représentait les Tyrannoctones Harmodios et Aristogeiton, qui avaient voulu délivrer Athènes de la tyrannie des fils de Pisistrate, Hippias et Hipparque, et il remplaçait le groupe plus ancien, celui d'Anténor, que les Perses avaient enlevé lors du sac d'Athènes et emporté à Suse. Les conjurés avaient échoué dans leur entreprise, Hipparque seul avait été tué [4], et la tyrannie avait encore duré jusqu'à l'expulsion d'Hippias, en 510, et l'avènement de la démocratie en 508. La pensée populaire avait fait d'eux toutefois les libérateurs d'Athènes, et quand, peu après Salamine, elle consacra l'œuvre de Critios et de Nésiotès, sans doute vit-elle aussi dans les deux conjurés qui s'avancent, l'un l'épée haute, l'autre le bras tendu recouvert de sa chlamyde pour protéger son compagnon, les combattants symboliques de la grande lutte médique, qui avait libéré Athènes d'un autre tyran, le Grand Roi.

* * *

Que d'ex-voto commémorent ces victoires [5] ! Au lendemain de Marathon, les Athéniens érigent à Delphes, sur la voie sacrée, et peut-être avec le butin fait sur les Perses de Datis [6], le petit trésor dorique, orné de métopes qui racontent les exploits de Thésée et d'Héraklès [7]. Un peu plus tard, vers 465, est-ce avec le butin

[1] Hérodote, VIII, 8.

[2] Picard, *Manuel*, II, 121, fig. 56. Le vase avec l'uraeus est une adjonction du copiste.

[3] *Ibid.*, II, 11 sq., fig. 1; répliques, 13; réplique d'Aristogeiton, acéphale, trouvée à Rome, *A. J. A.*, XLIV, 1940, 396, fig. 28. — Fragment de la base, retrouvée dans les fouilles de l'Agora d'Athènes, *Hesperia*, V, 1936, 355, fig. 1; VI, 1937, 352; *Illustrated London News*, 1936, 18, VII, 119, fig. 6; *R. E. G.*, 1937, 118; *B. C. H.*, LX, 1936, 458; *A. A.*, 51, 1936, 111. — Emplacement du groupe, Dörpfeld, *Alt-Athen und seine Agora*, II, 1939, 269.

[4] Stamnos de Würzburg, avec le meurtre d'Hipparque, Hirsch, *Klio*, XX, 1926, 167; *R.E.G.*, 1931, 98.

[5] L. Curtius, « Über die Weihgeschenken der Griechen nach den Perserkriegen », *Nachr. d. Gotting. Gesell. d. Wiss.*, 1861.

[6] Picard, *Manuel*, II, 24, note 2.

[7] La date a été controversée, mais on admet généralement que la construction du trésor est immédiatement postérieure à 490, Picard, II, 24, note 2, 218, note 3, 903, référ.

de Cimon à la bataille de l'Eurymédon, en 467-6, l'ex-voto de Marathon, auquel Phidias avait travaillé, longue base avec treize statues: Athéna, Apollon, Miltiade, le vainqueur de la journée et le père de Cimon, 10 héros attiques; l'Apollon du Tibre faisait-il partie de ce groupe [1] ? C'est encore Marathon que Polygnote [2], Micon et Panainos, frère ou neveu de Phidias, peignent vers 460 au Poecile d'Athènes [3].

* * *

A Delphes, après Platées, les alliés grecs consacrent une haute colonne en bronze, faite de trois serpents entrelacés dont les têtes supportent un trépied, et y gravent leurs noms. On la voit encore, mutilée, à Stamboul, sur la place de l'ancien hippodrome byzantin, et Delphes en conserve la base circulaire. A Platées, le temple d'Athéna Areia est construit après la bataille, avec les 80 talents attribués aux Platéens comme prix de leur vaillance, et la statue de la déesse, œuvre de Phidias en 460, est payée avec les mêmes ressources [4].

Que d'œuvres d'art ont été exécutées avec le butin médique [5] !

* * *

Les envahisseurs perses avaient tout saccagé sur leur passage, renversé les remparts [6], détruit les temples, brisé leur décor plastique, les statues, les stèles funéraires, dont les fragments reparaissent aujourd'hui un peu partout sous la pioche des archéologues: groupe de Thésée enlevant Antiope (Thétis), du fronton qui décorait vers 510 le temple d'Apollon Daphnéphoros à Erétrie [7]; jeune femme courant, peut-être une Océanide, d'un fronton d'Eleusis [8]... Dans la campagne attique, ils avaient coupé les oliveraies, arraché les vignobles, ces deux sources de richesse du peuple athénien. Sur l'Acropole, ils avaient livré au feu les édifices sacrés, parmi lesquels le nouveau temple d'Athéna alors en construction, et dont les échafaudages offraient un aliment favorable; nous en apercevons aujourd'hui encore les tambours inachevés, rougis par l'incendie, dans le mur nord de l'Acropole, où ils furent utilisés plus tard comme matériaux de remploi. Ils avaient renversé les innombrables

[1] Picard, II, 316; date, 312 (ou plus bas, en 455).

[2] C. Robert, « Die Marathonschlacht in der Poikile und Weiteres über Polygnot », *Hallisches Winckelmannsprogramm*, 1895; Loewy, *Polygnot*, 1928.

[3] Schroeder, « Zu Mikons Gemälde der Marathonsschlacht in der Stoa Poikile ». *J. D. A. I.*, 1911, 281; Picard, II, 311, note 2.

[4] Picard, II, 310; Collignon, *S. G.*, I, 521.

[5] Ex. l'Athéna Enhoplos (Promachos) de Phidias, Picard, II, 399.

[6] Ex. murailles de Thasos, détruites en 494 par les Perses, Picard, II, 237, note 2.

[7] Picard, II, 42, note 2, fig. 20.

[8] *Ibid.*, 82.

statues votives qui se dressaient sur l'esplanade, souvent au sommet de hautes colonnes ioniques et doriques. Ils avaient même emporté avec eux des œuvres d'art, comme ils l'avaient déjà fait en Ionie [1]: le groupe des Tyrannoctones par Anténor, emmené à Suse, qui fut restitué aux Athéniens longtemps après, par un prince séleucide, quand la Grèce eut conquis l'Orient [2]; une statue d'hydriophore que Thémistocle avait fait exécuter avec le produit des amendes, et qu'il retrouva en Asie pendant son exil [3].

Ces destructions sauvages et systématiques, si elles ont privé les Athéniens des monuments de leur passé, les ont toutefois conservés pour l'avenir. Après Salamine, lors des réfections de l'Acropole, on agrandit l'esplanade, et l'on enfouit dans le sous-sol, comme de simples remblais, les fragments architecturaux, les sculptures des frontons, les statues mutilées, même les tessons de vases, que les archéologues ont eu la joie de retrouver, lors des fouilles de la fin du XIX^e^ siècle, gardant encore leur polychromie presque aussi fraîche qu'au jour de leur ensevelissement. Ils ont ainsi pu étudier avec certitude l'art encore mal connu du VI^e^ siècle archaïque et d'Athènes antérieure à 480, et ils ont acquis, pour dater les œuvres antérieures et postérieures, un point de repère chronologique assuré, l'année 480, date de la destruction.

* * *

Si douloureux qu'ils aient été, ces désastres n'ont pas été sans profit pour l'art grec lui-même. En détruisant les monuments d'Athènes, les Perses ont laissé la place libre à de nouveaux. Sans ces ravages, l'Acropole aurait conservé ses vieux édifices et ses vieilles offrandes, l'Hécatompédon des Pisistratides, l'Erechthéion archaïque, le propylée de Pisistrate, dont on a retrouvé les vestiges sur le terrain; elle aurait conservé l'ancien décor plastique, les statues de Korés pimpantes et figées dans leur frontalité. L'art grec eût été privé de l'ensemble qui va faire de l'Acropole de Périclès le lieu le plus célèbre et le plus admirable du monde classique.

* * *

Au retour de Salamine, les Athéniens rentrent dans une ville dont ils doivent relever les ruines, en même temps qu'ils doivent continuer la lutte contre le Perse. Ils ont des préoccupations plus immédiates que de songer à construire de

[1] Osselet en bronze du Didymaion de Milet, avec le nom du fondeur, Isiklès, de la fin du VI^e^ siècle, retrouvé à Suse. Haussoullier, *Didymes*, 188; id., *Mém. Délégat. en Perse*, VII, 156, pl. XXIX; Pézard et Pottier, *Catal. ant. Susiane*, 1926, 107, n° 234; Perdrizet, *R. E. G.*, 1921, 64; Picard, *R. E. G.*, 1929, 132.

[2] Picard, *Manuel*, II, 11, note 4.

[3] *Dédale*, I, 64, note 4.

nouveaux édifices, consacrer des statues, dresser des stèles votives et funéraires. La première est de mettre Athènes en état de défense, non seulement contre les Perses, mais aussi contre Sparte qui, jalouse, n'envisage qu'avec déplaisir cette œuvre de relèvement. On sait l'anecdote suivant laquelle Thémistocle tient en suspens le sénat de Sparte, pendant qu'il fait reconstruire les remparts qui entourent la ville. On y travaille avec hâte, en utilisant, pour plus de rapidité, les monuments détruits, reliefs, statues. Nous les retrouvons dans le tracé connu de cette enceinte, et le mur de Thémistocle, comme le sous-sol de l'Acropole, est pour l'archéologue une mine précieuse de documents: voici deux bases de statues qui en proviennent, de la fin du VI^e^ et du début du V^e^ siècle, ornées de reliefs; l'une montre des éphèbes qui s'exercent dans la palestre, et s'amusent au combat d'un chien et d'un chat [1]; l'autre, des éphèbes qui jouent à un jeu de balle précurseur du hockey, et des hoplites à pied et en char [2].

Thémistocle relève le mur nord de l'Acropole, avec les mêmes matériaux de fortune: nous y avons noté les tambours de colonnes du premier Parthénon. Cimon continue son œuvre, en édifiant le mur sud. Puis on entoure le Pirée de fortifications, déjà commencées sous Thémistocle en 493-2, et on le relie à la ville par les Longs Murs, de 459-457 [3]. Pendant la première moitié du V^e^ siècle, les constructions utilitaires priment tout. Quant aux temples ruinés, on les restaure tant bien que mal, en attendant de pouvoir les remplacer par d'autres, dont la richesse prouvera la reconnaissance d'Athènes aux dieux qui l'ont sauvée.

* * *

Sans doute la production artistique, bien que ralentie, n'est pas arrêtée à Athènes, de 480 à 450, et des maîtres, dont nous possédons des œuvres significatives [4], Hégias, Critios, Calamis, Micon, Polygnote, maintiennent le renom de l'art attique.

Mais c'est hors d'Athènes, en des lieux moins éprouvés par la guerre, que l'on doit chercher les grands ensembles monumentaux pendant cette période. C'est à Egine, sur le promontoire d'où l'on aperçoit au loin le lieu du combat, que les Eginètes élèvent, après la bataille de Salamine, le temple d'Aphaia, dont les frontons sont décorés des luttes entre les Grecs homériques et les Troyens [5]. C'est à Olympie, entre 472 et 456 [6], que les Eléens font construire par l'architecte Libon, le temple de Zeus, aux belles sculptures en partie conservées: métopes avec les travaux

[1] PICARD, *Manuel*, I, 628 sq. Ornée sur trois côtés: *a*) lutteurs, fig. 231; *b*) jeu de balle, fig. 231; *c*) combat de chien et de chat, fig. 232. Vers 510.

[2] *Ibid.*, II, 20, fig. 6-7.

[3] PAULY-WISSOWA, s. v. Peiraieus, 73, 79-80, plan du Pirée et des fortifications.

[4] PICARD, II, 10 sq.

[5] *Ibid.*, II, 75, date.

[6] *Ibid.*, 177, date.

d'Héraclès, frontons racontant, l'un les préparatifs de la course entre Pélops et Œnomaos, l'autre la mêlée des Centaures et des Lapithes [1].

* * *

Pendant ce temps, Athènes s'est relevée de ses ruines, a accru sa puissance maritime, en transformant la ligue de Délos, créée pour lutter en commun contre les Perses, en un empire dont les anciens alliés sont devenus les sujets; elle a retrouvé la richesse, en captant à son profit le trésor de Délos, transféré chez elle en 454-3 [2], et en percevant comme impôts obligatoires les tributs jadis volontaires; elle vient de conclure la paix avec la Perse en 449-8 [3]. C'est alors que Périclès réalise le projet qu'il médite depuis longtemps [4], celui de réparer les ravages de l'invasion perse, de construire pour les dieux des édifices plus somptueux que les précédents, et d'y consacrer les richesses d'Athènes, ou plutôt celles de ses sujets. Depuis 447, début des travaux du Parthénon, sous sa direction, et après sa mort survenue en 429, s'élèvent sur l'Acropole le Parthénon, les Propylées, les temples ioniques d'Athéna Niké et de l'Erechthéion; dans la ville le pseudo-Théséion, sans doute un Héphaistion; dans la campagne le temple du cap Sounion. Alors, les sculpteurs rivalisent avec les architectes pour les décorer de frontons, de frises, de métopes. Alors Phidias crée ses chefs-d'œuvre, l'Athéna Lemnia, l'Athéna Enhoplos, l'Athéna Parthénos. L'art attique, parvenu entre temps à la parfaite maturité, peut s'épanouir librement, mais la paix et la prospérité dont il bénéficie maintenant, sont en partie les conséquences des guerres médiques.

* * *

Les artistes comprennent cette étroite dépendance qui les unit aux destinées de leur cité. Les guerres médiques ne leur ont pas seulement donné l'occasion de temples nouveaux et d'ex-voto nombreux, elles ont inspiré les thèmes de leur répertoire figuré et l'esprit qui les traite. Toujours reviennent à leur pensée ces souvenirs: les durs combats soutenus contre les Barbares; la victoire qui les a couronnés et que les dieux ont permise; la paix retrouvée par leur aide; la reconnaissance qui leur est due.

* * *

[1] *Ibid.*,, 177, date.
[2] Pauly-Wissowa, s. v. Perikles, 768.
[3] Paix avec Sparte, 446-5, *ibid.*
[4] Picard, *Manuel*, II, 562, note 3, 708; id., *C. R. A. I.*, 1993, 8. A Eleusis, une inscription de 447-6, ou même antérieure, prouve que Périclès formait le projet de restaurer les édifices détruits, *ibid.*, 320.

Nous apercevons parfois les adversaires des Grecs sous leurs apparences réelles, costumés à l'orientale, d'anaxyrides, d'un justaucorps collant, avec leurs armes et leurs insignes distinctifs. Tel, sur une peinture de vase de Douris, ce porte-étendard perse abattu par un hoplite [1]. Ces guerriers nègres qui, depuis le début du Ve siècle, décorent des alabastres en terre cuite, et qui sont étrangement vêtus de pantalons, sont-ils des soldats de l'armée de Xerxès ? [2]. Sur la frise du temple d'Athéna Niké, des Grecs sont aux prises avec des Orientaux: au sud, ce sont sans doute les Athéniens qui avaient lutté à Platées contre Masistios (ou Makistios), chef de la cavalerie perse, et le cavalier tombant de son cheval serait précisément ce personnage [3]; au nord, les Tégéates et les Lacédémoniens combattent les Perses [4].

* * *

Mais la frise d'Athéna Niké, par son caractère historique, est une exception dans la grande plastique monumentale d'alors [5]. Au contraire de Rome, qui se plaît à décrire sur ses reliefs les récits circonstanciés des victoires qu'elle a remportées sur les Barbares, l'art grec ne veut pas rendre les faits de l'histoire avec la précision de détails qui les localise dans le temps et dans l'espace. Il préfère les évoquer d'une façon détournée. Il le fait par des symboles: les Ethiopiens ciselés sur la phiale que tient en main Némésis de Rhamnonte, statue d'Agoracrite, sont peut-être une allusion aux troupes noires de Xerxès [6]. Surtout, il transpose cette réalité terrestre dans le monde mythique et légendaire. Dans les frontons, sur les métopes, sur les frises, sur les peintures de vases, les Grecs, dans la nudité héroïque, couverts de draperies idéales, qui en font des types généraux plutôt que des individus d'une époque déterminée, luttent contre les Troyens, les Amazones, les Centaures. Ces thèmes, qui se répètent, peuvent nous paraître monotones; ils ne l'étaient pas pour les spectateurs: ceux-ci en comprenaient la signification, exaltation de la valeur hellénique, victorieuse des Barbares, et ils en recevaient une leçon de patriotisme.

* * *

Ils en recevaient aussi la confirmation de leur foi en la puissance des dieux. Car les dieux et les héros ont combattu pour les Hellènes et avec eux. Ne les avait-on

[1] Pottier, *Vases du Louvre*, III, pl. 109, G. 117.

[2] Frazer, « The Panoply of the Æthiopian Warrior », *A. J. A.*, 39, 1935, 35 sq., pl. VII-XI; *R. E. G.*, 49, 1936, 228; Graindor, *Ethiopiens sur des vases attiques*, University of Egypt, III, 1935, 105; *R. E. G.*, LI, 1938, 103; Picard, *Manuel*, II, 537, note 1; *Encyclopédie photographique de l'art*, III, Louvre, pl.

[3] Picard, *Manuel*, II, 766.

[4] *Ibid.*, 768.

[5] *Ibid.*, 766.

[6] *Ibid.*, 537, note 1.

pas aperçus dans leurs rangs, lors des batailles de Marathon, de Salamine ? A Mégare Athéna n'avait-elle pas dérouté la marche des soldats de Mardonius et ne les avait-elle pas livrés désarmés aux Mégariens [1] ? Sur les reliefs et dans les frontons, Athéna terrasse les géants, Thésée et Héraklès accomplissent leurs durs travaux. Athéna à Egine, Apollon à Olympie, assistent aux combats des Grecs contre les Troyens, des Lapithes contre les Centaures, et l'âme des guerriers est fortifiée par leur présence; au centre de la mêlée, Apollon étend sur eux son bras secourable. Ailleurs, au « Théséion », au temple d'Athéna Niké, l'assemblée divine, assise dans l'Olympe, regarde se dérouler autour d'elle la lutte. Les dieux sont les véritables vainqueurs, et les hommes n'en sont que les instruments.

* * *

Ils donnent la victoire. Le Zeus olympien, l'Athéna Parthénos de Phidias la portent sur leur main et l'offrent aux mortels. Sur la frise d'Athéna Niké, les Nikés préparent autour de la déesse le sacrifice en son honneur, dressent un trophée, et forment à la déesse une escorte aux ailes bruissantes. La Niké de Paeonios descend du haut du ciel sur terre dans l'envol de ses draperies. Dès le début du V^e^ siècle, la plastique et la peinture de vases multiplient les images de Nikés, rares auparavant, et l'idée de victoire est partout.

* * *

C'est aussi celle de la paix, source de prospérité et de richesse. Cette notion s'affirme dans le type d'Athéna, patronne d'Athènes. Elle était belliqueuse, terrassait ses adversaires[2]; ou, la lance brandie et le bouclier au bras tendu, les menaçait. Après 454, l'Enhoplos (Promachos) de Phidias [3], bouclier au bras gauche, tenant de la droite la lance, mais maintenant relevée, dont la pointe s'aperçoit brillante de loin en mer, dès le cap Sounion [4], garde en armes la cité, comme un esentinelle vigilante prête à agir [5]. Mais la paix est proche ou revenue, et l'Athéna Lemnia [6] délivre sa tête du casque trop lourd, le tient en main, et s'appuie de la gauche sur sa lance devenue inutile, comme le fait la Parthénos.

* * *

[1] Picard, *Manuel*, II, 642.
[2] Fronton de l'Hékatompédon des Pisistratides.
[3] Date, Picard, II, 339.
[4] Sur cette possibilité d'être vue de loin, Stevens, *Hesperia*, V, 1936, 491 sq.
[5] Sur des monnaies, Collignon, *Phidias*, 15, fig.
[6] Cf. aussi relief Lansdowne, Schrader, *Phidias*, fig.

En même temps qu'il célèbre sa vaillance, le Grec du Ve siècle comprend qu'il doit la victoire, la paix et la prospérité aux dieux qui l'ont protégé. Et son art est un acte de foi, de reconnaissance. C'est à eux que sont offerts les temples, les ex-voto commémoratifs des guerres médiques.

* * *

Toutes ces pensées, nous les trouvons exprimées sur l'Acropole d'Athènes: elles ont créé le Parthénon de Périclès et de Phidias, élevé immédiatement après la paix, de 447 à 438. Regardez-en le décor sculpté, et comprenez, malgré la variété des thèmes, l'idée directrice qui en fait l'unité, celle qui a inspiré les artistes et que reconnaissaient les spectateurs. Le triangle des frontons, qui symbolise le ciel, évoque la puissance d'Athéna, en qui s'identifie la ville d'Athènes. Elle y naît tout armée de la tête de Zeus, elle conquiert sur Poséidon la terre attique, elle est entourée des divinités et des héros légendaires d'Athènes. Sur les métopes, dieux, héros, Grecs mythiques, triomphent de leurs ennemis. A l'intérieur, la statue d'Athéna Parthénos veille en armes sur son peuple, et lui apporte de sa main droite la Victoire. Tout autour du portique, le peuple athénien déroule la longue procession des Panathénées, à cette place presque invisible, qui convient bien à son humilité, et à son effacement devant la puissance divine. Elle est la transposition idéalisée de la procession réelle qui, aux jours de fête, montait la rampe de l'Acropole, suivait la voie sacrée, pour offrir à la déesse le sacrifice et le péplos brodé par les jeunes filles d'Athènes. Elle est une prière matérialisée, celle du peuple entier, qui vient remercier la déesse de ses bienfaits. Tous y participent, prêtres, magistrats, envoyés des colonies, jeunes gens et jeunes filles, et si les cavaliers défilent en nombre, c'est qu'ils signifient par leur présence la force militaire d'Athènes, celle qui s'est imposée à l'adversaire. Leurs rangs s'ouvrent, pour s'avancer en deux files parallèles sur les longs côtés, et se réunir au-dessus de l'entrée du sanctuaire, où a lieu le dernier acte solennel, la remise du péplos entre les mains du grand-prêtre, devant les dieux assemblés, invisibles, présents cependant aux pensées de chacun. Regardez ces jeunes gens qui poussent les bœufs du sacrifice. Ils marchent lentement, d'un air recueilli, la tête inclinée, comme plongés dans leurs réflexions, celles de cette foule entière, celles que le sculpteur a voulu exprimer: reconnaissance à Athéna pour la gloire qu'elle a donnée à sa ville, par la valeur de ses citoyens.

* * *

Des pensées analogues inspirent le décor de l'Héphaistion, du temple d'Athéna Niké; sur la frise de ce dernier, les combattants, Grecs et Orientaux, s'affrontent

sous les regards des dieux assemblés, et, sur la balustrade, les Victoires célèbrent Athéna.

* * *

Les guerres médiques et leurs rudes nécessités ont façonné le corps et l'âme hellènes.

Il faut opposer à l'ennemi des corps robustes, capables de servir leur patrie et leurs dieux. Ils sont endurcis par les exercices journaliers de la palestre, et dès le début du Ve siècle la peinture de vases affectionne, plus qu'elle ne le faisait auparavant, ces thèmes où des éphèbes pratiquent les sports gymniques, lancent le disque, le javelot, manient les haltères, courent, sautent, luttent entre eux. Dans les grands jeux nationaux, pythiques, olympiques, panathénaïques, les athlètes concourent, et la statuaire athlétique, qui est un trait distinctif du Ve siècle [1], immortalise dans le bronze et le marbre les vainqueurs, dont la musculature énergique est désormais rendue avec précision. Les attitudes sont fermes, le corps debout n'a aucune nonchalance, aucun abandon, comme plus tard dans l'art praxitélien du IVe siècle; il est toujours prêt à quitter ce repos actif pour la lutte.

* * *

L'âme hellénique est aussi transformée. Dès le début du Ve siècle, les visages, renonçant au sourire factice qui les illuminait au VIe siècle, deviennent graves, impassibles. Ils semblent conscients d'une réalité assombrie, et ils révèlent cette maîtrise de soi que l'homme du Ve siècle veut conserver, même dans l'adversité. « Je sais que je suis homme, dit Sophocle, et que je ne puis compter sur le jour qui va suivre ». A cette inconstance du sort, les héros d'Eschyle et de Sophocle opposent une âme forte: maîtres d'eux-mêmes par leur volonté, ils sont supérieurs à leur destin. « Que sert à l'homme de craindre, dit encore Sophocle, puisqu'il est le jouet de la fortune et qu'il ne peut lire dans l'avenir » ? Souffrances physiques et morales doivent être supportées avec la même équanimité, et seuls les cœurs faibles s'abandonnent à leurs passions: « les plaintes ne partent que d'une âme faible et pusillanime », dit encore le poète tragique. Cet idéal ressemble à celui de l'Orient bouddhique, qui atteint le calme intérieur par la suprême conquête de soi. « Entre l'homme victorieux à la guerre en mille et mille batailles, dit un texte bouddhique, et l'homme victorieux par le triomphe de soi, celui-là est le plus grand conquérant, qui s'est vaincu lui-même. Un dieu même ne peut transformer en défaite cette victoire de l'homme sur lui-même. » Les visages de la première moitié du Ve siècle reflètent cette noble discipline de la vie; ils ne se laissent pas émouvoir. Au fronton d'Olympie,

[1] Picard, *Manuel*, II, 221, « Les premiers « canons » de la sculpture athlétique ».

Apollon contemple la ruée sauvage des Centaures contre les Lapithes qu'il protège, mais, si courroucé qu'il soit, rien de sa colère ne paraît sur ses traits immobiles. Les Lapithes doivent éprouver des sentiments de rage pour leurs ennemis qui ravissent leurs femmes et leurs enfants: eux aussi observent cette impassibilité, et tout au plus quelques rides au front décèlent leur émoi. Les femmes lapithes résistent à leurs ravisseurs avec autant de retenue. Telle est cette admirable « sérénité grecque », qui n'est point un trait constant de l'art grec, comme on le croyait jadis, mais qui répond à ce moment précis de son évolution.

* * *

Les guerres médiques ont eu une autre action sur l'art grec, et plus importante encore: elles ont déterminé la rupture décisive avec le passé, et l'ont engagé dans une voie nouvelle, celle du classicisme. A partir de 500 environ, la vision esthétique est autre, et, par suite, les réalisations sont différentes. Pendant l'archaïsme, l'artiste ne voulait pas rendre la réalité telle qu'elle lui apparaissait, dans sa diversité infinie, mais il la déformait selon des schémas mentaux. Les statues étaient inertes, figées dans la frontalité; les draperies et les chevelures étaient altérées en ornements; la représentation à deux dimensions évitait le raccourci, le volume, et les draperies étaient incisées, non modelées; l'esprit géométrique régularisait et ramenait à la symétrie leurs plis, comme les organes du corps. Ces principes étaient ceux de tous les arts antiques, de l'Egypte, de l'Orient. Et en même temps, l'art grec subissait l'influence de l'Orient et de ses civilisations millénaires.

* * *

Tout change vers 500. L'artiste regarde maintenant la réalité, et il la traduit avec exactitude et sincérité. Les attitudes du corps, au repos et en mouvement, deviennent celles de la vie, au lieu d'être ramenées à quelques schémas monotones et irréels; le dessin acquiert le raccourci; le modelé creuse profondément la matière; les complications ornementales sont remplacées par un désir de simplicité, de sobriété. Le sens esthétique recherche les formes les plus belles par leurs attitudes, leur nudité, leurs draperies, leurs associations rythmiques. L'artiste, libéré de toute contrainte, peut affirmer sa personnalité, et l'époque des grands maîtres commence. Ces traits sont nouveaux, ou du moins on n'en voyait que de timides essais antérieurement. L'art classique est né et remplace l'art archaïque.

* * *

Pourquoi la rupture s'est-elle affirmée à cette date ? Est-ce parce que le moment était venu où les germes semés pendant l'archaïsme devaient nécessairement porter

leurs fruits ? Peut-être. Il semble pourtant que les circonstances politiques l'aient facilitée, sans lesquelles, et surtout si la Grèce était tombée sous le joug oriental, l'art eut continué à obéir au primitivisme et à l'orientalisme.

* * *

La fin du VI^e^ siècle et le début du V^e^ voient la rupture des relations pacifiques avec l'Orient; la guerre médique dresse le monde hellénique contre le monde barbare. Les pays qui servaient d'intermédiaires, Egypte, Phénicie, Chypre, sont fermés aux Hellènes. L'Ionie, lieu naturel entre la Grèce continentale et l'Asie, a perdu son indépendance, et, avec elle, le rang que lui assurait jadis sa brillante activité commerciale, littéraire, artistique; elle n'exerce plus d'influence sur l'Occident grec. Est-ce simple hasard si la rénovation artistique, qui rejette le primitivisme et l'orientalisme, coïncide avec la rupture entre la Grèce et l'Orient ?

* * *

Est-ce aussi simple hasard si le rejet des anciennes contraintes artistiques coïncide avec celui de la dernière tyrannie grecque, celle des Pisistratides, avec l'avènement de la démocratie en 508, de la liberté individuelle des élites, opposée au despotisme d'un seul sur la masse ?

* * *

Victorieux, le Grec prend pleine conscience de la valeur de sa race, il en exalte les vertus, et il ne regarde plus qu'avec mépris le Barbare. Il ne cherche plus son inspiration artistique qu'en lui-même, et dans ses qualités nationales.

* * *

En rompant les liens antérieurs, en assurant l'indépendance, en réveillant le sentiment national, les guerres médiques ont libéré l'art grec: il est désormais l'expression de l'âme hellénique dégagée de toute contrainte et de toute influence, il est entièrement original.

III. Gloire et tares de l'art grec [1].

Les œuvres de l'art grec ne sont point pour nous des étrangères. Nous n'éprouvons point devant elles cette impression de dépaysement que nous ressentons à la vue des statues, des reliefs et des fresques de l'Egypte et de l'Orient. Ces derniers

[1] Conférence à la Société de Sociologie, Genève, 27 février 1940.

parlent trop souvent, en effet, une langue morte, s'expriment en un langage qui exige, pour être exactement saisi, la compréhension de la mentalité qui les a créés, et qui diffère beaucoup de la nôtre, comme elle diffère de celle de la Grèce antique. Ils exigent des interprètes, les archéologues, et ceux-ci diront que telle apparence n'a pas toujours la signification que nous lui prêtons et les raisons d'être que nous lui supposons.

* * *

Rien de tel devant les créations de l'art grec. Elles nous sont immédiatement accessibles. Une longue éducation classique nous les a rendues familières; nous connaissons les plus belles par leurs innombrables reproductions, photographies, moulages, et les artistes contemporains ne cessent encore de répéter les thèmes et les formes qui ont été fixés par les maîtres helléniques.

* * *

Cette trop longue connaissance influence parfois notre jugement dans un sens défavorable. On n'apprécie souvent plus à leur juste valeur les personnes et les choses qui nous entourent, que nous voyons depuis notre enfance; on en éprouve même quelque lassitude. Et l'on s'écrie volontiers: « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » On se détourne de ce qui est parfait, mais trop vu et revu, pour préférer ce qui l'est moins, mais qui a le mérite de la nouveauté; on se détourne de la Grèce classique pour l'Orient, l'Egypte. Ou bien, on accepte et on répète des formules, toutes faites depuis longtemps, et on admire de confiance le « miracle grec », sans en comprendre la portée, sans percevoir les raisons qui le justifient.

* * *

L'histoire de l'art, l'archéologie — comme la sociologie — et comme toute science véritable, ne doivent point être une simple constatation des faits. Il ne suffit pas d'apprécier la beauté des œuvres, de s'extasier sur elles en paroles émues et sibyllines, pas plus qu'il ne suffit de les situer dans leur milieu chronologique et historique, et de noter leurs différences selon les artistes, les temps et les pays. Derrière les apparences formelles, nous devons saisir l'esprit qui les a créées. L'appréciation historique et esthétique n'est qu'une étape de la connaissance; celle-ci doit aller au-delà, chercher les raisons profondes des faits. Alors l'incohérence, la multiplicité des divergences s'atténue, quand on les ramène à quelques principes généraux de l'esprit humain. L'histoire de l'art perd sa superficialité trop fréquente, pour devenir une science, une philosophie de l'art. Alors, l'admiration traditionnelle

que nous éprouvons pour l'art grec, nous pouvons la justifier, parce que nous en comprenons les véritables raisons.

* * *

Je voudrais montrer en quoi l'art grec est unique, en quoi il diffère essentiellement des autres, par des caractères qui en ont fait la grandeur éternelle, mais qui aussi, par l'excès de qualités devenues des défauts, en ont entraîné la ruine.

* * *

La Grèce a créé une vision artistique entièrement nouvelle, que par eux-mêmes les autres pays antiques ont toujours ignorée, ou qu'ils ont rejetée, parce qu'elle ne répond pas à leur mentalité et à la notion qu'ils se font de l'art, de ses buts et de ses moyens d'expression. Des différences fondamentales séparent les œuvres grecques des œuvres égyptiennes, orientales, et les unes s'opposent aux autres dans toutes leurs apparences, comme dans leur esprit. L'Egypte a parfois tenté quelques essais apparentés à ceux de la Grèce classique, mais elle ne les a jamais continués pour les ériger en principes directeurs de sa vie artistique; ce ne sont, au contraire, que des tentatives vites éliminées. Et partout où, hors de Grèce, nous retrouvons l'application systématique des mêmes principes que ceux de l'hellénisme, nous pouvons, sans crainte d'erreur, conclure à une influence de la Grèce sur l'étranger. Opposition qui se perpétue de siècles en siècles: de l'antiquité à nos jours, l'esprit classique et l'esprit non classique sont antagonistes.

* * *

Si nous ne comprenons pas que toute l'histoire de l'art se ramène à la lutte de ces deux principes, nous ne pouvons l'écrire sans erreur; nous risquons d'interpréter des monuments de pays non classiques, ceux de l'Egypte, de l'Orient, avec la mentalité d'un Grec classique qui est encore la nôtre, ou, inversement, ceux de la Grèce avec un esprit non classique, celui de l'Orient. Deux formules différentes, qui ont chacune leurs mérites et leurs défauts, mais qu'il s'agit surtout de ne pas confondre, comme on le fait encore trop fréquemment.

* * *

Quel est le sens de l'art ? Pourquoi créer ces apparences matérielles de la peinture, des reliefs, des statues ? Question difficile et complexe, que discutent encore aujourd'hui les critiques, les historiens, les esthéticiens. Il y a deux possibilités. L'art est utile, il est l'expression des besoins pratiques de la vie sociale et

souvent terre à terre, ou, au contraire, il est désintéressé, expression de l'émotion esthétique que l'artiste a éprouvée et qu'il veut communiquer à autrui. Mais peut-on expliquer toutes les formes, quels que soient leur temps et leur pays, par l'un de ces facteurs seul, à l'exception de l'autre ? C'est là une erreur que commettent trop d'esthéticiens, dans leur méconnaissance de l'histoire des monuments. L'une et l'autre thèse sont fausses quand elles veulent englober la totalité des phénomènes; toutes deux sont justes, quand on comprend qu'il faut discerner les circonstances, les temps et les lieux. Il y a des arts et des périodes avant tout utilitaires, d'autres qui ont triomphé de l'utilité trop immédiate au profit du sentiment désintéressé. C'est précisément là une des oppositions entre la Grèce et l'étranger.

* * *

L'art, semble-t-il, a toujours aux origines un rôle utilitaire. L'image, selon la mentalité primitive, qui persiste aujourd'hui dans les pratiques d'envoûtement, participe à la vie de son modèle; les chasseurs de renne, à l'époque paléolithique, peignent sur les parois de leurs cavernes les animaux qu'ils veulent voir tomber sous leurs coups, et pour parvenir plus sûrement à ce résultat, ils les montrent percés de flèches, ou tombés dans des pièges. Leurs statuettes féminines, aux formes exubérantes, assurent par leur ampleur la fécondité de la race. Dans toute l'antiquité, l'art conserve ce rôle éminemment pratique.

Les œuvres servent les besoins de la religion. La statue de culte incarne le dieu, retenu dans ce corps matériel par la force des rites magiques. Les reliefs des temples racontent les mythes divins, les actes du culte. La statue funéraire, dans l'obscurité des tombes, donne au défunt le corps matériel nécessaire à sa survie. Les scènes peintes ou sculptées sur les parois funéraires: labourage, moisson, pétrissage du pain, etc., les statuettes de serviteurs, assurent l'existence posthume du mort, lui fournissent l'escorte qui lui rendra les mêmes services que pendant sa vie.

Les œuvres servent aussi les besoins pratiques de la société, surtout des grands. Les fresques et les reliefs racontent les exploits des chefs, les victoires des Pharaons sur leurs ennemis, les actes marquants de son règne. Quant à l'art industriel, les motifs qui l'ornent sont souvent religieux, talismaniques.

* * *

La Grèce n'ignore pas ce rôle utilitaire de l'art. Elle donne aux dieux et aux défunts des statues de culte; le décor sculpté des temples raconte les mythes divins, les exploits de la race hellénique victorieuse des Barbares, en les transposant le plus souvent sous le voile du mythe, Héraklès et Thésée tuant les monstres, Lapithes

terrassant les Centaures. Mais elle atténue ce rôle instinctif en combattant l'utilitarisme par des notions antagonistes.

* * *

Hors de Grèce, la beauté est qualité secondaire; elle existe quand l'auteur est un vrai artiste, et certes, nombre de sculptures égyptiennes s'imposent par leur valeur esthétique. Mais celle-ci n'est jamais la préoccupation primordiale et constante; la beauté ne fait que se surajouter à l'utilité. Elle n'est pas nécessaire, aussi quantité d'œuvres en sont dépourvues. Ce qui importe, c'est que l'œuvre réponde au but pratique qui lui est assigné. Jamais, en Egypte et en Orient, vous ne trouverez d'images qui aient été exécutées exclusivement pour émouvoir et charmer.

* * *

Le Grec est un artiste né; il est plus sensible que tout autre au plaisir que procure la vision des formes harmonieuses, et c'est en Grèce que naît l'esthétique, étude des moyens de créer la beauté et de la connaître, ignorée ailleurs. L'artiste éprouve, à voir le corps humain, sa nudité, sa draperie, ses proportions, ses lignes, une émotion qu'il veut traduire dans la matière, afin que les spectateurs qui contempleront son œuvre la ressentent aussi. La recherche de la beauté relègue petit à petit à l'arrière-plan la préoccupation utilitaire. Toute œuvre, qu'elle soit peinture de vase, statue, relief, doit être belle, et c'est là désormais une condition indispensable. Qu'il s'agisse d'un Zeus, d'un Apollon, d'un athlète victorieux, il faut que l'on puisse admirer un corps parfait, dans une attitude aux rythmes soigneusement prévus, une anatomie précise, les plis profondément creusés de la draperie, en un ensemble eurythmique.

* * *

Cette préoccupation entraîne la collaboration du spectateur, qui n'est point nécessaire en Egypte. Là, les statues et les reliefs sont enfermés dans l'ombre du temple, parce qu'ils ne servent qu'aux rites du culte; ils sont ensevelis dans la profondeur de la tombe obscure, soustraits à tout regard vivant, car ils ne servent qu'aux rites du culte funéraire. En Grèce, au contraire, le décor plastique, métopes, frontons, frises, devient extérieur, la statue funéraire se dresse sur la tombe. Il faut que les vivants, et non seulement les dieux et les morts, puissent les admirer. Déjà, l'inscription d'une statue dressée sur une tombe du VI^{e} siècle dit: « en passant, vois combien était beau celui qui est mort ».

* * *

En Grèce donc, l'œuvre d'art conserve son rôle utilitaire primitif, mais les rapports sont maintenant inversés. Alors que l'Egypte et l'Orient surajoutent la beauté à l'utilité comme une qualité accessoire et non indispensable, ici, au contraire, l'utilité se subordonne à la beauté.

* * *

L'art est un langage, une écriture figurée. Art et écriture se confondent d'abord, et c'est de l'image des choses que sortent les signes de l'écriture. En Egypte, les uns et les autres demeurent toujours étroitement associés; les caractères hiéroglyphiques sont des images, et le scribe est aussi tailleur de statues et peintre. Par le moyen des statues, des peintures, des reliefs, on veut exprimer des idées. L'art est idéographique. La statue exprime la notion du dieu, sa grandeur majestueuse, sa présence parmi ses fidèles, qui lui apportent leurs hommages; les reliefs et les peintures racontent les mythes divins, les dogmes des cultes, les exploits des puissants.

En Grèce, le décor des temples décrit aussi les mythes des dieux et des héros, et forme comme un livre de pierre qui instruit l'ignorant des dogmes de sa foi et des gloires de sa patrie. Mais ce rôle, primordial ailleurs, est relégué au second plan par le facteur esthétique, et l'œuvre d'art en arrive à émouvoir davantage par ses qualités esthétiques que par son contenu spirituel.

* * *

Donner la prépondérance à la valeur esthétique d'une œuvre sur son rôle utile et sur sa signification, voilà une notion entièrement nouvelle dans l'histoire de l'art antique, et c'est à la Grèce que nous en sommes redevables.

* * *

Ailleurs, l'art demeure ce qu'il était à ses origines, dans la dépendance étroite de la vie sociale et de la religion. L'effort de l'artiste se porte sur le temple, la tombe, sur les images du culte divin et funéraire. Et cette conception influence les apparences. L'artiste égyptien n'a pas le droit de modifier sans sacrilège, à sa fantaisie, les types plastiques, il doit les répéter tels qu'ils ont été admis à une époque lointaine et consacrés par le dogme. Il les trouve tout faits dans des cahiers de modèles qui se perpétuent depuis des générations et qui remontent aux premières dynasties. La religion, toujours conservatrice, est un obstacle au changement; l'art égyptien maintient pendant des milliers d'années les mêmes schémas, avec de légères variantes, mais non fondamentales, et entre deux statues de la I^re^ et de la XXVI^e^ dynastie, il y a moins de différence qu'entre deux statues grecques du V^e^ et du IV^e^, soit à intervalle d'un siècle seulement, au lieu de milliers d'années. Imposant ses schémas,

la religion empêche l'artiste d'imiter directement la réalité, de redresser ses erreurs, par une étude sans cesse renouvelée de son modèle. Aussi l'art égyptien est-il plein de conventions, répétées sans changement, et même aggravées. Elles empêchent l'artiste de faire œuvre personnelle et, hors de Grèce, on peut dire que l'art tout entier est à peu près anonyme. Quels sont les noms des maîtres égyptiens ou babyloniens parvenus jusqu'à nous ?

* * *

Le Grec n'est point aussi profondément religieux que l'Oriental et l'Egyptien. A l'au-delà et à ses incertitudes, il préfère la vie terrestre et ses réalités certaines. Mieux vaut, pense-t-il, être le dernier sur terre que le premier dans le royaume d'Hadès. Son esprit clair, logique, rationnel, épris de vérité, voit les choses telles qu'elles sont. Il crée une religion à son image. Ses dieux ne sont point fantastiques, monstrueux et terrifiants, comme ceux de l'Egypte et de l'Orient, mais identiques à l'homme. En tout domaine, il élimine l'anormal, l'irréel, le doute. Ailleurs, les sciences, astrologie, médecine, sciences naturelles, histoire, sont toujours demeurées confondues avec la religion et la magie; en Grèce, dès le VI^{e} siècle, elles deviennent rationnelles, fondées sur l'examen exact des faits et des phénomènes, et c'est la Grèce qui les délivre de la vieille contrainte mystique.

* * *

L'art grec témoigne de cette lutte entre la terre et le ciel, entre l'homme et le dieu, qui évolue au profit des premiers. Elle a deux conséquences.

Les dieux s'humanisent; ils abandonnent leur hauteur idéale pour s'identifier de plus en plus aux humains, soumis à toutes les passions, à leurs désirs, livrés aux mêmes occupations. L'Hermès de Praxitèle, à Olympie, est un bel éphèbe qui amuse l'enfant Dionysos avec une grappe de raisin; l'Apollon Sauroctone, un jeune garçon qui taquine de sa flèche le lézard grimpant au tronc d'arbre; l'Aphrodite de Cnide, une femme qui se dépouille des derniers voiles avant d'entrer au bain.

L'homme réclame aussi sa part. L'art n'est plus au service presque exclusif des dieux et des morts, il doit embellir et agrémenter la vie des humains. Statues décoratives qui ornent les parcs publics, même les maisons des particuliers, tableaux de chevalet qui apparaissent vers le IV^{e} siècle, au lieu qu'autrefois la peinture à fresque décorait les édifices publics et les temples, ce sont là des innovations helléniques, qui attestent le rôle grandissant de l'homme. Le décor des temples et des tombes, intérieur en Egypte, qui devient extérieur en Grèce, ne témoigne-t-il pas d'une même tendance, partageant entre le dieu et l'homme la jouissance de l'œuvre d'art ?

L'art profane, apprécié par les hommes comme une nécessité de leur vie, et

non plus seulement religieux, voilà encore une innovation de l'artiste grec. Nous lui devons d'avoir fait comprendre que l'art n'est plus réservé aux dieux, mais qu'il peut embellir la vie de chacun. Celui des temps modernes suivra la même évolution depuis le moyen âge, se libérera lui aussi de la tutelle divine, pour être de nos jours plus affecté à la vie profane qu'à la célébration des rites.

* * *

Cette libération progressive a encore d'autres résultats. En Grèce, l'artiste n'est point soumis comme en Egypte aux ordres rigoureux d'une classe sacerdotale, qui lui impose ses thèmes et ses traductions figurées. La religion et le clergé peuvent lui suggérer des sujets, mais il les interprète librement. Rien ne l'empêche d'observer et d'innover. Libre, il s'inspire des attitudes diverses du corps humain, il scrute attentivement son modèle, il redresse les erreurs de ses prédécesseurs, il trouve des solutions nouvelles. Aussi l'art grec est-il en perpétuelle transformation. Il évolue sans cesse, de progrès en progrès, de style en style; on peut dater ses produits à une dizaine d'années près, alors que l'Egypte ne connaît qu'une longue uniformité. Et l'artiste fait œuvre personnelle; l'art de Phidias n'est point celui de Polyclète, ou l'art de Praxitèle celui de Scopas; l'histoire de l'art grec est la seule de l'antiquité que l'on puisse écrire par celle de ses maîtres; à l'anonymat de l'Egypte et de l'Orient se substitue l'individualité de chacun. Cette conception nouvelle du rôle de l'artiste, qui relève sa dignité sociale, lui fait jouer un rôle individuel dans la société, c'est à la Grèce que nous la devons.

* * *

Dans les vastes empires égyptien et orientaux, l'homme, sujet docile de ses chefs, rois, prêtres, est noyé dans la masse. Son art s'en ressent, soumis aux ordres des maîtres qu'il doit célébrer. L'artiste anonyme n'a point d'individualité, mais son œuvre n'en a pas davantage. Les personnages qu'il crée répètent les mêmes poses, les mêmes gestes, codifiés suivant leur rang social; sur les frises, les êtres se succèdent pareils les uns aux autres. La répétition et l'identité sont la loi de l'Egypte et de l'Orient.

* * *

Le Grec est essentiellement individualiste et épris de liberté, d'indépendance. Il a repoussé la tyrannie, il ignore la domination d'un clergé; c'est lui, citoyen, qui dirige les destinées de sa cité, et qui fonctionne comme prêtre dans les rites de son culte. La personnalité dont l'artiste fait preuve dans son œuvre, il veut que celle-ci l'ait aussi. Il hait la répétition, l'identité, partout il veut la diversité, l'individualité.

Il sait que rien n'est identique dans la nature, que même deux feuilles d'arbre ne sont pas absolument semblables. Il note les variétés infinies de l'homme, de ses attitudes, au repos et en mouvement, de ses draperies, de ses traits, de ses âges. Jamais deux statues grecques ne sont absolument pareilles; la draperie peut en paraître régulière, mais il n'y a pas en elle deux plis qui se répètent. Regardez la frise des Panathénées qui fait défiler des centaines de figurants pour célébrer la gloire d'Athéna. Plusieurs exécutent les mêmes actes, ont les mêmes gestes, portent le même vêtement. Cependant, chacun a sa personnalité, que lui confère une légère modification de la pose, des plis. Variété, diversité, deviennent la règle de l'art grec.

* * *

Cette diversité est celle de la vie. Le Grec est épris de vie, de réalité, sous ses aspects changeants. L'œuvre d'art doit rendre avec vérité cette réalité multiple, telle qu'elle apparaît à nos yeux. L'art grec est un art d'imitation optique. Ailleurs, au contraire, l'artiste impose à la réalité ses abstractions mentales, il la transforme, de façon souvent fort irréelle, unissant par exemple, dans le dessin, des torses de face à des jambes de profil, des yeux de face à des têtes de profil; multipliant, par symbolisme, tel ou tel organe du corps humain en des ensembles monstrueux. L'art étant demeuré hors de Grèce une écriture, il importe peu que les formes soient vraies, pourvu qu'elles soient claires et explicites. La Grèce fait prédominer sur ces considérations la vérité, qu'elle obtient par une interprétation scrupuleuse de la vie.

* * *

Ce qui l'intéresse le plus, dans cette réalité, c'est l'homme. Peu porté au mysticisme, épris de l'existence terrestre, individualiste, l'homme est pour le Grec la mesure de toutes choses, et l'art en est la glorification. Il est humain, dans toutes ses conceptions. Les dieux sont de simples mortels, et le corps de l'homme est la plus belle enveloppe qu'ils puissent revêtir. Ces corps sont beaux par leurs attitudes, leur anatomie, leur diversité. L'homme devient le but de l'art et le classicisme élimine à son profit les autres apparences de la réalité, animaux, paysages, ou du moins ne leur donne jamais qu'un rôle secondaire.

Ailleurs, au contraire, l'homme n'occupe pas une place à part dans les pensées de l'artiste; il apparaît parce que sa présence est nécessaire à la scène représentée. Mais on ne fait pas converger vers lui toute l'attention. Il est un caractère d'écriture, au même titre qu'un arbre, un animal, un objet. On ne respecte pas son apparence, parce qu'on n'éprouve pas pour son corps cette admiration esthétique du Grec, mais on le dépèce en combinaisons monstrueuses, on le mue en ornements fantaisistes.

* * *

Tels sont quelques-uns, et j'en omets bien d'autres, des traits caractéristiques par quoi le génie grec donne à ses créations de tout autres apparences que celles de ses confrères égyptiens et orientaux.

* * *

Les statues égyptiennes, mésopotamiennes, sont debout, assises, accroupies; leurs gestes sont peu variés, bras tombant le long du corps, ramenés sur la poitrine; les jambes sont jointes, ou bien la gauche seule s'avance. Elles sont raides, sans flexion ni torsion du torse et de la tête, si bien qu'on peut faire passer un plan absolument vertical par leur milieu, car une loi tyrannique les régit, comme tous les arts non classiques: la frontalité, qui régularise ce corps en réalité dissymétrique, le soumet à une symétrie complète ou partielle. Par suite, les attitudes sont peu nombreuses, ramenées à quelques types toujours les mêmes, les êtres sont des types abstraits plus que des entités vivantes et diverses; l'image évoque l'idée de l'être plus qu'elle ne l'individualise. Ici encore, nous constatons cette tendance à l'abstraction, à la répétition, au schématisme, que nous avons déjà notée.

* * *

A cette conception la Grèce substitue la sienne. Les attitudes du corps humain sont infinies dans la vie, et l'art ne saurait les réduire à quelques-unes seulement. Puisqu'elles existent, elles doivent être reproduites. Rompant la vieille frontalité, dès 500 environ, on donne aux êtres de pierre et de bronze l'aisance des mouvements. Le corps repose sur une jambe, fléchit l'autre; le torse se tourne sur les reins, la tête de côté. De limitées et conventionnelles qu'elles étaient, les attitudes deviennent aussi diverses que celles de la vie, car c'est la vie qui s'introduit dans l'image, et qui remplace l'abstraction primitive. Ces êtres acquièrent désormais l'individualité; ce ne sont plus des types, mais des Discoboles, des Doryphores, des Diadumènes, aussi divers que le sont les actions humaines.

Cette rupture de la frontalité est une des grandes conquêtes de la plastique qui, partout ailleurs qu'en Grèce, demeure attachée à la frontalité. Parcourez les musées de l'Egypte, vous verrez les statues répétant pendant des milliers d'années les poses rigides, debout, assises, accroupies, agenouillées. Parcourez ensuite ceux de la Grèce, vous opposerez aux motifs précédents la diversité des sujets et de leurs attitudes: athlètes du V^{e} siècle, une jambe fléchie, l'autre supportant le corps, posant sur leur tête la couronne de victoire, attachant autour de leur front la bandelette reçue en prix, portant le javelot, lançant le disque; au IV^{e} siècle, les rythmes plus détendus de Praxitèle, où le corps, appuyé contre un pilier ou un tronc d'arbre, se courbe, s'infléchit avec mollesse et nonchalance.

* * *

Ce n'est pas seulement la vie du corps au repos, mais aussi celle du corps en mouvement. Dans votre visite des musées égyptiens, vous ne rencontrerez jamais une statue qui exécute une action violente et momentanée, celle d'un coureur, d'un lutteur. Le repos est l'élément fondamental de la statuaire non classique, parce qu'elle veut exprimer des notions, des idées durables, celles du dieu, du défunt, et non pas des accidents, des actes temporaires, c'est-à-dire des mouvements. Ceux-ci sont réservés au relief, à la peinture, au dessin, qui sont essentiellement narratifs, racontent des faits. L'une rend le permanent, l'autre le temporaire.

* * *

Poussé par son amour de la vie et de la vérité, l'artiste grec comprend que cette distinction est arbitraire, que la statue doit acquérir, non seulement l'aisance des attitudes au repos, mais aussi la variété des attitudes en action.

Le Discobole se penche, ramassé sur lui-même, saisi à l'instant précis où il va lancer le disque lourd; le Silène Marsyas s'arrête brusquement devant Athéna, à la vue des flûtes que la déesse vient de laisser tomber dédaigneusement à terre. Le guerrier s'élance contre son adversaire. La statue en mouvement est une création originale de l'art grec.

* * *

Dans le dessin, hors de Grèce, la vision est à deux dimensions, largeur et hauteur; les êtres projetés sur le champ s'écrasent sur lui comme autant de silhouettes plates et sans épaisseur, que l'on déforme arbitrairement. On évite ainsi la troisième dimension, qui donne la profondeur, le volume, parce qu'elle semblerait ouvrir le champ sur l'espace. La plupart des conventions du dessin non classique s'expliquent par ce désir d'éviter l'illusion de la profondeur. L'artiste grec remplace cette conception abstraite et ornementale par le réalisme optique, qui rend les êtres tels qu'ils paraissent dans l'espace, avec leur troisième dimension. Pour lui, le champ n'est plus impénétrable, mais ouvert comme une fenêtre sur la réalité. Le raccourci donne aux corps les déformations qu'ils prennent dans l'espace par rapport à l'œil du spectateur; déformations, mais maintenant optiques et vraies, et non plus conventionnelles et abstraites. Ignoré des arts non classiques, le raccourci est une invention hellénique, dont nous profitons aujourd'hui encore. Et la perspective linéaire, aérienne, substitue sa vérité optique aux conventions souvent bizarres de l'étranger, inspirées d'autres principes.

* * *

Dieux ou mortels, hommes ou femmes, s'offrent à nous entièrement nus, dans la plastique comme dans la peinture de vases. La gymnastique, les grands jeux

nationaux, où les athlètes s'exercent et combattent dans la palestre, le stade, offrent à l'artiste hellénique le spectacle fréquent de leur nudité. Mais il ne faudrait pas croire qu'elle fut générale, et que le peuple grec vécut délivré de la gêne des vêtements. Cette nudité est idéale. Parce qu'il admire le corps de l'homme dans ses attitudes, sa musculature, les contractions de ses membres, dans l'harmonie de ses contours, de ses rythmes, l'artiste le dépouille de ses vêtements, afin que la nudité le lui révèle dans son intégrité, et lui permette de mieux l'apprécier. Seul de l'antiquité, le Grec comprend que le corps humain est beau par lui-même, et la nudité devient pour lui un élément indispensable de la vérité esthétique. Peu à peu, tous les corps se dévoilent, même ceux des dieux les plus grands, Zeus, Poseidon, Hermès. Ce ne sont pas seulement ceux des hommes, mais ceux des femmes, depuis le jour où Praxitèle osa dépouiller entièrement Aphrodite dans sa statue de Cnide. Ailleurs, cette notion n'existe pas. Les nudités, rares, sont nécessitées par les sujets, les convenances sociales; ce sont celles des fidèles et des prêtres qui s'humilient devant le dieu, des prisonniers devant leurs vainqueurs, des enfants, des esclaves. Jamais, hors de Grèce, la nudité n'est appréciée pour elle-même, pour la beauté des formes corporelles qu'elle révèle. Jamais elle n'est un facteur esthétique.

* * *

Une conséquence, c'est l'étude attentive de la morphologie du corps, de ses muscles, os, tendons, veines, avec leurs positions, leurs formes, leurs dimensions précises, leur exacte coordination au repos et en action. Elle est négligée par les arts égyptien et orientaux, parce que le corps humain n'est pas pour eux un facteur de beauté, et parce que les vêtements qui le dissimulent ne leur fournissent pas les occasions de la scruter.

* * *

Seuls dans le monde antique, les Grecs savent que le vêtement peut avoir un autre rôle que de couvrir le corps, par pudeur, par protection contre les intempéries, pour désigner le rang social, la fonction de celui qui le porte, et qu'il peut être, comme la nudité, un facteur de beauté. Ceci, Egyptiens et Mésopotamiens l'ignorent entièrement. Pas plus que la nudité, la draperie n'a chez eux de rôle esthétique; elle est rendue parce qu'elle existe dans la réalité, sans plus. Par une étude progressive des étoffes, de leur nature, des plis légers ou profonds, larges ou étroits, qu'ils forment sur le corps humain, de leurs directions verticales, obliques, transversales, de leur association entre eux, l'artiste grec trouve dans la draperie un puissant moyen d'expression. Unissant nudité et vêtement, il les oppose l'un à l'autre pour faire ressortir les plans lisses des chairs par les plis de l'étoffe. Tout ceci est essentiellement hellénique, et notre art en profite encore.

* * *

Epris de vie, les Grecs donnent à chaque être humain ses apparences propres, au lieu de les réduire à quelques types seulement. Ils différencient les âges de la vie, de l'enfance à la vieillesse, les corps, que leurs occupations façonnent diversement, robustesse de l'athlète, aspect frêle et délicat du jeune garçon, maturité un peu lourde de la femme adulte, ou élégance svelte de la jeune fille. Ils distinguent les sexes par leur morphologie exacte; ils différencient les races entre elles. Mieux qu'en Egypte, où le portrait demeure toujours un peu conventionnel, ils montrent sur les visages l'individualité de chacun.

Ils pénètrent aussi la matière de vie intérieure. Les arts égyptien et orientaux, où les visages demeurent indifférents, neutres, l'ont toujours ignorée. Dans sa recherche de vie, du réel et de l'accidentel, le Grec peint sur les visages les émotions qui agitent le cœur humain, la douleur et le pathétique des guerriers de Scopas et du Laocoon; la rêverie douce, souriante ou un peu mélancolique des satyres praxitéliens; la joie, du sourire au rire franc et exubérant des enfants et des satyres, de la vieille femme ivre. L'expression est une conquête de l'art grec.

* * *

Sensible à la beauté des formes et des lignes, le Grec pose en principe nouveau que toute création artistique doit offrir les contours et les lignes les plus harmonieuses. Les attitudes du corps isolé sont déterminées par de rigoureuses recherches de rythmes, qui créent leur « eurythmie »; la composition qui unit plusieurs personnages en un même ensemble, que ce soit celle d'une peinture de vase, d'un relief, d'un fronton, est soumise à des règles qui tendent au même but. Ceci encore est exclusivement grec. Ni l'Egypte, ni l'Orient n'ont songé que l'être humain devait être construit non seulement en vérité, mais en beauté; que les reliefs ne devaient pas entasser des personnages au hasard, à la suite les uns des autres, mais être groupés selon certains principes esthétiques. La composition, voilà une nouvelle création hellénique.

* * *

Ce sont là quelques-uns des traits originaux de l'art grec, par lesquels il s'oppose à tous les autres. Vérité, raison, humanité, beauté, qui régissent les formes, rendent ces créations facilement compréhensibles, accessibles, capables d'être acceptées par tous. Ces œuvres sont générales et humaines, et non plus particularisées dans le temps et l'espace par des conventions qu'il faut connaître au préalable. Et c'est pourquoi l'art de la Grèce classique a exercé une si grande action. Dès l'antiquité, il a soumis à ses principes une partie du monde, l'Orient jusque dans le lointain Afghanistan, l'Occident jusque vers la lointaine Ibérie. Il a formé une docile élève, Rome, qui a propagé dans tout son empire l'esthétique gréco-romaine. Plus tard,

l'esprit classique, étouffé depuis la fin de l'antiquité par l'orientalisme, se réveille dès le XIII^e siècle occidental, pour triompher avec la grande Renaissance et s'imposer à tous. Car notre art actuel vit encore dans sa généralité des principes helléniques.

Tel est le titre de gloire de l'art grec: avoir donné une interprétation toute nouvelle, l'avoir imposée au monde. Partout où nous retrouvons ces principes, nous devons remonter à la source hellénique.

* * *

Mais l'art grec portait en lui-même des germes de défaillances qui, se développant avec le temps, devaient en entraîner la ruine.

Sa plus belle époque, c'est celle du V^e siècle avant notre ère. Il affirme alors ses principes novateurs, mais sans excès. Il vient de rompre avec les anciennes conventions universelles qu'il a subies dans sa période de formation, des origines à la fin du VI^e siècle. Il y a encore un heureux équilibre entre les deux tendances contradictoires, classique et non classique: la traduction de la réalité, transfigurée par l'idéalisme, ne s'arrête pas encore aux menus accidents de la vie, veut créer des entités générales, permanentes. Et dans ces corps de pierre vit une profonde pensée religieuse, celle qui anime les figurants de la procession des Panathénées.

* * *

Avec le temps, cet équilibre est rompu. L'imitation de la réalité, poussée trop loin, aboutit à un réalisme exagéré. L'anatomie est trop précise, trop fouillée, dans le Laocoon, le Gladiateur Borghèse que l'on dirait copié sur un écorché. Le portrait est trop réel. Les expressions sont trop pathétiques, même théâtrales. On sent, aux temps hellénistiques, que l'artiste est heureux de faire montre de son savoir, de sa virtuosité, et qu'il accumule à plaisir les difficultés pour pouvoir en triompher par son habileté; il ne veut plus rien sous-entendre, il oublie que le grand art consiste précisément à éliminer le détail inutile. L'œuvre est devenue un décalque trop précis de la réalité, au lieu d'en être une interprétation.

* * *

A se laïciser, à devenir trop humain, les dieux ont perdu la noblesse, la hauteur idéale qu'ils doivent conserver s'ils veulent agir sur leurs fidèles. Ce ne sont que des mortels, soumis à toutes les passions et misères de l'homme, même les plus basses. Quel respect peut-on dès lors éprouver pour une Aphrodite qui n'est plus qu'une femme nue occupée à sa toilette, tordant sa chevelure au sortir de la mer, faisant couler sur son dos la douche de son bain, ou dérobant ses charmes aux regards

indiscrets ? Pour un Apollon efféminé, s'amusant avec un lézard, ou s'appuyant languissamment à un tronc d'arbre, la main ramenée avec nonchalance sur sa tête ? Pour un Héraklès, que sa musculature exagérée fait ressembler à un Hercule de foire ? Les données profondes des mythes sont des prétextes à scènes de genre amusantes et frivoles. Ce ne sont plus de graves images qui parlent à la foi des croyants; elles ne peuvent plus susciter en eux l'émotion religieuse et la pitié profonde que l'on éprouvait à la vue du Zeus Olympien de Phidias. La lutte engagée entre le ciel et la terre a abouti au triomphe de la seconde, mais ce triomphe a signé aussi l'arrêt de mort du classicisme. Car de telles œuvres ne répondent plus aux besoins de piété mystique qui, longtemps contenus en Grèce, s'emparent de plus en plus des âmes à mesure que l'on approche de la fin de l'antiquité. Les dieux officiels, Zeus, Apollon, Dionysos, à vouloir devenir trop humains, se sont perdus et n'émeuvent plus. Ils ne sont que les accessoires d'un bric à-brac mythologique. Et ils doivent céder la place à des divinités conçues dans un tout autre esprit.

* * *

La préoccupation esthétique avait aussi ses dangers. On apprécie dans l'image la beauté de son corps, de ses lignes, de ses rythmes harmonieux, mais on néglige sa signification. La forme l'emporte sur l'idée qu'elle doit exprimer, la supprime même. Combien de statues ne sont que des corps admirables, mais privés de toute vie intérieure! Le spectateur s'éprend de leur beauté matérielle, mais il ne songe plus à leur beauté spirituelle.

* * *

Beauté trop formelle, mais aussi trop sensuelle. L'amour du corps humain avait imposé la nudité idéale. Elle est longtemps chaste et grave; on admire ce corps sans arrière-pensée, parce qu'il est beau en toutes ses parties. Nulle pensée trouble devant la Niobide des Thermes de Rome qui, dans son agonie, a laissé glisser le péplos sur ses jambes, révélant son torse robuste; devant une Aphrodite de Cnide, encore pure dans son entière nudité. Mais ce culte de la beauté corporelle et de la nudité comportait des éléments sensuels qui devaient se faire jour avec le temps. A l'époque hellénistique, que de thèmes où la sensualité et la volupté apparaissent au premier plan: Aphrodite ou Hermaphrodite luttant mollement contre les attaques des Pans et des satyres lubriques. La nudité féminine, aux chairs tendres et délicates, aux attitudes de pudeur effarouchée, celle des éphèbes efféminés et équivoques, des Apollons, des Dionysos, de l'Hermaphrodite, d'une Daphné, semblent choisies par leurs auteurs pour susciter les désirs. Les légendes d'humains amoureux de statues, tel Pygmalion, ou le jeune homme épris de l'Aphrodite de Cnide, sont des inventions grecques caractéristiques de cet esprit. La Grèce a intro-

duit en art une notion inconnue ailleurs, celle de la sensualité, de la volupté artistique, qui, sous le couvert de la beauté corporelle, veut émouvoir les sens. Et c'est là une tare que lui reprocheront avec raison les auteurs chrétiens quand ils lutteront contre le classicisme dégénéré.

* * *

Ces qualités, imitation de la vie et de la réalité, humanisation, laïcisation, sens esthétique, avaient donné à l'art grec son indéniable originalité, et lui avaient permis de créer des chefs-d'œuvre, sans rapport avec ceux de l'étranger, tant qu'elles avaient été appliquées avec mesure. Poussées à l'extrême, elles devaient entraîner sa ruine. On avait créé une nouvelle humanité, mais trop semblable à la véritable. Déchue de la grandeur idéale qu'elle avait au V^e^ siècle, elle était devenue trop matérielle, terre à terre. Cette évolution était inévitable, entraînée par le développement des principes novateurs, mais elle devait être fatale à la cause du classicisme.

En face de celui-ci qui, ayant donné toutes ses possibilités, était maintenant épuisé, et ne pouvait se rénover, les principes non classiques subsistaient; ils n'avaient cessé de diriger l'étranger, partout ils persistaient, même sous l'influence hellénique. Ils opposaient à l'imitation trop matérielle de la vie l'abstraction; à la laïcisation des dieux trop humains, leur grandeur spirituelle; à l'art conçu comme une émotion esthétique et même sensuelle, l'idéographisme, qui veut dire et prouver les vérités sociales et religieuses. Cet art abstrait et spiritualiste, malgré ses imperfections et ses limitations techniques, convenait mieux aux besoins nouveaux des peuples, de plus en plus orientalisés et barbarisés, aux besoins des âmes, qui, conquises par les religions orientales, puis par la dernière d'entre elle, le christianisme, aspiraient à exprimer une foi plus ardente par un art plus dégagé de la matière.

Partout, à partir du III^e^ siècle de notre ère, s'affirme l'abandon des formules classiques au profit des autres. Le classicisme meurt, l'art du moyen âge oriental et occidental commence, qui n'est point la continuation logique du classicisme gréco-romain, mais au contraire une réaction contre lui, et un rappel de principes non classiques, tels qu'ils étaient appliqués depuis des milliers d'années hors de Grèce et de Rome.

* * *

Combien brève la durée de ce classicisme! Pendant l'archaïsme, des origines à la fin du VI^e^ siècle, l'art grec suit les mêmes voies que partout, obéit aux principes primitifs et universels. Mais déjà se font jour quelques velléités nouvelles qui aboutissent définitivement vers l'an 500 av. J.-C. A dater de ce moment, le classicisme

s'affirme, pour ne durer toutefois que peu de siècles, et disparaître à la fin de l'antiquité.

Du moins, cet esprit nouveau, une fois créé, ne disparaîtra jamais, malgré ses éclipses. Refoulé par le primitivisme du moyen âge, il ressuscite vers le XIII^e siècle, s'épanouit avec la Renaissance, et vit jusqu'à nos jours. C'est à la gloire de la Grèce de l'avoir conçu et de nous l'imposer encore aujourd'hui.

IV. L'art grec et l'art chrétien [1].

Nous remontons les siècles, nous quittons les temps modernes pour l'antiquité, nous abandonnons la civilisation occidentale, issue du christianisme, pour faire revivre celle du paganisme; nous détournons nos regards des cathédrales gothiques, des images de Dieu, de Jésus, de la Vierge et des saints, pour les porter sur les temples doriques et ioniques, sur les effigies des Zeus, des Athénas, des héros; à Rubens et à Rembrandt, nous substituons Phidias et Praxitèle.

Deux mondes s'affrontent, différents certes dans leurs pensées et leurs expressions. Mais devons-nous exalter leur antagonisme au point d'oublier leurs ressemblances ?

* * *

C'est là une idée courante et fort ancienne. Après que la Renaissance eut renoué les liens directs avec l'antiquité — oubliée pendant le moyen âge, hors de furtifs souvenirs, de temporaires retours au passé — la splendeur de l'art antique a imposé pendant des siècles la notion de sa précellence, entraînant comme corollaire celle de l'infériorité de l'art chrétien. « Il y a un lieu où la perfection existe; il n'y en a pas deux; c'est celui-là », s'écrie Renan. « Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin. Le monde entier me parut barbare... je trouvai le moyen âge sans élégance ni tournure, entaché de fierté déplacée et de pédanterie... Tout ce que j'avais connu jusque-là me sembla l'effort maladroit d'un art jésuitique, rococo, composé de pompe niaise, de charlatanisme et de caricature. » Seul, l'art grec a réalisé la beauté parfaite; l'art chrétien, gothique, est méprisable, et les modernes doivent imiter l'antique, s'ils veulent, non point le surpasser, mais l'égaler. Tel est le dogme de l'académisme, qui a longtemps pesé sur l'histoire de l'art. La critique du XIX^e siècle l'a rejeté. Elle a compris qu'il y a d'autres beautés que celles de la Grèce, différentes selon les temps et les lieux, et que l'art chrétien, loin d'être inférieur, en offre qui soutiennent la comparaison avec l'antique.

Mais si l'on ne croit plus à la supériorité absolue de l'un au détriment de l'autre,

[1] Conférence à bord de « l'Hellas », août 1938, et au Musée de Genève, janvier 1939.

on admet cependant encore de nombreux antagonismes, au point que certains érudits définissent l'art chrétien comme l'opposé de l'art grec [1]. Est-ce exact ?

* * *

L'art grec, a-t-on dit, est idéal, épris des formes éternelles, dégagées de toute contingence humaine. L'art chrétien donne la préférence à l'anormal, à l'exception, au maladif, dit Renan. Certes, le Ve et le IVe siècle grecs ont créé des types permanents, où sont éliminés tous les accidents de la réalité, portraits, tares physiques et morales, mais on n'a pas ignoré à l'époque hellénistique, le réalisme le plus intense, la représentation la plus fidèle des divergences humaines, sous ses apparences les plus individuelles, les plus triviales, les plus laides. Et d'autre part, le christianisme a atteint, au XIIIe siècle, la même noblesse idéale, la même abstraction que jadis.

* * *

L'art grec, dit-on, ne fait pas prédominer la tête sur le corps, ne concentre pas en elle tout l'intérêt, comme le fait celui du christianisme. Le sculpteur semble avoir mis en pratique la définition de Platon: « Le sage est un musicien qui s'efforce de mettre l'harmonie dans son corps et dans son âme, afin que la beauté de l'un soit l'emblème de la beauté de l'autre ». « Non seulement, dit Taine, la forme du corps est parfaite, mais encore, ce qui est unique, elle suffit à la pensée de l'artiste. Les Grecs, ayant attribué au corps une dignité propre, ne sont pas tentés, comme les modernes, de le subordonner à la tête. Ils ne sont pas préoccupés, comme nous, par l'ampleur du front pensif, par le froncement du sourcil irrité, par les plis de la lèvre railleuse. Ils peuvent rester dans les conditions de la sculpture parfaite, qui abandonne à la littérature l'intérêt dramatique, qui... évite la représentation des particularités de la physionomie, des accidents, des agitations humaines, pour dégager la forme abstraite du corps. »

Les visages grecs seraient donc éternellement calmes et sereins, sans rien qui viennent troubler leur quiétude? « L'art antique bannit l'inquiétude, évite systématiquement le trouble, tout ce qui caractérise l'individu. » (Mâle.) « Leur conception héroïque de la vie les rendait peu sympathiques à la douleur. Pour eux, la souffrance qui détruit l'équilibre du corps et de l'âme est servile. C'est un désaccord que l'art ne doit pas éterniser. » (Id.)

On a tant parlé de la « sérénité grecque » que cette notion est devenue un dogme. Ce calme parfait, cette absence de trouble, sont ceux du Ve siècle hellénique. Mais

[1] Reau: « De cet idéal que nous avons essayé d'analyser en l'opposant à celui de la Grèce antique ».

la Grèce a connu, surtout à partir du IVe siècle et aux temps hellénistiques, l'émotion qui trouble les visages, la douleur, la colère, la joie, toutes les nuances des sentiments humains. Et, d'autre part, le XIIIe siècle chrétien a retrouvé la même sérénité que celle du Ve siècle hellénique, avant de rechercher lui aussi le pathétique des traits divins et humains. « Comment l'esthétique de sérénité formelle du monde gréco-romain a-t-elle fait place à l'esthétique du sentiment et de passion du monde chrétien ? Comment le Zeus de Phidias est-il devenu l'homme de douleur de Mathias Grunewald ? Il a fallu mille ans d'incubation chrétienne pour que cette religion de la douleur ait pu émouvoir la sérénité gréco-romaine. » (Grousset.) Certes, on ne peut rapprocher le Zeus idéal de Phidias du Dieu pathétique de Mathias Grunewald, mais on peut le rapprocher du beau Dieu d'Amiens, et le second de quelque visage convulsé des temps hellénistiques.

* * *

Est-il vrai que les anciens « n'aient pas connu la tristesse et la mélancolie » ? Ne perçoit-on pas distinctement ces sentiments sur les lécythes à fond blanc du Ve siècle, sur les stèles funéraires du IVe siècle, sur maint visage des statues du IVe siècle et des temps hellénistiques ?

* * *

Epris de vie, l'art grec éviterait l'image de la mort, sous ses formes hideuses, celles du cadavre, du squelette, qui hanteront celui du christianisme. Pourtant, que de morts et de mourants dans la plastique hellénique, qui, à partir des temps hellénistiques, n'ignore pas non plus l'image du squelette ! L'art chrétien du reste a lui aussi repoussé cette hideur pendant l'idéalisme du XIIIe siècle, et la mort réaliste n'apparaît qu'à partir des progrès du naturalisme au XIVe et au XVe siècle. « Jusque-là, sa pudeur à l'égard de la mort égale l'euphémisme de l'art grec à la belle époque. » (Bréhier.)

* * *

L'art grec est rationnel, clair, logique, par suite limité. Il ne laisse pas de place à l'indéfini, à l'infini, à la rêverie, à l'émotion mystique. « Raison et bon sens ne suffisent pas. Il y a de la poésie dans le Strymon glacé et dans l'ivresse du Thrace. Il viendra des siècles où tes disciples passeront pour les disciples de l'ennui. ...Une littérature qui, comme la tienne, serait saine de tous points, n'exciterait plus maintenant que l'ennui. » (Renan.)... « Ce n'est pas en Grèce qu'il faut chercher ces élans de l'âme qui la plongent dans la méditation ou dans l'effroi. » (Cohen.)

L'âme grecque n'a cependant pas ignoré les élans mystiques, la crainte de

l'inconnu, tout ce qui tourmentera l'âme chrétienne et son art, tout ce qui échappe au contrôle de la claire raison, et elle l'a exprimé dans ses tragédies, dans les religions des Mystères, éleusiniens, dionysiaques, dans les cultes étrangers qu'elle a adoptés à diverses époques, précisément parce qu'ils donnaient satisfaction à ces besoins obscurs. L'art a montré les bacchantes échevelées, en proie à l'ivresse divine qui convulse leurs corps et leurs traits. C'est pourquoi maint auteur contemporain, las d'une Grèce trop limpide et logique, exalte la Grèce du mystère, qui n'a pas moins existé que la Grèce sereine. L'Hellade a connu « l'équilibre apollinien », mais aussi « les transes dionysiaques ». Elle a recouru au sens du mystère, aux émotions inassouvies de l'âme humaine, qui se sont de plus en plus fait jour, parce que les religions officielles, trop froides et rationnelles, ne satisfaisaient plus, et elle a préparé ainsi le terrain au christianisme.

* * *

On a reproché à l'art grec de n'avoir pas « la profondeur d'accent et la vaste sonorité de l'art des siècles chrétiens » (Lechat). Il est trop près de la terre, trop préoccupé de beauté formelle. « L'effet physique épuise tous les désirs et toutes les idées dont il est capable. Que le disque soit bien lancé, que le coup soit bien porté ou paré, que la danse soit vive, bien rythmée, il est content. » (Taine.) Je lis dans un ouvrage récent: « Devant les œuvres païennes nous ne songeons qu'à la beauté du corps sans penser un seul instant à l'âme. Que cet éphèbe souffre d'une autre blessure que celle que lui a faite cette flèche, voilà ce que nous n'imaginons pas » [1].

L'art chrétien exprime au contraire ce qui manque au premier. « Il appartenait aux âges nouveaux du christianisme de placer la beauté morale au-dessus de la beauté physique. » (Richer.) Ce désir de spiritualité, on le constate dans l'architecture. « L'esprit qui a engendré les formes gothiques est une aspiration vers l'infini qui contraste avec l'harmonieuse sérénité de l'art grec. » (Réau.) ...« C'est au XIII^{e} siècle et au XIV^{e} que s'accomplit en France ce miracle de la spiritualisation de l'architecture, dont on ne trouve d'exemples ni en Grèce ni à Byzance. » (Id.)... « Si le temple grec est une harmonie, la cathédrale est une élévation. » (Id.) Même différence en plastique. L'art chrétien méprise le corps, la beauté charnelle; ici, « c'est l'esprit qui triomphe de la chair » (Id.). ...« Nous sommes loin de la sculpture grecque qui n'a jamais perdu le contact avec le sol. » (Id.)

Il est excessif de refuser à l'art grec toute profondeur spirituelle, de réduire ses recherches à la seule beauté corporelle. C'est le juger d'après certaines de ses œuvres seulement, d'après des statues telles que le Doryphore de Polyclète, corps parfait

[1] J. Dawray, *Michel-Ange*, 1937, p. 85; cf. Lechat: « L'art grec n'eut jamais l'idée, en effet, que la beauté et la pureté de la forme matérielle puissent être sacrifiées à une recherche de l'expression spirituelle ».

d'athlète, d'où toute pensée, toute vie intérieure est bannie. Mais ailleurs, comme au moyen âge, l'art a été l'expression d'une foi fervente, et les thèmes qu'il a sculptés aux frontons, aux métopes, aux frises des temples, comme les scènes mythiques qu'il peignait aux flancs de ses vases, avaient une valeur émotive, devaient éveiller dans l'âme des fidèles des résonnances qui se sont tues, maintenant que la religion dont ils étaient la matérialisation est morte. Le Zeus de Phidias suscitait une intense ferveur religieuse qu'attestent les anciens; ils en vantaient le caractère de douceur et de mansuétude surhumaine; à le voir, disaient-ils, les hommes apprenaient à devenir meilleurs, et, en le concevant, Phidias avait ajouté à la religion. Sur la frise des Panathénées, les citoyens d'Athènes viennent en procession remercier Athéna de leur avoir donné avec la victoire la paix et la richesse, et déposer le péplos brodé par les jeunes patriciennes. Le défilé des magistrats, des théores, des cavaliers, des victimaires s'avance lentement. Tête inclinée, visages pensifs, jeunes gens et jeunes filles semblent plongés dans une rêverie mystique et ne songent qu'au monde divin. Y a-t-il, dans tout l'art antique, et même dans l'art moderne, une œuvre qui dégage une plus forte impression de gravité religieuse, de spiritualité ? Nous sommes encore émus à la vue de Déméter de Cnide, dont le beau visage résigné semble regretter sa fille perdue; à la vue des stèles funéraires où le défunt, entouré de sa famille, prend congé d'elle. Sur celle de l'Ilissos, au Musée d'Athènes, le mort, jeune et vigoureux athlète, semble évadé de ce monde terrestre et contempler quelque lointaine vision de l'au-delà; il ne voit plus son père qui le regarde une dernière fois avec une douleur résignée. Certes, l'art chrétien est émouvant, spiritualiste, mais s'il nous le paraît aisément, n'est-ce point qu'il exprime une religion qui est encore la nôtre, et que nous comprenons encore ? Un jour viendra peut-être où ses formes nous apparaîtront aussi dépourvues de vie intérieure que paraissent à certains celles de l'hellénisme.

* * *

Cette antithèse systématique est à la fois vraie et fausse. Il serait puéril de nier les profondes différences qui séparent les deux arts, qui donnent à chacun son originalité propre. Mais les différences évidentes n'empêchent pas les ressemblances. L'erreur consiste à opposer en bloc l'un à l'autre, en comparant des faits qui ne sont point comparables, parce qu'ils sont empruntés à des étapes dissemblables. Ni l'art grec, ni l'art chrétien ne sont restés immuables, homogènes au cours de leur évolution, mais ils ont passé par des phases diverses, et ce sont les phases similaires qu'il faut rapprocher.

* * *

Je suis au contraire frappé des profondes ressemblances formelles et spirituelles qui les unissent, et je voudrais vous en signaler quelques-unes. Peut-être qu'elles

vous aideront à mieux comprendre les œuvres que vous verrez en Grèce, aux frontons des temples, dans les musées. Vous n'éprouverez point devant elles ce sentiment de dépaysement qui frappe le voyageur, lorsqu'il se trouve en présence de celles de l'Egypte, de la Mésopotamie ou de l'Extrême-Orient; celles-ci, nous ne les comprenons qu'après des études préliminaires, non parce qu'elles datent de civilisations mortes, mais parce qu'elles expriment une mentalité, une conception artistiques qui ne sont plus les nôtres. A comparer à une statue ou à une fresque égyptienne une statue ou une peinture de vases à figures rouges de la Grèce classique, nous saisissons la même différence de principes qui séparent aujourd'hui même une statue ou une peinture conçues selon les règles qui régissent notre art depuis la Renaissance, et une statue ou une peinture d'un cubiste, d'un futuriste, d'un dadaiste, d'un surréaliste, c'est-à-dire d'artistes qui veulent rompre avec la tradition classique pour lui substituer une autre vision, sans se douter qu'en cherchant ainsi l'originalité, ils ne font que remettre en honneur des lois millénaires, appliquées jadis par tous les arts, sauf celui de la Grèce classique.

* * *

L'art antique n'est nullement homogène en tout pays. Mais il obéit à deux conceptions opposées, l'une, que j'appelle « classique », celle de la Grèce à partir du V^e^ siècle; l'autre, que j'appelle « primitiviste », celle de tous les autres arts, quels que soient leur temps et leur pays, quand ils ne subissent pas l'influence hellénique.

* * *

Le primitivisme est instinctif, par suite universel. Les œuvres de l'Egypte, de la Mésopotamie, de l'Ibérie, etc., diffèrent certes entre elles, colorées selon l'esprit, les mœurs des civilisations qui les ont conçues; elles se ressemblent cependant toutes, parce qu'elles procèdent d'une conception artistique qui est pareille. Pour celle-ci, l'art n'a pas pour but de rendre la réalité telle qu'elle apparaît aux yeux. L'artiste ne se soumet pas docilement à elle pour l'imiter, en l'idéalisant plus ou moins; il la soumet au contraire à lui-même; il lui impose ses schémas mentaux, il la dénature volontairement selon des idées préconçues, selon des conventions précises.

Il ne donne pas à l'homme la première place dans la nature, mais il s'intéresse aussi bien aux autres aspects de celle-ci, animaux, végétaux, paysages; il n'établit pas une ligne de démarcation nette entre ces divers règnes, mais il les pénètre les uns les autres, et il ne craint pas de créer des assemblages monstrueux, d'unir une tête humaine à un corps animal, de faire jaillir d'une tête des végétaux. Il ne respecte pas le corps humain; mais il le dépèce sans scrupule, l'allonge ou le raccourcit, le contorsionne irréellement.

Epris d'ornement, il transforme la vie en tracés décoratifs, et les cheveux, la barbe, les plis de la draperie, les organes divers du corps, se muent en motifs étranges.

Il est régi par l'esprit instinctif de symétrie; elle raidit le corps en deux moitiés égales, sans flexion du torse, des reins et des jambes; elle ramène l'irrégularité des plis à la régularité souvent absolue; elle oppose également dans une composition les éléments de droite et de gauche. Cette régularité entraîne la répétition, et, sur les fresques, les reliefs, les personnages se suivent pareils sans que souvent nulle variante ne vienne rompre leur uniformité.

L'art primitiviste n'oublie pas que l'écriture est aux origines un langage, une écriture figurée qui doit exprimer une idée; pour lui, la clarté de la représentation l'emporte sur sa vérité. De là, sur les reliefs et les fresques, les assemblages disparates d'organes de face et de profil, car, sous cet aspect, chaque membre s'offre au spectateur dans sa plus grande lisibilité, dans sa plus grande ampleur, mais non tel qu'il paraît.

Cet art ne se laisse pas séduire par les illusions de l'espace. Il conçoit les corps comme s'ils n'avaient que deux dimensions. La statue est vue de face et ne tourne pas; sur elle, les détails de l'anatomie, les plis de la draperie, sont incisés, ou modelés superficiellement; dans la projection du dessin et du relief, point de raccourci, remplacé par les procédés que je viens de dire; pas de modelé des corps par des teintes dégradées, mais des teintes plates; pas de perspective, mais des artifices qui évitent la profondeur, par superposition, déplacement latéral, rabattement.

Décoratif avant tout, il n'oublie pas qu'une surface est opaque, et les êtres qu'il y représente ne tentent pas de la percer, comme si elle était une fenêtre ouverte sur la profondeur, mais ils s'écrasent sur elle.

Idéographique, faisant prédominer l'idée sur la forme, utilitaire, le primitivisme n'a pas pour mobile principal le sentiment esthétique, qui est secondaire; ce qui importe, c'est d'exprimer une notion religieuse, sociale, celle des dieux, des rites, celle des exploits des puissants. L'image est un signe, exprime une notion, elle est une abstraction, non pas l'imitation d'une réalité. Point n'est donc besoin d'en rendre la perpétuelle mobilité, de traduire le mouvement intense: il n'y a aucune statue en mouvement hors de Grèce; point n'est besoin de traduire les accidents des visages, le pathétique, la douleur, la joie: hors de Grèce, les têtes sont indifférentes, ou ne sont animées que de sentiments très légers, presque imperceptibles.

Parce qu'il ne regarde pas la réalité pour la transcrire de plus en plus fidèlement, parce que l'objet représenté est un signe et non une imitation, le primitivisme ne cherche pas à rendre avec exactitude l'anatomie des corps nus, les plis si différents de la draperie, qui sont toujours schématisés. Parce que le sentiment esthétique est secondaire, il n'éprouve point de plaisir à la beauté d'un corps nu et de son anatomie; il méconnaît les ressources infinies que pourrait lui offrir la draperie, seule ou associée à la nudité.

Et parce qu'il ne regarde pas la réalité pour l'imiter fidèlement, il n'y a pas en lui d'évolution régulière, dans le sens d'une progression continue; il est traditionnel, routinier. Idéographiquement asservi à la religion dont il exprime les besoins, il est toujours régi par elle et il ne cherche pas à s'en libérer pour faire triompher la recherche désintéressée de la beauté.

C'est pourquoi l'art de l'Egypte et tous les autres sont demeurés pendant toute leur durée fidèles à ces principes, ont par suite répété pendant des siècles et des milliers d'années les mêmes formules, avec des variantes légères, non fondamentales. Entre une statue des premières dynasties et une statue des dernières, bien que séparées par un long intervalle de temps, les différences sont minimes.

Ce sont là quelques-uns des traits du primitivisme, et je pourrais en citer bien d'autres, qui l'opposent à la conception classique de la Grèce.

* * *

Puisque le primitivisme est instinctif, l'art grec lui a obéi lui aussi tout d'abord. C'est pourquoi ses œuvres, des origines à la fin de l'archaïsme, soit à la fin du VI^e^ siècle avant notre ère, sont construites selon les mêmes principes qu'ailleurs. La statue est régie par la frontalité; son modelé est superficiel; les tracés de la draperie sont réguliers, symétriques; les détails du corps humain sont volontiers déformés en motifs décoratifs; dans le dessin, même absence de raccourci, mêmes combinaisons de face et de profil, pas de tons dégradés, pas de perspective. Cette communauté de principes a fait croire à une très forte influence de l'Orient et de l'Egypte sur l'art grec en formation. Cette action ne peut être niée, car la Grèce, naissant après la ruine du monde égéen, vers le XII^e^ siècle avant notre ère, a pendant longtemps tourné ses regards vers les civilisations plus anciennes et plus évoluées, qui lui ont offert maint enseignement. C'est pourquoi on a pu relever plus d'une analogie entre des Kouroi et des Korés du VI^e^ siècle hellénique et des statues égyptiennes ou orientales. Mais cette influence est secondaire, elle ne s'exerce que sur des détails, elle ne fait aussi que se superposer au primitivisme, instinctif en Grèce comme ailleurs, et c'est cette même vision artistique qui détermine la plupart de ces analogies, coïncidences et non imitations.

* * *

Toutefois, l'art grec allait brusquement rompre avec cette conception universelle à laquelle les autres arts antiques sont demeurés fidèles. Un esprit nouveau d'observation, de vérité, de beauté apparaît déjà pendant l'archaïsme; il impose la nudité idéale, l'étude de la draperie, celle de l'anatomie, le désir de représenter la statue en mouvement, bien d'autres traits encore qui sont des innovations helléniques.

Entre une statue grecque de la fin du VI^e siècle et une statue égyptienne, les ressemblances sont encore grandes, mais les différences apparaissent déjà.

* * *

Vers l'an 500 avant notre ère, cette vision nouvelle s'impose, elle rejette délibérément toutes les anciennes conventions. Dès lors l'art grec s'engage dans une voie originale qu'il s'est ouverte à lui seul, et que les autres arts n'ont suivie qu'accidentellement, à son imitation.

Le grand principe novateur est celui de l'imitation de la réalité telle qu'elle apparaît aux yeux; au réalisme intellectuel de jadis se substitue le réalisme optique. L'artiste scrute la nature, et surtout le corps de l'homme, avec une précision grandissante. Il rend ce corps tel qu'il se présente à ses yeux, dans la diversité de ses attitudes, du repos et du mouvement; plus de raideur frontale, mais l'aisance de la vie; plus d'inertie, mais le mouvement qui tord les membres en tous sens. Il scrute attentivement les détails anatomiques et les rectifie, les plis de la draperie, légers ou profonds, lourds ou fins, calmes ou agités. On renonce à la vision à deux dimensions pour chercher le volume; on rend les êtres tels qu'ils s'offrent, déformés par l'espace, la lumière. Le raccourci montre désormais les membres altérés par leurs positions; la perspective linéaire diminue la taille des personnages selon leur éloignement, les place à des niveaux divers; la perspective aérienne les modifie selon leur éclairage, leurs ombres, leurs lumières. Ce désir de volume fait creuser les plis de la draperie, enfonce l'œil dans l'orbite, modèle l'anatomie.

La raison guide l'artiste. Les conventions d'autrefois lui paraissent irrationnelles, illogiques. Est-il normal de voir un corps avec un œil de face dans une tête de profil ou un torse de face sur des jambes de profil ? Est-il logique de combiner des assemblages monstrueux d'humains et d'animaux ? Les monstres de l'Orient sont éliminés, à part quelques-uns qui, rendus viables, n'offensent plus la raison, tels les Centaures, les Nikés et les Eros ailés.

Le sens esthétique l'emporte de plus en plus sur toute autre considération. Il émeut l'artiste à la vue d'une belle matière, le marbre blanc, qui, réchauffé par un léger enduit de cire, rend les tons de la chair, surtout féminine; le bronze sombre qui convient au corps bruni et nerveux de l'athlète; à ces matières presque seules il demande des statues, alors que les autres pays ont taillé indifféremment les matières très diverses qu'ils avaient sous la main, sans procéder à leur choix esthétique. Le sens esthétique émeut l'artiste à la vue du corps nu, de ses attitudes harmonieusement rythmées, de sa draperie, unissant ses plis variés et profonds aux plans lisses des chairs; il l'emporte sur l'utilitarisme de l'art, sur la religion même, dont les dieux, dépouillés de leur grandeur surnaturelle,

deviennent des humains quelconques, soumis aux mêmes besoins, aux mêmes passions que les mortels.

Ce sont là quelques-uns des traits de l'art classique, tel que l'a conçu la Grèce, et tel qu'elle l'applique depuis le Ve siècle jusqu'à sa fin.

* * *

A cet art classique, que doit celui du christianisme, à quels principes obéit-il ?

* * *

Notre art moderne est l'héritier de celui de la Grèce. Ce dernier est parvenu à nous indirectement par Rome, docile élève de l'hellénisme, et la tradition antique, sourde au moyen âge, s'est réveillée vivace depuis la Renaissance; il est parvenu aussi, mais plus rarement, par le contact direct avec l'Hellade, surtout depuis le XIXe siècle. A chaque instant, en regardant autour de nous, nous constatons ces emprunts, rapprochés ou lointains. Notre architecture utilise encore les colonnes et les chapiteaux doriques, ioniques, corinthiens, construit des édifices avec frontons, les orne de sculptures, comme l'étaient ceux des Grecs. L'idée d'employer le corps humain comme support est universelle, mais les Grecs lui ont donné sa forme typique, architecturale, en créant la Caryatide, dont les Korés de l'Erechthéion demeurent les exemples les plus parfaits. Après la ruine de l'art classique, après les statues-piliers de nos cathédrales, qui ne sont pas des supports isolés, mais font corps avec l'édifice, la caryatide reparaît pour la première fois au XIVe siècle à la chaire de la cathédrale de Sienne, œuvre de Giovanni Pisano. La Grèce du VIe siècle a créé le type statuaire du cavalier, ignoré de l'Egypte et de l'Orient, où le cheval n'est utilisé pendant longtemps que comme bête de trait, non de selle. Le cavalier Rampin, premier exemple, vers 550 avant J.-C., est l'ancêtre d'une nombreuse lignée qui se perpétue pendant l'antiquité, pour renaître au moyen âge: dans la statuette de Charlemagne du Musée Carnavalet, au IXe siècle, inspirée d'une statue équestre romaine qui fut transportée de Ravenne à Aix-la-Chapelle; dans les effigies orgueilleuses des Scaliger sur leurs tombeaux de Vérone, de Barnabé Visconti à Milan; puis dans les statues équestres du XVe siècle, celle du Gattamelata de Donatello à Padoue, du Colleone de Verrochio à Venise. Léonard de Vinci passe pour avoir inventé le thème de l'enlèvement, mais sans doute n'a-t-il fait que retrouver des modèles antiques. La Niké ailée qui s'abat du ciel sur la terre pour apporter la victoire aux humains, conçue par un imagier archaïque du VIe siècle sous une forme encore maladroite, prend son apparence définitive dans les belles Nikés du Ve siècle, dans la Niké de Paeonios d'Olympie, puis dans d'innombrables exemples grecs et romains; la Victoire qui, sur les bas-reliefs de Rude à l'Arc de Triomphe de l'Etoile, entraîne

les guerriers au combat en est la descendante directe. Nous concevons encore la personnification d'une ville comme le fit Eutychidès d'Antioche, au IIIe siècle av. J.-C., sous l'aspect d'une femme portant une couronne murale et crénelée. Praxitèle a fixé pour nous, à jamais, et nos artistes les reproduiront toujours ainsi, les types d'Aphrodite nue et sensuelle, d'Eros, jeune garçon charmant et sournois; et Lysippe nous fait encore concevoir Hercule comme un athlète à la musculature formidable. Notre art continue à vivre des thèmes que la Grèce a fait surgir la première, et dont elle a donné la formule définitive.

Combien peu nombreux, en regard de ce riche répertoire, ceux qu'il doit à l'Egypte ou à l'Orient, et dont la plupart, pour être admis, ont dû au préalable être transformés par le génie hellénique !

* * *

Mais ce n'est pas tant dans ces thèmes nouveaux que réside l'originalité de l'art grec, car tout art en crée selon ses conditions et ses besoins propres, qui lui sont personnels et ne se retrouvent pas ailleurs; elle réside avant tout dans l'esprit qui détermine la traduction matérielle des formes. Et ce n'est pas tant l'adoption de thèmes classiques qui prouve la parenté de l'art chrétien avec celui de l'Hellade, qu'une même compréhension artistique de la réalité.

* * *

Perpétué à Rome, l'art classique de la Grèce avait peu à peu décliné, et, sous la poussée triomphante de l'Orient et des Barbares, avait cédé la place à son rival éternel, le primitivisme. A mesure que l'on descend le cours du temps, surtout à partir du IIIe siècle de notre ère, on constate l'abandon progressif des principes classiques, au profit des principes opposés. Les corps se raidissent de nouveau dans l'inertie frontale; les plis des vêtements se schématisent; les visages perdent toute expression; on abandonne le raccourci et la perspective pour les vieilles conventions à deux dimensions; l'anatomie devient grossière; on néglige le corps humain: la statuaire en ronde bosse disparaît même à la fin de l'antiquité, remplacée par le relief plat, la gravure. L'art est revenu partout aux principes du primitivisme.

Il y demeure attaché en Occident des origines barbares jusqu'à la fin de l'époque romane à peu près. Dans tous les produits de ces temps, on note les mêmes conventions que jadis, déterminées par une même conception artistique. Le corps humain est déformé en ornements, en entrelacs; les personnages sont bâtis de face et de profil, sans raccourcis, et peints en teintes plates; les images sont frontales; la symétrie régit les plis; des transformations ornementales altèrent

les cheveux, les draperies; la faune monstrueuse issue de l'Orient millénaire orne les cathédrales.

* * *

Cependant, un nouveau classicisme se préparait dans l'art chrétien. Au IX^e^ et au X^e^ siècle, l'artiste avait senti s'éveiller en lui l'intérêt pour la forme humaine, il avait retrouvé la ronde bosse oubliée, la troisième dimension, dans les statues reliquaires, dont la plus ancienne est celle du clerc Aleaume, la Vierge du Puy, à la fin du X^e^ siècle; il avait retrouvé aussi la plastique monumentale. Un sentiment de vérité dans l'interprétation des formes se laissait percevoir dans la plastique romane du XII^e^ siècle. Ainsi s'élaborait timidement un esprit nouveau, comme il s'était élaboré dans la Grèce archaïque, en ces deux étapes cependant encore attachées au primitivisme.

* * *

Et tout comme l'esprit classique s'était victorieusement affirmé depuis l'an 500 avant notre ère environ, il s'affirme depuis le XIII^e^ siècle après, et de plus en plus aux XIV^e^ et XV^e^ siècles et à la Renaissance. C'est une erreur de croire que cette transformation radicale de l'art, détourné désormais des voies du primitivisme et de l'orientalisme qu'il subissait auparavant, soit le fait de la Renaissance italienne et d'une imitation désormais systématique de l'antiquité. Elle s'est produite bien plus tôt, dès le XIII^e^ siècle, et elle est le fait du génie français. Que doit-elle à l'antiquité, dont les souvenirs ne s'étaient jamais éteints pendant le moyen âge, dont les statues romaines et gallo-romaines, pâles reflets de la gloire hellénique, persistaient dans le midi de la France, dont d'autres étaient importées d'Italie, toujours riche en témoins du passé ? Assurément cette action dut être considérable; c'est une statue antique qui inspire la statuette de Charlemagne au Musée Carnavalet; ce sont peut-être des statues funéraires étrusques qui déterminent la création des statues-reliquaires. D'autres sculptures antiques sont imitées par les artistes italiens de Capoue au temps de Frédéric II, à Pise par Nicola Pisano, et l'imagier du groupe de la Visitation, à Reims, copie une effigie gallo-romaine.

Cependant, les vestiges antiques étaient visibles antérieurement déjà, mais sans exercer d'action décisive. Il fallait en effet que la mentalité fut changée et devint apte à recevoir leurs enseignements. Ce n'est qu'à partir du XIII^e^ siècle qu'elle se transforme. Il y eut donc imitation matérielle, mais surtout coïncidence spirituelle avec le classicisme antique.

* * *

Les statues du XIII^e^ siècle ont perdu la raideur frontale des effigies romanes; le poids du corps porte sur une jambe, l'autre est fléchie et le même hanchement que la rupture de la frontalité avait donné à la plastique grecque reparaît maintenant. L'intérêt pour le corps humain s'éveille. On scrute avec plus d'attention ses proportions et on ne les allonge plus avec l'excès des imagiers romans, qui les soumettaient aux exigences du cadre architectural et du principe ornemental; on étudie l'anatomie et le nu dans les thèmes d'Adam et Eve, du Jugement dernier, avec une précision grandissante.

Ce corps n'est plus l'élément d'un langage graphique, un caractère d'écriture ou un ornement. En le respectant dans ses caractères propres, en le rendant avec vérité, on s'aperçoit qu'il est beau par lui-même, par ses formes, ses attitudes, les draperies qui le couvrent. Le sentiment de la beauté corporelle, longtemps perdu, renaît, timidement encore, pour s'affirmer et triompher définitivement quand la Renaissance aura remis en honneur ce corps sans voile, dans la nudité idéale de l'antiquité.

La draperie n'offre plus rien de commun avec les fantaisies calligraphiques et décoratives de l'art roman; les plis ont perdu leur raideur, leur symétrie, ils se diversifient dans leurs tracés et leurs directions, se prêtent aux mouvements des corps, aux effets de leur propre pesanteur. Ils ne collent plus aux chairs, ils s'étoffent, se creusent profondément. Et la draperie devient sobre, simple et vraie.

La vision à trois dimensions refoule peu à peu la vision à deux dimensions du primitivisme. Les indications anatomiques, les plis, ne sont plus incisés ou à fleur de pierre, ils sont vraiment modelés, avec leurs saillies et leurs creux. L'œil, exophtalmique jadis, s'enfonce profondément sous l'arcade sourcilière, forte et charnue; les paupières se détachent du globe auquel elles adhéraient; les lèvres ne sont plus une surface unie, à peine coupée d'un ou deux sillons, et serrées; elles sont modelées elles aussi et s'entr'ouvrent pour faciliter le libre jeu de la respiration. Les chevelures, les barbes, sont traitées avec le même désir de vérité.

C'est que l'artiste maintenant regarde la nature directement, avec une observation sincère, et qu'il veut la rendre telle qu'elle lui paraît, par la même vision et la même transcription optique que celle du classicisme grec, et non plus au travers de schémas conventionnels. Comme au V^e^ siècle hellénique, l'œil apprend à voir la réalité et il en résulte une interprétation fidèle de la vie.

La Renaissance ne fera que confirmer et développer ces principes nouveaux. Elle précisera les recherches de la troisième dimension par celles du raccourci, de la perspective, de l'atmosphère; elle fera triompher le sentiment de la beauté corporelle, la nudité idéale, l'anatomie.

Nous n'insistons pas; l'important est de saisir le moment où le classicisme

remplace le primitivisme, où l'art chrétien s'engage dans la même voie qu'avait jadis suivie l'art grec depuis le Ve siècle.

* * *

Passant à leurs origines par le même primitivisme, s'en libérant par le même esprit d'imitation optique, faut-il s'étonner que l'art grec et l'art chrétien offrent une évolution analogue, une étroite similitude dans leurs étapes successives, dans la transformation de leur idéal ?

* * *

Jusqu'à la fin du VIe siècle, et jusqu'à la fin de l'époque romane, l'un et l'autre obéissent au primitivisme. De là l'étroite similitude entre des œuvres du VIe siècle grec et du XIIe siècle occidental. Les statues sont frontales, raides et gauches: placez côte à côte une statue assise de la nécropole de Milet ou de la voie sacrée des Branchides et la Sainte Foy de Conques. Les boucles de la chevelure et de la barbe offrent les mêmes tracés décoratifs en volutes, en tire-bouchons, en coquilles d'escargots. Les bouches aux lèvres serrées esquissent le même sourire archaïque. Le modèle est à fleur de matière, les yeux exophtalmiques semblent découpés dans la peau comme des boutonnières, avec angles externes et internes aigus. La draperie présente les mêmes sillons parallèles, les mêmes tuyautages aplatis comme avec un fer à repasser. On pourrait poursuivre dans de multiples détails cette étroite correspondance.

* * *

Tout change aux Ve et XIIIe siècles, et ici encore l'on n'a pas de peine à rapprocher leurs œuvres, pour les attitudes, les tracés des draperies, le rendu des cheveux, des détails anatomiques du visage, de plus en plus exacts et aisés. Toutes les complications ornementales de jadis, toutes les conventions sont abandonnées; on imite maintenant la réalité avec vérité, sobriété, simplicité. Et l'esprit qui anime les artistes est aussi le même. On observe la réalité, mais on ne lui est pas encore asservi. On sait rendre les muscles des corps, les draperies, mais on les traite sans détail inutile, en les synthétisant, en les ramenant à leurs traits essentiels. On n'ignore pas les sujets réalistes, les accidents de la vie, mais ils ne sont qu'un moyen en vue d'un but plus élevé. Du particulier, l'artiste veut s'élever au général, créer des types qui ne soient pas seulement d'un temps, mais valables pour toujours. Eliminant l'accidentel, le temporaire, il ne retient de la nature que ce qui est universel, éternel.

Les visages ne trahissent nulle joie, nulle douleur; tout au plus parfois quelque léger sourire, quelque ombre discrète. L'homme néglige ces manifestations passagères qui troublent l'âme, altèrent l'harmonie des traits, et il fait preuve en toute

circonstance d'une admirable sérénité physique et morale. Comme les dieux et les héros grecs, la Vierge, Jésus, subissent sans faiblir leur terrible épreuve. Point de laideur, si ce n'est celle des êtres inférieurs; les visages sont purs et beaux, dégagés de toute tare physique, révélatrice des tares morales. Point de portraits, qui sont des accidents de l'espèce humaine; point de vieillesse, point de corps enfantins, mais un âge moyen, à égale distance de la décrépitude et des promesses incertaines de l'enfance. L'art classique ramène les êtres à une commune mesure, celle de la jeunesse, de la force, de la beauté éternelles.

Tous ces traits, vous les percevez distinctement dans la sculpture funéraire. Sur les stèles du Ve siècle, l'homme est tel qu'il était de son vivant, se livrant aux occupations de son existence, ou échangeant avec sa famille une dernière poignée de main. Nulle tristesse encore sur les visages, mais une paix inaltérable; point de portraits, mais des traits idéalisés; point de vieillesse, mais une jeunesse perpétuelle. En quoi cette conception diffère-t-elle de celle du XIIIe siècle ? Couchés sur leurs tombeaux, mains jointes, les défunts ont les yeux ouverts; ce sont encore des vivants; leurs visages ne trahissent point leur âge, mais tous sont jeunes. Ils pouvaient dans leur vie terrestre avoir été laids, difformes, maintenant ils ont abandonné ce vêtement de misère et sont beaux, d'une beauté qui n'a rien d'individuel. Que devient l'antithèse entre l'art grec et l'art chrétien: « l'art antique a figuré la vie; un seul art a figuré sur le tombeau le mort sommeillant, calme, plein d'espoir » (de la Sizeranne) ?

Je pourrais continuer cet étonnant parallèle entre ces deux périodes artistiques, mais les exemples que je viens de donner suffisent sans doute à faire comprendre une fois de plus cette étroite fraternité qui unit les artistes grecs et chrétiens.

* * *

Elle s'affirme aussi dans les siècles suivants. Le Ve et le XIIIe siècles avaient idéalisé la vie; ils se souvenaient encore de l'impersonnalité qui enveloppe les êtres du primitivisme, qui bannit les recherches des accidents, du temporaire. L'idéalisme du Ve et du XIIIe siècle forme la transition entre le primitivisme abstrait des périodes antérieures et le réalisme futur.

Mais, une fois engagée dans la voie de l'imitation optique, la transcription de la réalité devait fatalement devenir de plus en plus précise; l'artiste devait incliner progressivement vers le réalisme, le naturalisme, la représentation des accidents de la vie; descendant de la hauteur idéale où il s'était élevé, il allait se pencher sur l'humanité, la saisir dans ses apparences variées, s'humaniser.

Voyez les statues praxitéliennes. Elles ont abandonné la pose altière et ferme du Ve siècle. Maintenant le dieu et l'humain s'accoudent à un pilier, croisent les jambes, ramènent un bras sur la tête; ils se laissent aller à la nonchalance, au plaisir

de vivre sans effort. Ainsi, au XIVe siècle, le hanchement s'accentue, les corps se ploient, ondulent. Adam de Saint-Denis ressemble à l'Apollon Sauroctone par la mollesse sinueuse de ses contours, et sainte Catherine, à Notre-Dame de Courtrai, fait des effets de hanche. Il y a de part et d'autre un assouplissement graduel de l'attitude hanchée des Ve et XIIIe siècles, qui détend familièrement la silhouette, fait onduler la forme jusqu'au maniérisme.

La draperie s'assouplit, tend à devenir pittoresque, à imiter plus exactement les mille petits détails que présente une étoffe véritable, mais elle perd en même temps la sobriété de facture qu'elle avait jadis. L'ampleur des plis, leur modelé souple et puissant, leurs sillons profonds où les lumières et les ombres jouent sans aucune dureté, que nous admirons dans les statues du portail de la Chartreuse de Champmol ou dans celles du Puits des Prophètes, sont des qualités que révèlent aussi les statues grecques du IVe siècle. Dans le Zaccharie de Claus Sluter, je retrouve la même saveur que dans la statue de Daochos I à Delphes ou que dans la charmante statuette d'éphèbe assis au Musée du Louvre. Dans la Vierge d'Annonciation de la collection Doisteau, je découvre cette prédilection pour les plis transversaux et obliques qui coupent horizontalement le bas du corps et contrastent avec les plis verticaux du bas du vêtement, tels que nous les constatons dans la statue de Mausole, dans la Koré de Vienne, dans de nombreuses statuettes féminines de Tanagra.

Jadis, l'artiste s'adressait à la raison; maintenant il s'adresse à la sensibilité. Le IVe siècle avait introduit, avec Scopas, Praxitèle, Lysippe, la recherche de l'expression, peint sur les visages jadis calmes et sereins les émotions de l'âme, la douleur, le délire dionysiaque, la tendresse, le sentimentalisme. Le XIVe siècle est aussi l'âge pathétique de l'art chrétien. C'en est fait maintenant de l'idéalisme du XIIIe siècle, les visages sont émus par la douleur. Le Christ ressemble aux héros qui souffrent sur les frontons de Tégée; la Vierge devient douloureuse. Elle semble écouter son cœur angoissé, comme Déméter de Cnide.

Mais, à côté de la douleur, ce sont des sentiments plus doux. La tendresse pour l'enfant penche Hermès sur le petit Dionysos, incite l'artiste à traiter le corps enfantin avec les charmes et les formes qui lui sont caractéristiques. Au XIVe siècle, on aime à écouter les récits de l'enfance de Jésus. Dans la plastique, la Vierge n'est plus qu'une mère tendre, qui regarde son poupon avec amour, lui donne le sein et, perdant tout respect pour son dieu dans lequel elle ne voit que son fils, l'embrasse et le presse contre elle. Et Jésus, comme l'enfant divin et mortel de la Grèce, devient un bambin pareil à tous les enfants de son âge, aux formes réalistes et potelées, s'amusant aux mille jeux de l'enfance.

L'art au Ve siècle était viril, sévère, et les formes féminines inspirées par cet idéal étaient robustes. Le IVe siècle est le siècle de la femme, qui joue dans la société luxueuse et voluptueuse d'alors un rôle nouveau. Le premier, Praxitèle adoucit ses formes, en rend la séduction, et dès lors l'art se peuple d'Aphrodites et de mortelles

au corps délicat, nues ou revêtues de draperies souples. La femme règne aussi dans la société des XIV-XV^e^ siècles et l'art s'emploie à répondre à ses désirs, à en rendre les apparences avec une délicatesse et une grâce qui rappellent celles de l'antiquité praxitélienne.

Le portrait au IV^e^ siècle devient individuel, tend à la reproduction exacte des traits du modèle, et l'introduction du moulage sur le vif, attribuée à Lysistratos, frère de Lysippe, dut contribuer beaucoup à préciser la ressemblance. Au XIV^e^ siècle aussi, des nuances individuelles apparaissent dans le portrait, dont on peut dire qu'il est une création de cette époque, comme il l'était du IV^e^ siècle hellénique, et ces caractères nouveaux sont surtout sensibles dans la sculpture funéraire. Il est curieux de noter que ses progrès sont favorisés comme dans l'antiquité par le procédé du moulage sur nature. Dès la fin du XIII^e^ siècle, on commence à mouler les visages des morts. La plus ancienne statue royale où ce procédé est appliqué est celle d'Isabelle d'Aragon, femme de Philippe III, morte en 1271, à Cosenza, en Calabre. Puis ce sont les effigies de Philippe III, à Saint-Denis, mort en 1307, de Guillaume de Charrace, au Louvre, en 1350, de Jean de Marigny, en 1351. Cependant, toutes réalistes qu'elles soient, les statues funéraires jusqu'au XV^e^ siècle conservent encore quelques traits de l'idéalisme antérieur; ce ne sont pas encore des morts véritables, mais des vivants, dont les yeux sont ouverts; ce n'est pas encore le transi aux yeux fermés. Ainsi au IV^e^ siècle le portrait n'a pas encore acquis l'acuité souvent cruelle qu'il prendra aux temps hellénistiques.

Le IV^e^ siècle a laïcisé les créations religieuses du V^e^. L'idéal religieux est moins élevé, les types divins se rapprochent de l'humanité. Le relâchement de l'esprit de tradition, les progrès de l'incrédulité, l'affaiblissement des croyances officielles détachent progressivement l'homme des hautes conceptions idéales où l'artiste s'était complu au temps de Périclès et dirigent davantage son attention sur son prochain. Aphrodite n'est plus la déesse chaste et austère du V^e^ siècle, elle devient une femme dans laquelle on exalte le charme voluptueux de la beauté; Apollon est un jeune garçon qui taquine un lézard; les sujets religieux confinent maintenant aux sujets de genre.

Le XIV^e^ siècle humanise aussi la religion. La Vierge, qui trônait en majesté, telle une reine, aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, était trop éloignée de l'humanité. Elle devient une femme véritable, même préoccupée de sa toilette et de l'effet qu'elle peut produire; elle est une mère qui sourit et joue avec son enfant. « C'en est fait maintenant de l'art profond du XIII^e^ siècle, où toute forme était le vêtement d'une idée. » Et Jésus vit et souffre devant nous, comme un pauvre humain.

C'est que, pour le IV^e^ comme pour le XIV^e^ siècle, l'étude de l'homme et de tout ce qui le concerne l'emporte sur toute autre recherche. Avant les dieux, c'est l'homme qui intéresse l'artiste, et non plus seulement l'homme héroïque, mais l'homme tout simple, qui n'a d'autre mérite que de vivre et que l'on va chercher

jusque dans les classes les plus humbles de la société. Et l'homme perd sa touchante humilité de jadis, son orgueil grandit. Apelle est le premier peintre qui représente les humains comme des dieux, et l'on divinise Alexandre sous des apparences diverses. Ainsi en est-il au XIVe siècle. Au XIIIe, rois, barons, évêques n'apparaissent que rarement dans la cathédrale, en tant que donateurs, dans des attitudes humbles, en des tailles modestes, en tant que symboles aussi. Voici qu'en 1375 on représente, à côté de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, aux contreforts de la tour nord d'Amiens, et en d'aussi grandes dimensions que ceux-ci, Charles V, le dauphin Charles VI, Jean Bureau, sire de la Rivière, le duc d'Orléans et le cardinal Lagrange. « Tant de familiarité eut sans doute paru choquante à un saint Louis; mais, en 1375, nous sommes aux confins du vrai moyen âge. » (Mâle.) Le donateur apparaît maintenant au premier plan sur son tableau. Les œuvres d'art de cette époque témoignent de la piété des confréries, des rois, des particuliers, mais surtout de leur orgueil. Tout vante la personne du prince, du grand, même du bourgeois.

Comme jadis, l'art tend à quitter le service exclusif des dieux pour se consacrer aux hommes; il se laïcise, devient laïque, profane.

Ces analogies ne sont pas seulement formelles: elles procèdent d'un même esprit, évoluant de semblable façon, de pareilles circonstances sociales, que je n'ai pas le loisir de dire ici.

* * *

Je pourrais poursuivre ce parallélisme aux siècles suivants, aux temps hellénistiques et au XVe, où le réalisme, le caractère profane de l'art vont être poussés à leurs dernières conséquences, et, en confrontant les monuments, faire saisir la continuité de ces évolutions similaires.

Mais je crois en avoir assez dit pour convaincre que, malgré les différences qui séparent l'art chrétien de l'art grec, il n'y a point entre eux d'antagonisme, qu'au contraire une frappante similitude les unit. Elle résulte moins des influences exercées par la Grèce antique sur notre civilisation, que d'une parenté spirituelle qui, à des siècles de distance, s'exprime en des formes semblables, en des étapes identiques.

V. Œuvres grecques de Tarente au Musée de Genève.

Le Musée de Genève possède une série de moules en terre cuite pour figurines et reliefs grecs, provenant de Tarente, que nous avons déjà décrits [1], et dont

[1] Quelques moules de Tarente, *L'Acropole*, IV, 1929, p. 109, fig. et pl.; Moules tarentins, *Monuments Piot*, XXX, 1930, p. 45 sq., pl. XV; Moules tarentins, *Genava*, VIII, 1930, p. 67.

quelques-uns méritent l'attention pour la beauté de leur style ou la curiosité de leur type[1]. L'ouvrage si documenté où M. Wuilleumier étudie l'histoire et l'art de cette cité de Grande-Grèce[2], leur fait place et les range dans leurs séries respectives[3]. Nous reproduisons ici, mieux qu'ils ne l'ont été: un beau torse masculin[4] *(pl. III, 1)*, de la première moitié du Ve siècle av. J.-C., sans doute d'après un prototype athlétique de Pythagoras de Rhegion[5], à l'art puissant et mouvementé, qui travailla à Tarente et dont le style se reflète dans le monnayage et la corpoplathie de cette ville[6]; une tête féminine de la même époque[7] *(pl. III, 2)*, dont les formes sévères rappelleraient à M. Wuilleumier le style du maître argien Hagéladas, qui travailla aussi pour Tarente.

M. Wuilleumier reproduit aussi, de notre musée, une tête féminine en terre cuite de grandes dimensions, œuvre des IV-IIIe siècles[8], et un bol hémisphérique à décor doré qui pourrait être rapporté aux ateliers de Canosa ou de Tarente[9].

VI. Statuette romaine de nègre.

M. A. Radnoti étudie[10] une statuette en plomb d'un nègre, trouvée à Köszeg, dont il subsiste la tête et le bras gauche. Elle répète le même motif qu'une statuette de même matière, mais plus complète, provenant de Corsier (canton de Genève), et conservée au Musée d'Art et d'Histoire[11]. L'auteur les rapproche d'autres monuments et pense qu'elles ont été exécutées en Gaule à la fin du Ier ou au début du IIe siècle apr. J.-C.

[1] Ex. Gello, le démon-mouche, *Monuments Piot*, XXX, 1930, nº 5, fig. 3; Wuilleumier, p. 420.

[2] Wuilleumier, *Tarente, des origines à la conquête romaine*, 1939.

[3] *Ibid.*, p. 394 sq., La corpoplathie, *passim*. Sont reproduits: Silène avec corne d'abondance, p. 418, pl. XXIX, 3; Silène avec cratère et femme, p. 419, pl. XXIX, 4; tête féminine, Ve siècle, p. 406, pl. XXXI, 2; torse viril, Ve siècle, p. 406, pl. XXXI, 6; éphèbe sur un bélier, p. 403, pl. XXVIII, 1; femme agenouillée, p. 413, pl. XXXV, 1; Aphrodite trônant, p. 432, pl. XL, 2; Dionysos, p. 431, pl. XL, 3.

[4] *Monuments Piot*, XXX, 1930, nº 4, pl. V; Wuilleumier, p. 406, pl. XXXI, 6.

[5] Picard, *Manuel d'arch. grecque: La sculpture*, II, 1, p. 115 et fig. 52.

[6] Wuilleumier, p. 267, 276: torse de Tarente dans le style de Pythagoras; Langlotz, *Die Antike*, 1930, p. 1; Picard, *Manuel d'arch. grecque*, II, 1, p. 129.

[7] *Genava*, VIII, 1930, p. 70, fig. 4; Wuilleumier, p. 406, pl. XXXI, 2;

[8] *Genava*, I, 1923, p. 47, fig.; Catalogue des sculptures antiques, 1924, p. 37, nº 54; Wuilleumier, p. 409, pl. XXXII, 1.

[9] *Rev. des ét. anciennes*, 1925, p. 15, fig. 1-3; Wuilleumier, p. 363, pl. XXIV, 3.

[10] Rómaikori négerszobrocska Köszegen, dans la revue hongroise *Dunántúli Szemle*, VII, 1940, p. 83 sq., avec résumé en allemand: Römische Negerstatuette aus Köszeg.

[11] Nº 7393. — Deonna, *Indicateur d'ant. suisses*, 1918, p. 1, fig. 1; Id., *Genava*, VI, 1928, p. 67, nº 3; Reinach, *Répert. de la stat.*, V, p. 306, 7.

VII. Médaillons romains avec portraits impériaux.

La riche collection d'intailles et de camées réunie jadis par W. Fol et incorporée au Musée d'Art et d'Histoire de Genève, mérite d'être mieux connue et les érudits y font parfois d'intéressantes découvertes.

Deux petites médaillons en verre bleu, moulés en relief, portent un buste masculin de face, cuirassé, dans lequel Fol reconnaissait Trajan, qui est accosté sur l'un des exemplaires par deux [1], sur l'autre par trois têtes d'enfants [2]. W. Barthel [3], Fr. Dexel [4], F. Fremersdorf [5], tout récemment H. Klumbach [6], ont groupé une série de ces médaillons, en même matière et avec représentations identiques ou analogues de personnages impériaux de la famille julio-claudienne. L'une montre le buste de face d'Agrippine l'ancienne [7]. Une autre le buste cuirassé, entouré de deux enfants [8], que Barthel identifiait avec Tibère et qui représenterait plutôt Germanicus avec ses fils Néron et Drusus; une autre encore, avec trois enfants [9] qui, pour Barthel et Drexel, représenterait Drusus avec ses enfants Germanicus, Livilla et Claude. Quelques variantes permettent à Drexel de constituer un quatrième type avec un fragment de Xanten où la tête d'un enfant qui subsiste (on ne saurait l'identifier) est surmontée d'une étoile; un cinquième serait donné par le médaillon de Genève aux trois têtes d'enfants (n° 2970) qui, par leur curieuse disposition, semblent avoir été rajoutées au moule original; la tête virile pourrait être celle d'Agrippa [10].

Un exemplaire de Mayence[11], où la tête virile est seule, constituerait un sixième type. Enfin, la mutilation d'un exemplaire de Vienne, qui ne montre plus qu'une tête d'enfant, ne permet pas de le ranger dans l'un ou l'autre des types précédents[21].

[1] Musée Fol, *Catalogue descriptif*, II, p. 341, n° 2968; Le Musée Fol, *Etudes d'art et d'arch.*, IV, 1878, p. 367, pl. LXXXIX, fig. 10; Drexel, *op. l.*, p. 68, n° 5.

[2] Musée Fol, *Catalogue descriptif*, II, p. 341, n° 2970; Le Musée Fol, etc., p. 367, pl. LXXXIX, fig. 12; Drexel, *op. l.*, p. 69, fig. 7; p. 70.

[3] *Bericht d. römisch-germanischen Kommission*, 1912, p. 189 sq.

[4] Ein Bildnis der älteren Agrippina, *Antike Plastik W. Amelung zum 60. Geburtstag*, 1928, p. 67 sq.

[5] Glas-Phalera aus Vechten, *Bull. van de Vereeniging tot Bevordering d. Kennis van de Antieke Beschaving*, 10, 1935, n° 1, p. 1 sq.; Id., Nachtrag, *ibid.*, n° 2, p. 1 sq.

[6] Bruchstück einer Glasphalera im Zentralmuseum Mainz, *Germania*, 24, 1940, p. 59.

[7] Type 1 de Drexel, p. 67, fig. 1-2. Un des exemplaires se trouve au Musée d'Avenches.

[8] Drexel, p. 68, type 2 de Barthel; type 3 de Drexel, avec liste de sept numéros parmi lesquels l'exemplaire de Genève (n° 2968) porte le n° 5. Ajouter les deux exemplaires publiés par Fremersdorf, d'Utrecht et de Liége.

[9] Drexel, p. 68, type 1 de Barthel, 2 de Drexel, liste de trois numéros.

[10] *Ibid.*, p. 70.

[11] Klumbach, *l. c.* L'auteur essaie de lui donner un nom, mais ces identifications sont fort incertaines.

[12] *Ibid.*, p. 59.

Drexel suppose que ces médaillons ne sont pas antérieurs à l'an 40 de notre ère; ils auraient été exécutés par Caligula à l'occasion de sa campagne en Germanie en 39 pour être remis en dons aux soldats de l'armée, ce que leurs provenances sembleraient confirmer. L'empereur les aurait ornés des images de sa famille, celles de ses grands-pères Agrippa, Drusus, de sa mère Agrippine l'ancienne, de son père Germanicus.