La libération de l'art grec : du primitivisme au classicisme

Autor(en): **Deonna, Waldemar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **1 (1944)**

Heft 3

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1291

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

La libération de l'art grec: du primitivisme au classicisme[1]

Par *Waldemar Deonna*

I. L'esprit classique: rupture avec le primitivisme et l'orientalisme

Les influences orientales et égyptiennes, qu'il ne faut toutefois pas exagérer, ont été utiles à l'art grec dans sa période de formation, car sa jeunesse profitait de l'expérience de civilisations millénaires. Mais croira-t-on, comme on l'a prétendu, que sans elles il n'eût point été ce qu'il fut, qu'il n'eût point acquis sa merveilleuse originalité? Au contraire, si elles s'étaient prolongées, si le primitivisme qui les acceptait s'y était perpétué comme il s'est perpétué en Orient et en Egypte, l'art grec se serait endormi dans la routine, aurait répété lui aussi les mêmes formules traditionnelles, et n'aurait offert qu'un facies particulier de l'universel primitivisme.

Or, il est devenu classique; il a adopté des principes et des transcriptions dont on ne rencontre ailleurs que de rares essais, mais jamais l'application méthodique, si ce n'est sous son influence. C'est que, seul, il a changé radicalement son orientation esthétique. Cet esprit nouveau, qui recrée les données anciennes, instinctives, héritées, ou reçues de l'Orient, la Grèce ne le doit en rien à ce dernier. Au contraire, il consacre non seulement la rupture avec le primitivisme, mais aussi avec l'orientalisme. Entre ces esprits, ceux de l'Orient et du primitivisme d'une part, celui de la Grèce classique de l'autre, il n'y a aucune filiation; le dernier n'est pas issu du premier, et c'est à tort qu'on le prétend parfois. C'est cette différence radicale de conception artistique qui constitue le «miracle grec» en art, et la Grèce ne la doit qu'à elle-même.

Nous avons vu ailleurs quels en sont les principes directeurs et les applications, les raisons pour lesquelles il s'est manifesté en Grèce et point ailleurs. Quand donc s'y est-il formé et quand y a-t-il triomphé?

II. L'archaïsme grec: période de transition

De ses origines à la fin du VIe siècle, l'art grec appartient au primitivisme, et c'est pourquoi ses œuvres ressemblent, sans qu'elles les imitent nécessairement, à celles de l'Egypte et de l'Orient. Mais il accepte aussi les influences venues de ces pays, d'autant plus facilement que ceux-ci obéissent aux mêmes principes artis-

[1]) Chapitre d'un ouvrage pour paraître: Du miracle grec au miracle chrétien. Classiques et primitivistes dans l'art. Cf. en dernier lieu mon exposé général de ce thème: L'histoire de l'art comme expression de deux conceptions opposées: Primitivisme et classicisme. Pro Arte, Genève 1943, 139.

tiques. Par ses caractères, l'archaïsme grec se distingue nettement des périodes classiques qui suivront.

Entre une statue de l'archaïsme même le plus évolué, à la fin du VIe siècle, et une statue du classicisme commençant, soit au début du Ve siècle, si rapprochées pourtant dans le temps, les différences sont immenses, car elles revèlent deux conceptions artistiques tout autres. Comparez un Kouros, encore raidi dans l'immobilité de sa pose frontale, d'une anatomie encore incorrecte et figée au repos, à un éphèbe du temps de Pythagoras, si libre d'attitude, d'une anatomie devenue parfaite, incessamment modifiée par les mouvements du corps; comparez une Koré de l'Acropole d'Athènes, vêtue de sa draperie trop apprêtée, décorative, peu véridique, ornée d'une chevelure compliquée et minutieuse, à une jeune femme du Ve siècle, dont la draperie est à la fois simple et souple, c'est-à-dire vraie et vivante: vous comprendrez que ces divergences ne résultent pas de l'évolution chronologique qui ajoute de nouveaux progrès aux anciens, mais toujours dans le même cadre. Il y a autre chose: rupture décisive avec les principes antérieurs. L'artiste a changé sa vision mentale, par suite ses transcriptions figurées; il ne parle plus la même langue que son prédecesseur archaïque.

Il serait toutefois erroné d'exagérer cette scission. La vraie originalité de l'archaïsme grec n'est point d'être primitiviste, puisque tous les arts antiques le sont instinctivement. C'est au contraire de révéler sourdement aussi cet esprit nouveau, dont on relève ailleurs çà et là des manifestations timides, sporadiques et avortées, de multiplier ces exceptions, d'en ajouter de nouvelles, de les généraliser, autrement dit d'entrer en lutte consciente avec le primitivisme, par la collaboration de tous les artistes, et non plus, comme en Egypte, par les efforts de quelques isolés, vite réprimés par leurs collègues traditionalistes.

Par suite, si les œuvres de l'archaïsme grec diffèrent de celles du classicisme, elles commencent cependant à leur ressembler en certains points; si elles ressemblent à celles de l'Orient et de l'Egypte, elles commencent aussi à en différer, et elles le font de plus en plus avec le temps. Ces divergences apparaissent nettement, à comparer un Kouros ou une Koré de la fin du VIe siècle avec des statues égyptiennes, masculines et féminines: nudité idéale, souci de la vérité anatomique dont on rectifie sans cesse les erreurs, draperie savante et creusée, etc.

On a prétendu que l'archaïsme avait déjà réalisé le «miracle grec» du classicisme, et on l'a opposé aux arts orientaux. D'autres, au contraire, lui ont refusé même d'être une «préparation au classicisme». La vérité n'est pas si exclusive. L'archaïsme est une période encore primitiviste, mais où apparaissent déjà des données du classicisme; une période d'élaboration et de transition, qui associe certains principes nouveaux aux principes anciens, primitivistes, encore prédominants.

C'est pourquoi cette étape est pour l'érudit d'un passionnant intérêt, puisque la pensée nouvelle cherche alors à prendre conscience d'elle-même, à s'extérioriser, et à lutter contre la pensée ancienne. «Le mérite est à celui qui a conçu la première idée», dit Pindare. Ils ont eu le mérite, les imagiers archaïques, de préparer la

voie, et le classicisme du Ve siècle sera l'aboutissement de leurs efforts. C'est le «moment critique», celui de l'«invention première», trop souvent méconnu au profit de réalisations plus apparentes, et dont la valeur est précisément de contenir celles-ci en puissance. A ce point de vue, on peut comprendre le jugement, bien qu'excessif, de certains exégètes contemporains, qui se détournent d'un Phidias, parce que trop parfait, pour reporter leur admiration sur l'époque préparatoire des chefs-d'œuvre, l'archaïsme.

C'est aussi le moment où la pensée des Hellènes commence en Ionie à se dégager des entraves, en science, en littérature, en histoire, en poésie, à transformer la science orientale, empirique, utilitariste, mystique, en une véritable science, rationnelle et désintéressée. Art, littérature, science, chacun selon ses moyens propres, préparent de concert l'éclusion possible du classicisme.

III. Les innovations de l'archaïsme grec

Quelles sont les principales innovations de l'art grec pendant son archaïsme, qui le différencient des autres ? Nous les avons mentionnées ailleurs, et nous nous bornons à les rappeler ici.

On a dit que «le VIe siècle a inventé, le Ve a trié». C'est trop amoindrir le rôle de ce dernier: il a non seulement choisi parmi les acquisitions de son prédecesseur, conservant certaines, éliminant d'autres, mais il les a développées, enrichies, et surtout, il les a transformées, en les traitant toutes avec l'esprit différent du classicisme. On peut dire cependant que l'archaïsme contient déjà en germe la plupart des données, matérielles et spirituelles, que le classicisme fera fructifier.

Il constitue ses techniques, son répertoire de thèmes, la destination qu'il leur assigne. Que de créations! temple dorique et ionique, avec son décor de frontons, de métopes, de caryatides; vases illustrés de scènes divines et humaines; types statuaires du cavalier, de Niké, etc.; toutes sont spécifiquement helléniques et destinées à être perpétuées par l'art.

Toutefois, ce qui importe plus que de créer des motifs nouveaux, c'est de modifier le vieil esprit primitiviste qui jusqu'alors commande partout les formes, et l'archaïsme s'y emploie.

L'anthropomorphisme décidé des Grecs affirme dans toutes les branches de l'art la prépondérance de l'homme, élimine de plus en plus à son profit les autres apparences de la nature, animale et végétale, voit déjà en lui, au contraire du primitivisme, le but le plus élevé auquel l'artiste puisse prétendre. Pour respecter l'intégrité de ce corps, on commence à éliminer les combinaisons monstrueuses qui l'altèrent, venues des Préhellènes, de l'Orient, ou inspirées par le primitivisme instinctif. Ses déformations décoratives, habituelles au primitivisme, que l'archaïsme aussi connaît, ne portent cependant que sur des détails, chevelure, barbe, oreille, indications musculaires, draperie, non point sur l'aspect général, qui n'est pas allongé, rapetissé à l'excès, disloqué de façon irréelle; au contraire, des traductions de plus en plus exactes les atténuent.

Ce corps humain s'éveille à la vie. Pour la première fois, la frontalité est rompue, non seulement dans des figurines, comme en Egypte, mais dans une statue, le cavalier Rampin; pour la première fois la statue acquiert le mouvement (Niké dite d'Archermos), partout ailleurs limité au dessin. Si conventionnel qu'il soit, le «sourire archaïque» dénote un désir conscient, que méconnaît le primitivisme, d'animer la physionomie, de ne pas restreindre la recherche à l'être physique, mais d'en pénétrer les ressorts intimes.

L'être humain s'offre maintenant aux yeux de tous dans son entière nudité idéale, et dans sa construction anatomique de plus en plus juste. Ce sont là, parmi d'autres, des traits proprement helléniques.

L'artiste commence à percevoir que la régularité et l'identité absolue des formes sont des vues de l'esprit, mais que la nature offre toujours une irrégularité et une diversité infinies, et il s'efforce, timidement encore il est vrai, d'échapper à la répétition et à la symétrie rigoureuses, qu'il subit tout d'abord comme tous les primitivistes, aussi bien en agençant le vêtement de ses Korés, en construisant les organes du corps humain, qu'en combinant les éléments d'une composition.

La vision artistique ne se contente plus de deux dimensions, qui déterminent tant de conventions du dessin et même de la statue, mais elle cherche à y ajouter la troisième, qui donne le volume, la profondeur. Le modelé devient de moins en moins superficiel et linéaire, pour creuser la matière, accorder aux plis de la draperie l'épaisseur qui leur convient, faire ressortir les masses musculaires de l'anatomie. Le dessin place les quadriges de trois-quarts, échelonne les personnages des reliefs sur plusieurs plans, s'essaie au raccourci et à la perspective. On éprouve le désir de trouer le fond jadis imperméable, pour faire jouer les corps dans l'espace, et l'on prélude ainsi à cette conquête de la profondeur, de la corporéité, qui sera achevée aux Ve et IVe siècles.

C'est que d'autres mobiles que ceux du primitivisme commencent à préoccuper l'artiste et à diriger sa main. L'art n'a plus exclusivement pour but de répondre à des nécessités sociales, religieuses ou civiques, d'être un langage figuré, mais il doit aussi exprimer la beauté, qui a ému le créateur et qui émouvra le spectateur. Le sens esthétique, désintéressé, relégué au second plan dans le primitivisme, entre en lutte avec l'utilitarisme.

Le corps humain n'est plus seulement un idéogramme qui narre les faits divins ou humains, ne sert plus seulement aux rites du culte divin ou funéraire, il existe pour lui-même, pour le plaisir que l'on éprouve à le contempler dans sa nudité, son anatomie, ses attitudes. La draperie ne couvre plus seulement le corps pour des raisons de convenance sociale, elle est belle par elle-même, par sa texture, les plis qu'elle fait en s'adaptant aux formes sous-jacentes, et parfois déjà, en s'associant à la nudité. On n'est plus indifférent à la matière dans laquelle on taille les images, mais son choix, celui du bronze et du marbre, est déterminé par des considérations esthétiques. Pour mieux la mettre en valeur, en même temps que pour mieux se conformer à la réalité, la polychromie des statues, totale et décorative aux origines,

comme en Orient et en Egypte, devient partielle, ne sert plus qu'à rehausser les détails de la chevelure, des yeux, de la parure et du vêtement, et laisse apparaître la blancheur du marbre, tout au plus réchauffée par une couche de gânosis.

Beauté, mais aussi vérité, celle de la vie. On tend maintenant à rendre la réalité telle qu'elle est, telle qu'elle apparaît aux yeux, à opposer la représentation optique à la représentation intellectuelle. L'observation du modèle, si déficiente ailleurs, se précise, et rectifie sans cesse les conventions et les erreurs de l'anatomie, de la draperie, répudie la monotonie des attitudes en leur faisant rompre la frontalité, et en leur donnant le mouvement, cherche le volume, élimine les fantaisies décoratives.

Vérité, par suite raison. Elle fait reviser les données du primitivisme et les emprunts faits à l'étranger. Les représentations figurées doivent être rationnelles; la faune monstrueuse de l'Orient s'appauvrit progressivement, les fantaisies décoratives qui transforment les organes humains en ornement diminuent.

L'art commence à se laïciser, à revendiquer les droits de l'homme contre la prédominance de la divinité. L'œuvre d'art, temple, relief, statue, n'est plus seulement destinée à celle-ci, elle doit aussi plaire et émouvoir les mortels qui l'ont faite et qui veulent en bénéficier.

L'artiste veut se dégager des contraintes de tout ordre, religieuses, ou techniques; il affirme son individualité, son indépendance de créer et de modifier sans cesse les formes, d'échapper au despotisme de la tradition, d'innover et de progresser.

Par cette recherche d'une humanité nouvelle, faite dans un esprit de vie, de vérité, de beauté, d'indépendance, l'artiste archaïque inaugure contre le primitivisme la réaction qui triomphera plus tard.

Quant aux emprunts faits à l'étranger, la Grèce archaïque ne leur est point asservie, elle n'en est point orientalisée. Peu à peu elle les revise, pour les assimiler et les adapter à son génie, les helléniser ou les éliminer. Ce double processus d'assimilation et d'élimination commence de bonne heure et se poursuivra pendant toute la durée de l'art grec avant qu'il n'ait été de nouveau envahi par l'Orient. Dès l'archaïsme il réagit contre l'exotisme, et, à la fin du VIe siècle, les résultats de ce travail d'épuration sont évidents. Les motifs orientaux qui abondaient sur les vases de style «orientalisant» sont désormais réduits et hellénisés. Comparez un vase à figures noires ou rouges de la fin du VIe siècle à un vase ionien, rhodien, corinthien: plus de rosaces, de torsades, de monstres hybrides; quelques motifs seuls ont survécu, quelques ornements, palmette, lotus, mais adaptés et faisant désormais partie du patrimoine national.

IV. La libération classique du Ve siècle grec

Ainsi préparée par les efforts de l'archaïsme, la révolution qui libère l'art, qui affirme le classicisme, et qui procède de la double rupture avec l'esprit primitiviste, instinctif, et avec l'esprit oriental, se produit vers la fin du VIe siècle, vers 500 en-

viron a. v. J.-C. L'ancienne vision et ses formules sont remplacées en tout, et non en quelques exceptions comme auparavant, par la vision et les expressions nouvelles.

Dans la statuaire au repos, la frontalité qui raidissait le corps, empêchait ses flexions naturelles, disparaît: désormais l'effigie peut représenter la vie en ses attitudes multiples et aisées, au lieu de la réduire à quelques schémas idéographiques. La statue en mouvement violent, acquise par l'archaïsme, y demeurait cependant soumise aux principes du dessin d'où elle était sortie, et plaçait un torse de face sur des jambes de profil; elle appartenait à une catégorie tout autre que celle du repos, et sans contact avec celle-ci. Elle profite des libertés nouvelles, abandonne la vieille convention, et donne aux corps, en des attitudes justes, les mouvements les plus compliqués, les actions les plus violentes. Jadis distinctes, les deux séries se confondent maintenant en cette recherche commune de la réalité. Par suite, les groupes statuaires abandonnent les vieux schémas qui les régissaient, et bénéficient de la même liberté. Le dessin acquiert définitivement le raccourci, qui construit les corps tels qu'ils nous apparaissent dans l'espace, s'essaie à la perspective qui les déforme selon leur distance par rapport à l'œil du spectateur, et ouvre sur la réalité le fond sur lequel ils sont projetés. Il les modèle par des hâchures, des teintes dégradées, qui leur donnent le volume. Même recherche du volume, de la corporéité en statuaire; elle amène l'artiste à creuser davantage la matière, et à substituer au modelé encore trop superficiel et linéaire un modelé profond, à faire «tourner» la statue, même plus tard à faire jouer sur elle les ombres et les lumières. Une observation exacte, délivrée des géométrisations, des symétries, des déformations décoratives, rejette les dernières erreurs et conventions dans le rendu des attitudes, de l'anatomie, de la draperie, et ne veut plus en art que des êtres aussi vrais et divers que ceux de la vie. La conception abstraite de jadis fait place à la conception optique, principe fondamental du classicisme. La vision analytique d'autrefois, qui compose le corps de détails juxtaposés, souvent sans unité, et même contradictoires, devient une vision synthétique, qui coordonne le tout avec cohérence. Le sens esthétique s'affirme, et impose la recherche des rythmes harmonieux du corps humain, donnés par ses attitudes, sa nudité, sa draperie, ses proportions et leurs corrélations, fixe les principes de la composition. L'individualité artistique, encore comprimée pendant l'archaïsme, se révèle librement, et l'histoire de l'art devient celle des grands maîtres qui imposent leur personnalité.

Nous n'insistons pas ici sur ces expressions figurées du classicisme, pas plus que sur les facteurs spirituels qui les conditionnent, et que nous avons étudiés en détail ailleurs.

En même temps qu'avec le primitivisme, l'art grec rompt avec l'orientalisme, qui en est une forme particulière, procède à une nouvelle élimination d'anciens emprunts, rejette les vêtements et les parures exotiques, que l'archaïsme avait adoptés. On a dit avec raison que l'abandon de la frontalité et la conquête connexe du raccourci dénotent surtout «le passage d'une civilisation à une autre, de l'esprit oriental à l'esprit grec».

On se détourne aussi de l'ionisme, trop orientalisé, dont la mollesse facile, le désir de luxe ne répondent plus aux nouveaux besoins de simplicité et de vérité, et l'on abandonne le chiton long, l'himation oblique, aux plis compliqués, aux broderies polychromes, les chevelures longues aux savants apprêts, le sourire trop aimable, qui paraient les Korés du VIe siècle.

Pourquoi la rupture décisive s'est-elle produite en Grèce et non ailleurs, où cependant des tentatives analogues de libération se faisaient parfois jour ? Elles furent refrénées en Egypte par le despotisme des contraintes sociales, que la Grèce n'a heureusement pas connues, parce qu'elles étaient contraires à son génie. Et pourquoi la rupture s'est-elle produite en Grèce à cette heure déterminée, vers 500 av. notre ère ? Est-ce parce que le moment était venu où les germes semés et déjà développés pendant l'archaïsme devaient nécessairement porter tous leurs fruits ? Peut-être. Mais il semble que les circonstances politiques l'aient favorisée, sans lesquelles, peut-être aussi, l'art grec eût continué, malgré ses velléités de libération, à obéir au primitivisme et à l'orientalisme.

Auparavant, la Grèce avait entretenu d'étroites relations politiques et commerciales avec l'Orient et l'Egypte. La fin du VIe siècle et le début du Ve voient la rupture de ces rapports pacifiques et dressent le monde hellénique contre le monde barbare. La Perse, qui a subjugué les anciens empires d'Asie, et en Afrique l'Egypte, n'a plus avec la Grèce que des contacts belliqueux, peu favorables aux échanges. Les pays qui servaient d'intermédiaires, Egypte, Phénicie, Chypre, sont fermés aux Hellènes. L'Ionie est devenue une satrapie perse, et, avec son indépendance, elle a perdu le haut rang que lui assurait jadis son activité commerciale, industrielle, littéraire, artistique; elle n'est plus un lien entre l'Orient et la Grèce, elle n'exerce plus sur celle-ci son action. Quelques-uns de ses artistes, expatriés en Grèce continentale, y apportent les principes de leur art, y maintiennent leur tradition en plein classicisme, mais c'est plutôt vers l'Orient que la plupart se tournent, émigrant à la cour du roi de Perse, travaillant pour lui, et répandant en Asie l'art et la culture helléniques. Et c'est maintenant plutôt de la Grèce propre, de l'Attique, que l'Ionie recevra ses impulsions artistiques.

Est-ce un simple hasard si la rupture avec le primitivisme et l'orientalisme en art, et la rupture politique avec l'Orient coïncident, si le rejet des vieilles contraintes coïncide avec celui de la dernière des tyrannies inspirées par l'Orient, celle des Pisistratides, et avec l'avènement à Athènes de la démocratie, de la liberté individuelle des élites opposée au despotisme d'un seul sur la masse ?

Ces événements, cette invasion de la Grèce, considérée comme une profanation, mais victorieusement repoussée, ont transformé l'âme hellénique. De son succès, le Grec s'est exalté, et il croit désormais à sa supériorité en tout domaine; il méprise le Perse, efféminé, aux chairs trop blanches, à la vie de mollesse, et le terme de barbare, qui ne signifiait d'abord que l'étranger ne parlant pas la langue grecque, prend un sens péjoratif. Orgueil et mépris utiles, puisqu'ils donnent à la Grèce

pleine conscience de sa valeur et de son indépendance, non seulement politique, mais spirituelle.

Car cette libération correspond à un réveil du sentiment national, et, au lieu de l'Orient et de l'Ionie orientalisée, à la prépondérance de l'esprit qui avait le mieux conservé la pureté hellénique, l'esprit dorien, péloponnésien. C'est lui maintenant qui donne le ton à l'art grec, c'est au Péloponnèse que les artistes attiques demandent leurs enseignements. La mode du vêtement ionien est passée, et l'on remet en honneur le vieux péplos national, dit «dorien», que les Attiques, mais surtout les Péloponnésiens avaient porté aux siècles précédents. Il revêt les statues féminines, une des plus belles réalisations du début du Ve siècle, qui ont la gravité et l'austérité de l'âme dorienne. Aux Korés élégantes d'autrefois, on préfère maintenant la nudité vigoureuse du corps masculin, précisée dans le bronze, et celui de la femme se virilise à l'exemple des athlètes. C'est au dorisme que l'art doit la solide construction de leurs formes, leur conception architecturale. C'est lui qui efface des visages le sourire stéréotypé de l'archaïsme, remplacé par une indifférence parfois même maussade, déjà connue par l'art du Péloponnèse archaïque; c'est lui qui redresse le profil des têtes, trop fuyant, et conçoit le «profil hellénique» du Ve siècle; c'est lui qui introduit dans l'art cette note générale de sobriété, qui élimine tout détail inutile de la draperie, des parures, et cherche à réaliser la beauté par les moyens les plus simples.

A partir de ce moment, les ressemblances que l'art grec présentait dans son archaïsme avec les autres s'effacent, et au contraire, les différences s'imposent. Il aborde des problèmes entièrement neufs, ou qui ailleurs avaient tout au plus effleuré la pensée des artistes, et il les résoud avec originalité. Il s'engage résolument dans la voie qu'il s'est frayée et qu'il parcourra seul, celle du classicisme.

On nous a reproché d'avoir exagéré cette scission, «la rupture» qui se serait produite après 500 dans les conceptions artistiques. Il y a eu des avances, et aussi des récurrences; des archaïques sont déjà plus ou moins «classiques», des classiques restent «primitivistes». Nous n'avons jamais prétendu parler autrement. Il y a eu des avances dans l'archaïsme, et nous avons montré comment l'esprit classique s'élabore timidement en cette période primitiviste. Il y a des récurrences, et nous verrons que des traits primitivistes persistent sourdement en plein classicisme. Une période artistique n'est jamais entièrement homogène; elle charrie des résidus du passé, comme elle voit éclore des germes nouveaux, promesses d'avenir. Mais ce qui importe, c'est la règle générale, ce sont les principes qu'admettent la majorité des artistes à un moment donné. Peut-on nier que, dans son ensemble, l'art du Ve siècle ne ressemble plus à celui du VIe, non seulement parce qu'il a évolué, mais parce qu'il est tout autre dans son essence? Il y a partout des exceptions. Mais l'exception de jadis est devenue la règle, et la règle de jadis est devenue l'exception.