ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

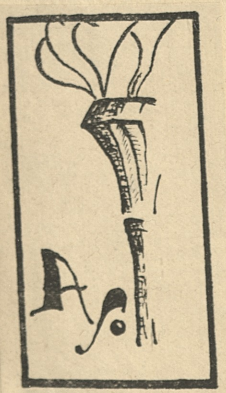
LE

STYLE GREC

par P. DEVAMBEZ

ΧΗ
ΡΥΜΑΤΟΣ
Ι.Θ.
ΤΕΡΗΣ

LAROUSSE - PARIS VIe



H.A.26H

I.D.B

LE STYLE GREC

15e au 24e mille

Collection

ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

Le Style égyptien, par Christiane Desroches-Noblecourt, professeur chargé de cours à l'École du Louvre.

Le Style grec, par Pierre Devambez, conservateur au musée du Louvre.

Les Styles du monde romain antique, par Victor Chapot, professeur honoraire à l'École des beaux-arts.

Le Style roman, par Louis Bréhier, membre de l'Institut.

Le Style gothique, par Élie Lambert.

Le Style byzantin, par Paul Lemerle, maître de conférences à la Faculté des lettres de Dijon.

Le Style Renaissance, par François Gébelin.

Le Style Henri IV-Louis XIII, par Pierre du Colombier.

Le Style Louis XIV, par Roger-Armand Weigert.

Le Style Louis XV, par Pierre Verlet, conservateur au musée du Louvre.

Le Style Louis XVI, par Émile Dacier, inspecteur général honoraire des Bibliothèques.

Le Style Empire (du Directoire à la Restauration), par Pierre Francastel, professeur à la Faculté des lettres de Strasbourg.

Le Style Louis-Philippe-Napoléon III, par Henri Clouzot, conservateur honoraire du musée Galliéra.

L'Architecture française, par Pierre Lavedan, professeur à la Sorbonne et à l'École des beaux-arts.

La Peinture française, par Bernard Dorival, conservateur au musée d'Art moderne.

La Gravure française, par Émile Dacier.

La Sculpture française, par Luc-Benoist.

L'Orfèvrerie française, par Jean Babelon, conservateur du Cabinet des Médailles.

Le Costume français, par Georges G.-Toudouze, président de la Société de l'Histoire du costume.

Le Vitrail en France, par Marcel Aubert.

La Céramique française, par Georges Fontaine.

L'Art flamand, par Paul Fierens, professeur à l'Université de Liége.

L'Art en Espagne et au Portugal, par Élie Lambert.

L'Art russe, par Louis Réau, professeur à la Sorbonne.

L'Art allemand, par Pierre du Colombier.

L'Art de l'Islam, par Georges Marçais.

L'Art roumain, par Louis Réau.

L'Art anglais (*en préparation*), par Simone Colomb.

LIBRAIRIE LAROUSSE

ARTS, STYLES ET TECHNIQUES

Collection publiée sous la direction de
NORBERT DUFOURCQ
Archiviste-Paléographe, Docteur ès Lettres

LE STYLE GREC

par

Pierre DEVAMBEZ

Conservateur des Musées nationaux
Professeur à l'Ecole du Louvre



48 planches hors texte en héliogravure
et une carte

LIBRAIRIE LAROUSSE — PARIS-VIe
13 à 21, rue Montparnasse, et boulevard Raspail, 114
Succursale : 58, rue des Écoles (Sorbonne)

ΑΡΧΕΙΟ ΤΩΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

NK
1230
.D48
1944
c.1

TOUS DROITS DE REPRODUCTION,
DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXÉCUTION
RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

Copyright 1944
BY AUGÉ, GILLON, HOLLIER-LAROUSSE, MOREAU ET Cie
(Librairie Larousse), Paris.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 02845

0640010958

LE STYLE GREC

CHAPITRE PREMIER

Cadre historique.

Lorsque, vers la fin du XVIIIe siècle, on parlait de la Grèce antique, ces mots évoquaient aux yeux de nos ancêtres un décor pompeux de statues et d'autels, de temples et de colonnades au milieu desquels se mouvaient majestueusement des personnages guindés et solennels : porteuses d'amphores tout de blanc vêtues, vieillards prononçant quelqu'une de ces paroles historiques dont sont émaillées les biographies de Plutarque, guerriers entièrement nus, le glaive au côté, la tête surmontée d'un casque au lourd cimier. Qu'il s'agît des temps homériques, de l'époque d'Alexandre — ou même du monde romain — l'image restait la même : on voyait des attitudes sculpturales, des corps aux lignes parfaites, des visages régulièrement dessinés, empreints de noblesse et de gravité; mais nulle vie, nul sourire, point de couleur. Austérité, froideur, simplicité poussée jusqu'à la sécheresse, ennui, tels nous semblent bien avoir été les caractères de ce qu'on appelait, il y a quelque cent cinquante ans, le style grec.

Longtemps cette conception stéréotypée, dont les compositions de Louis David et de ses élèves nous donnent la meilleure image, a subsisté auprès du public et dans les ateliers académiques.

Cependant, le travail des archéologues venait peu à peu révéler une Grèce toute différente, beaucoup plus vaste, plus riche et plus variée qu'on ne la croyait autrefois; et le progrès des sciences historiques apportait à notre jugement tant d'éléments nouveaux, compliquait à tel point l'aspect d'une question qui jadis paraissait toute simple qu'aujourd'hui on doit se demander si, lorsqu'il s'agit de style grec, il convient d'employer le singulier ou le pluriel; autrement dit, si l'on peut réduire à l'unité les moyens d'expression d'une civilisation qui n'a pas vécu moins d'un

millénaire et qui s'est développée d'un bord à l'autre du bassin méditerranéen?

Origines de l'hellénisme. — Malgré les nombreuses découvertes qui, depuis les premières fouilles de Schliemann à Troie (1870), nous ont apporté des renseignements sur les débuts de l'hellénisme, les origines du peuple grec restent encore très obscures.

Dans le courant du deuxième millénaire avant Jésus-Christ, en vagues successives, pacifiquement ou par la force des armes, des tribus barbares, venues sans doute de la région danubienne, pénètrent peu à peu dans le sud de la péninsule balkanique, dans les îles et sur les côtes européennes et asiatiques de la mer Égée. Elles se mêlent aux populations civilisées déjà installées en ces pays, mais la dernière et la plus violente de ces invasions du Nord, celle dite des Doriens, ruine totalement la brillante culture que, depuis plus de mille ans, les Crétois avaient répandue dans toute cette partie de la Méditerranée.

Nous ne savons à peu près rien des trois ou quatre siècles qui suivent : période de barbarie et d'ignorance, où presque rien ne subsiste des techniques et des arts autrefois si brillants dans le monde égéen, mais période d'incubation aussi, d'où sortirent, de façon pour nous mystérieuse, une conception de la vie et un idéal proprement helléniques.

Vers le VIIIe siècle, au moment où notre connaissance de la Grèce se fait moins imprécise, le pays nous apparaît en pleine transformation. Le régime politique est loin d'être fixé : partout des troubles marquent la fin des royautés féodales. Mais déjà se note l'extraordinaire morcellement des États : moins séparées par les obstacles naturels — mer et montagnes — que par un individualisme forcené, d'innombrables cités, toutes voisines par la distance, se haïssent et sont en constante rivalité; si, par la suite, certaines d'entre elles étendent leur suprématie sur les régions les plus proches — c'est ainsi qu'après de longues luttes Sparte s'emparera de Messène —, on reste confondu néanmoins en considérant de quelle poussière d'États est constitué le peuple grec jusqu'au jour où s'appesantit sur lui le joug de l'étranger.

Les croyances religieuses, elles, sont déjà solidement établies : les divinités olympiennes, façonnées à l'image


THRACE
MACEDOINE
EPIRE
THESSALIE
GRANDE GRECE
SICILE
PHRYGIE
CARIE
LYCIE
MER MÉDITERRANÉE
Byzance
Amphipolis
Abdère
Thasos
Samothrace
Mt Athos
Imbros
Abydos
Cyzique
Troie
Lemnos
Assos
Pergame
Lesbos
Myrtène
Arginusses
Chio
Sardes
Smyrne
Ephèse
Tralles
Priène
Milet
Halicarnasse
Samos
Didymes
Cos
Cnide
Rhodes
Xanthos
Carpathos
Crete
Gnossos
Phaestos
Cythère
Thera
Milo
Siphnos
Paros
Naxos
Eubée
Delphes
Thèbes
Athènes
Corinthe
Argos
Sparte
Messene
Pylos
Olympie
Elis
Actium
Corcyre
Larisse
Pella
Olynthe
Artemision
Thermopyles
Phocide
Eubée
Eleusis
Mégare
Salamine
Egine
Epidaure
Trézène
Mycènes
Sicyone
Mantinée
Tarente
Paestum
Crotone
Rhegion
Catane
Agrigente
Syracuse
Selinonte
Ségeste
I. Leucade
Ithaque
I. Céphallénie
I. Zacynthe
Olympie
Messénie
Laconie
Argolide
Attique
Béotie
Eubée
Phocide
Thessalie
Epire
Macédoine
Thrace
Cyclades
Sporades
Propontide
Hellespont
Mer Egée
Mer Ionienne
Mer Adriatique
Golfe de Corinthe
Golfe Saronique
Golfe de Salamine
Golfe de Patras
Golfe de Lépante
Golfe de Crissa
Golfe de Volo
Golfe de Thermaïque
Golfe de Strymon
Golfe de Kavalla
Golfe de Xerxès
Golfe de Saros
Golfe de Gallipoli
Golfe de Smyrne
Golfe de Mandalia
Golfe de Kos
Golfe de Kos
Golfe de Kos

de l'homme, ont alors triomphé des puissances mystérieuses et barbares, nées de la Terre, qui régnaient jadis sur le monde, et les échos de cette guerre des dieux contre les Titans retentiront durant longtemps dans des légendes qui inspirent poètes et artistes. Les mœurs, très primitives encore, sont en train de s'affiner : *l'Iliade*, dont certaines parties remontent à cette époque, nous en est un sûr garant; les industries se perfectionnent et, si les arts sont encore très peu avancés, certaines techniques, comme la céramique, sont arrivées à des résultats qui charment notre goût et qui, même aujourd'hui, font l'admiration des gens du métier. En un mot, vers la fin du VIIIe siècle, il existe une civilisation grecque, nettement distincte de toutes celles que connaissent alors les autres pays sortis depuis plus longtemps de la barbarie.

Extension de l'hellénisme. — C'est peu après que survient dans l'histoire de l'hellénisme un événement d'une portée considérable. Jusque-là le peuple grec est confiné dans le Péloponnèse, en Attique, en Béotie, en Thessalie, en Crète, dans quelques îles de la mer Égée et sur certains points du littoral anatolien. Mais incapables de vivre dans un pays aux ressources limitées, où la propriété foncière — la seule qui comptât à cette époque — était entre les mains de quelques privilégiés, poussés par l'esprit d'aventure qui, de tout temps, a été l'un des traits les plus saillants du caractère grec, favorisés aussi par les progrès de la navigation, des colons s'exilent et vont fonder, à travers tout le bassin méditerranéen, de nouvelles cités où s'installe le surplus de la population.

Leur émigration a un caractère officiel : après avoir consulté les oracles, ils essaiment sous la direction d'un chef; leur départ s'accompagne de cérémonies religieuses; ils emportent avec eux non seulement tout ce qu'ils possèdent de biens matériels, mais — ce qui est plus important encore — leurs habitudes, leurs croyances, leur culte; comme eux, leurs descendants garderont avec la mère patrie des liens étroits, et même si le nouvel État prend une grande extension, jamais il n'oubliera la cité souvent minuscule à laquelle il doit sa naissance; jusqu'au bout, les mêmes divinités patronneront les deux villes.

Ce mouvement colonisateur qui va durer plus d'un siècle s'étend dans presque toutes les directions. Il se développe



(Cl. Ass. Guillaume Budé.)

I — Temple d'Apollon à Corinthe.



II — Temple dit de Neptune à Pæstum.

(Cl. J. Moreau.)



(Cl. Alinari.)

III — Temple d'Héra à Olympie.



IV — Acropole d'Athènes. Vue d'ensemble.

(Cl. Alinari.)

surtout là où ne règne encore aucune des grandes puissances civilisées — Égypte ou royaumes orientaux. La Macédoine, les îles de la Thrace, les côtes de la Marmara et de la mer Noire, jusqu'en Crimée et jusqu'à Samsoun (Amisos) au nord-est, la Sicile, l'Italie méridionale, la Gaule même et l'Espagne à l'Occident offraient un sol fertile et d'infinies possibilités de commerce avec des populations barbares toutes prêtes à acheter les produits de l'industrie grecque : c'est donc dans ces deux secteurs que s'établissent le plus de cités nouvelles. Mais quelques comptoirs s'installent aussi sur le rivage africain, dans l'oasis de Cyrène notamment; et, peu avant le milieu du VIe siècle avant notre ère, en pleine Égypte, dans le delta du Nil, le pharaon abandonne à un consortium d'États maritimes grecs la concession de Naucratis.

Là même où la colonisation n'était pas massive, où aucune cité ne se fondait, dans les territoires soumis au roi des Perses surtout, les Grecs s'infiltraient par petits paquets. Mercenaires et commerçants, poètes, artisans et philosophes, courtisans ou hommes à tout faire, ils s'introduisaient jusque dans l'entourage des souverains étrangers : de bonne heure on les rencontre auprès des dynastes anatoliens sur lesquels ils exercent une forte influence, et le Lydien Crésus est le type de ces roitelets hellénisés.

Ainsi, dès la fin du VIe siècle, il n'est pas de point important du monde méditerranéen où l'esprit grec n'ait peu ou prou pénétré.

L'esprit grec. — Car désormais, moins d'une centaine d'années avant la floraison classique, on peut parler d'un idéal grec; dans les différentes formes de la vie — politique, religion, art, littérature, philosophie — celui-ci a trouvé une expression qui ne variera plus que dans ses détails.

Cet idéal repose sur la certitude profondément ancrée dans tout esprit grec que l'homme est la mesure de toute chose, que rien n'est plus beau que son corps, plus adroit que sa main, plus subtil que son esprit; mais ces dons que la nature a départis à l'humanité entière, l'Hellène se croit seul à en avoir nettement conscience, seul à savoir les mettre en pleine valeur; la gymnastique et le sport, le sens de la beauté, l'amour de la logique et le goût de la

discussion font de lui, dans la race humaine, un être à part, au sommet de la hiérarchie.

De telles conceptions devaient donner aux Grecs le respect de l'individu et une haute idée de sa dignité.

Bien significative à cet égard est leur attitude envers leurs dieux. Ceux-ci ne diffèrent de l'homme que par leur puissance et par le fait qu'ils ne sont pas sensibles aux attaques du temps; pour le reste, ils sont, comme les simples mortels, auxquels ils ressemblent par l'aspect physique, sujets à la douleur, victimes de passions parfois violentes, tracassés par des soucis souvent mesquins de jalousie et de préséance; ils sont susceptibles et rusés comme les plus mauvais des humains, mais ils savent aussi être grands, généreux et justes. Si leur pouvoir dépasse infiniment le nôtre, il n'est pas non plus illimité. Si bien qu'entre eux et l'humanité, il n'existe pas d'infranchissable fossé : sans même parler de certains héros qui ont été admis dans l'Olympe, le plus humble mortel a l'impression, lorsqu'il s'adresse aux dieux grecs, d'avoir affaire à des êtres presque de même nature que lui, accessibles aux mêmes arguments, compréhensifs, et dans certains cas, fraternels. Les divinités bestiales ou monstrueuses en honneur en Égypte ou en Orient ne furent pas inconnues de la Grèce primitive, mais bien vite elles furent chassées du panthéon hellénique, ne laissant derrière elles que des souvenirs légendaires, des particularités de culte que, dès l'époque classique, le public moyen ne devait plus bien comprendre. Les dieux grecs règnent sur des hommes libres : ils exigent rigoureusement certains honneurs, certains sacrifices, et le respect dû à leur puissance; ils n'agréeraient pas sans mépris l'adoration fétichiste dont les populations barbares entourent leurs idoles en forme d'animaux.

Vis-à-vis des autorités politiques, même contraste entre la dignité hellénique et la servilité orientale : quelle que soit la forme du gouvernement — et, tout en préférant la démocratie, ils ont connu aussi la dictature — jamais les Grecs ne considèrent les détenteurs du pouvoir comme les représentants du ciel sur la terre. Lorsqu'un régime autoritaire ne leur laisse aucun contrôle, ils se soumettent à la force — de mauvais gré d'ailleurs, et avec le désir de la révolte—;s'ils ont, au contraire, voix au chapitre, ils usent largement de leur droit de critique; et tous les hommes

d'État, si forts soient-ils, se sentent plus ou moins soumis à la communauté qu'ils dirigent. Celle-ci se montre à leur égard chiche de sa reconnaissance : plus que le sage Solon, auquel ils savaient gré pourtant d'avoir été l'un des fondateurs de leur république, les Athéniens vénéraient Harmodios et Aristogiton, qui avaient tenté de délivrer leur patrie des tyrans.

Ce sentiment de l'excellence et de la beauté de la nature humaine, de la dignité de l'individu est commun à tous les Grecs et, plus que toute autre particularité, les distingue des peuples étrangers à l'hellénisme, de ceux que, sans y mettre toute l'acception méprisante que notre langue donne à ce mot, ils appellent les Barbares.

Fêtes et sanctuaires panhelléniques. — De cette communauté d'idéal, les Grecs avaient une nette conscience. Et cette conscience s'exaltait dans les fêtes qui périodiquement se tenaient dans les grands sanctuaires panhelléniques.

C'est surtout à Olympie, où régnait Zeus, à Delphes et à Délos, domaines d'Apollon, que, lors de ces fêtes, affluait de toutes les parties du monde grec la foule des pèlerins; mais Némée, le sanctuaire de l'Isthme près de Corinthe, certaines villes d'Asie Mineure avaient aussi leurs panégyries très fréquentées. Des trêves sacrées assuraient la sécurité du voyage. Représentants officiels des États, simples particuliers poussés par la piété, commerçants attirés par l'espoir d'une nombreuse clientèle se pressaient côte à côte sous la protection du dieu : ils échangeaient marchandises et idées, s'enquéraient des événements survenus d'un bout à l'autre du monde grec; ensemble ils participaient aux cérémonies du culte et, sur les gradins du stade, acclamaient les cités dont les champions remportaient la victoire dans les compétitions sportives. Celles-ci, qui se composaient d'épreuves fort diverses, n'étaient pas de simples divertissements, mais avaient une valeur religieuse : y triompher était une des plus grandes gloires qui pût échoir à un homme. Ainsi s'entretenait le goût naturel des Grecs pour l'athlétisme, ainsi se développait chez eux, à admirer le jeu souple et vigoureux des muscles, le sens de la beauté plastique qui se manifeste dans tant de leurs chefs-d'œuvre.

Mais le rôle des sanctuaires dans la vie grecque n'est pas limité aux courtes périodes des fêtes. Pour se concilier la faveur divine, États et particuliers accumulaient les offrandes qui s'entassaient dans le domaine du dieu. Ces offrandes consistaient en objets précieux, vases contenant des parfums, récipients rituels en bronze, en argent ou en or; les pauvres ne dédiaient que de modestes figurines en terre cuite, les riches consacraient de vraies statues; et la munificence d'une collectivité ou d'un souverain se manifestait parfois par l'érection d'un monument, temple, chapelle, « trésor », portique. Les sanctuaires devinrent ainsi des sortes d'expositions permanentes, où voisinaient, dans un désordre qui peut-être eût choqué le goût de nos puristes, les *ex-voto* les plus divers, où s'affichaient les tendances artistiques les plus opposées. Si les œuvres médiocres ne devaient pas manquer, nombreuses étaient aussi celles de grands maîtres, car pour plaire à la divinité, pour obtenir ses faveurs, les dédicants cherchaient, dans la mesure de leurs moyens, à éclipser les autres donateurs en adressant leurs commandes aux noms les plus illustres. Les artistes choisis savaient que des milliers de regards examineraient leur œuvre et ils s'efforçaient de se dépasser eux-mêmes. Ainsi les sanctuaires se trouvèrent jouer, dans la diffusion des thèmes et des techniques artistiques à travers tout le monde grec, un rôle de premier plan.

L'hellénisme avant Alexandre. — Il ne saurait être question de donner ici un résumé, même sommaire, de l'histoire grecque. Bornons-nous à signaler l'importance de la coupure que marque, dans son développement, la conquête macédonienne (seconde moitié du IVe siècle avant notre ère).

Avant Alexandre, le monde hellénique, tel que nous l'avons défini en parlant de la colonisation, est composé de petits États, constamment agités par des luttes intestines et des guerres étrangères. Ils ont à repousser non seulement les empiétements des cités voisines, toujours avides d'étendre leur territoire et d'imposer leur suprématie, mais aussi les attaques massives des Barbares de l'Est et de l'Ouest, des Perses et des Carthaginois; le danger commun ne rapproche les Grecs que pour quelques années : à peine est-il écarté que les vieilles rivalités dressent de

nouveau les uns contre les autres les alliés d'un instant. Et à l'intérieur même des cités, la haine entre les partis politiques — oligarches et démocrates —, attisée par des rivalités personnelles, fait de la vie municipale un tissu de luttes parfois sanglantes.

Pas plus qu'en Italie, pendant la Renaissance, cette atmosphère orageuse n'est défavorable à la vie de l'esprit et au développement des beaux-arts. Comme si la violence des passions de ce peuple jeune et plein d'ardeur en avait favorisé l'éclosion, jamais les chefs-d'œuvre ne furent plus nombreux que durant les deux siècles de déchirements politiques et de guerres fratricides qui précédèrent la paix imposée à la Grèce par Alexandre.

De ces chefs-d'œuvre, beaucoup sont dus au génie attique. Dès l'antiquité, le prestige de quelques noms, l'admiration suscitée par certains monuments ont fait considérer Athènes comme la capitale intellectuelle et morale du monde grec. Et de fait, une suite d'hommes d'État de premier plan, la gloire d'avoir joué dans la résistance contre les Perses un rôle capital, la suprématie politique et économique exercée pendant près de cinquante ans sur la plupart des îles de la mer Égée, le développement du commerce et de l'industrie, l'existence enfin, autour de l'Acropole, d'un des foyers d'art les plus florissants que l'humanité ait jamais connus, justifient dans une large mesure ce point de vue.

Il ne faut pas oublier pourtant que, jusqu'à la fin de l'archaïsme (premier quart du Ve siècle), l'école attique ne brille pas d'un éclat sensiblement plus vif que ses rivales : elle a profité de leurs essais, de leurs découvertes. Elle a su concilier les qualités qui faisaient le mérite de chacune d'elles : aux Doriens du Péloponnèse, qui travaillaient à Argos, à Corinthe, à Sicyone, à Sparte, elle a emprunté la vigueur, le goût des proportions solides, la sobriété; les Ioniens, dont l'activité s'exerçait dans les villes côtières d'Anatolie et dans les îles, lui ont appris la grâce aimable et souriante, la finesse un peu mièvre, l'amour du luxe et de la parure. Plus tard, dans le courant du Ve siècle, même au moment où la figure de Phidias semble dominer tout l'art de son temps, nombreuses sont, de la Grande Grèce jusqu'en Asie Mineure, les créations originales indépendantes de l'influence attique. Polyclète était Argien, qui fixa les propor-

tions idéales du corps humain, et parmi les trois grands maîtres de la sculpture au IVe siècle, seul Praxitèle fut un enfant d'Athènes. En réalité, s'il y eut en Grèce des centres d'art privilégiés — et Athènes en est un — jamais leur prestige ne fut suffisant pour tarir dans le reste du monde hellénique la source de l'inspiration et du talent.

L'hellénisme après Alexandre. — Vidée de toute l'énergie qu'elle avait dépensée en créations immortelles et en luttes stériles, la Grèce, vers le milieu du IVe siècle, n'avait plus la vitalité suffisante pour s'opposer à la conquête macédonienne; depuis nombre d'années elle donnait les signes d'une décadence morale et matérielle que la victoire d'Alexandre ne fit que consacrer.

Mais l'hellénisme ne mourut pas. Si dans les foyers qui l'avaient vu naître, il ne fit que se survivre à lui-même, toutes ses forces se transportèrent à la suite du conquérant dans les pays où régnaient auparavant d'autres civilisations, chez les Perses et en Égypte. Là, les généraux qui accompagnaient Alexandre se taillèrent, à la mort de leur chef (323), de vastes royaumes. Laissant dépérir les anciennes capitales, ils fondèrent de nouvelles villes et surent les rendre brillantes : elles ne ressemblaient en rien aux cités de la Grèce libre, elles n'avaient plus ni indépendance ni vie politique; mais, servant de siège à des souverains absolus, elles offraient à l'entourage de ces derniers toutes les ressources qu'exigeaient les guerriers enrichis, les courtisans vaniteux, les brasseurs d'affaires qui foisonnaient dans ce monde nouveau; point de traditions gênantes ni de scrupules excessifs, mais un grand désir de jouissance et la curiosité de tout ce qui était « moderne ».

Cependant la rupture avec le passé n'est pas complète. De leur patrie d'origine, les conquérants ont emporté le goût des belles choses, l'habitude d'être entourés d'œuvres d'art et le respect de l'intelligence. A peine installés dans leur nouvel empire, ils font venir artistes et hommes de lettres qui se rendent d'autant plus volontiers à leur appel que, depuis longtemps déjà, la Grèce appauvrie ne suffit plus à les nourrir. A Pergame, à Alexandrie, à Tralles, dans toutes les grandes villes récemment créées, architectes, sculpteurs, peintres, poètes vont bâtir temples et palais, décorer édifices publics et maisons particulières, célébrer

la gloire de souverains et de mécènes qui tous désirent attacher leur nom à quelque monument artistique ou littéraire, qui rivalisent à qui possédera les plus belles collections, à qui favorisera l'éclosion d'une découverte ou d'un chef-d'œuvre.

Cette civilisation, qu'on appelle *hellénistique* pour la distinguer de celle qui régnait dans le monde grec avant la conquête macédonienne, devait durer jusqu'à la fin de l'antiquité. Lorsqu'ils détruisirent les royautés issues de l'empire d'Alexandre, les Romains l'adoptèrent de bon cœur : ils n'éprouvaient qu'admiration pour ce qu'avaient laissé derrière elles les dynasties dont ils prenaient la place; ce goût de la grandeur, cet amour du luxe, cette ostentation ne leur étaient pas étrangers; toute leur ambition fut de dépasser des modèles auxquels ils voulaient rester fidèles. Ce n'est que dans la partie occidentale de leur empire, chez les peuples moins civilisés qu'eux-mêmes, qu'ils témoignèrent de leur originalité; à l'est de l'Adriatique, où ils adressèrent presque toutes leurs commandes à des artistes locaux, la tradition hellénistique se maintint à peine modifiée. Elle ne devait se perdre qu'entre le IIe et le IVe siècle de notre ère, dans les remous qui engloutirent la civilisation antique tout entière.

Unité de l'hellénisme. — Au terme de ce bref résumé historique, il nous faut répondre à la question que nous posions au seuil de ce chapitre : lorsqu'on parle de style grec, convient-il d'employer le singulier ou le pluriel?

Certes, longue est la vie du peuple grec, multiples les manifestations de sa personnalité : entre Doriens et Ioniens, entre Périclès et Alexandre, entre Grecs de l'époque archaïque et contemporains d'Hadrien, il existe bien des différences.

Mais hésitons-nous à parler du style français et ne voyons-nous pas dans le développement de notre art, de la première église romane à nos constructions modernes, des plus anciennes miniatures jusqu'à nos peintures contemporaines, une continuité sensible à travers toutes les diversités qu'implique une aussi longue histoire?

De même, de sa naissance à sa mort, derrière toutes les différences qui frappent d'abord notre regard, l'expression de l'idéal hellénique présente des caractères constants. Quels sont ces caractères, c'est ce que ce livre s'efforcera de montrer.

CHAPITRE II

Origines et caractères du style grec.

Le problème des origines du style grec est loin d'être résolu. Il est cependant quelque peu sorti du mystère qui, il y a encore soixante-dix ans, avant les premières découvertes de Troie et de Mycènes, l'entourait de façon impénétrable.

Formation du génie grec. — L'hellénisme est tard venu dans le bassin méditerranéen. Il n'était pas né que déjà l'Égypte, la Mésopotamie, la Phénicie, l'Asie Mineure avaient derrière elles un long passé; et le territoire même où il devait se développer avait vu s'allumer, briller et s'éteindre la civilisation égéenne.

D'autre part, les tribus venues du Nord qui devaient former le peuple grec avaient, à défaut d'une culture qui leur manquait, apporté avec elles des habitudes, des tendances, un caractère propre.

L'adaptation des envahisseurs au pays qu'ils venaient d'occuper, leur fusion avec les populations vaincues représentent, dans la formation de l'hellénisme, une première étape qu'il fallut plusieurs siècles pour parcourir — c'est la période du XIe au VIIIe siècle, parfois appelée le moyen âge hellénique, à laquelle nous avons fait allusion plus haut. Elle n'était pas terminée que déjà des courses lointaines à travers la Méditerranée mettaient les Grecs en contact avec les Orientaux et les Égyptiens, et apportaient à la curiosité de leur esprit et à leur ingéniosité native des idées, des thèmes, des techniques qu'ils adoptèrent d'abord sans presque les modifier. Lorsque enfin, vers le milieu du VIe siècle, de ces acquisitions étrangères, ils se furent approprié, en les transformant selon leur génie, celles qu'ils pouvaient assimiler, lorsqu'ils eurent rejeté les autres, le style grec était né.

La science archéologique a cherché à distinguer les différents éléments dont la lente fusion avait abouti à ce

résultat. Il s'en faut de beaucoup que ses efforts aient été récompensés. Au reste, quand bien même tous les documents qui nous manquent — et ils sont nombreux — parviendraient à notre connaissance, il resterait encore ce facteur mystérieux, qui échappe à notre analyse et qui est constitué par le génie propre d'un peuple aimé des dieux.

La période géométrique. — Les plus anciennes manifestations artistiques que nous trouvions en Grèce après la ruine de la civilisation mycénienne remontent au XIe siècle à peu près. Elles sont fort modestes, mais cette modestie même nous permet de mieux saisir les tendances qui les ont imposées et le goût de ces peuples primitifs descendus des Balkans.

Elles ressortissent pour la plupart à l'industrie de la terre. Dans le monde entier, c'est toujours en façonnant l'argile que les hommes ont exercé leurs mains, et les vases grossiers, les idoles barbares des ancêtres des Grecs ne diffèrent pas beaucoup des objets de même sorte que nos explorateurs ont recueillis chez les sauvages d'Amérique ou d'Océanie. Comme eux, ils sont modelés au pouce dans une terre insuffisamment épurée, mal cuits dans des fours à la chaleur inégale; comme eux, qu'il s'agisse de récipients destinés aux besoins journaliers de l'existence ou d'images magiques liées à des cultes totémiques, ils répondent à des soucis strictement utilitaires.

Cependant en Grèce les progrès sont rapides. Ce sont d'abord les potiers qui améliorent leur technique : peut-être au contact des populations vaincues, chez qui le souvenir des chefs-d'œuvre de la céramique égéenne n'avait pas dû se perdre entièrement, ils apprennent à débarrasser l'argile de ses impuretés, à la couvrir d'un engobe qui la rend moins poreuse; ils adoptent l'usage du tour, qui donne aux parois du vase une courbe régulière; ils étudient des formes nouvelles, plus commodes et plus agréables à l'œil; surtout, ils développent la décoration très élémentaire de traits et de zigzags peints ou incisés que connaissent et pratiquent les artisans même des tribus les plus arriérées; pour tracer leurs figures ou badigeonner leurs fonds, ils se servent d'un admirable vernis, d'un noir brillant, dont ils sont redevables aux Mycéniens et dont leurs descendants useront jusqu'au déclin de l'art céramique de l'antiquité.

Dès cette époque, le répertoire des formes de vases est très vaste, plus riche que dans les siècles qui avaient précédé les invasions; nous l'étudierons plus loin, car, s'il ne doit plus guère varier pour l'essentiel dans le cours de la civilisation grecque, il s'étendra pourtant encore; mais il faut, dès à présent, noter les réussites exceptionnelles auxquelles, près de neuf cents ans avant Jésus-Christ, arrivèrent les plus habiles des potiers : par leurs dimensions comme par la perfection de leur technique, certains vases, qui ne mesurent pas moins de 1m,70, font encore aujourd'hui l'admiration de nos céramistes (pl. XIII).

L'invention des motifs décoratifs, en revanche, est plus limitée. Ce ne sont que des figures géométriques, carrés, losanges, croix, quadrillages, circonférences, spirales. La pauvreté de ces ornements est compensée par l'ingéniosité des combinaisons auxquelles ils donnent lieu et par le sens de la composition qui préside à leur disposition sur la surface du vase. Au reste, elle est moins due à l'indigence de l'imagination des peintres qu'à la sobriété de leur goût et à un véritable parti pris : lorsque, en effet, assez tardivement d'ailleurs et d'une façon exceptionnelle, les artistes veulent représenter des êtres animés, ils restent fidèles à cet idéal géométrique et réduisent le corps humain ou animal à une superposition et à une juxtaposition de triangles, de rectangles, de cercles, de traits anguleux. Cette conception antinaturaliste, que l'on retrouve identique chez d'autres peuples primitifs et dans les dessins d'enfants, règne avec tant de constance durant le premier âge de l'art grec qu'on désigne communément sous le nom d'*époque géométrique* toute la période qui s'étend du Xe siècle au début du VIIIe siècle avant notre ère.

Cette tendance n'est d'ailleurs pas particulière à la peinture. Elle se manifeste aussi, non seulement dans les représentations gravées sur le bronze des fibules (1), mais dans les premiers essais plastiques. Les plus anciennes figurines sont en terre cuite, mais les envahisseurs qui, avant même de quitter la vallée danubienne, connaissaient l'art de fondre les métaux, exécutèrent aussi des statuettes de

(1) Les fibules de grandes dimensions dont on se servait pour attacher les différentes pièces du vêtement comportaient, outre l'épingle proprement dite, une large plaque qui, parfois était ornée de représentations. Plusieurs exemplaires de ce genre sont conservés dans nos musées.

bronze. Quelle que soit la matière employée, les unes et les autres présentent les mêmes caractères : la disproportion des différentes parties du corps, l'excessif allongement du cou, la maladresse avec laquelle les membres sont attachés au torse, l'ignorance de la troisième dimension peuvent à juste titre passer pour simples inexpériences; mais le buste et les cuisses triangulaires de l'Apollon Tyszkiewicz (au musée de Boston), la vaste surface plate, rectangulaire qui, tout juste ponctuée de deux petites boulettes à la place des seins, constitue tout le corps de certaines figures féminines trahissent bien ce goût de la stylisation géométrique qui est alors commun à toute la Grèce.

Car partout les tendances générales sont les mêmes. On a pu, surtout d'après la céramique, déterminer l'existence, déjà, de différents centres d'art. Leurs produits ne diffèrent entre eux que par des détails, la place plus ou moins grande occupée par la décoration sur la surface du vase, la mise en page plus ou moins aérée, la prédilection pour tel ou tel motif; toujours l'esprit reste le même. Notons toutefois que certains ateliers, et surtout ceux d'Athènes, manifestent pour la représentation de la figure humaine, et même pour la composition de véritables scènes dramatiques ou narratives, un goût qui les distingue d'autres écoles et révèle chez eux une curiosité riche d'avenir et de conséquences.

Emprunts à l'Orient. — Il semble que cet art géométrique, arrivé dans le courant du VIIIe siècle à son apogée, eût été contraint à se répéter lui-même et à sombrer dans la monotonie si le grand mouvement qui, vers cette époque, poussa les Grecs hors de chez eux et les mit en rapports étroits avec les civilisations étrangères n'eût proposé à leur imagination des modèles entièrement nouveaux et ne leur eût enseigné des techniques qu'ils ignoraient.

La pacotille que les marins apportaient de leurs voyages ou que les navigateurs phéniciens ou chypriotes écoulaient sur le marché — objets en métal repoussé, œufs d'autruche enluminés, plaquettes d'ivoire ciselé, petites idoles en terre cuite — donna aux Grecs une idée de ce qu'était l'art oriental, leur fit connaître les dieux monstrueux et les animaux exotiques dont, depuis des siècles déjà, en Mésopotamie et en Syrie, sculpteurs et graveurs repro-

duisaient sans cesse les formes ; elle leur montra le parti que des décorateurs habiles pouvaient tirer de la nature, de sa flore et de sa faune. Éblouis par tant de richesse, les Grecs adoptèrent d'emblée tout ce répertoire qui leur était étranger, et, durant une période longue de près d'un siècle — celle que les archéologues ont à bon droit dénommée *orientalisante* —, on ne voit plus sur les vases et dans l'art naissant du relief que fleurs et boutons de lotus, lions, panthères, sphinx, sirènes, divinités ailées ; on copiait les modèles dont on ignorait les originaux ; et si grande était l'admiration pour tout ce qui venait d'Orient que même les animaux que chacun connaissait, cerfs, taureaux, béliers ou chiens étaient représentés non d'après nature, mais tels qu'ils étaient figurés sur des poteries phéniciennes ou sur des objets importés de Syrie.

Pour tout autre peuple, un apprentissage aussi docile eût sans doute été fatal. Mais les Grecs étaient, dès cette époque, doués d'un tempérament assez original pour pouvoir, sans danger pour leur personnalité, se mettre ainsi à l'école d'un art étranger. Par son intermédiaire, ils apprenaient à regarder et s'initiaient aux moyens de traduire graphiquement ou plastiquement ce qu'ils voyaient : c'est ainsi que les élèves des Beaux-Arts copient les œuvres des maîtres avant de s'attaquer à la nature.

D'ailleurs — et c'est un point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir — la notion de copie telle que nous la concevons n'est pas du tout familière à l'esprit hellénique. Jamais les Grecs n'ont su, jamais ils n'ont voulu s'efforcer de reproduire exactement, de manière à rendre la confusion possible avec l'original, un modèle qu'ils avaient sous les yeux : entre deux « copies » antiques de la même statue, la différence est souvent surprenante ; et vis-à-vis de la nature, les artistes font preuve d'une liberté qui est diamétralement opposée à la minutie consciencieuse et timorée des maîtres hollandais.

Aussi les animaux affrontés en groupes héraldiques ou disposés les uns derrière les autres en une longue file décorative, ont déjà une liberté d'allure qui les distingue de leurs prototypes orientaux : loin de se figer en une attitude hiératique et de s'éloigner de la vie, comme il arrive d'ordinaire dans les copies, ils semblent s'animer peu à peu. Et dès le jour où, par l'adresse de leur exécution, ils se

sentent les égaux de leurs maîtres, les Grecs laissent libre cours à leur tempérament.

Les dernières années du VIIe siècle sont à cet égard d'une importance capitale. C'est à ce moment, en effet, que dans certaines régions du monde grec — à Corinthe et à Athènes particulièrement — la représentation de la figure humaine en action tend à prendre la première place. Jusque-là, si nous négligeons les images, statiques et isolées, des divinités anthropomorphes, elle n'avait fait dans le répertoire hellénique que de sporadiques apparitions : nous avons signalé plus haut le caractère assez exceptionnel de certaines amphores attiques sur lesquelles, à l'époque géométrique, étaient peintes des scènes à personnages; plus tard, dans le courant du VIIIe siècle, de petits groupes en terre cuite, sortis surtout d'ateliers béotiens, nous montraient des chœurs de danse, des femmes pétrissant la pâte, ou vaquant à des occupations familières. Les premiers monuments de la littérature révélaient déjà dans le tempérament grec la curiosité de tout ce qui est humain, l'amour de la raison, le goût des belles histoires et le sens dramatique : ces qualités vont désormais régner aussi dans l'art; et elles y seront si appréciées qu'en peu de temps, elles s'imposeront jusque dans les Cyclades et sur la côte anatolienne, dans les régions mêmes où les thèmes décoratifs et les imaginations fabuleuses des Orientaux avaient d'abord reçu l'approbation la plus spontanée et la plus totale. En sculpture aussi bien qu'en peinture, par toute la Grèce, c'est maintenant l'homme qui va régner.

Emprunts à l'Égypte. — Mais l'Orient ne fut pas seul à guider les premiers pas de l'art grec dans la voie du progrès; son influence s'était exercée surtout sur la peinture et le bas-relief. C'est à l'école de l'Égypte que la sculpture, elle, fit son apprentissage.

C'est de ce pays, selon toute probabilité, qu'est venue l'idée de la grande statuaire. Jusqu'à la fin de l'âge géométrique, en effet, nous ne trouvons en Grèce que de modestes figurines : d'elles aux statues que, vers le début du VIe siècle, nous voyons brusquement se répandre dans les îles aussi bien que sur le continent, les différences de technique et de format interdisent d'établir une filiation directe. Quant aux images divines de plus grandes dimensions, en bois

sans doute, dont les Anciens avaient conservé le souvenir sous le nom de *xoana* (singulier : *xoanon*), outre que nous ignorons à quelle époque elles remontent, elles présentaient, semble-t-il, un aspect des plus barbares.

Les temples égyptiens, au contraire, étaient depuis des siècles peuplés de divinités dont beaucoup étaient d'apparence humaine et dont les images, souvent colossales, taillées dans le granit, offraient aux yeux des Grecs d'admirables modèles.

Il n'est pas douteux que ceux-ci en profitèrent. Deux faits précis sont là pour nous en assurer. C'est au moment où les rapports déjà anciens avec la vallée du Nil sont rendus plus étroits par la fondation de Naucratis qu'apparaissent en Grèce les plus anciennes statues de pierre. Et, d'autre part, certains détails caractéristiques, l'attitude, le port de la jambe gauche en avant, la disposition de la chevelure ne permettent pas de douter que la figure de l'homme dans la force de la jeunesse, représenté debout et nu, ne soit directement inspirée de l'art égyptien : emprunt singulièrement heureux, puisque c'est en reproduisant ce type, en le reprenant et en le modifiant sans cesse que les sculpteurs grecs construiront cet idéal athlétique qui devait donner lieu par la suite à tant de si belles créations.

Pour être moins nombreux et moins variés que ceux de l'Orient, les dons que l'Égypte fit à l'art hellénique ne sont donc pas moins précieux.

Survivances égéennes. — Nous ignorons à peu près tout de l'influence qu'exerça sur la Grèce naissante ce qui pouvait subsister de la civilisation égéenne. Il est vraisemblable pourtant que lorsque, à la suite d'une lente décadence, celle-ci succomba sous les coups de l'invasion, elle ne fut pas sans laisser des traces durables dans un pays où elle avait régné pendant plusieurs siècles.

Mais nous ne les retrouvons que dans quelques détails : c'est ainsi que, dans d'étroites régions du monde grec, en Crète et dans le Péloponnèse, les premiers artistes donnent au corps humain les proportions élancées, les épaules larges et la taille de guêpe des figures minoennes; c'est ainsi encore que certains procédés employés par les céramistes, et particulièrement l'usage du vernis noir, nous apparaissent comme un legs de l'époque préhellénique.

Bien peu de chose, somme toute, si l'on songe à tout ce que l'art grec doit aux civilisations qu'il a connues encore vivantes.

Il est un domaine, pourtant, où peut-être les emprunts au passé égéen sont plus nombreux et plus importants, celui de l'architecture. Ni les plans ni les méthodes de construction que nous étudierons au chapitre suivant ne paraissent venir de l'Orient ni de l'Égypte; en revanche, certaines particularités semblent communes aux édifices mycéniens et aux temples grecs. D'ailleurs, les modes de bâtir ne sont-ils pas imposés dans une forte mesure par le climat, par les matériaux fournis par le sol? Ce ne sont pas les hommes, mais le pays qui les déterminent et le plus souvent les envahisseurs ne peuvent sur ce point qu'adopter, au moins pour l'essentiel, les usages des peuples dont ils prennent la place. Malheureusement, des constructions, d'ailleurs très modestes, qui s'élevèrent en Grèce entre la période mycénienne et le VIIe siècle, il ne reste pour ainsi dire rien : si bien que les rapports de parenté entre l'architecture des deux civilisations, pour probables qu'ils soient, ne peuvent être rigoureusement établis.

Caractères essentiels du style grec. — On voit donc que l'hellénisme n'a pas, comme on l'imaginait jadis, surgi brusquement du néant. Loin de là : après trois ou quatre cents ans de tâtonnements et d'emprunts à l'étranger, il n'est encore que dans sa petite enfance; c'est pourtant alors que sa personnalité, tout fraîchement formée de la fusion de ses caractères d'origine et de ses caractères acquis, commence à s'exprimer dans l'art avec des moyens qui lui sont propres. Reflet du génie qui anime le peuple grec durant sa longue existence, ce qu'on peut, dès cette époque, appeler le style grec ne variera plus guère dans les siècles à venir.

Il sera, selon les circonstances, plus vigoureux ou plus nerveux, plus sobre ou plus prolixe, plus souriant ou plus grave; il reflétera tantôt la grâce souriante du caractère ionien, tantôt l'austérité et l'énergie dorienne (1); mais

1. On ne saurait fixer avec une absolue rigueur la répartition géographique de ces deux tendances fondamentales de l'esprit grec, car elles se sont plus d'une fois mêlées : le dorisme règne surtout sur le continent, en Italie méridionale et en Sicile, tandis que les îles de l'Égée et la côte anatolienne sont le domaine de l'ionisme.

jamais les artistes qui l'emploient n'oublient qu'ils s'adressent à des hommes : tout ce qu'ils construisent, tout ce qu'ils expriment est à l'échelle du corps, de l'esprit humain; rien de ce qui dépasse nos proportions ou notre entendement ne les intéresse. Au reste, ils ne sont pas avides d'étendre leur domaine : peintres et sculpteurs répètent à satiété un petit nombre de thèmes qu'ils se transmettent pieusement de génération en génération, chacun cherchant, non à copier fidèlement, mais à dépasser ses prédécesseurs en utilisant ce que ceux-ci lui ont légué.

Ainsi, enfermé dans de strictes limites, l'art grec gagne en acuité ce qu'il perd en étendue. De toutes ses qualités, celle qui nous frappe d'abord est la clarté : clarté de la conception qui jamais ne perd le contact avec les réalités concrètes, clarté de la composition qui toujours met en valeur l'idée qui a inspiré l'œuvre, clarté de la forme enfin qui, par sa précision, rend toujours accessible à tous la pensée même profonde qu'elle traduit sans jamais la trahir; car la clarté du style grec résulte non de la simplicité de ce qu'il exprime, mais de la vision directe des choses et de la puissance d'une faculté d'analyse qui fut rarement portée si loin.

A tant de clarté s'unissent la richesse et la variété des nuances. Car si le Grec a le sens de la logique, et même le goût de la géométrie, il n'en a pas moins l'esprit de finesse. Celui-ci se manifeste aussi bien chez les architectes qui, dans la même construction, savent combiner l'emploi des différents ordres, que chez les peintres et les sculpteurs, qui, par des procédés presque toujours très simples, expriment les sentiments les plus raffinés.

C'est à ce sens de la logique qu'on doit cette liberté de l'art grec dont on a si souvent parlé sans montrer toujours quel prodige d'équilibre elle représentait. Car, en réalité, les artistes étaient prisonniers de contraintes de toutes sortes. De la tradition d'abord, dont ils se montrent respectueux; ils ne cachent pas ce qu'ils doivent à leurs aînés, et ils n'innovent qu'avec prudence et lenteur. Du milieu politique et social dans lequel ils vivent, aussi, car s'il n'existe point de censure et si théoriquement leurs droits sont illimités, en fait, les principales commandes viennent de l'État (il est vrai que les artistes n'hésitent pas à s'expatrier et à aller offrir leurs services à d'autres cités, ou aux



(Cl. Alinari.)

V — Parthénon. Façade est.



(Cl. Ass. Guillaume Budé.)

VI — Parthénon. Vue prise du nord-ouest.



(Cl. J. Moreau.)

VII — Érechthéion. Porche des Caryatides.



(Cl. Giraudon.)

CHAPITEAU DE L'ÉRECHTHÉION. ARCHITECTURE IONIQUE.



(Cl. Giraudon.)

VIII — BASE DE COLONNE DU TEMPLE D'APOLLON À DIDYME.

souverains barbares). Enfin et surtout, des croyances religieuses et du culte établi, qui non seulement ne tolèrent rien qui puisse éveiller la susceptibilité divine, mais encore donnent à la plupart des légendes, à presque toutes les figures sacrées une forme qui ne peut être changée sans impiété. Ces obligations de toutes sortes, l'art grec les a respectées; mais son amour de la vie, sa force de création étaient si forts que, loin d'être étouffé par elles, c'est lui bien au contraire qui paraît les avoir dominées.

CHAPITRE III

L'architecture, la décoration, le mobilier.

Matériaux et appareils. — Des divers éléments qui donnent au style architectural grec son unité, le plus simple est celui, d'ordre purement technique, qui est constitué par le choix des matériaux et leur emploi.

Les Grecs ont utilisé surtout la pierre : un calcaire très tendre, le *poros* (tuf), qui fut fort apprécié à l'époque archaïque, la pierre coquillière de Sicile et du Péloponnèse, et surtout le marbre, qu'on trouvait en Attique (Éleusis, Pentélique), dans les Cyclades (Paros, Naxos), dans certaines îles de la Thrace (Thasos) et en Anatolie (notamment sur les bords de la Marmara). Le gneiss et le granit sont d'un emploi plus rare. Sauf dans les temps les plus anciens, les autres matériaux — le bois, le pisé, la terre cuite — ne jouèrent qu'un rôle accessoire ou furent réservés pour des constructions auxquelles les Grecs n'attachaient que peu de prix, les maisons d'habitation par exemple.

Les blocs de pierre n'étaient pas, comme chez nous, liés au moyen de ciment, mais juxtaposés et superposés, scellés souvent par des crampons de métal ou de bois; ils devaient donc être taillés avec le plus grand soin, pour que leur ajustement se fît avec une rigoureuse exactitude. D'ordinaire ils sont de dimensions moyennes (leur longueur n'excède guère 1 mètre ou $1^{m},50$), rectangulaires et disposés de façon que leurs joints verticaux tombent sur le milieu de la pierre inférieure : l'appareil est dit alors *isodome*. Parfois aussi, dans les constructions moins soignées, les blocs affectent une forme trapézoïdale : c'est le cas, par exemple, au théâtre de Délos. Enfin, il arrive, surtout à l'époque archaïque, que le mur soit, comme un puzzle, fait de l'assemblage de pierres tout à fait irrégulières, dont les contours, savamment emboîtés les uns dans les autres, dessinent de véritables arabesques : le plus bel exemple

de cet appareil appelé *polygonal* est donné par un mur de soutènement, à Delphes.

Très soigneusement piquetés sur leurs faces jointives, les blocs présentaient extérieurement tantôt une surface lisse, finement ravalée, tantôt au contraire un bossage généralement entouré d'un cadre (*refends*) ciselé autour des joints. Parfois à cet effet de relief a été préféré un effet de couleur : c'est ainsi qu'aux Propylées d'Athènes ou dans certaines constructions thasiennes, le gris-bleu du calcaire d'Éleusis ou du gneiss tranche sur la blancheur du marbre ; mais ce contraste resta toujours très discret et ce fut seulement à l'époque romaine que se répandit le goût des pierres de couleur (alternance du rouge et du blanc à l'agora des Italiens de Délos). Précisons toutefois que, comme aujourd'hui encore dans bien des villages grecs, les constructions étaient souvent enduites d'un badigeon de peinture, très cru à l'origine, plus pâle par la suite, dont un des effets était de réduire l'éclat trop vif des murs frappés par le soleil.

La colonne et les ordres. — L'élément le plus caractéristique de l'architecture grecque est sans doute la colonne. Elle a sa place dans des édifices de toutes sortes, religieux ou civils, publics ou privés, dans le plan intérieur, où elle supporte la charpente, aussi bien qu'à l'extérieur dans les portiques qui bordent une cour ou entourent un temple.

A l'origine, les colonnes étaient en bois. Mais dès le début du VIe siècle avant notre ère, au plus tard, on les fit en pierre. Elles ne furent que tout à fait exceptionnellement taillées dans un seul bloc : presque toujours elles étaient constituées de tambours superposés, plus ou moins hauts et plus ou moins nombreux selon les cas. Dans les constructions primitives ou à bon marché, ces tambours étaient parfois de matières différentes, et le disparate était dissimulé sous un placage ou un badigeon, mais le plus souvent au contraire la colonne était de la part des architectes et des maçons l'objet d'un soin tout particulier.

Elle joue, en effet, dans l'élévation un rôle primordial : c'est d'après sa structure, ses proportions et la façon dont s'opère le raccord entre elle et la corniche qu'on détermine l'ordre auquel appartient l'édifice. Les Grecs ont connu trois ordres, le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien* : le premier

régna surtout sur le continent, dans le Péloponnèse, en Crète et dans la partie occidentale du monde hellénique, en Sicile et en Italie méridionale; le second eut son domaine sur la côte anatolienne, où sans doute il avait pris naissance, et dans les îles de la mer Égée; quant au troisième, tard venu dans l'histoire de l'architecture, et d'ailleurs ne différant du précédent que par un détail, il connut aux époques hellénistique et romaine un succès général.

L'ordre dorique. — L'ordre dorique est une création hellénique, et ses qualités — clarté, sobriété, robustesse — sont celles-là même que nous admirons le plus dans le génie grec (pl. I et II).

La colonne dorique jaillit directement du soubassement (*stylobate*) sur lequel elle repose, sans l'intermédiaire d'une base. Son fût est galbé et strié de cannelures, d'ordinaire au nombre de vingt, dont les arêtes dessinent une ligne nette et précise. Il est couronné d'un chapiteau qui consiste en un simple dé, de section carrée, posé sur un tailloir tronconique.

Bien que, dans les tâtonnements du début, elle ait pu, par accident, être exagérément élancée, la colonne dorique est plutôt trapue; tout en marquant, au cours de son développement historique, une tendance à s'affiner, elle ne devait jamais atteindre à la sveltesse de l'ordre ionique : le rapport du diametre moyen à la hauteur totale du fût et du chapiteau qui, vers 575 avant notre ère, dans le temple d'Apollon à Corinthe (pl. I), était de 4, 8, passa en près d'un demi-siècle, à la suite de lentes transitions, à 6, 5 au Parthénon (pl. V-VI). C'est dire que l'impression produite est toute de solidité.

L'*entablement* dorique est très simple : il consiste en une poutre, sans moulure ni décoration, posée sur les chapiteaux, l'*architrave*, elle-même surmontée d'une *frise* formée de l'alternance des *triglyphes* et des *métopes ;* on appelle triglyphes trois baguettes verticales, séparées les unes des autres par d'étroits canaux; la métope est un simple panneau, nu ou décoré, plus ou moins long selon les cas par rapport à sa hauteur. Une *corniche* avec *larmier* profilé surplombe la frise : c'est sur elle que prend appui la charpente du toit à double pente.

L'ensemble ainsi constitué, dont toutes les parties cor-

respondaient à l'origine à des nécessités de la construction, présente un aspect sobre et sévère.

Les ordres ionique et corinthien. — L'ordre ionique est beaucoup plus soucieux de la grâce.

La colonne est sensiblement plus élancée, plus mince par rapport à sa hauteur (celle-ci est d'ordinaire de huit fois supérieure au diamètre). Il en résulte que, pour remplir efficacement son rôle de support, le fût trop grêle doit être renforcé aux endroits où il transmet le poids de la charge qu'il soutient, c'est-à-dire à ses extrémités : la base (pl. VIII *b*) sur laquelle il repose et qui, a-t-on dit, « affecte l'apparence d'une pile de disques » (F. Benoît), et les anneaux ou *astragales* qui le ceignent en haut et en bas ont pour objet d'augmenter la surface portante. Les cannelures, plus nombreuses que dans l'ordre dorique (on en compte d'ordinaire vingt-quatre) sont séparées généralement par des arêtes plates.

Le chapiteau (pl. VIII *a*), caractérisé par ses volutes, est fort élégant. Sous sa forme première, telle qu'elle apparaît en Éolide, sur la côte nord-ouest d'Anatolie, il se révèle nettement inspiré de motifs végétaux, portant ainsi la marque de ses origines asiatiques et du goût orientalisant qui régnait en Grèce à l'époque où il fut créé. Sous son aspect définitif, il a été décrit comme « un double bandeau de matière flexible qui s'anime progressivement et dont les extrémités s'enroulent sur elles-mêmes : on dirait un ressort qui transmet au fût le poids de l'architrave » (Choisy). Celle-ci offre la superposition de deux ou trois plates-bandes se surplombant l'une l'autre d'une faible saillie; elle est généralement surmontée, par l'intermédiaire d'une moulure, d'une frise continue (et non point, comme dans l'ordre dorique, coupée par des triglyphes) : cette frise reçoit d'ordinaire une décoration peinte ou sculptée.

Car, autant sinon plus que la recherche des proportions gracieuses, le goût de l'ornement caractérise le style ionique. Partout il se manifeste : la base et les astragales de la colonne sont (pl. VIII *b*) souvent ciselés, les moulures se multiplient, des rangs de perles, d'oves, de rais de cœur, de palmettes agrémentent des surfaces que l'ordre dorique laisse nues. La représentation figurée, loin d'être réduite, comme dans l'édifice dorique, au cadre étroit de la métope, s'étend en

une longue bande qui ceint tout l'édifice; parfois les colonnes mêmes sont sculptées : c'est ainsi que, dans le temple d'Artémis à Éphèse, des reliefs entourent leur partie inférieure; ou bien, nous voyons le pilier prendre la forme humaine (*atlantes*, *caryatides*) et, aux trésors delphiques de Cnide et de Siphnos ou à l'Erechthéion d'Athènes (pl. VII), ce sont de gracieuses statues féminines qui supportent sur leur tête la charge du chapiteau et de l'entablement.

L'ordre corinthien n'est qu'une variante de l'ordre ionique. Il s'en distingue par la forme de son chapiteau dont les volutes sont à demi dissimulées sous le jaillissement d'un bouquet d'acanthe. Les Anciens en attribuaient l'invention au sculpteur Callimaque, qui travaillait dans la seconde moitié du Ve siècle avant notre ère.

La toiture. — Parmi les éléments qui donnaient aux édifices grecs leur aspect particulier, il faut mentionner le mode de couverture. Il ne nous est pas inconnu, bien que peu de toitures antiques soient parvenues jusqu'à nous. Les monuments figurés aussi bien que les recherches des archéologues et des architectes nous montrent que la terrasse, d'un usage si courant aujourd'hui dans les Cyclades, ne fut guère en faveur dans l'antiquité. On lui préférait le toit à double versant que peut-être avaient introduit en Grèce, dès la fin du second millénaire, les envahisseurs venus du Nord, habitués au climat pluvieux des Balkans. Ce parti, adopté pour toutes les constructions de quelque importance, devait être riche de conséquences pour l'histoire de la sculpture : c'est, en effet, dans l'espace triangulaire dessiné, au-dessus de chaque façade, par la ligne horizontale de la corniche et la double pente du toit, le *fronton*, que prirent place certaines des œuvres les plus belles de la statuaire antique.

La couverture consistait soit en feuilles de bronze, soit, plus fréquemment, en tuiles de marbre ou de terre cuite, ordinairement d'assez grandes dimensions. Des antéfixes et des chéneaux, qui souvent affectaient l'apparence de mufles de lion, décoraient la corniche.

Architecture religieuse.

Les modernes ont longtemps méconnu le rôle important que joua la religion dans la vie des Grecs. Cette erreur aurait

été évitée si l'on avait prêté plus d'attention à l'énorme quantité d'édifices que, du début jusqu'à la fin de leur civilisation, ceux-ci élevèrent pour glorifier leurs dieux ou célébrer quelque culte. Car si, lorsqu'il s'agit d'architecture religieuse nous songeons d'abord au temple, demeure de la divinité, et aux autels sur lesquels brûlait la flamme des sacrifices, il ne faut pas oublier non plus toutes les chapelles consacrées à la mémoire de quelque héros — on désignait ainsi certains personnages divinisés après leur mort —, ni les « trésors », édicules où, dans les sanctuaires, les cités déposaient certaines de leurs offrandes. Il n'est pas jusqu'aux monuments funéraires qui, dans quelque mesure, ne participaient de la religion.

Destination et place du temple. — De tous ces édifices, le temple est à la fois le plus proprement hellénique et le plus parfait.

Dès l'origine, il est conçu uniquement pour loger l'image du dieu et abriter les *ex-voto* offerts par la piété des fidèles. L'accès en est interdit à la foule qui n'adore que de loin l'idole, placée à portée de sa vue dans l'axe de la porte largement ouverte; seuls les prêtres pénètrent dans la demeure de la divinité pour parer la statue et déposer devant elle les cadeaux qui lui sont destinés.

De cette conception dérive le plan du temple. Construit, au début, sur le modèle de l'habitation humaine, celui-ci consiste d'abord en une simple chambre pour la divinité, le *naos* (en latin : *cella*), qui tantôt reproduit, par ses dimensions et sa disposition, la pièce principale du palais mycénien, le *mégaron*, avec sa rangée de colonnes médianes supportant la poutre faîtière — c'est le cas, dès le IXe siècle, à Thermos en Étolie —, tantôt ne se distingue en rien des demeures privées les plus modestes — tel le premier Héraion (1) de Délos, pauvre bâtisse de moins de 4 mètres de côté.

De très bonne heure, le naos fut souvent précédé d'un porche formant vestibule, le *pronaos*.

Par la suite, lorsque la chambre du dieu fut devenue

1. Pour désigner un temple ou un sanctuaire dédié à une divinité, les Grecs ajoutaient, dans certains cas, au nom de cette divinité le suffixe : *ion*. C'est ainsi que l'Héraion, le Poseidonion désignent le temple ou le sanctuaire d'Héra, de Poseidon.

trop petite pour loger toutes les offrandes qui s'y accumulaient, on construisit, pour en pouvoir déposer de nouvelles, l'*opisthodome* — littéralement : pièce de derrière — qui répéta sur l'autre façade, la disposition du pronaos; comme lui, il s'ouvrait sur l'extérieur, mais à sa différence, il était séparé du naos par un mur plein.

L'ensemble formé par le naos, pièce essentielle, et par ses deux annexes constitue ce que les Grecs appelaient le *sékos*. Qu'il s'agît d'une chapelle de quelques mètres ou d'un grand édifice — du temple minuscule d'Athéna Niké sur l'Acropole ou de celui de Zeus à Olympie — cette disposition, qui remonte au VIIe siècle, se répéta telle quelle, à quelques détails près, jusqu'à la fin de l'architecture hellénique : c'est tout juste si, dans certains cas, au Parthénon notamment, la chambre de la divinité est doublée par une seconde pièce où sont entreposées des offrandes.

Ce qui étoffe ce plan si simple et donne au monument son caractère individuel, c'est d'abord la colonnade : car le modeste porche du pronaos primitif n'a pas tardé à prendre un développement grâce auquel l'édifice revêtait un aspect majestueux qui le distinguait aussitôt des constructions ordinaires. Lorsque entre les *antes* qui prolongent les murs latéraux du sékos prennent place deux colonnes, le temple est dit *in antis ;* il est appelé *prostyle* si le vestibule est précédé d'un rang de colonnes dégagées, *amphiprostyle* si cette disposition est répétée sur la façade postérieure; enfin, il est *périptère* quand il est entièrement entouré d'un portique (si celui-ci est double, l'édifice est dit alors *diptère*). On classe aussi les temples (hexastyles, octostyles, dodécastyles [1]) d'après le nombre des colonnes de la façade.

Proportions du temple. — Non moins que le plan et la distribution de la colonnade, le choix des proportions contribue pour une grande part à donner au temple son aspect propre : à ce choix, à l'établissement du rapport entre les différentes mesures, les architectes grecs attachaient beaucoup d'importance.

Le temple, nous l'avons dit, n'était pas ouvert à la foule des fidèles : uniquement destiné à recevoir la statue de

1. En grec, *style* signifie : colonne; *hexa, octo, dodéca,* six, huit, douze.

culte d'une divinité dont, sauf exception, la taille est à peine supérieure à celle des mortels, il n'eut jamais de bien grandes dimensions : le long côté ne dépasse que rarement une soixantaine de mètres; encore s'en faut-il souvent de beaucoup qu'il les atteigne. Comparé non seulement aux édifices égyptiens, mais même à nos cathédrales, le temple peut paraître tout petit.

Mais cette exiguïté est largement rachetée par l'harmonie des proportions, si parfaites qu'on oublie, en le voyant, de songer aux dimensions vraies. Comme l'a très justement écrit F. Benoît, « une ordonnance monumentale grecque n'était à l'échelle d'aucune réalité extérieure à elle-même : elle consistait en une sorte de gamme mathématique dont la note initiale était choisie par l'architecte ». Ainsi s'explique, comme le constate le même auteur, que « les degrés du soubassement n'avaient point leur hauteur commandée par l'amplitude normale du mouvement élévatoire du pied, pas plus que la hauteur d'une porte n'était en rapport avec la taille humaine ». Précisons cependant que la « note initiale » a toujours été choisie de telle sorte que le monument fût à la mesure aussi bien du paysage dans lequel il se situe que de l'esprit et de l'œil humains : au reste, ce sont des éléments humains, le doigt, la coudée, le pied qui servaient de base au système métrique grec, et c'est en partant de ces données réelles, à notre échelle, que l'esprit logicien des Hellènes édifia le « rythme abstrait » de ces constructions.

Effets de détail du temple. — D'ailleurs, en dehors de ce rythme, rien n'est abstrait dans le temple grec. Loin d'être de ceux qu'une belle épure suffit à satisfaire, les architectes étaient sans cesse préoccupés de corriger la rigueur géométrique de leurs conceptions par une soumission intelligente à la nature : une colonne de diamètre constant paraît s'amincir en son milieu, ils lui donnent un galbe qui obvie à cette déformation; les lignes horizontales semblent dures et sèches au regard, ils les incurvent légèrement. Poussés par le désir de faire une œuvre qui plaise à la divinité et qui provoque l'admiration des hommes, ils ne négligent aucun détail : l'alternance des triglyphes et des métopes, la superposition du nu de l'architrave et de la surface animée de la frise, l'opposition entre la claire-

voie de la colonnade et le mur du sékos, autant de données qu'ils mettent savamment à profit pour obtenir des effets d'ombre et de lumière, de plein et de vide qui contribuent à faire du temple grec un chef-d'œuvre dans l'histoire de la construction.

Décoration du temple. — Nous ne répéterons pas ce que nous avons écrit plus haut des ordres, mais il va sans dire que du choix de l'ordonnance dépendait en grande partie l'aspect du temple et la valeur des effets de détail.

Ce choix conditionnait aussi la décoration de l'édifice.

Celle-ci tenait dans le temple une place d'autant plus importante qu'elle n'avait point pour objet premier de distraire et de charmer le regard des mortels, mais que, par son origine et son inspiration, elle répondait à des nécessités architecturales ou à des obligations imposées par la religion. Sa nature, son style, le rôle qui lui était assigné variaient avec l'ordonnance adoptée.

Dans le temple dorique, austère et sobre, elle est relativement peu développée et de caractère essentiellement sculptural. Derrière les roides et solides colonnes du péristyle, surmontées d'un chapiteau massif et vigoureux, le mur du sékos est nu, sans accident : ni plinthe ni moulure; la frise qui le couronne, au Parthénon, est une exception à tous égards unique dans l'histoire de l'art grec. C'est dans la partie supérieure du portique que sont groupés plusieurs éléments décoratifs. Là, sans parler des profils très simples de l'entablement, ni de la saillie des triglyphes et des *gouttes* qui les terminent, les métopes offraient aux artistes une surface lisse qu'ils utilisèrent dès les temps les plus anciens : dans ce cadre rigide furent représentées des scènes, de caractère dramatique, qui toutes avaient quelque rapport avec le culte célébré dans le temple qu'elles ornaient. Mais il était pour la décoration une place plus belle et plus spacieuse, et qui, dominant la façade, semblait vraiment réservée à quelque apparition divine : le fronton; et c'est, en effet, l'image du dieu, figuré dans un épisode important de la légende sacrée, qui, le plus souvent occupe cet espace, le mieux en vue de tout l'édifice. Enfin, si nous avons déjà signalé l'existence, sur la corniche, de chéneaux en mufles de lion et d'antéfixes qui souvent représentaient des masques de gorgones, nous n'avons pas encore parlé des *acrotères*,

accessoires constants du temple dorique, qui, à chacun des angles du fronton, se détachaient sur le ciel : palmettes, masques de gorgones, figures ailées, groupes représentant un enlèvement, ils répondaient moins à un souci décoratif qu'à de vieilles croyances en leur pouvoir magique; et pourtant, dès l'époque archaïque, ils furent conçus et exécutés avec tant de goût et de liberté que pendant longtemps les modernes ont pu ne voir en eux que des ornements qui parachevaient la silhouette du temple.

La décoration dans l'ordre ionique est moins strictement limitée, mais ce n'est pas la représentation figurée qui y occupe la place dominante. Certes, des scènes de caractère généralement narratif se déroulent sans interruption tout autour de l'édifice en une frise qui, parfois, dans les régions orientales du monde grec, se répartit en un double registre : même il arrive que, selon une mode asiatique, deux frises distinctes soient sculptées sur le mur, l'une au sommet, l'autre au bas de la paroi. Mais les tympans, eux, sont le plus souvent laissés libres et aucun acrotère ne se dresse au faîte de la construction. En revanche, moulures, ciselures, palmettes, feuilles d'eau ou feuilles d'acanthe, festons, rangs d'oves et rangs de perles sont répartis sans parcimonie du haut en bas du temple : de la base de la colonne à son gracieux chapiteau, du soubassement du mur à la corniche, l'art des ornemanistes se déploie avec une profusion parfois excessive. Ce goût de la parure, cet amour du détail, cette tendance à la surcharge — qu'on retrouve du reste dans toutes les manifestations, littéraires et artistiques, de l'esprit ionien — opposent l'élégance un peu mièvre, féminine a-t-on dit, du temple ionique à la mâle robustesse de l'ordre dorique.

Effet d'ensemble du temple. — Qu'il fût de grandes ou de petites dimensions, dorique ou ionique, le temple visait à produire un effet monumental qui fît de lui la digne demeure de la divinité pour laquelle il était construit.

Il n'est pas de plain-pied avec le sol, mais, au-dessus d'une assise de réglage — souvent quelque peu convexe pour remédier à certaines illusions d'optique —, il se dresse sur un soubassement, la *crépis*, auquel on accédait par trois degrés : ainsi dégagé et surélevé, il apparaît dans son ensemble, sans qu'aucun obstacle dissimule à la vue les

détails de sa construction ni l'harmonie de ses proportions. La colonnade qui le précède ou qui l'entoure l'isole, comme il convient pour la demeure d'un immortel.

Mais la majesté dont l'édifice est ainsi revêtu est presque toujours exempte de toute froideur, de toute pompe, de tout ennui. Le temple grec ne donne pas non plus l'impression de mystère et de puissance grandiose qui se dégage, par exemple, de certaines de nos cathédrales : il n'agit point sur ce qu'il y a de plus instinctif dans le cœur humain. Mais il est fait pour des êtres déjà civilisés et mûris, et il satisfait pleinement leur œil et leur intelligence. On admire, à juste titre, sa simplicité : elle résulte du fait que, dans sa conception comme dans son exécution, il n'est rien qui ne réponde à quelque exigence de la technique, de la religion ou de l'art; tout en lui est utile, logique et harmonieux.

De ces qualités, bien peu de temples malheureusement ont porté jusqu'à nous le témoignage. Car ils sont pour la plupart complètement ruinés : nous ne connaissons l'ordonnance et l'aspect de beaucoup d'entre eux que grâce au patient travail des savants qui, en étudiant chacune des pierres, chacun des débris exhumés dans les fouilles, sont parvenus à les reconstituer sur le papier tels qu'ils devaient être dans l'antiquité. Il en est pourtant quelques-uns, par chance, qui se sont trouvés mieux préservés et qui, grâce à quelques restaurations exécutées avec toutes les garanties exigées par la science, s'offrent aujourd'hui encore à notre admiration. La place nous manque ici pour les énumérer; citons seulement — les plus célèbres d'ailleurs aux yeux des modernes — deux d'entre eux qui, construits à quelques années d'intervalle dans la seconde moitié du Ve siècle, s'élèvent tous deux à Athènes, sur l'Acropole (pl. IV) : le Parthénon et l'Erechthéion.

Le Parthénon et l'Erechthéion. — Certes, ils présentent l'un et l'autre des irrégularités qui interdisent de les considérer comme typiques des ordres auxquels ils appartiennent; mais ils n'en sont pas moins pour nous, du fait de leur extraordinaire beauté, les représentants les plus parfaits de l'architecture grecque.

Le Parthénon (pl. V-VI), construit de 447 à 432 par Ictinos et Callicratès, est un temple dorique périptère. Il se dresse sur un soubassement de marbre à trois degrés,

haut de $1^m,70$, long de $69^m,50$, large de $30^m,85$. Entièrement construit en pentélique, il est entouré d'un péristyle de huit colonnes en façade et dix-sept sur les longs côtés (en comptant deux fois celles des angles) : hautes de $10^m,43$ avec leur chapiteau, elles sont fortement galbées, et pour les nécessités de la perspective, leur axe est non point vertical, mais légèrement incliné vers l'intérieur. Elles supportent un entablement conforme aux règles de l'ordre dorique, avec une architrave, sur laquelle étaient appliqués des ornements de bronze, et une frise de triglyphes et de métopes. La moulure de la frise, les canaux des triglyphes, le fond et les sculptures des métopes étaient rehaussés de couleurs.

L'entrée de l'édifice, comme il était de règle dans le temple grec, était à l'est.

Le mur du sékos, d'appareil isodome, est prolongé par des antes, entre lesquelles prend place, sur chaque façade, un portique de six colonnes doriques. Portiques et murs sont surmontés, ce qui, nous l'avons indiqué, est tout à fait exceptionnel dans un temple de cet ordre, par une frise sculptée, que nous étudierons dans le chapitre suivant.

Le plan intérieur du sékos, lui non plus, n'était pas canonique : car, derrière le naos et séparée de lui par un mur plein, prenait place une pièce qui s'ouvrait sur l'opisthodome; c'est elle qui, proprement appelée Parthénon, a donné son nom à l'édifice tout entier; à partir d'une certaine époque, on y gardait le trésor de l'État. Les colonnes qui s'y trouvaient étaient ioniques.

Les frontons, surmontés d'acrotères en bronze, représentaient des scènes à la gloire d'Athéna, patronne de la cité et maîtresse du temple. Le toit était couvert en plaques de marbre parien.

Une si brève description ne peut viser qu'à rendre plus intelligibles les photographies ici reproduites. Elle ne saurait prétendre à évoquer, même de loin, l'impression de noblesse, de saine vigueur, de force tranquille et consciente qui se dégage du Parthénon.

Cette impression, sur place, est d'autant plus vive qu'à quelques pas de là, au nord de l'étroit plateau, un autre temple, l'Érechthéion, éveille dans l'esprit du visiteur des sentiments tout différents.

Nous ne pouvons parler ici de son plan intérieur que rendent très compliqué la configuration du terrain et l'obli-

gation religieuse de grouper en une même enceinte les cultes distincts de plusieurs divinités : de ces contraintes matérielles et rituelles résulte une disposition unique dans l'histoire du temple grec.

Extérieurement (pl. VII) c'est un très gracieux monument, de petites dimensions (25 mètres sur 13 mètres), sur lequel font saillie trois porches, à l'est, au nord et au sud. Le premier, simple portique de six colonnes ioniques, donnait accès à la cella d'Athéna Polias (protectrice de la cité). Le porche du nord, placé devant la cella de Poséidon-Erechthée, abritait un autel de Zeus : il passe, à juste titre, pour un des chefs-d'œuvre de l'architecture ionique : six colonnes (quatre en façade et une sur chaque côté) supportaient une architrave et une frise en marbre bleu d'Éleusis; le plafond était formé de caissons de marbre, peints et rehaussés d'appliques en bronze; au fond de cette loge s'ouvrait une porte dont les montants et le linteau portaient une décoration exquise de finesse et de goût. Enfin, au sud est le célèbre portique dit des Caryatides, qui servait à dissimuler les quelques marches reliant l'Erechthéion à la terrasse de l'Acropole : au-dessus d'un soubassement de hautes dalles dressées, six statues féminines, drapées, debout, tiennent lieu de colonnes, et l'on a souvent vanté la gracieuse fermeté de leur attitude.

La grâce est, d'ailleurs, la qualité dominante de ce monument qui, avec ses portiques finement découpés, donne une impression d'aérienne légèreté. La disparition de presque tous les ornements qui le décoraient nous prive de certains effets qu'admiraient les Anciens; si nous sommes en mesure d'apprécier la finesse des ciselures, la délicatesse des moulures, en revanche il nous faut un effort d'imagination pour reconstituer l'aspect coloré de l'édifice : le contraste entre le marbre bleu de la frise et la blancheur des murs et des figures en ronde-bosse, les appliques de métal doré qui brillaient au soleil, les motifs peints et les incrustations devaient lui donner l'apparence d'un joyau tout étincelant. Un pareil aspect dérouterait sans doute un œil moderne : mais le goût exquis qui se manifeste dans tout ce que nous avons conservé de ce temple nous est un sûr garant que ces effets de couleur n'avaient rien d'un bariolage barbare et que la tendance ionienne à la surcharge était tempérée par l'atticisme le plus pur.

Si l'on s'en tient rigoureusement à la lettre, ni le Parthénon ni l'Erechthéion ne sont, répétons-le, proprement typiques l'un de l'ordre dorique, l'autre de l'ordre ionique. Beaucoup plus conformes au canon de ces deux ordres sont, pour ne citer que des édifices encore debout, ou tout au moins relativement bien connus, d'une part les temples doriques de l'Italie méridionale et de la Sicile (Paestum [pl. II], Agrigente, Ségeste), ceux d'Égine, du Sounion ou de Bassæ (Phigalie), d'autre part le trésor ionique élevé à Delphes par les Siphniens, ou l'Héraion de Samos et le temple d'Athéna à Priène. Mais si, au lieu de fixer toute son attention sur les irrégularités du plan ou sur la fusion de certains éléments d'ordinaire séparés, on considère plutôt la sereine sobriété de l'un, l'élégance souriante de l'autre, alors le Parthénon et l'Erechthéion apparaissent au contraire chacun comme la manifestation la plus caractéristique dans sa splendeur de l'esprit même qui a inspiré les deux ordres créés par l'architecture hellénique.

Architecture intérieure et décoration du temple. — L'état de ruine souvent totale dans lequel sont parvenus aujourd'hui la plupart d'entre eux rend difficile la reconstitution de l'architecture extérieure des temples grecs. A plus forte raison est-il malaisé d'imaginer leur aspect intérieur.

Lorsqu'il s'agissait d'un temple de toutes petites dimensions, comme l'Héraion délien déjà mentionné ou le temple d'Athéna Niké à Athènes, cet aspect devait être des plus simples. L'image de culte occupait à elle seule presque tout le fond de l'édifice; devant elle des tables d'offrandes, et pendus aux murs des *ex-voto*. Ceux-ci (1) étaient de tout ordre : reliefs, statuettes, plaques peintes, objets précieux et vases de métal ou de terre cuite. Parmi ces objets de valeur et de mérite sans nul doute fort inégaux, les prêtres faisaient certainement un choix et disposaient à la meilleure place les plus beaux et les plus importants, mais on ne peut se défendre de penser que l'ensemble devait présenter une apparence assez hétéroclite, d'autant plus sensible que l'espace où ils s'accumulaient était plus étroit.

1. Les richesses d'une divinité étaient périodiquement cataloguées dans des inventaires : certains de ceux-ci sont parvenus jusqu'à nous et nous donnent une idée de la variété des offrandes consacrées par les fidèles.

Sans s'effacer complètement, cette impression d'entassement était probablement moins frappante lorsque l'édifice était plus grand et offrait, outre l'opisthodome, des recoins où abriter les offrandes de moindre prix. En effet, dès que la largeur du monument se trouvait supérieure à la portée des poutres du plafond, le sékos était intérieurement divisé en trois nefs par deux rangées de colonnes. Les bas-côtés ainsi ménagés étaient naturellement de largeur très variable : tantôt, comme à l'Héraion d'Olympie ou à Bassæ où les colonnes sont à peine dégagées des murs latéraux, ils ne forment qu'une suite de chapelles sans profondeur, tantôt au contraire, comme au Parthénon ou au temple de Zeus à Olympie, ils présentent comme d'amples allées, séparées par une balustrade de la nef centrale. Celle-ci s'ouvre alors grandement sur l'extérieur, sans qu'aucun obstacle, sauf parfois une légère barrière, s'interpose entre la statue divine, sise au fond du naos, et le regard lointain des fidèles. Parfois les bas-côtés étaient surmontés d'une galerie à laquelle on accédait par des escaliers intérieurs.

Sauf dans quelques cas exceptionnels, aucune fenêtre n'éclairait le temple : le jour entrait par la porte grande ouverte — et quiconque a vécu sous le ciel éclatant de la Grèce peut se rendre compte que la lumière qui, par là, pénétrait jusqu'au fond du naos était tout autre chose qu'une faible pénombre. Aussi les peintures et les tapisseries qui couvraient les murs devaient-elles rester bien visibles.

Le sol, d'ordinaire formé de dalles de marbre posées sur des lambourdes, était aussi quelquefois (dans le pronaos du temple de Zeus à Olympie, par exemple) orné de mosaïques.

Il arrivait que les combles fussent apparents. Mais le plus souvent ils étaient cachés par un plafond horizontal, creusé de *caissons* et posé sur des traverses. Ces caissons étaient peints et rehaussés d'appliques en bronze doré.

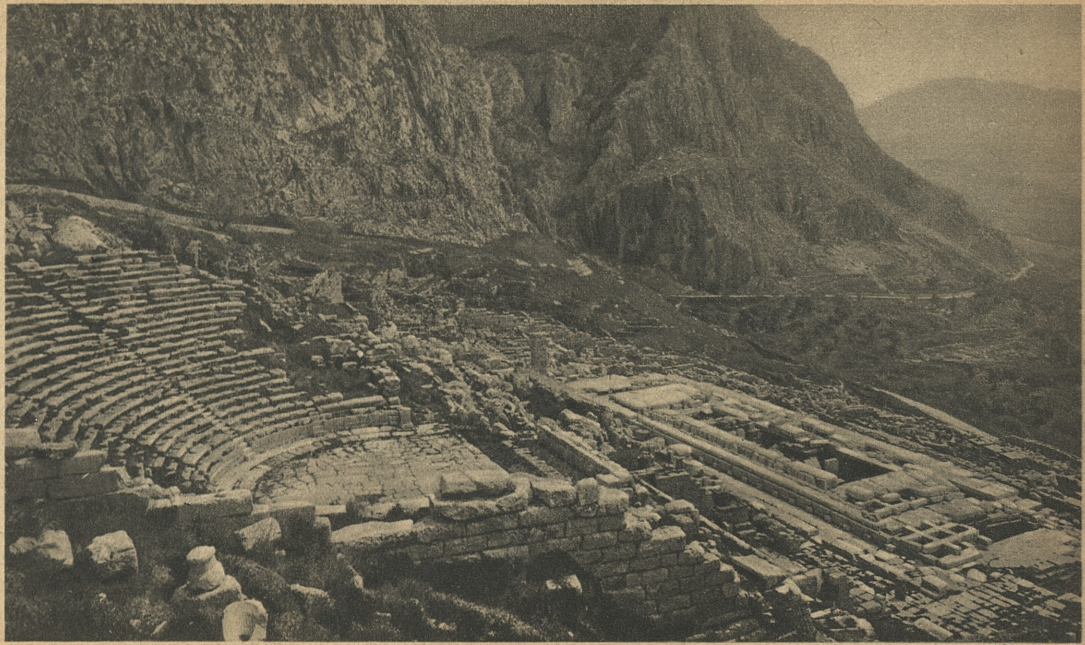
L'autel. — Le temple était toujours précédé extérieurement d'un autel, situé dans l'axe de la porte, de façon que la divinité pût de loin l'apercevoir. C'est là qu'étaient offerts les sacrifices, sanglants ou non — chair des victimes, prémices des moissons, libations.

C'était d'ordinaire un simple massif de maçonnerie, revêtu ou non de plaques de marbre, décoré souvent de



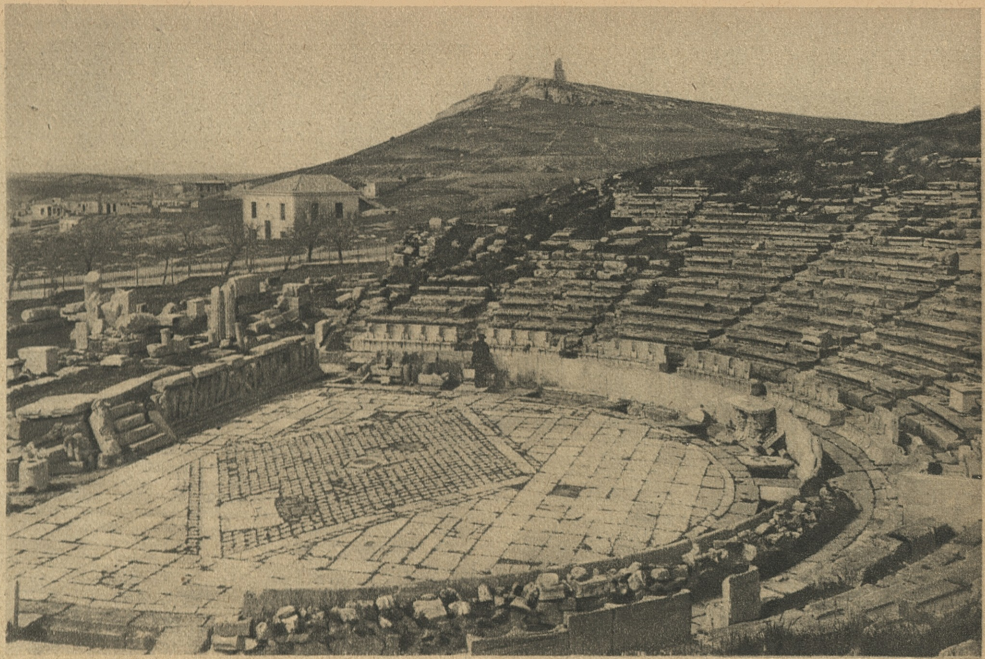
(Cl. Ass. Guillaume Budé.)

IX — THOLOS DE MARMARIA, À DELPHES.



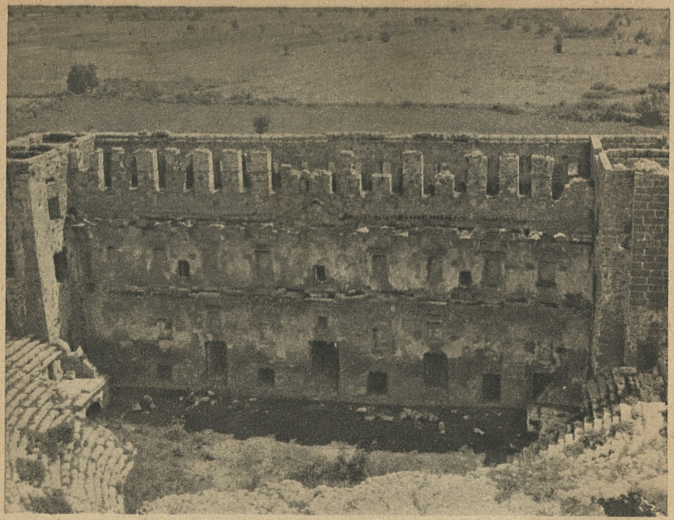
(Cl. Alinari.)

X — Théâtre et temple d'Apollon à Delphes.



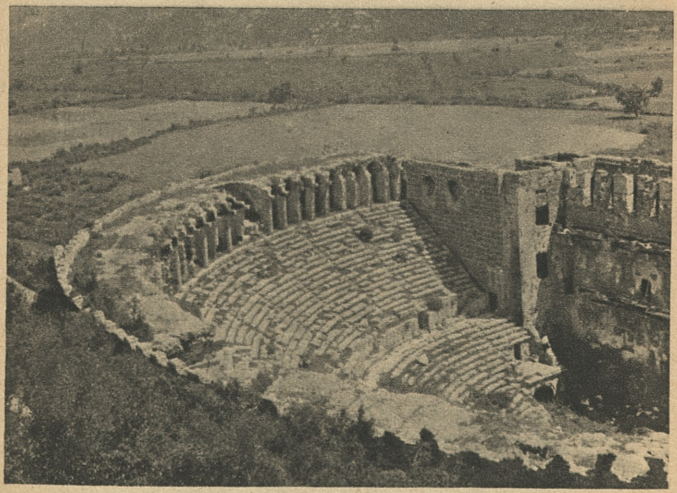
(Cl. Alinari.)

XI — Théâtre de Dionysos à Athènes.



(Cl. Devambez.)

THÉÂTRE D'ASPENDOS (Asie Mineure). SCÈNE.



(Cl. Devambez.)

XII — THÉÂTRE D'ASPENDOS. KOILON.

moulures et d'une frise. Il atteignit parfois, après l'époque classique, des dimensions colossales : tel le grand autel élevé devant le temple de Zeus à Pergame, dans le courant du IIe siècle avant notre ère; il s'agissait là d'une vaste terrasse carrée, surélevée de 5m,30 au-dessus du sol et couvrant une superficie de 840 mètres : on y accédait par un large escalier; les murs portaient une longue frise en relief, dont il sera question plus loin.

Le sanctuaire. — Sauf lorsqu'il s'agissait d'une petite chapelle dédiée à quelque héros secondaire, le temple était rarement isolé. Il n'était que le monument principal dans un terrain qui appartenait à la divinité. Ce terrain, le *sanctuaire*, était enclos de murs (péribole) ou tout au moins limité par des bornes.

Lorsqu'il était construit — ce qui n'était pas toujours le cas —, on y pénétrait par une porte, souvent doublée d'un vestibule, le *propylée :* celui-ci présentait d'ordinaire une façade avec colonnade. Mais ce n'est guère qu'à l'Acropole d'Athènes qu'on fit de ce qui, ailleurs, n'était qu'une simple entrée, un monument et un chef-d'œuvre. Construits par Mnésiclès dans les années qui suivirent immédiatement l'achèvement du Parthénon, les Propylées d'Athènes se composaient essentiellement d'un large vestibule rectangulaire, précédé et suivi d'un portique; il était coupé en deux par un mur percé de cinq portes; par celle du milieu, plus large, passait la Voie sacrée, celle que suivaient les processions. L'ordre des portiques était dorique, avec un fronton laissé vide; l'intérieur du premier portique était divisé en trois nefs par une double rangée de colonnes ioniques. Deux ailes en retour, de dimensions inégales, flanquaient ce bâtiment central. Les Anciens admiraient surtout l'habileté avec laquelle Mnésiclès avait su rattraper les différences de niveau du terrain et donner à son édifice une unité difficile à réaliser. Plus que cette réussite technique, nous apprécions l'élégante harmonie de ce monument qui joint à la solidité du Parthénon la grâce plus délicate de l'Erechthéion.

Après avoir franchi la porte d'un grand sanctuaire, on avait sous les yeux un spectacle qui n'eût point laissé de surprendre ceux pour qui art et architecture grecs sont synonymes d'ordre et de régularité : car, dans l'espace

toujours étroit limité par les murs s'entassaient, serrés les uns contre les autres, les monuments de tout ordre que la piété souvent ostentatoire des fidèles avait consacrés au dieu depuis le moment, perdu dans la nuit des temps, où le terrain était devenu propriété divine. A l'Acropole d'Athènes, à Délos, plusieurs temples ont été successivement édifiés côte à côte en l'honneur du maître du sanctuaire; presque toujours d'ailleurs, celui-ci laissait s'installer sur son domaine le culte de divinités auxquelles il était allié (à Olympie, Héra; à Délos, Artémis et Léto ont leur temple à l'intérieur même du sanctuaire).

A Délos, à Delphes, à Olympie où le monde grec tout entier venait adorer Apollon et Zeus, certaines cités avaient construit, à l'intérieur de l'enceinte sacrée, et le plus en vue possible, de petits édifices, les « trésors » où chacune déposait, bien nettement distinctes de celles des autres États, les offrandes qui témoignaient de sa piété et de sa générosité. Il arrivait aussi qu'une ville fît bâtir un local pour servir de lieu de réunion à ses citoyens (tel est le cas de la *Lesché* des Cnidiens, à Delphes). Des portiques, des exèdres (sortes de bancs richement décorés, dont les dossiers étaient généralement surmontés de statues) attestaient à la foule des pèlerins la munificence de tel souverain ou de tel particulier. Certains cultes, réservés à des initiés, comme celui de Déméter et Coré à Éleusis exigeaient, en outre, l'existence d'édifices spéciaux, construits pour célébrer les « mystères » à l'abri de tout regard indiscret. Enfin, il n'était pas rare que le théâtre et le stade dans lequel se déroulaient les jeux en l'honneur de la divinité, fussent inclus dans les limites du domaine sacré. Dans le peu de place laissé libre par tant de monuments trouvaient encore moyen de s'insérer des stèles votives et d'innombrables statues, dont certaines se dressaient parfois (à Delphes notamment) au sommet de hautes colonnes.

Seuls des accidents dus au hasard pouvaient faire de la place dans cet encombrement en détruisant quelqu'un de ces monuments que leur appartenance à une divinité protégeait contre toute entreprise humaine. Avec cette multitude d'édifices, de reliefs et de statues qui, malgré les différences de nature, de date, de style, voisinaient étroitement, les grands sanctuaires présentaient une confusion à laquelle aucun d'entre eux ne devait échapper. Certes,

à l'Acropole, où, à l'exception des Propylées et de trois temples, tous monuments construits en moins d'un demi-siècle, les ruines elles-mêmes ont péri, ce n'est pas une impression de désordre ni de disparate qui accueille aujourd'hui le visiteur non averti. Mais pour peu qu'à la lumière d'une description antique celui-ci se penche sur le sol sacré, aujourd'hui dépouillé jusqu'au roc, il retrouvera la trace de maints édifices disparus, il verra les fentes où s'implantaient les stèles, il se représentera, de part et d'autre de la voie des processions, les offrandes de toutes sortes qui la bordaient et il se demandera notamment quel effet devait produire, dominant le plateau de sa taille gigantesque, toute étincelante de dorure, la statue d'Athéna Lemnia dont le casque brillant était encore aperçu, s'il faut en croire les témoignages antiques, des marins qui, à 60 kilomètres de là, doublaient le cap Sounion.

Mais à Délos, ou mieux encore à Delphes, dans le fouillis des ruines au milieu desquelles serpente la Voie sacrée, point n'est besoin d'un effort d'imagination pour comprendre qu'un sanctuaire antique n'a rien d'un ensemble savamment composé, qu'il n'était en aucune façon le résultat d'un plan établi d'avance et que, par la variété des monuments qui peu à peu s'y étaient installés, il présentait un aspect dont le pittoresque ne s'accorde guère avec la conception compassée qu'on s'est trop longtemps faite du style grec.

Monuments chorégiques et funéraires. — C'est dans l'architecture religieuse aussi qu'il faut ranger les monuments chorégiques et funéraires.

Les premiers étaient élevés par les *chorèges* — commanditaires de troupes qui avaient remporté le prix dans les concours de tragédie, de comédie et de dithyrambe. Les lauréats consacraient, à l'intérieur ou dans le voisinage du sanctuaire de Dionysos, patron du théâtre, le trépied qu'ils avaient reçu comme récompense. Ce trépied était présenté en façade ou au sommet d'un petit édifice, rectangulaire ou circulaire (monuments de Nicias et de Lysicrate à Athènes), conçu souvent à l'imitation d'un temple, avec une colonnade et un fronton, et dont la décoration pouvait comporter des peintures ou des sculptures en relief ou en ronde-bosse (pl. XXXII). Sur la pente sud de l'Acropole,

une rue entière, celle des Trépieds, devait son nom aux consécrations de ce genre qui la bordaient. Certains de ces édifices étaient l'œuvre d'artistes réputés.

Le caractère religieux des monuments funéraires a longtemps échappé aux modernes. Les morts étaient considérés comme des êtres surhumains dont il fallait se concilier la bienveillance. Dans les visites qu'à date fixe on rendait à leur tombe, l'affection qu'on avait eue pour eux de leur vivant n'entrait pas pour la part la plus importante : on venait, comme à des divinités, leur rendre hommage et leur consacrer des offrandes. Les tombes, disposées pour la plupart le long des routes qui, au sortir des villes, menaient vers la campagne, étaient d'ordinaire très sobres : un tertre, surmonté d'une stèle en pierre, simple dalle couronnée de feuilles d'acanthe et qui souvent, outre le nom du mort, portait, sculptée ou peinte, une représentation relative au culte funéraire. Elle était parfois remplacée par un grand vase, en terre cuite ou en marbre. Mais il arrivait aussi que la sépulture fût marquée par une véritable chapelle, dédiée à la mémoire d'une famille entière et construite, comme les monuments chorégiques, sur le plan et dans le style des temples de petites dimensions : cette habitude, qui s'implanta à Athènes lorsqu'au IVe siècle la simplicité classique eut fait place au goût de l'ostentation, prit de telles proportions que, en 323, une loi dut réglementer le luxe des sépultures.

Architecture civile et militaire.

L'urbanisme et les ensembles monumentaux. — Nous avons vu que les sanctuaires, — espaces strictement limités que, depuis la plus haute antiquité, chaque siècle enrichissait de constructions nouvelles — présentaient un indescriptible aspect d'encombrement et de désordre. Il n'en allait pas forcément ainsi des ensembles urbains : les murailles défensives qui les entouraient ne constituaient pas un infranchissable obstacle et, comme chez nous, l'accroissement de la population se traduisait par le développement des faubourgs; aucune prescription sacrée ne préservait de la pioche des démolisseurs les bâtiments publics ou les maisons d'habitation; enfin, si peu exigeants que fussent les Grecs à cet égard, ils étaient bien forcés de se

plier à certaines nécessités, de voirie notamment, qu'impose l'existence de toute agglomération humaine.

Certes, bien des villes — celles dont la fondation était très ancienne et dont aucune législation n'était venue régler l'extension ou celles, plus récentes, où libre cours avait été laissé à la fantaisie de chaque constructeur — présentaient un aspect désordonné dont certains villages de l'Orient méditerranéen peuvent encore nous donner une idée vivante. On a souvent décrit l'antique quartier d'habitations de Délos : rues tortueuses et étroites, resserrées encore par la saillie des escaliers extérieurs des maisons, coupées parfois de marches qui rattrapaient la raideur de la pente, impraticables aux voitures, souillées fréquemment par l'eau sale qui s'échappait des caniveaux trop petits, plongées dès le soir dans une obscurité totale si la lune était voilée ou absente; îlots de maisons où voisinaient, dans une inextricable confusion, de riches demeures et de pauvres masures; puits communs à plusieurs familles qui devaient se chamailler sans cesse pour leur usage et leur entretien, il n'y avait là, dans la construction de ces quartiers, d'un pittoresque d'ailleurs charmant, aucun principe directeur qui s'inspirât de l'esthétique, de la commodité ou de l'hygiène.

Mais de très bonne heure, dans les colonies fondées hors de la Grèce propre déjà, apparaît un souci d'urbanisme tout voisin de celui qui, chez les modernes, a mis tant de temps à se manifester. Là, quand se créait une cité, ce n'était plus au hasard mais selon un plan préconçu qu'étaient disposés les édifices privés ou publics. L'architecte qui en avait la charge se préoccupait de considérations multiples : orientation favorable, à l'abri des vents mauvais et du soleil trop ardent, commodité de la circulation qui imposait des voies larges et régulières, se coupant à angle droit, hygiène qui obligeait à ne point trop serrer les pâtés de maisons, à forer un nombre suffisant de puits (1), à prévoir l'évacuation rapide des eaux souillées, esthétique enfin qui, dans une certaine mesure, interdisait les disparates de style, et poussait l'urbaniste à grouper selon leur destination les édifices par quartiers, tout en ménageant parfois de vastes ensembles architecturaux. Les plus célèbres

1. Dans certains cas, l'eau était amenée de sources souvent éloignées par des conduites souterraines. C'est à la construction de l'aqueduc de Samos, célébré par Hérodote, que l'architecte Eupalinos dut sa célébrité.

des plans de ce genre sont celui de Syracuse (VIe siècle), celui, dû à Hippodamos de Milet, du Pirée (milieu du Ve siècle) et celui, plus tardif, de Priène (fin du IVe siècle) : ils témoignent de ce mélange proprement grec d'intelligence pratique, de sens géométrique et de goût.

Un des traits les plus frappants des villes grecques antiques, c'est qu'à l'exception de quelques cités tardivement créées, à une époque où régnait la sécurité, elles se composaient presque toujours d'une ville haute (acropole) et d'une ville basse. La ville haute représente toujours le premier établissement qu'a choisi la population primitive, à la fois pour se mettre à l'abri d'une attaque toujours à craindre et pour laisser disponibles à la culture les terres arables de la plaine, rares et précieuses dans un pays pauvre et montagneux. C'est sur l'acropole que se groupent, autour des sanctuaires séculaires de la cité, les familles aristocratiques; sur les pentes de la hauteur ou à ses pieds habitent, au contraire, les nouveaux venus, les commerçants et les industriels, et l'on remarque que, comme maintenant encore dans les régions méditerranéennes, les corporations se rassemblent : il y avait à Athènes un quartier du Céramique, où se pressaient l'un contre l'autre les ateliers de potiers comme aujourd'hui, dans les « bazars » orientaux ou dans les « souks » musulmans, des rues entières sont réservées à un corps de métier.

La plupart des villes grecques étaient entourées d'une enceinte fortifiée, qui selon la date à laquelle elle avait été édifiée, enfermait uniquement l'acropole ou débordait sur la partie basse. Bien qu'une étude sur le style ne laisse guère de place à l'examen de l'architecture militaire, signalons que le mur de défense était d'ordinaire très épais (de 2 mètres à 4^m,50) et se composait de deux parements de grosses pierres, enserrant un blocage de petits matériaux; il était flanqué de tours rondes ou carrées; l'appareil ne différait que par la dimension des blocs de celui employé dans les autres constructions et certaines enceintes sont, tout autant que d'étonnantes réussites techniques, des œuvres d'art d'un admirable effet. Si nous connaissons assez bien la disposition des portes ménagées dans ces murs, nous jugeons mal de leur aspect monumental : signalons celles de Thasos qui, à la mode orientale, étaient décorées de reliefs.

Agoras et portiques. — Le principal — et souvent l'unique — ensemble monumental de la ville grecque antique était l'agora. On appelait ainsi la grande place sur laquelle se réunissait la masse des citoyens lors des assemblées politiques et qui, les autres jours, servait de marché, de lieu de promenade et de rendez-vous; elle constituait vraiment le cœur de la cité; elle était toujours située dans la ville basse qui seule offrait à l'établissement d'un ensemble assez vaste un espace suffisant. Elle affectait la forme d'un rectangle ou d'un trapèze et était entourée de constructions monumentales parmi lesquelles figuraient nécessairement, pour qu'on s'y abritât du soleil ou de la pluie, un ou plusieurs *portiques* (*stoa*).

Les portiques étaient de longues allées couvertes dont la toiture était supportée d'un côté par un mur plein, de l'autre par une ou plusieurs rangées de colonnes surmontées d'une architrave. Ces galeries, qui parfois comportaient un étage, étaient fermées à chaque extrémité. Elles étaient souvent fort étendues : le portique d'Attale et celui d'Eumène, à Athènes, mesuraient respectivement 112 et 163 mètres pour une profondeur de $19^{m},50$ et de 16 mètres. Ces allées couvertes, qui ne communiquaient avec l'extérieur que par quelques portes percées dans le mur du fond, donnaient sur l'agora, et c'est là, en bordure de la place, qu'au milieu des éventaires installés par les marchands circulait la foule des badauds et des chalands. A partir de l'époque hellénistique on établit dans la construction ou à côté d'elle des bancs de pierre ou *exèdres*. Devant les portiques étaient érigées des statues.

Certains agoras présentaient dans leur architecture et leur disposition une homogénéité qu'ils devaient au fait qu'ils avaient été élevés en quelques années, sur un plan d'ensemble. Tel était, par exemple, l'agora construit à la fin du IIe siècle avant notre ère, par la colonie italienne de Délos : le péristyle qui entourait la cour — dorique au rez-de-chaussée, ionique à l'étage — abritait une série d'exèdres et de loges ornées de mosaïques et de sculptures; les colonnes doriques en marbre blanc reposaient sur des bases de granit rouge; l'accès à la cour et aux galeries se faisait de l'extérieur par un propylée monumental.

De tels effets d'ensemble n'étaient pas des plus fréquents : bien souvent, comme l'édification des monuments qui le

bordaient dépendait surtout de la générosité d'un riche particulier ou de quelque souverain étranger, c'est sur un long espace de temps que s'étendait la construction d'un agora. Sans doute en résultait-il des disparates de détail : mais l'agora n'en représentait pas moins une unité architecturale.

Locaux de réunion et salles hypostyles. — Nombreux étaient, dans la cité grecque, les locaux destinés à des réunions : les uns servaient de sièges à des associations de toutes sortes, dans les autres (prytanée ou bouleutérion), les magistrats tenaient leurs séances. Il n'y a pas lieu de nous attarder à leur étude : ou bien ce n'étaient que des maisons à peu près semblables aux habitations dont nous parlerons plus loin, ou bien, s'ils avaient un aspect monumental, les éléments de leur élévation étaient ceux que nous avons déjà vus. Le plan intérieur n'avait rien de fixe; mais il comportait naturellement une salle assez vaste pour les assemblées : le très joli bouleutérion de Priène nous montre, autour d'une tribune placée à mi-chemin entre l'entrée et le centre de la pièce, des gradins disposés sur trois côtés le long des murs. Parfois le plafond était, comme dans certaines constructions égyptiennes ou crétoises, supporté par plusieurs rangées de colonnes (salle hypostyle) et le jour pénétrait d'en haut au moyen d'un lanterneau.

Le théâtre. — Le théâtre est, au contraire, une des créations les plus intéressantes et les plus originales de l'architecture hellénique, et qui montre, au même degré que le temple, avec quel talent le génie grec savait adapter un monument aux fins pour lesquelles il était construit.

Les plus anciens théâtres, ceux du VIe et du Ve siècle, étaient en bois. S'ils cessèrent, sans doute assez vite, d'être de simples tréteaux démontables, comme ceux des bateleurs de foire, ils ne furent pas édifiés en pierre avant le IVe siècle. De cette époque datent les plus beaux d'entre eux, ceux notamment d'Épidaure (construit par Polyclète le Jeune), de Delphes et d'Athènes (pl. X et XI).

Le théâtre grec, sous la forme où nous le font connaître les monuments conservés, se composait de trois parties, indépendantes l'une de l'autre, le *koilon* (en latin : *cavea*), l'*orchestre* et la *scène*.

De ces trois parties, la plus importante avait été primitivement l'orchestre (1). C'était une aire circulaire, sur laquelle un chœur lyrique chantait la puissance divine et dégageait la morale de l'action dramatique en évoluant rythmiquement autour d'un autel consacré à Dionysos (*thymélè*). Tandis que les spectateurs se groupaient sur des bancs disposés en amphithéâtre, les acteurs, peu nombreux d'ailleurs dans le drame antique, semblent s'être tenus sur une estrade de fortune qui, du côté opposé au public, limitait l'orchestre en le dominant d'une très faible hauteur : ainsi les protagonistes qui figuraient chacun un personnage individuel n'étaient pas mêlés à la collectivité du chœur, dont les spectateurs auraient eu peine à les distinguer; et cependant, de l'orchestre à l'estrade la communication était facile et les répliques pouvaient aisément s'échanger.

A l'évolution de la tragédie et de la comédie qui suivit la grande floraison classique correspondit dans l'aménagement matériel du théâtre un important remaniement. Le fait capital fut la disparition à peu près totale du chœur qui, dès la fin du Ve siècle, vit progressivement diminuer à la fois son rôle dramatique et le nombre de ses figurants : il en résulta qu'aucun lien n'était plus nécessaire entre le plateau des acteurs et l'orchestre.

Aussi lorsque, dans le courant du IVe siècle, s'érigèrent les grands théâtres de pierre, la modeste estrade sur laquelle étaient montés les héros de Sophocle et d'Aristophane fut l'objet non d'une simple adaptation mais d'une totale transformation. Dès lors, ce fut un vrai monument qui se dressa face au public, la scène : c'était un étroit bâtiment rectangulaire, dont la longueur était égale ou légèrement supérieure au diamètre de l'orchestre. Il présentait au public une façade (*proskénion*) décorée de colonnes, doriques ou ioniques, entre lesquelles s'inséraient des panneaux décoratifs. C'est au-dessus de cette façade que devaient désormais se tenir les acteurs, sur un plateau allongé, le *logéion*, sans aucune communication avec l'orchestre. Différentes pièces, placées sous le logéion (*hyposkénion*) et derrière lui servaient probablement de coulisses. La scène était flanquée

1. Sur la question de l'orchestre et de la scène, qui a donné lieu à de longues controverses, nous renvoyons au petit livre d'O. Navarre, cité dans la bibliographie, dont nous exposons ici, en quelques mots, les conclusions.

sur les ailes de petits bâtiments, dont la destination n'est pas claire, les *paraskénia*, et couverte d'un toit reposant sur des poutrelles en encorbellement.

En face de la scène, séparée d'elle de chaque côté par une allée (*parodos*) que fermait parfois une porte monumentale, s'élevait la partie réservée aux spectateurs ou *koilon*. Appuyé d'ordinaire à une éminence naturelle qu'on aménageait et au besoin surélevait par un massif de maçonnerie, le *koilon* se déployait en un demi-cercle plus ou moins régulier autour de l'orchestre. Tout le long de la pente, interrompues seulement une ou deux fois par une sorte de promenoir (*diazoma*) qui facilitait la circulation, s'élevaient les rangées de gradins, taillés dans le roc ou construits, sur lesquels s'asseyait le public. D'étroits et raides escaliers, qui divisaient le théâtre en secteurs (*kerkides*) rayonnaient de l'orchestre au sommet : ils étaient généralement doublés dans la partie supérieure.

Le *koilon* était extérieurement entouré d'un mur (*analemma*) qui, après avoir suivi toute la courbe de l'hémicycle, à la fois limite et soutènement, faisait retour à chaque extrémité en direction de l'orchestre. Il était parfois percé de portes, mais la grande masse des spectateurs semble être entrée surtout par l'orchestre, en suivant les parodoi.

Bien qu'aucun lien matériel n'existe entre les trois parties qui le composent, le théâtre grec donne une admirable impression d'unité : c'est que tout est conçu pour une seule fin, l'intelligence du spectacle; c'est pour que, de toutes les places, la scène soit bien visible que, dans certains cas, le contour du *koilon* s'écarte du demi-cercle; c'est pour réduire l'éloignement des derniers gradins que vers le sommet, à Épidaure par exemple, la pente devient plus raide. Les visiteurs actuels ne se lassent pas d'admirer avec quelle netteté porte la voix d'un bout à l'autre du théâtre : combien plus claire devait-elle retentir lorsque les murs et l'auvent, aujourd'hui disparus, faisaient de la scène une véritable caisse de résonance.

Ce qu'en revanche les modernes risquent de trouver un peu sommaire, c'est l'installation des spectateurs : exposés dans ce vaste espace découvert à la chaleur et à la pluie, ceux-ci s'entassaient sur les durs degrés de pierre; seuls quelques dignitaires avaient droit à des sièges d'honneur, de pierre eux aussi, mais pourvus d'un dossier et d'accou-

doirs. Mais, outre que les Anciens n'avaient pas nos exigences, l'inconfort était moindre qu'il ne semble à première vue : la face antérieure des gradins était refouillée pour qu'on y pût glisser les pieds et plier les jambes en arrière; les délicats apportaient — ou peut-être louaient sur place — des coussins; enfin, à défaut d'un toit dont l'immensité de la surface à couvrir rendait l'existence impossible, des tentes soutenues par des mâts abritaient le public de la chaleur et des courtes ondées : si la pluie s'intensifiait, tandis que l'eau dégoulinait en trombe du koilon dans la rigole d'écoulement ménagée autour de l'orchestre, chacun s'enfuyait jusqu'à l'un des portiques que l'on avait toujours la précaution de construire près des théâtres.

Des différentes parties du théâtre, la seule qui, présentant, vers l'extérieur et vers l'intérieur, une double façade, se prêtât à la décoration, était la scène. C'est surtout cependant à une époque assez tardive, et exclusivement en Asie Mineure, que celle-ci revêtit un aspect monumental. La partie tournée vers l'orchestre, celle qu'on appelle *frons scenae*, dominant un proskénion de hauteur désormais un peu réduite (2 mètres environ), offre une somptueuse colonnade où les deux ordres sont souvent superposés : le mur de fond, bien plus élevé que dans les théâtres de Grèce propre, est creusé de niches à fronton où prennent place des statues; et une disposition analogue est reproduite sur la façade extérieure, primitivement si simple. De cette nouvelle conception architecturale, les plus beaux exemples sont ceux d'Éphèse, de Priène, de Pergame et surtout, à cause de leur remarquable état de conservation, ceux de Termessos, Pergé et Aspendos (pl. XII).

Une étude plus détaillée comporterait une description de l'*odéon*. Bornons-nous ici à signaler que ce monument — salle de concert et de conférences — ne diffère du théâtre que par ses dimensions plus petites, et par le toit qui parfois le couvrait.

Le gymnase et le stade.— Il ne nous est pas non plus possible d'insister sur le gymnase et la palestre qui tenaient dans la vie des Grecs une place très importante, mais qui ne sont pas, sauf par leur ingénieuse disposition, bien caractéristiques du style grec; ou plus exactement leur plan fait penser soit à celui de la maison d'habitation, soit

à celui de l'agora. Il consistait essentiellement en une grande cour, carrée ou rectangulaire, entourée de bâtiments dont les pièces avaient chacune une affectation correspondant à quelqu'une des occupations auxquelles se livraient les jeunes sportifs; à côté de chambres destinées aux ablutions des athlètes ou à leurs exercices, d'autres, qui n'étaient pas les moins importantes, servaient de lieu de réunion à toutes sortes d'oisifs.

Le stade, où se disputaient surtout les concours de course, consistait en une piste, longue d'environ 220 mètres, que bordaient, sur deux ou trois côtés, les gradins où, comme au théâtre, prenait place la foule des spectateurs.

Les fontaines. — Parmi les monuments publics, il nous faut encore citer les fontaines. Beaucoup d'entre elles, en effet, présentaient un aspect architectural dont, mieux que les ruines exhumées par les fouilles, les représentations figurées sur les vases nous donnent une assez nette idée. D'ordinaire l'eau jaillissait d'un mur ou d'un pilier par une ou plusieurs embouchures en forme de masque de fauve (lion, panthère ou quelque autre); elle s'écoulait dans un réservoir abrité sous un portique surmonté d'un fronton. C'est là que les femmes venaient chercher l'eau, à moins que la fontaine ne fût réservée pour les bains. Deux vases célèbres, conservés à Leyde et à Berlin, nous montrent l'un des hommes, l'autre des femmes qui, sous le jet d'eau, procèdent à leurs ablutions. A ces fontaines était lié d'ordinaire un culte de la source : parmi les plus célèbres citons Callirrhoé à Athènes, Castalie à Delphes, Pirène à Corinthe.

Les maisons d'habitation. — Les Grecs, qui étaient de goûts simples et qui, en vrais méridionaux, préféraient à leur intérieur l'animation de la place publique, semblent s'être toujours contentés d'habitations modestes. Même les plus riches construisaient leurs maisons en matériaux de peu de prix, bois, pisé ou pierre sèche et c'est pourquoi si peu d'entre elles nous ont été conservées. Celles que nous connaissons le mieux sont déjà tardives : les plus anciennes qui nous soient parvenues en relativement bon état sont celles d'Olynthe qui sont antérieures au milieu du IVe siècle avant notre ère; celles de Théra, de Priène et de Délos appartiennent à l'époque hellénistique.

Le plan de ces dernières est encore fort lisible. Il comportait nécessairement une cour, carrée ou rectangulaire, que bordait sur un côté au moins un portique; tout autour, et prenant jour sur elle, se groupaient des pièces, celles où l'on recevait et traitait les hôtes et celles où s'affairaient les esclaves. Elles étaient plus ou moins nombreuses selon l'importance de la maison. Parmi les premières figurait nécessairement une chambre assez vaste, l'*oikos*, qu'une ou plusieurs baies mettaient en communication avec le portique et la cour, et qui jouait à la fois le rôle de notre salon et de notre salle à manger; elle était parfois flanquée d'autres pièces d'apparat. Quant aux locaux destinés à la domesticité, leur importance variait naturellement avec la fortune des habitants. Le rez-de-chaussée, assez élevé en général (sa hauteur pouvait atteindre 6 mètres), était surmonté d'un étage réservé à la vie familiale. Pour que le secret de l'intimité fût préservé, la façade ne s'ouvrait sur la rue que par une porte, qui donnait d'ordinaire accès à un long couloir aboutissant à la cour; parfois cependant elle était occupée au rez-de-chaussée par des boutiques, sans communication avec l'intérieur, que le propriétaire louait ou faisait exploiter par ses esclaves. Signalons enfin, qu'une même maison pouvait être occupée par plusieurs familles : des escaliers qui, de la rue, accédaient directement à l'étage, assuraient à chaque locataire une relative indépendance.

La décoration de la maison. — Plus que le plan, qui, à quelques variantes près, se ramène toujours à celui que nous avons décrit, plus même que les dimensions qui, en Grèce, ne sont jamais très vastes, ce qui distingue des autres la maison des riches, c'est sa décoration. Non la décoration extérieure toutefois, car le long des rues, une façade uniformément close, uniformément crépie donnait à toutes les demeures un aspect à peu près semblable. Mais sitôt franchi le seuil de la porte et dépassé le corridor que surveillait parfois la logette d'un gardien, on se trouvait dans ce qui donnait à chaque demeure son cachet particulier, la cour.

Dans les habitations les plus belles, celles où l'espace n'était pas sordidement mesuré, le portique s'étendait sur trois côtés, ou même sur les quatre. Il ne régnait pas toujours à la même hauteur : dans les péristyles dits *rhodiens*, des corbeaux que projetaient les colonnes d'angle et qui

parfois affectaient la forme de protomes d'animaux, maintenaient une des architraves plus basse que les autres. L'ordre en général était dorique. Souvent les colonnes, suivant une mode hellénistique, n'étaient cannelées que dans le haut et laissées lisses dans leur partie inférieure. La margelle d'un puits ou celle de la citerne qui était généralement creusée sous la cour se dressait gracieusement sur le stylobate. Derrière la colonnade, les murs couverts de stuc apparaissaient peints d'un badigeon rouge et noir qui imitait l'appareil hellénique. Le sol de la cour était presque toujours pavé d'une mosaïque : simple assemblage de cailloux colorés chez les pauvres, celle-ci constituait au contraire chez les riches une véritable œuvre d'art, présentant, au milieu d'un encadrement décoratif, une sorte de tableau (*emblêma*).

La décoration n'était pas limitée à la cour; elle s'étendait aussi aux pièces du rez-de-chaussée, et même à celles de l'étage. Peintures murales et mosaïques se rencontrent non seulement dans les chambres que leurs dimensions signalent à notre attention, mais aussi parfois dans des pièces plus petites dont elles nous révèlent ainsi l'importance.

Il ne semble pas que la sculpture ait tenu, dans la demeure des Anciens, la place qu'elle occupe de nos jours chez ceux qui ont les moyens d'accommoder à leur guise leur domicile. Les statues ou les figurines qui ont été trouvées dans les maisons d'habitation, souvent simples répliques d'œuvres célèbres, n'étaient pas là comme un ornement, mais elles représentaient l'image des dieux que vénérait la famille : c'étaient des objets de piété et non des objets d'art.

Le mobilier. — A cela, rien d'étonnant : car le goût du bibelot qui fut si répandu chez les collectionneurs romains n'était pas du tout le fait des Grecs. Pour eux, autant que nous le sachions, ne prenaient place dans la maison que les objets qui répondaient à un besoin. Les vases mêmes, que multiplia leur industrie, n'étaient point des ornements, mais des ustensiles, ayant chacun son usage déterminé.

Aussi le mobilier semble-t-il avoit été réduit au minimum : il se composait pour l'essentiel des mêmes éléments qu'aujourd'hui, lits, tables et sièges (1). L'armoire ne paraît pas

1. Il est à croire qu'autrefois comme aujourd'hui, en Grèce, chez les gens du peuple, le mobilier consistait essentiellement en tapis posés à terre, sur lesquels on se couchait et s'asseyait.

avoir été employée : comme actuellement chez les paysans grecs, c'étaient des coffres qui en tenaient lieu. Ce mobilier nous serait pour ainsi dire totalement inconnu s'il n'avait été fréquemment représenté par les peintres et les sculpteurs et si, d'autre part, au lieu d'être en bois, selon la règle habituelle, certains exemplaires, offerts en présents à des divinités, n'avaient dû à leur pieuse destination d'être construits en une matière moins périssable, la terre cuite ou le marbre : ne parlons que pour mémoire des meubles en bronze ou en métal précieux, *ex-voto* eux aussi, qui, dès la fin de l'antiquité avaient été volés et envoyés à la fonte. Faut-il ajouter que, par leur nature même, les documents en notre possession revêtent un caractère d'apparat assez exceptionnel et qu'on aurait tort, en les prenant pour modèles, d'imaginer, dans la plupart des maisons grecques, autre chose qu'un mobilier très simple où régnaient surtout le billot de bois et le bâti de menuiserie, recouverts de quelques étoffes ?

Les formes étaient peut-être moins variées que chez nous. Le lit, qui ne servait pas seulement au sommeil mais sur lequel s'étendaient aussi les convives des banquets et des beuveries, était comme le nôtre limité en haut et en bas par un panneau plein; les montants qui le supportaient étaient larges et plats; ils s'amincissaient souvent en leur milieu en des découpures dessinant des volutes; des ornements peints représentaient des oves, des rais de cœur, des palmettes qui visaient à donner au meuble une apparence architecturale.

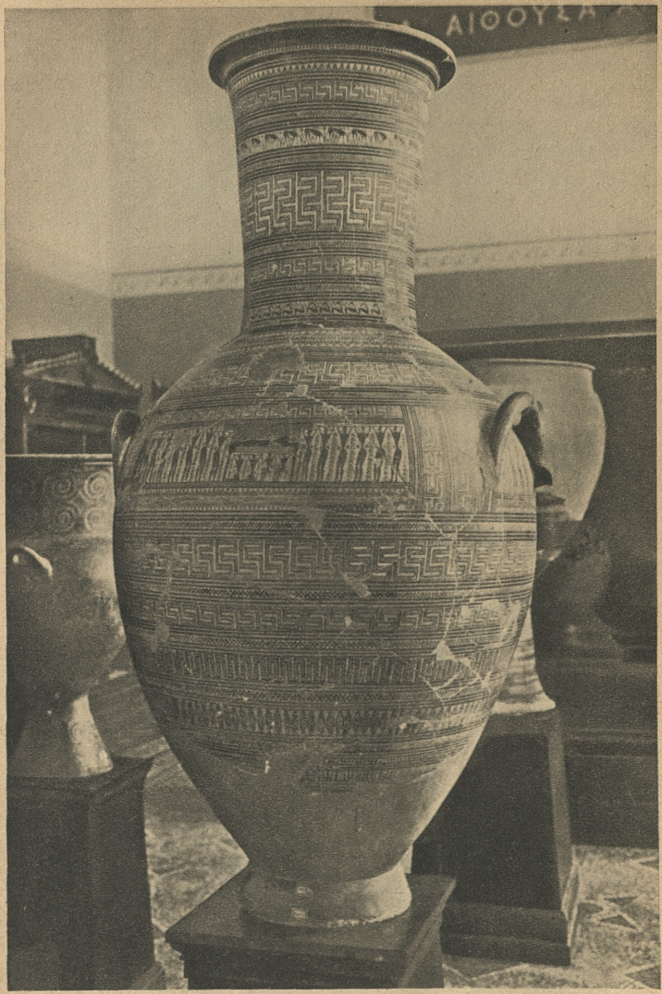
C'est la même impression de construction à la fois solide et d'une géométrie qui n'excluait pas l'élégance que cherchaient à produire les fauteuils d'apparat, ceux sur lesquels siégeaient les dieux (pl. XV) : des montants semblables à ceux des lits, reliés entre eux par des traverses pleines, ciselées ou décorées de motifs analogues à ceux que nous venons de citer, supportaient un siège très large et très profond; le dossier était constitué par un vaste panneau et les accoudoirs, amples et plats, reposaient en avant sur des images de sphinx accroupis. Moins encombrants et d'un usage plus commode étaient des fauteuils dont le siège et le dossier s'arrondissaient autour du corps; sur les stèles funéraires est souvent représentée une chaise dont le dossier et les pieds des-

sinent une courbe gracieuse; enfin, plus simples encore et plus maniables étaient les tabourets en *x*, tel celui sur lequel, dans un curieux relief conservé au musée d'Athènes, est assis un éphèbe regardant un combat entre chien et chat.

Il y avait plusieurs sortes de tables : les unes, petites et rondes, étaient portées par trois pieds en forme de pattes d'animaux; les autres, rectangulaires et allongées reposaient sur des montants droits, épais ou minces, reliés entre eux par des traverses et qui étaient au nombre de trois ou de quatre (dans le premier cas, ils étaient disposés en triangle, à chaque extrémité d'un des petits côtés et au milieu de l'autre).

Les coffres étaient de dimensions et d'aspect très variables : leurs parois étaient souvent décorées de peintures ou de ciselures, ou revêtues de placages en une matière précieuse : celui que le tyran de Corinthe, Kypsélos, avait dédié à Zeus dans le sanctuaire d'Olympie faisait, par la richesse de sa matière et de son ornementation l'admiration des Anciens.

Jette-t-on un regard d'ensemble sur tout ce mobilier, on est frappé d'abord par son caractère architectural : la structure du meuble est toujours très nette, les lignes du bâti ne sont pas dissimulées sous des ornements qui l'encombrent, mais soulignées au contraire par des détails, volutes ou palmettes, qui accusent leur rôle de supports ou de traverses, accentuent leur ressemblance avec la colonne, l'architrave ou le mur d'un édifice; les proportions sont toujours harmonieuses et semblent obéir au même canon qui a réglé, sur une échelle plus grande, la construction des édifices monumentaux. Point de lourdeur ni de sécheresse, mais une solidité précise et nerveuse, un goût de la géométrie que nous avons signalés déjà en étudiant le temple. Comme dans le temple aussi, l'austérité des lignes est adoucie par une décoration discrète : notons pourtant qu'aux motifs employés par les architectes, les artisans du meuble en ont ajouté d'autres; ils témoignent surtout d'une prédilection très vive pour la figure animale, comme en font foi les griffes de lion qui souvent terminent le pied d'une table ou d'un fauteuil, ou les images de fauves accroupis qui supportent les accoudoirs d'un trône ou les panneaux d'un lit.



(Cl. Alinari.)

XIII — AMPHORE ATTIQUE DE STYLE GÉOMÉTRIQUE.



(Cl. Giraudon.)

XIV — Amphore attique signée Pamphaios (vers 530.)
Musée du Louvre.



Cl. Alinari.)

Amphore attique signée Andokidès (vers 530.)
Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon.)

XV — Trône représenté sur un cratère à figures rouges.



(Cl. Giraudon.)

XVI — Héra de Samos. Musée du Louvre.

Les vases : formes et usages. — On ne saurait étudier le mobilier antique sans accorder une place importante à ce que les visiteurs de nos musées appellent d'un terme très général les vases. Ce nom ne désigne pas seulement les récipients de toutes sortes destinés aux liquides, depuis l'amphore où se conservait le vin jusqu'au mince flacon d'huile parfumée qu'apportait l'athlète à la palestre, mais aussi l'énorme jarre où l'on gardait le grain et le coffret où les femmes serraient leurs joyaux. L'extension assez impropre de ce terme à des objets si variés provient de ce que la plupart de ceux-ci étaient en terre cuite. Cette matière était, en effet, de beaucoup la plus commode et la plus économique. Dans la Grèce antique, le verre n'était pas encore en usage, le bois était rare dans ce pays sans arbres, le bronze et plus encore les métaux précieux et l'ivoire ne pouvaient, à cause de leur prix, être utilisés que pour des objets de luxe.

Les vases jouèrent dans la civilisation hellénique un rôle de premier plan : chez le pauvre comme chez le riche, à la cuisine et dans les salles de réception, posés à terre ou accrochés au mur par un clou, on les trouve partout dans la vie des Grecs et il est bien des maisons où ils devaient à eux seuls constituer le plus clair du mobilier. Certains d'entre eux accompagnaient même les morts dans leur tombe — et c'est à cette circonstance que nous devons de posséder beaucoup de ces objets qui, sans cela, n'auraient certainement pas résisté à tant de siècles.

Aux différents usages correspondaient bien entendu dimensions et formes diverses. La provision d'huile ou de grain était entreposée pour l'année dans de grandes jarres appelées *pithoi* (singulier : *pithos*). L'*amphore*, dans laquelle on gardait et expédiait le vin ou l'huile, se caractérisait par sa panse ovoïde, posée sur un pied bas et reliée par deux anses verticales à un col tantôt court, tantôt élancé : sauf dans les débuts de l'archaïsme et de nouveau au IVe siècle, où elle atteignit parfois une taille considérable (telle amphore géométrique n'a pas moins de $1^{m},75$), elle se tenait dans des formats moyens. Le *cratère* (1), étant destiné au mélange des liquides, présentait une très large embouchure et s'évasait vers le haut. Posé sur un pied indépendant, il prend

1. Le mot *cratère* vient d'un verbe grec signifiant : *mélanger*.

le nom de *dinos*. L'*hydrie*, dont se servaient les femmes pour aller chercher l'eau à la fontaine, avait d'ordinaire une épaule assez plate; on la saisissait soit par les deux anses horizontales attachées à sa panse, soit par une anse verticale élancée qui, en une courbe gracieuse, unissait le haut du col à l'épaule. L'*œnochoé*, avec laquelle on versait dans les coupes le vin puisé dans le cratère, était une cruche de petites dimensions, pourvue d'une anse élevée et dont l'embouchure reproduisait souvent le dessin trilobé du trèfle. On buvait dans une sorte de bol, le *skyphos*, ou dans des *coupes* dont la forme, amoureusement étudiée par tous les ateliers de céramique, atteignit à Athènes, dans la première moitié du Ve siècle, une incomparable perfection. Les flacons à parfums, *aryballes*, *alabastres*, *lécythes*, se distinguaient les uns des autres par leurs proportions, leur assiette, le galbe de leur panse et la ligne de leur col; ils étaient tous assez petits. Enfin, on se servait naturellement aussi de vaisselle analogue à la nôtre et les plats plus ou moins creux dont on usait différaient des nôtres surtout par leur décoration. Chacun des types que nous venons d'énumérer comportait de multiples variétés et les archéologues mettent à les distinguer un soin qui paraît avoir été assez étranger aux Anciens, moins soucieux que nous d'établir des catégories tranchées parmi des formes que le goût et l'ingéniosité de chaque atelier étaient libres de nuancer à l'infini.

Nous parlerons plus loin du décor dont dès l'origine les potiers ornèrent ces différents vases. Ce qui nous intéresse ici, c'est ce qu'on a pu à bon droit appeler leur architecture. On a noté que ses principes étaient les mêmes qui avaient inspiré la construction des monuments que nous venons d'étudier dans ce chapitre. Prenons pour exemple l'amphore (pl. XIII et XIV). Sa forme est imposée par sa destination même : elle comporte un fût capable d'assurer son assiette, une panse assez vaste pour contenir et conserver le liquide, un col dont l'embouchure est soulignée d'un bourrelet et que deux anses relient au corps. C'est le rapport entre ces différentes parties qui donne au vase son aspect propre, et c'est ce rapport que nous voyons changer selon les régions et les époques. Dès l'origine nous constatons l'existence simultanée de deux canons, l'un trapu, l'autre élancé : celui-ci se manifeste par l'allongement

parfois du pied — ce qui n'allait pas sans compromettre l'équilibre du récipient —, toujours du col qui dans les cas extrêmes dépasse largement le tiers de la hauteur totale; en même temps la panse au lieu d'être globulaire a la forme d'une ellipse très allongée et les anses, à peine écartées du col, sont presque verticales. L'autre canon, en réduisant le pied à l'état de simple galette, en renflant au maximum le corps, en arrondissant les anses, en élargissant le col dont la hauteur est en même temps très diminuée, donne au contraire à l'amphore un aspect ramassé qui évoque presque l'idée d'une sphère. La place nous manque ici pour suivre, à travers les recherches des ateliers et des artistes, l'évolution d'un type que la Grèce n'avait pas inventé, mais qu'elle a porté à son point de perfection. Dans des genres très différents, l'amphore un peu lourde d'Amasis ou d'Exékias, celle d'une svelte finesse de Nicosthénès et celle aux lignes nobles et pures du peintre des Niobides nous montrent, espacées sur un siècle, des réussites qui satisfont pleinement notre œil et notre esprit : c'est parce que chacune d'elles obéit aux mêmes principes qui ont guidé les architectes dans la construction des temples.

Évolution du style architectural grec. — Pour donner une idée de ce que fut le style architectural grec, nous nous sommes bornés à énumérer et à décrire les différents types de monuments et les éléments qui les composent.

Il va sans dire que des origines à la décadence et d'une province à l'autre, ce style n'est pas resté toujours le même. N'insistons pas cependant sur ces différences : elles sont moindres sans aucun doute que dans l'histoire de notre art de bâtir. Elles ne concernent ni le mode de construction qui, du jour où furent vaincues les difficultés matérielles du début et acquise la maîtrise technique, ne changea pas beaucoup, ni le plan même qui, pour chaque type d'édifices, resta à quelques détails près celui qui avait été conçu dès l'archaïsme.

C'est plutôt dans la nature du décor et dans le caractère de l'effet d'ensemble que se marque l'évolution. Dès la fin du ve siècle, la juxtaposition des deux ordres dans un même monument et l'invention du chapiteau corinthien révélaient le désir de nuancer et d'enrichir l'aspect des édifices : souci nouveau qui désormais poindra les architectes et les poussera

à accorder à l'ornement une place toujours plus grande. A moins que, par réaction, ils n'enchérissent sur la simplicité classique — au point de tomber parfois dans la sécheresse —, ils sacrifieront d'autant plus à cette tendance qu'ils y seront encouragés par ceux qui, à partir du IVe siècle, deviendront leurs meilleurs clients, les princes et les souverains d'Asie Mineure et d'Égypte. C'est aussi pour complaire à cette nouvelle clientèle, à laquelle l'atticisme et le sens de la mesure demeurent étrangers, qu'ils donneront, aux édifices qu'ils construisent, des dimensions beaucoup plus vastes qu'on ne l'avait fait avant eux.

Ainsi finira par disparaître, devant un amour de la décoration qui alla jusqu'à la surcharge, devant un goût du grandiose qui aboutit à l'emphase, la sobriété grave, élégante et vigoureuse qui avait été la plus belle qualité du génie grec.

CHAPITRE IV

Les arts du relief et le costume.

La sculpture mérite d'être considérée comme le plus représentatif de tous les arts grecs. C'est en elle que le génie hellénique a trouvé son expression la plus complète et la plus parfaite, c'est à elle aussi qu'il a eu le plus volontiers recours pour s'exprimer.

Cette prédilection est naturelle. On a tenté de l'imputer à telle ou telle condition extérieure, à la richesse du sol en marbre ou en minerai, au caractère anthropomorphique de la religion, au prestige de l'idéal athlétique : ce sont là des éléments qui, certes, ont favorisé le développement de la sculpture, mais ils ne sauraient en aucune façon expliquer à eux seuls sa naissance, ni l'amour que d'un bout à l'autre de leur histoire les Grecs lui ont porté, ni la haute qualité de l'ensemble des œuvres qu'elle a produites.

Ces œuvres diffèrent entre elles par la matière, la technique, le format, l'aspect, le thème qu'elles traitent, le mérite de leurs auteurs, mais toutes elles font apparaître la vivacité d'un sens plastique dont témoignent aussi, hors du domaine de l'art, les créations plus humbles de la mode vestimentaire.

Aspects de la sculpture. — Notons d'abord que, dès ses origines, l'hellénisme a pratiqué toutes les formes de la sculpture. Si les plus anciens monuments de la grande plastique que nous connaissions ne sont pas antérieurs aux dernières années du VIIe siècle avant notre ère, des traditions qu'il n'y a pas lieu de mettre en doute nous apprennent qu'ils avaient été précédés par des images plus grossières encore, en bois pour la plupart, les *xoana*, dont certains, dévotement conservés, étaient encore objets de vénération à l'époque romaine. A leur défaut, le goût des premiers Grecs pour la ronde-bosse nous est attesté directement par le grand nombre de figurines, humaines ou animales, recueillies dans les tombes géométriques ou dans les couches

profondes des sanctuaires. De même, avant les décorations monumentales dont étaient déjà revêtus les temples archaïques, existaient des plaques sculptées de petites dimensions qui constituent pour nous les plus lointains exemples de l'art du relief en Grèce. Statuaire, figurine, relief, aucune de ces techniques ne fut abandonnée par la suite.

C'est qu'elles avaient chacune leur destination propre, et, dans une certaine mesure, leur répertoire particulier. La sculpture, en effet, ne jouissait pas alors, non plus que les autres formes de l'art, de cette liberté que nos habitudes modernes nous poussent à lui attribuer : étroitement soumise à la religion, pour laquelle elle travaillait, peut-on dire exclusivement, elle répondait à des préoccupations précises, parmi lesquelles la recherche de la beauté pure n'occupait qu'une place secondaire; pendant la plus grande partie de son histoire, son office, qui était triple, consista tout juste à donner un corps à la personne mystérieuse des dieux et des êtres surhumains, à rendre perpétuellement présente aux regards des Immortels l'image des hommes qui se recommandaient à leur bienveillance ou le souvenir des actes pieux qui méritaient récompense, et enfin, à illustrer, pour l'édification des fidèles, certains épisodes de la légende sacrée; il faut attendre le début du IVe siècle pour que la sujétion de l'art à la religion se fasse moins lourde et qu'apparaissent enfin des représentations d'un caractère plus profane.

Les figures divines. — La représentation des dieux, figurés dans leur force ou leur splendeur, était liée dans son principe à la croyance, commune à tous les primitifs, qu'entre un être et son image existaient des rapports magiques, que l'une était le substitut de l'autre et même s'identifiait à lui, que l'esprit et la puissance d'une divinité se fixaient nécessairement dans la figure qui était censée reproduire son apparence : c'est pour obéir à cette superstition (qui, au moins chez les gens simples, ne disparut jamais complètement) que, durant tout le paganisme on apportait aux idoles des Immortels parure, viande et boisson et que, dans certains cas, on alla jusqu'à les enchaîner pour les empêcher de déserter leur sanctuaire et d'abandonner leurs fidèles.

Ces images, sans doute parce qu'on pensait que leur forme correspondait mieux ainsi à celle du dieu, étaient traitées d'ordinaire en ronde-bosse. Leurs dimensions ne variaient pas moins que leur matière. Elles dépassaient souvent la taille humaine, mais de peu de chose, et le Zeus ou l'Athéna de Phidias qui atteignaient plus de dix mètres constituent d'extraordinaires exceptions. En revanche, il n'était pas rare que le format fût plus ou moins sensiblement réduit.

La valeur matérielle et le mérite de toutes ces images dépendaient bien entendu du talent de leurs auteurs et de la générosité de ceux qui les avaient commandées : les plus économiques, à la fois par le peu de prix de la matière et la facilité du travail, étaient en terre cuite — et celles-ci n'excédèrent presque jamais en Grèce le format le plus réduit; mais on en taillait aussi dans la pierre tendre (*poros*) ou dans le marbre, à moins qu'on ne les fondît en bronze : qu'elles fussent minuscules ou colossales, c'étaient là les matières les plus communément employées. Il arrivait pourtant, lorsqu'on disposait d'une somme importante, qu'elles fussent en métaux précieux ou en ivoire, et la technique chryséléphantine fut celle des statues de culte les plus admirées des Anciens.

Les grands dieux n'étaient pas les seuls dont on fixât l'aspect dans une image sculptée : à côté d'eux, selon les croyances primitives, fourmillaient nombre de puissances mystérieuses et généralement malfaisantes dont il importait plus encore de contrôler et de diriger l'activité en les emprisonnant dans une représentation figurée. Tel était le cas des Gorgones, par exemple, dont la malignité, lorsque leur masque hideux était placé en quelque lieu, se trouvait contrainte à s'exercer en faveur de ceux qui s'étaient mis ainsi sous leur protection. C'était aussi le cas des morts : la statue qu'on érigeait sur leur tombe, l'image qu'on peignait, gravait ou sculptait sur leur stèle funéraire — ce poteau frontière entre deux mondes — leur assignait dans l'au-delà une résidence dont ils ne pouvaient s'échapper pour venir troubler les vivants.

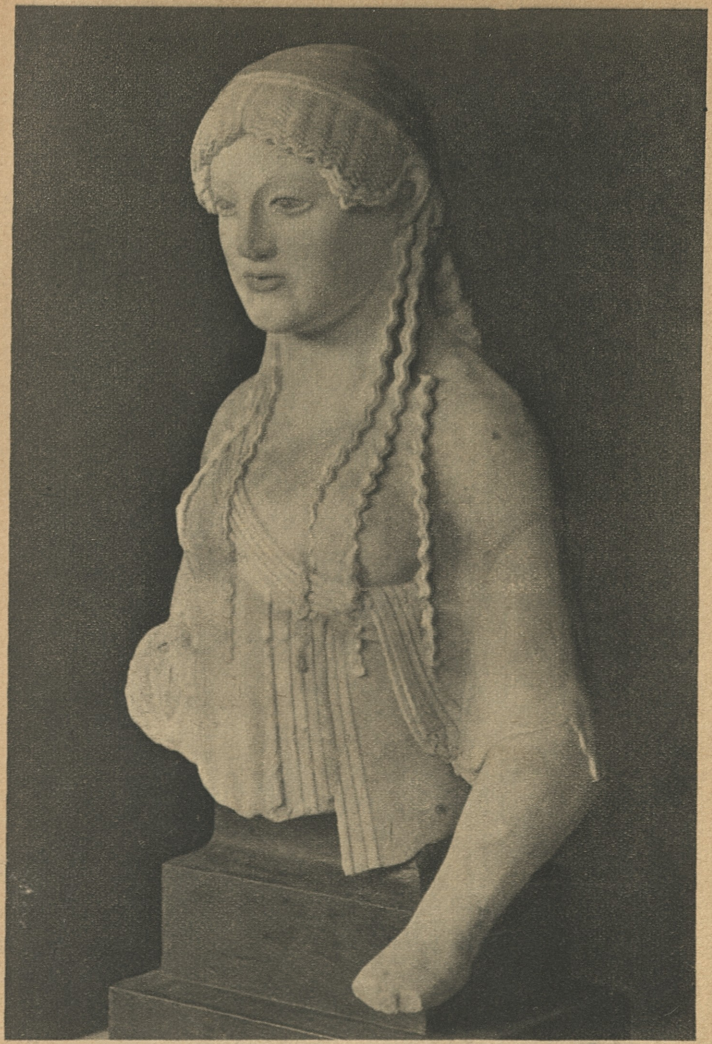
Les images votives. — L'identité qui, dans l'esprit des premiers Grecs, existait entre un être et sa représentation explique aussi l'origine des images votives.

La preuve nous en est fournie par les innombrables figurines d'animaux que nous ont livrées les fouilles de certains sanctuaires archaïques : tout ce bétail en miniature était offert aux dieux en lieu et place des bœufs, des moutons, des chèvres que les donateurs n'avaient pas les moyens de sacrifier en réalité.

Il en allait de même des représentations humaines. Quiconque consacrait sa propre image faisait de sa personne un don symbolique à la divinité : il attendait en échange quelque récompense et l'image, grandeur nature ou de petites dimensions, placée dans le sanctuaire le plus près possible de la statue de culte, était là précisément pour rappeler à l'Immortel la dette de reconnaissance que, bien involontairement d'ailleurs, il avait ainsi contractée.

Souvent, pour s'attirer de façon plus sûre encore la faveur divine, le dédicant se faisait représenter dans l'accomplissement de quelque acte pieux, en train d'offrir un sacrifice, par exemple : c'est ainsi qu'une célèbre statue archaïque d'Athènes, le Moschophore, nous montre un homme portant sur ses épaules le veau qu'il s'apprête à immoler. Les scènes de ce genre n'étaient qu'exceptionnellement traitées en ronde-bosse, car le relief — ou la peinture — était plus apte à grouper en une même action plusieurs personnages; et une multitude de stèles de toutes les époques, consacrées par des gens de toutes sortes et exécutées d'ordinaire par de modestes artisans, nous font connaître ainsi la série des manifestations par lesquelles les humains témoignaient leur piété.

S'il est d'ordinaire assez aisé de déterminer le caractère votif des scènes ainsi figurées sur les reliefs, nous manquons le plus souvent de moyens pour distinguer de celles des dieux les statues des hommes. Certes, ces dernières, par un respect bien compréhensible de la hiérarchie, n'atteignaient jamais les dimensions colossales qui étaient parfois celles des images divines, et l'on n'employait pas non plus pour elles les matières précieuses réservées à certaines idoles; mais c'est là un critérium qui ne peut s'appliquer qu'à un petit nombre de cas. Et par ailleurs, les unes et les autres, conçues suivant des principes communs que nous étudierons plus loin, présentent la même variété de format, de technique et d'apparence : si bien que, lorsque son identité ne nous est pas révélée par une inscription, par



(Cl. Boissonnas.)

XVII — Coré attique dite « la Boudeuse ». Athènes. Musée de l'Acropole



(Cl. Alinari.)

XVIII — Métope de Sélinonte : Persée tuant Gorgone.
Musée de Palerme.



(Cl. Ass. Guillaume Budé.)

XIX — Frise du trésor de Siphnos à Delphes.



(Cl. Alinari.)

XX — Stèle attique de l'Hoplitodrome. Athènes. Musée national.

une attitude typique ou par un attribut, nous n'avons guère de chances de savoir si la statue que nous avons sous les yeux est celle d'un mortel ou d'une divinité.

Illustration des mythes. — Le double souci d'instruire ses fidèles et de plaire à ses dieux en célébrant leur gloire poussa dès l'origine la religion grecque à faire illustrer les principaux épisodes de la légende sacrée : cette tâche fut naturellement dévolue à la peinture et au relief qui, mieux que la statuaire, se prêtaient à la narration.

Une étude de style ne comporte pas l'énumération ni l'analyse des thèmes ainsi traités. Leur nombre paraît d'ailleurs étonnamment petit si l'on songe à la richesse de la mythologie grecque : un choix des plus rigoureux, dont les raisons ne nous apparaissent pas toujours, avait présidé à la composition d'un répertoire qui, fixé dès l'époque archaïque, ne devait pas se modifier sensiblement avec le temps. Ce répertoire n'était pas partout le même : des traditions et des cultes locaux donnaient dans certaines régions une importance particulière à telle figure qui, ailleurs, ne jouait pas même un rôle de second plan. Il y avait pourtant quelques thèmes dont le succès se maintint toujours et partout aussi vif : la guerre des Géants contre les Dieux, la lutte des Centaures et des Lapithes, celle des Grecs contre les Amazones ou contre les Troyens, les exploits d'Héraclès étaient de ce nombre.

Ces pieux motifs, nous les trouvons représentés surtout dans la sculpture décorative monumentale. C'étaient eux qui, dans les frontons, sur les métopes et sur les frises des édifices sacrés, traités le plus souvent par des artistes en renom, s'imposaient à l'admiration de la multitude des fidèles. Cependant le relief ne jouait pas toujours son rôle édificateur avec autant d'éclat. La propagande religieuse s'exerçait plus humblement, mais plus profondément peut-être, par le moyen de représentations sculptées ou gravées qui décoraient soit des objets familiers, en métaux précieux ou vulgaires — fibules, pièces d'armement, plaques de revêtement pour meubles ou chars —, soit des panneaux de petites dimensions, en pierre ou en terre cuite, qu'exécutaient en série des ateliers industriels et que l'on suspendait aux murs.

Sculpture et religion. — A de rares exceptions près, qui toutes sont d'époque déjà avancée, il n'est donc pas en Grèce de sculpture dont les dieux soient absents. Seul, notre aveuglement nous empêche parfois de reconnaître leur présence; mais elle n'échappait pas à l'esprit averti des Anciens : la statue qui nous paraît uniquement exalter la beauté vigoureuse d'un athlète était d'abord pour eux l'*ex-voto* offert par la reconnaissance d'un vainqueur conscient de la part qui revenait au ciel dans son succès, et la guerre de Troie cesse de nous sembler un sujet bien profane pour décorer un trésor si nous songeons qu'aux côtés des Grecs avaient combattu des Immortels.

Même lorsque, dans le courant du IVe siècle, sous la double influence de la critique philosophique et d'habitudes étrangères adoptées par l'hellénisme, l'art paraît se dégager de la religion, il s'en affranchit moins qu'on n'avait jadis tendance à l'estimer : c'est à la coutume orientale de diviniser les personnages importants que le genre du portrait dut peut-être son origine et sa diffusion; et la science contemporaine s'est engagée dans une voie qui lui a permis de déceler, dans des représentations à première vue profanes, plus d'un trait qui les rattachaient au culte.

Cette prédominance exclusive de la religion aurait risqué d'entraver l'art grec dans son développement. Il n'en fut heureusement rien pour différentes raisons dont les deux suivantes méritent une attention particulière :

Traditionalisme de la sculpture. — La première est que la contrainte qui leur était ainsi imposée, insupportable à nos yeux, semble être passée inaperçue des artistes eux-mêmes. Elle s'exerçait, en effet, sur le choix des thèmes et des motifs, non sur la manière de les traiter. Or, si étrange qu'il puisse paraître, l'originalité, telle que l'entendent la plupart de nos contemporains, était le moindre souci des sculpteurs grecs; ils se préoccupaient peu d'inventer des sujets nouveaux : foncièrement traditionalistes, fiers de ce qu'ils devaient à leurs anciens, ils cherchaient uniquement à dépasser leurs maîtres dans la voie par eux tracée; tous leurs efforts s'attachaient à perfectionner la technique et l'exécution, à serrer de plus près la nature, à rendre plus vivante leur œuvre; mais ils redoutaient, semble-t-il, de toucher aux types qui leur avaient été légués, et les rares

modifications qu'ils leur faisaient subir, timidement proposées, étaient toujours très lentes à s'imposer. Si bien que le conservatisme religieux dut n'avoir aucune peine à faire respecter par les artistes des traditions auxquelles leurs propres tendances les poussaient naturellement à obéir;

Les dieux et les hommes. — De plus, la religion offrait à l'art d'exceptionnelles possibilités. Si leur égoïsme, leur vanité et la médiocrité de l'idéal qu'ils incarnaient rendaient ces dieux incapables d'inspirer le moindre élan d'amour, en revanche le mystère qui les entourait n'était pas bien redoutable. Ils ne différaient des hommes que par leur puissance et le privilège de n'être atteints ni par l'âge ni par nos misères physiques (1), ils n'hésitaient pas à descendre sur la terre et leurs aventures les rapprochaient de nous. Pour peu qu'au prix de quelques précautions indiquées par les prêtres on ménageât leur susceptibilité toujours en éveil, c'est sous l'apparence des mortels qu'il fallait les représenter. C'est donc l'étude de l'homme, dans toute sa richesse, que la religion proposait à l'art : pourquoi ce dernier se serait-il insurgé contre un si beau programme?

Il devait, au contraire, l'accepter d'autant plus volontiers que, comme nous l'avons déjà dit, l'hellénisme était incapable de s'intéresser à rien qui ne fût humain. Ni la nature, ni les animaux, réels ou fantastiques, ne lui semblaient par eux-mêmes mériter attention.

La sculpture et la réalité. — Encore s'en faut-il de beaucoup cependant que tous les aspects de l'humanité aient paru à l'artiste également dignes de son étude. Ceux d'entre eux qui trahissent nos faiblesses et nos laideurs sont, au moins pendant la plus grande partie de l'histoire grecque, ou complètement passés sous silence, ou relégués dans les genres mineurs de la figurine et de la peinture céramique. Si, entraînée par les exigences du sujet traité, la grande sculpture est parfois obligée de leur accorder une place, une savante idéalisation les dépouille de ce qu'ils peuvent avoir de déplaisant : l'âge ne donne aux vieillards que noblesse et majesté, et la souffrance des blessés et des mourants reste sereine; seuls, comme pour servir de repous-

1. Ils pouvaient cependant recevoir des blessures.

soirs aux autres figures, les êtres monstrueux et les représentants d'une humanité inférieure — centaures et barbares — laissent apparaître les sentiments honteux qu'ils éprouvent : encore le font-ils avec une discrétion qui nous étonne.

Ce parti pris ne correspond pas seulement au goût inné des Grecs pour la beauté, il trahit aussi l'un des traits les plus frappants de leur génie. Pour eux ne s'imposait en aucune façon l'obligation de copier servilement ce qu'ils avaient sous les yeux : ils ne perdaient jamais contact avec la nature, mais, tout en se servant d'elle sans cesse, ils se réservaient toujours de choisir ce qui, dans la réalité, valait seul d'être reproduit.

Or, l'esprit hellénique ne concevait d'autre art — ni d'autre science — que du général. Le rôle du sculpteur, comme du peintre et de l'écrivain, était non de représenter les êtres et les choses passagers et changeants comme ils nous apparaissent, mais de les fixer sous leur aspect définitif, « tels qu'en eux-mêmes enfin, selon la parole du poète, l'éternité les change ». Aussi la ressemblance littérale, le détail qui n'a d'autre valeur que son exactitude, l'anecdote relèvent-ils tout au plus de l'imagerie populaire : l'art n'a que faire de s'embarrasser d'eux. L'actualité historique ne se devine jamais qu'à travers des allusions très voilées — les Amazonomachies et les combats autour de Troie ne sont à une certaine époque que des transpositions dans la légende des guerres menées contre les Perses — ou bien, comme dans la frise du Parthénon la procession des Panathénées, elle apparaît transfigurée par une idéalisation qui la situe hors du temps et de l'espace. Même les images votives ou funéraires ne cherchaient pas à rendre la ressemblance du mort ou du dédicant qu'elles représentaient : c'est sous son aspect le plus indéterminé, comme un jeune athlète, comme un guerrier, comme un propriétaire qu'elles le figuraient. Il n'est pas jusqu'au portrait qui, pendant longtemps, ne nous montre l'individu s'effaçant derrière le type auquel il appartenait; et le Périclès, œuvre de Crésilas, semble encore l'image idéale du Stratège plutôt que celle de l'homme réel qui portait ce nom.

La plastique du nu et le type athlétique. — Un art aussi exclusivement inspiré par la beauté humaine et en

même temps soumis à une idéalisation si délibérée ne pouvait admettre qu'un nombre restreint de types.

De ces types, le plus répandu fut sans nul doute celui de l'athlète.

Il correspondait chez les Grecs à une réalité plus précise et plus vivante que dans nos civilisations modernes. Chaque cité avait, en effet, sa palestre où, sous le regard intéressé des hommes de tout âge qui aimaient à y venir flâner, les adolescents de condition libre allaient quotidiennement s'exercer; si certains d'entre eux, futurs champions des compétitions sportives panhelléniques, se spécialisaient en vue d'une épreuve particulière, la plupart développaient harmonieusement les différentes parties de leur corps. Ainsi chacun s'habituait à apprécier la force, la souplesse et la grâce, chacun, artiste ou profane, apprenait à connaître notre anatomie; tous apportaient, à la discussion de ce qui concerne l'esthétique humaine, un intérêt passionné qui n'est aujourd'hui le fait que d'un petit nombre d'initiés.

Il n'est donc pas étonnant que l'athlète, figuré nu comme à la palestre, et dans toute la splendeur de la saine et vigoureuse jeunesse, ait fourni aux Grecs le type même de la beauté virile. C'est ainsi, à peine idéalisés, qu'on représentait bien entendu les vainqueurs aux jeux; mais c'est sous cet aspect aussi que, même lorsqu'ils n'étaient ni beaux ni jeunes, tous les hommes désiraient qu'on fixât leurs traits dans les images qu'ils consacraient d'eux-mêmes. Quant aux dieux, ils revêtaient naturellement la même apparence : seules l'ampleur des formes et une certaine majesté dans l'allure distinguaient parfois Zeus et Poseidon, dont la maturité penchait vers la vieillesse, de ceux qui, comme Hermès ou Apollon, ne s'éloignèrent jamais beaucoup de l'adolescence, mais tous, on les devine capables d'abattre sans effort un adversaire à la lutte ou de parvenir sans essoufflement au terme d'une course rapide.

Pour apparaître dans toute sa beauté, le type athlétique, en ronde-bosse au moins, était le plus souvent figuré dans l'absolue nudité qui était, en effet, celle des jeunes gens s'exerçant à la palestre. Ce trait qui, dès les débuts de l'archaïsme, distingue le couros hellénique de la statue égyptienne dont il s'inspire, est un des plus fondamentaux de la plastique grecque. Car c'est en faisant du corps viril dépouillé de vêtements le motif perpétuellement repris de

leurs études que les artistes acquirent non seulement une science de l'anatomie qui ne devait jamais être dépassée, mais encore ce sens des volumes que rien ne saurait donner au même degré que la contemplation de la nudité de l'homme.

Le costume et la plastique du drapé. — Le costume grec cependant ne se prêtait guère moins que le corps de l'athlète aux effets de plastique : car les pièces dont il se composait n'étant pas ajustées, n'avaient, comme l'a justement noté Léon Heuzey, pas d'autre forme que celle qu'y mettait le corps humain lui-même. C'étaient de simples morceaux de tissu, pris tels qu'ils sortaient du métier et qui ne différaient entre eux que par les dimensions et la qualité. Aussi n'existait-il pas chez les Grecs l'opposition radicale qui chez nous sépare de celui des hommes le costume féminin : ils étaient l'un et l'autre faits des mêmes éléments.

Les femmes portaient une longue robe qui tombait jusqu'à terre et qui, selon les régions et les époques, était soit le *péplos* dorien, soit la tunique (*chiton*) ionienne.

Le péplos se caractérisait par son austère sobriété et par une ampleur qu'on a souvent qualifiée d'architecturale. C'était une simple pièce d'étoffe rectangulaire, dont la partie supérieure était rabattue sur le buste et sur la poitrine (*apoptygma*); il était retenu et fermé par une couture sur les épaules et le côté; une ceinture le serrait à la taille, engendrant de larges plis verticaux qui font penser aux cannelures de la colonne et qui, plus ou moins larges et denses, contrastaient avec la surface unie de l'apoptygma. La beauté de ce costume résidait tout entière dans sa simplicité, dans la rigueur des lignes droites qui, sans marquer aucun détail, soulignaient l'aspect solide et élancé du corps féminin.

Tandis qu'on tissait le péplos en une laine sans souplesse, le chiton était de lin finement gaufré : il moulait étroitement, et non sans quelque indiscrétion parfois, les contours qu'il voilait, avec moins de précision pourtant que ne tendraient à nous le faire croire certaines images, fortement stylisées, qui nous en sont parvenues. Il ne constituait d'ailleurs qu'un vêtement de dessous. Nous appelons d'ordinaire « manteau » la grande pièce d'étoffe (*himation*) que les femmes drapaient

sur lui : mais il s'agissait plutôt d'une sorte de vaste châle, sans franges, dont on s'enveloppait plus ou moins complètement : s'il prenait appui sur une seule épaule, il dégageait une partie du buste et de la poitrine; posé sur les deux, il couvrait tout le torse et retombait en pans égaux sur le haut des jambes; il était assez ample pour qu'on pût en rejeter une extrémité autour du cou ou même sur la tête; et pour éviter qu'il ne traînât jusqu'à terre, on en enroulait un bout autour du bras gauche.

Le costume ionien se prêtait ainsi à une foule de combinaisons qu'ignorait la rigueur dorienne et dont les gracieuses figurines modelées à Tanagra ou à Myrina nous montrent la variété. La fantaisie individuelle et la mode ne se bornaient pas d'ailleurs à draper un manteau de façon personnelle : elles se manifestaient aussi dans le choix des couleurs dont était teinte l'étoffe et dans la disposition de maints accessoires coquets; le blanc, en effet, contrairement à ce que l'on a cru si longtemps, était d'un usage exceptionnel; pour leurs vêtements les Grecs préféraient des teintes violentes : le brun, le noir, le vert, le jaune, et un rouge parfois éclatant l'emportaient sur les nuances pâles qui pourtant étaient, elles aussi, appréciées; des broderies souvent fort riches et compliquées ornaient les costumes d'apparat (1); et broches, fibules, bracelets, colliers, boucles d'oreilles connurent en Ionie un succès qu'explique le goût de ce pays pour la parure et le luxe. Imaginons un très large chapeau de paille, tout rond, posé en équilibre sur le sommet de la tête; aux pieds, de souples chaussures dont l'étoffe dessine les orteils, ou bien des sandales qui ne consistent guère qu'en un entrelacs de fines courroies retenant une semelle de cuir; et nous avons ainsi la pimpante silhouette des jeunes Grecques des îles, de la côte d'Asie et bien souvent aussi d'Athènes et d'autres points du continent.

Plus simple encore était le costume masculin. La tunique, qui constituait le vêtement de dessous, était une pièce d'étoffe allongée, pliée en deux et cousue sur le côté; ouverte en haut et en bas, elle s'enfilait comme une blouse, et on la maintenait fixée sur les épaules par des agrafes. Sauf

1. Nous ne parlons pas ici des vêtements de théâtre, inspirés par les modes asiatiques et chamarrés d'or et de broderies.

dans les cas assez rares où elle affectait l'aspect d'une véritable robe, elle ne descendait pas plus bas que les genoux; on la serrait à la taille par une ceinture. Pour avoir plus de liberté dans leurs mouvements, les travailleurs détachaient l'agrafe d'une des épaules, dégageant ainsi et laissant nue la moitié du buste et du torse. C'est sur cette tunique que les soldats portaient la cuirasse à lambrequins qui, avec de lourds souliers ferrés, des jambières métalliques, un casque, dont la forme varia selon les régions, et un grand bouclier rond constituait l'équipement militaire.

Le vêtement de dessus consistait soit en une pèlerine nouée autour du cou, la *chlamyde*, réservée de préférence aux chasseurs et aux cavaliers, soit, plus généralement, en un himation qui, dans son principe, ne différait pas de celui des femmes (1).

Il s'en faut de beaucoup que, dans le développement de son histoire, le vêtement des Grecs, féminin ou masculin, ait présenté autant de variété qu'a pu le faire, dans une durée égale ou même moindre, celui des modernes. Beaucoup plus soumis à la forme du corps, qu'il laisse transparaître là même où il ne la dévoile pas, il n'était pas seulement, par sa noblesse, son ampleur, la beauté de ses plis, un sujet d'étude admirable pour le sculpteur, il constituait aussi par l'harmonieuse façon dont chacun le drapait sur son corps la manifestation individuelle la plus frappante du sens plastique que la nature avait donné à tous les Grecs.

Le haut-relief et le groupe statuaire. — Car c'est encore et toujours au sens plastique que nous sommes bien obligés de revenir lorsque nous voulons montrer la prééminence de la sculpture grecque, à ce sens plastique dont l'existence, tout comme celle de l'amour de la vie si proprement hellénique, ne peut être niée sans qu'on la puisse pourtant expliquer que comme un don gratuit des dieux. Jusque dans les œuvres les plus humbles, il se manifeste, nous le verrons, par une maîtrise rarement atteinte chez les autres peuples dans le rendu du volume et du modelé; mais il apparaît mieux encore dans certaines créations purement

1. C'est par une stylisation qui ne répondait pas à la réalité courante que l'himation, sur certains monuments, est porté directement sur la peau, sans tunique (frise du Parthénon).



(Cl. Alinari.)

XXI — Triptyque Ludovisi. Rome. Musée des Thermes.



(Cl. Giraudon.)

XXII — Apollon de Piombino. Musée du Louvre.



(Cl. Alinari.)

XXIII — Aurige. Musée de Delphes.



(Cl. Alinari.)

XXIV — Relief votif d'Éleusis : Déméter, Coré et Triptolème. Athènes. Musée national.

grecques, dont la plus importante est celle du haut-relief.

Jean Charbonneaux, dans son livre sur la sculpture archaïque (p. 17) a fort bien montré que si la frise, avec son « dessin modelé », avait pu être empruntée presque telle quelle à l'art oriental, « métopes et frontons, qui sont proprement helléniques, exigeaient la création d'un type de sculpture décorative tout à fait nouveau », puisqu'ils étaient « conçus comme des cadres vides qu'il fallait meubler de figures ayant l'apparence de la ronde-bosse ». Ainsi naquit le haut-relief, ainsi se détachèrent, au faîte des édifices sacrés, des groupes de personnages qui n'étaient pas seulement juxtaposés mais qu'unissait, comme dans un drame, la participation à une action commune. Il suffisait qu'on les fît descendre au niveau du sol et que, sur une ou plusieurs bases, on les rassemblât côte à côte ou espacés en profondeur pour qu'à son tour fût inventé le groupe statuaire.

Les plus anciens frontons que nous connaissions, celui du temple de Palaeopolis à Corfou, ceux des petits édifices archaïques de l'Acropole d'Athènes, datent du premier quart du VIe siècle, et des métopes plus ou moins fragmentaires trouvées dans le Péloponnèse et en Italie méridionale remontent plus haut encore : preuve à la fois de l'antiquité et de la diffusion rapide du procédé nouveau. Quant aux groupes en ronde-bosse, sans même parler de ceux, très simples, qui, vers le milieu du VIe siècle, étaient constitués par la réunion d'un dédicant et de l'animal qu'il offrait, ou d'un cavalier et de sa monture, nous savons qu'il en existait déjà, vers la même époque, de plus compliqués qui représentaient plusieurs personnages en action. Lorsqu'ils figurèrent Harmodios et Aristogiton prêts à frapper le tyran Hipparque, Anténor vers 510, et à plus forte raison Critios et Nésiotès, qui quelque trente ans plus tard, reprirent le même sujet, avaient déjà derrière eux plus d'un modèle pour guider leur inspiration.

Ne comptons pourtant pas, parmi ces modèles, les petits groupes, animés d'un mouvement si vif, que, dès le VIIIe siècle, on modelait en terre cuite pour les déposer dans les tombes. Car s'ils répondaient eux aussi à des croyances religieuses, ces chœurs de danse, ces serviteurs affairés à des besognes quotidiennes trahissaient une inspi-

ration populaire qui, Ch. Picard l'a démontré, était radicalement opposée à l'esprit de la sculpture décorative. Les groupes statuaires ne sont pas, comme on pourrait le croire, les agrandissements des groupes familiers popularisés par les artisans en boutique, ce sont les créations indépendantes d'un art uniquement préoccupé de noblesse.

Les techniques de la sculpture. — Pour être moins fondamentaux, il est d'autres éléments qui ne contribuèrent pas dans une faible mesure à donner à la sculpture grecque son aspect caractéristique : ce sont ceux d'ordre technique.

Les matériaux les plus fréquemment employés étaient le marbre, le bronze et la terre cuite : leur choix n'était pas laissé au hasard et, dans ce pays de marins et de commerçants, où les échanges entre cités étaient constants, il ne dépendait pas non plus, pour la plus grande part, des ressources locales en minerai ou en pierre; c'est à la destination et à la nature de l'œuvre qu'il était essentiellement subordonné.

La terre cuite était du domaine de l'art industriel : sauf à l'époque où sa légèreté lui valut de décorer les frises et les métopes d'édifices que les architectes ne savaient encore construire qu'en briques et en bois, elle était réservée aux offrandes modestes des petites gens, aux images du culte domestique, aux figurines qui dans la tombe devaient donner au défunt l'illusion de la vie.

Le marbre et le bronze étaient, au contraire, des matières nobles. Le premier avait son emploi tout indiqué dans la sculpture monumentale, dans le relief, dans les figures au repos. Mais le second était plus apte à rendre le modelé vigoureux et le mouvement parfois violent et instable du corps athlétique : aussi fut-il l'objet d'une prédilection marquée de la part des plus grands sculpteurs, et Myron, Polyclète et Lysippe, entre beaucoup d'autres, étaient avant tout des bronziers. Cependant, ni le marbre ni le bronze n'étaient exclusivement réservés à ce que nous appelons le grand art; et tous nos musées possèdent en l'une ou l'autre de ces matières des figurines que seuls leur prix, et souvent une exécution plus soignée, distinguent des images en terre cuite qu'achetaient les pauvres gens. C'est de même en bronze — et non toujours en terre — qu'étaient souvent les petites plaques, découpées ou en

relief, auxquelles nous avons fait plus haut allusion, et dont on se servait pour décorer meubles et ustensiles.

On ne saurait parler des techniques de la sculpture grecque sans accorder une place, qui mériterait d'être très importante, à l'art de la monnaie. S'il n'est pas établi qu'on en puisse attribuer l'invention même aux Grecs, du moins ceux-ci lui donnèrent-ils un éclat sans égal. Dans toutes les régions du monde hellénique, on frappa des pièces d'or, d'argent et de bronze qui se signalent aussi bien par la beauté de leur représentation que par leur perfection technique (pl. XXXVI).

Il est à noter à ce propos que, dans toutes les manifestations de l'art plastique que nous venons de passer en revue, les Grecs acquirent en un temps extraordinairement rapide une maîtrise, une virtuosité même, qui peuvent, à bon droit, passer pour un des traits les plus frappants du style sculptural grec. Ils s'en glorifiaient d'ailleurs : pour eux l'exécution ne comptait pas moins que l'inspiration et entre art et technique leur vocabulaire n'établissait pas de distinction.

Effets de couleurs. — Quelle que soit leur importance, les effets plastiques ne sont pas les seuls que la sculpture grecque ait recherchés. Elle se préoccupait aussi d'effets de couleurs, et, une fois terminés, statues et reliefs passaient entre les mains de peintres. Les textes pourtant formels qui font allusion à cette coutume avaient laissé sceptiques les archéologues jusqu'au jour où les fouilles effectuées en Grèce, à Delphes et à Athènes notamment, sont venues prouver que les blanches images de nos musées avaient réellement revêtu à l'origine les teintes les plus vives. Il n'est pas impossible que, dans les débuts de l'art grec, le rouge et le bleu criards dont étaient peinturlurées les premières œuvres plastiques n'aient eu d'autre fin que de dissimuler la vilaine apparence d'une pierre grossière : mais il est plus probable que les Grecs n'ont fait là qu'adopter une habitude étrangère, tout en obéissant à un goût naturel pour la couleur. Toujours est-il qu'au moment même où ils employaient le marbre le plus magnifique, les sculpteurs continuaient à s'assurer la collaboration d'un peintre pour parachever leur œuvre; les bronzes recevaient une patine artificielle qui leur donnait des tons variés;

et bien des terres cuites ont conservé jusqu'à nos jours les restes souvent fort nets du jaune, du bleu, du rouge et de l'or dont elles avaient été revêtues.

Il fallut beaucoup de temps d'ailleurs pour que les couleurs cessassent d'être de pure fantaisie : leur rôle resta d'abord purement décoratif et les premiers Grecs ne s'étonnaient pas de voir des chairs écarlates ni des chevelures azurées; c'est seulement dans le courant du Ve siècle que les tons perdirent de leur intensité et tendirent à se rapprocher de la réalité. Mais la polychromie resta un usage général, moins surprenant qu'on ne le prétend parfois — n'avons-nous pas au moyen âge des exemples analogues? — et elle constitue à nos yeux une des particularités les plus notables de la sculpture hellénique.

Unité et diversité de la sculpture grecque. — Soumission aux exigences de la religion, fidélité à un idéal qui divinisait la beauté humaine, tendance à éliminer de la représentation tout ce qui offrait un aspect trop particulier, adoption par les artistes des mêmes motifs et des mêmes techniques, tant de principes, de goûts, de procédés communs à toutes les productions de l'art plastique auraient pu répandre sur elles une monotone uniformité.

Or, il n'arriva rien de tel. L'air de famille qui règne sur l'ensemble de la sculpture grecque — et qui en constitue proprement le style — n'exclut pas entre ses manifestations des différences souvent très marquées. Ces différences tiennent aux conditions locales, à l'individualisme des ateliers et des artistes, aux accidents qui orientèrent dans tel ou tel sens l'évolution d'un thème ou d'un motif.

Dorisme et ionisme. — D'importance primordiale, lorsque nous voulons en rendre compte, nous apparaît l'opposition déjà signalée entre les deux courants fondamentaux de l'esprit grec, le dorisme et l'ionisme. Certes, cette opposition ne se manifeste pas comme en architecture dans des détails strictement fixés, que les exigences de la construction rendent presque immuables; mais elle est sensible dans la conception même des œuvres et dans la façon dont les artistes traitent le sujet qu'ils ont choisi. Lors même que, par le jeu des influences réciproques, ces tendances s'atténuent jusqu'à se fondre harmonieuse-

ment en une création originale, il subsiste presque toujours une pointe d'accent qui permet de situer chaque œuvre dans l'un ou l'autre de ces deux cycles.

Le dorisme aime les figures vigoureuses et bien charpentées : nus ou vêtus, hommes et femmes nous montrent des corps longuement exercés aux durs travaux de la guerre ou du sport; les lignes sont sobres, architecturales; l'expression est grave et le sourire dont s'anime parfois le visage est dépourvu de véritable gaieté. Dans les grandes compositions, le sculpteur se soumet sans peine aux étroites limites que lui impose le cadre de la métope et du fronton : il n'éprouve nul besoin d'enjoliver l'action qu'il représente. Des primitifs « Jumeaux d'Argos » aux parfaites statues de Polyclète, des plus anciennes métopes de Sélinonte (pl. XVIII) à celles qui, cent ans plus tard, à Olympie, reproduiront le même schéma, un même souffle anime toutes les créations doriennes, souffle de vie puissante et parfois brutale, d'énergie tendue vers une fin péniblement méritée. On ne peut oublier devant cet art austère que le héros préféré des Doriens est Héraclès, celui qui souffre, qui peine et qui vainc.

L'horreur de l'effort et l'amour de la vie facile sont, au contraire, les traits les plus marquants de l'esprit ionien. S'ils ont adopté l'idéal athlétique qu'imposait à tous les Grecs leur religion, les Ioniens n'en sont point les promoteurs; dans les figures qu'ils ont reproduites ils trahissent une moindre connaissance et un moindre amour du corps humain que les Doriens, mais ils témoignent en revanche d'un esprit plus affiné. La frise continue offre à leur imagination un champ plus vaste que la métope et ils y peuvent déployer une fantaisie qui leur est propre; sans être désordonnée, la composition des scènes qu'ils représentent est assez lâche : on songe en les voyant non plus à l'intrigue serrée du drame qu'évoque si bien l'action figurée sur tant de métopes, mais à la lenteur bavarde et pittoresque des chants épiques et des récits un peu décousus d'Hérodote (pl. XIX). Partout apparaît le souci de plaire, aussi bien dans le sourire engageant de tout le visage que dans la coquetterie pimpante du geste, du vêtement et de la parure. La statue savamment stylisée de la déesse Héra, à Samos (pl. XVI), l'image si naïvement raffinée du cavalier Payne-Rampin, avec ses boucles calamistrées, la vivante mêlée des

Dieux et des Géants au Trésor siphnien de Delphes nous montrent, fixés dès le troisième quart du VIe siècle, les caractères fondamentaux de l'ionisme dont nous trouverons encore la marque, en pleine époque classique, dans la décoration sculptée du monument des Néréides à Xanthos.

On se tromperait pourtant, nous l'avons dit, en imaginant une cloison étanche entre dorisme et Ionisme. Dès les débuts de l'archaïsme, il y a des échanges entre les deux tendances : en plein cœur du Péloponnèse, l'ionien Bathyclès de Magnésie décore à Amyclées un important ensemble et c'est un sculpteur de Sicyone, Canachos, qui exécute pour l'ionienne Milet la statue de culte d'Apollon. Ce ne sont pas là des faits isolés et la façon dont sont dosées, dans nombre de productions, les influences réciproques de l'ionisme et du dorisme donne à l'art archaïque une variété charmante.

Le style attique. — Il est d'ailleurs une région qui, placée à la rencontre des deux courants, a su les mêler en des créations originales, c'est l'Attique. Les artistes athéniens ne se sont pas contentés, pourtant, de tempérer de grâce ionienne la sévérité dorienne. Leur originalité consista essentiellement à s'attacher plus que quiconque à la recherche et à la traduction de la vie. Sensible chez les décorateurs de vases depuis l'époque géométrique, cet effort apparaît mieux encore dans la sculpture. Après des tâtonnements dont la naïveté ne doit pas nous faire oublier ce qu'avait de sérieux et de passionné la recherche des artistes, l'école attique nous présente de très bonne heure des scènes harmonieusement équilibrées dont les différents éléments s'ordonnent autour du sujet principal, des figures à la fois souples et vigoureuses, mais dont la vie physique semble régie par l'intelligence et la pensée : combien plus expressive que le sourire ionien nous paraît la grave impassibilité de la Boudeuse (pl. XVII) et de l'Éphèbe blond, sœur et frère aînés des cavaliers et des jeunes filles dont, sur la frise du Parthénon, nous admirons la réserve modeste.

Le style sculptural archaïque. — Jamais ces différences d'orientation ne furent si sensibles qu'à l'époque archaïque : c'est alors, en effet, dans la fraîche jeunesse de l'hellénisme, que s'affirmèrent avec le plus de spontanéité

les dons créateurs et l'initiative individuelle des artistes, c'est alors que se manifesta le plus librement la variété de tendances qu'aucun chef-d'œuvre reconnu n'avait encore cristallisées.

Durant tout le VIe siècle, c'est à travers la Grèce entière un foisonnement d'ateliers qui, tout en s'empruntant mutuellement idées et procédés, gardent pourtant chacun une jalouse indépendance. Inégalement soumis aux influences étrangères, inégalement doués aussi de qualités artistiques, ils s'efforcent tous, par des moyens différents, vers l'idéal commun de l'hellénisme.

Et dans cette recherche, ils trouvent d'instinct un style qui, provisoirement, leur permet d'exprimer ce qu'ils ont à dire. Conscients de l'incapacité où ils sont de traduire la réalité telle qu'elle est, les artistes veulent, du moins, rendre intelligibles à tous leurs représentations : l'image n'est pas la copie, elle est le signe de l'objet figuré. Il en résulte que, comme l'a fort bien mis en lumière J. Charbonneaux dans l'ouvrage que nous avons déjà cité plus haut, l'expression de leur pensée se faisait au moyen de formules stéréotypées, dont le répertoire et le sens étaient connus de tous les spectateurs : là où nous voyons un personnage immobile, à demi agenouillé, ceux-ci distinguaient aisément un coureur emporté par la rapidité de son élan (pl. XX), et le sourire « éginétique » qui a tant intrigué nos pères n'était sans doute aux yeux des contemporains que la manifestation extérieure de la vie intime et de la pensée. « Si près que l'artiste archaïque s'approche de la réalité, il transforme toujours le détail concret en un signe abstrait. Il observe la nature, il la sent aussi vivement que l'artiste classique; mais il ne lutte pas avec elle corps à corps. Au lieu d'un reflet sensible de la nature plus ou moins déformé, appauvri ou embelli, il en obtient un équivalent intellectuel. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne touche pas notre cœur et nos sens, mais il les atteint par le chemin de l'intelligence. » (J. Charbonneaux.)

C'est là sans doute un trait commun à tous les arts primitifs. Ce qui distingue l'archaïsme hellénique, c'est que, dès l'origine, les artistes grecs se sont rendu compte que ce « style formulaire » n'était qu'un pis aller et qu'il fallait trouver mieux; ils n'acceptaient ces conventions qu'avec l'espoir de s'en affranchir. Ils ne dédaignaient pas la calli-

graphie de ce style, les lignes qui plaisent par leur joli dessin; mais combien les intéressait davantage tout ce qui pouvait donner l'illusion de la réalité.

Le couros et la coré. — On le voit bien en parcourant la longue série des deux types auxquels la statuaire s'est presque exclusivement attachée pendant tout le VIe siècle, le *couros* et la *coré* (1) : ce sont des jeunes gens représentés dans la même attitude, debout et immobiles, la jambe gauche avancée, les bras collés au corps, la tête droite et le regard fixe, les hommes entièrement nus, les femmes plus ou moins coquettement drapées dans le péplos ou l'himation.

A l'origine, dans les toutes premières années du siècle, ce sont des images rudes, soumises à toutes les conventions des arts primitifs, à toutes les contraintes de la matière : les *corés* sont engoncées dans des vêtements sans souplesse (pl. XVI), dessinés plutôt que modelés, les *couroi* sont figés : point de vie dans les membres, ni d'expression sur les visages; conçue dans les deux dimensions, la statue se présente face au spectateur et, de part et d'autre d'un axe imaginaire, les deux moitiés de la figure se répondent avec une rigoureuse symétrie (*loi de frontalité*).

Quelque cent ans plus tard, c'est un être animé que nous avons sous les yeux : on peut le contempler de profil aussi bien que de face : souriante ou pensive (pl. XVII), la tête s'incline en un mouvement plein de naturel; les bras ne sont plus soudés au corps et les jambes semblent prêtes à marcher. Tel se présente à nous, svelte et vivant, malgré ce que son allure garde encore d'un peu gauche, l'Apollon de bronze trouvé à Piombino (pl. XXII).

Entre ces deux extrêmes, que d'intermédiaires! On pourrait, sur chaque œuvre, suivre les lents progrès grâce auxquels, peu à peu, s'établissent entre les différentes parties du corps de justes proportions, se fixent des détails exacts, se modèlent les volumes, commencent à jouer l'ombre et la lumière.

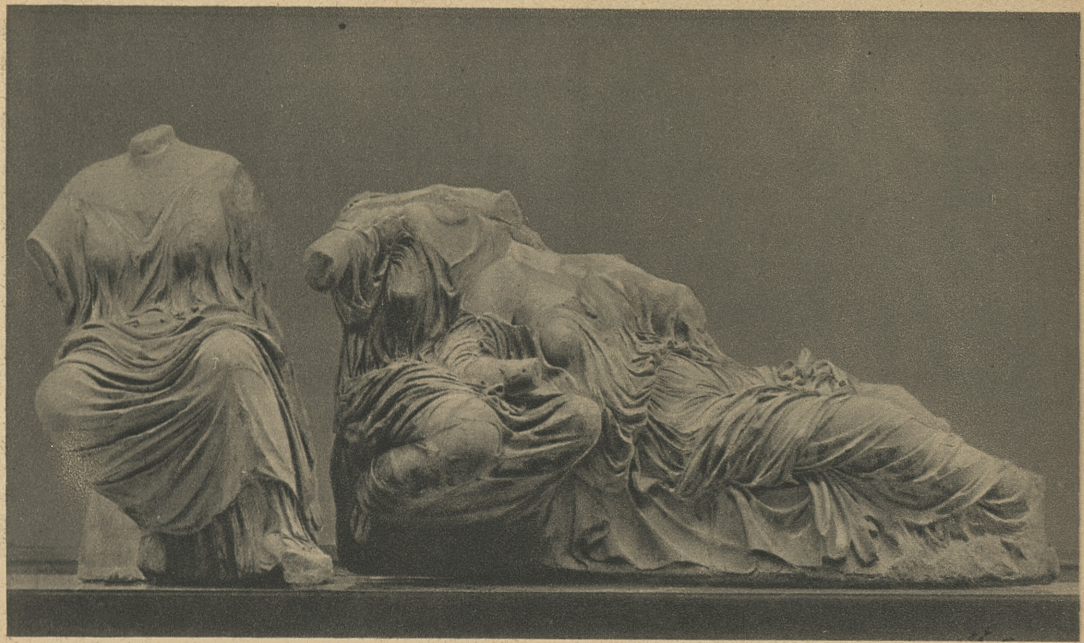
Tel n'est pas notre propos; nous n'avons pas non plus la place nécessaire pour tracer l'évolution du relief, la façon

1. Les mots grecs *couros* (pluriel : *couroi*) et *coré* signifient respectivement garçon et fille.



(Cl. Alinari.)

XXV — Le Discobole, d'après Myron. Rome. Musée des Thermes.



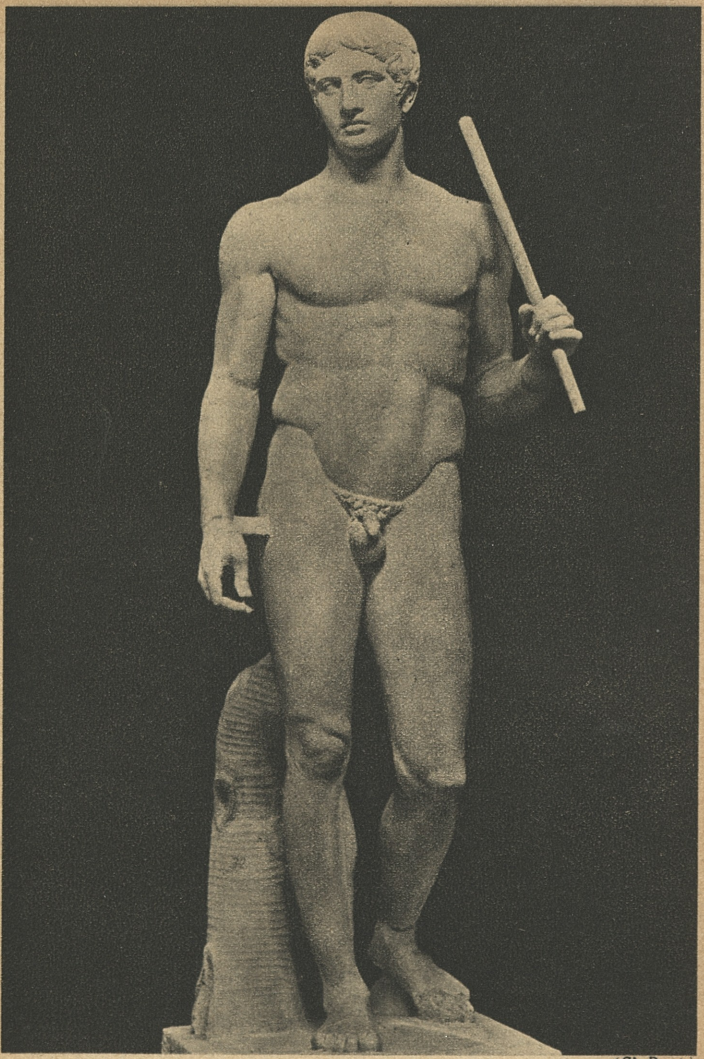
XXVI — Fronton du Parthénon : les « Parques ». Londres. British Museum.



FRISE DU PARTHÉNON : ASSEMBLÉE DES DIEUX. ATHÈNES. MUSÉE DE L'ACROPOLE.



XXVII — FRISE DU PARTHÉNON. CAVALIERS. LONDRES. BRITISH MUSEUM.



(Cl. Brogi.)

XXVIII — Le Doryphore, d'après Polyclète. Naples. Musée national.

dont sa composition s'anime et devient plus logique, dont les artistes apprennent à remplir le cadre souvent incommode qu'ils ont à meubler. Rien ne serait plus instructif à cet égard que d'étudier le fronton dont les parties basses, d'abord meublées artificiellement d'accessoires ou de monstres anguiformes, reçoivent bientôt les figures agenouillées ou gisantes de combattants blessés, de spectateurs attentifs à la scène qui se déroule au centre de la composition.

Qu'il nous suffise ici de marquer que dans toutes ses productions, ronde-bosse ou relief, grande sculpture ou figurines, l'archaïsme témoigne du même désir de se rapprocher de la vie, de serrer de plus près la réalité.

Le « miracle grec » et la formation du style classique. — C'est dans les années qui suivirent immédiatement les guerres médiques que son effort apparut couronné de succès, et que se produisit ce qu'on a longtemps appelé le « miracle grec ».

On ne s'est pas fait faute de critiquer l'impropriété de cette expression qui, rejetant dans l'ombre la lente préparation d'un siècle entier de tâtonnements, pouvait laisser croire à la naissance spontanée de l'art classique, sorti brusquement du néant pour apparaître dans son éclatante perfection : du moins avait-elle le mérite de souligner la brutalité de la rupture qui s'opéra alors avec la tradition archaïque. Quelques années à peine séparent l'*Ephèbe* de l'Acropole de l'*Aurige*, le groupe des *Tyrannoctones* du *Zeus foudroyant* d'Histiæa, le fronton d'Egine de celui d'Olympie. Or, entre ces deux séries d'œuvres se creuse un véritable fossé.

Que s'est-il donc passé ? Aucun progrès matériel ou technique qui mérite d'être signalé; et il n'est rien qui, si l'on examine en détail chacun des documents cités, soit de nature à expliquer et justifier notre impression. Celle-ci répond à un changement plus profond et plus subtil : tout d'un coup, comme, en répétant une fois de plus le geste si souvent essayé sans résultat, l'enfant s'aperçoit soudain qu'il sait marcher, les sculpteurs eurent brusquement conscience qu'ils avaient franchi le pas décisif, que le problème était résolu auquel s'attaquaient depuis plus de cent ans tous leurs devanciers, et qu'ils pouvaient maintenant, en rejetant

les conventions périmées, reproduire la nature telle qu'elle était et donner la véritable vie à leurs images.

A nous autres, qui l'avons vue mûrir, cette découverte apparaît naturelle, inévitable comme le premier pas de l'enfant; mais sur les artistes qui l'ont faite, à qui elle s'est soudain imposée, cette conscience de leur force nouvelle dut produire une impression prodigieusement enivrante. La confiance en soi, le sens de la maîtrise, la joie de la lutte victorieuse qu'ils ressentent désormais, voilà ce qui répand sur toute leur production cette atmosphère de tranquille certitude qui contraste avec ce que l'art archaïque gardait d'inquiète timidité, voilà ce qui crée un état d'esprit nouveau, celui qui mérite proprement le nom de classique. La personnalité des Grecs n'a pas changé, leur idéal est toujours le même : mais ils vont s'exprimer en hommes et non plus en enfants.

Il n'est pas indifférent de rappeler que le phénomène se produisit en un moment crucial de l'histoire : après plusieurs années d'une lutte dont elle est encore toute meurtrie, la Grèce vient de chasser l'envahisseur de l'est, de se délivrer du joug et de l'influence des Barbares. Gratitude confiante à l'égard des dieux nationaux, désir passionné de vivre, de créer, de s'imposer, tels sont les signes sous lesquels, vers 470, s'ouvre une période non pas calme, mais heureuse, qui va durer presque jusqu'à la fin du Ve siècle.

En ronde-bosse ou en relief, il n'est pour ainsi dire pas une œuvre de cette période décisive qui ne puisse servir à illustrer ce que nous venons de dire. Toutes, elles s'imposent à notre admiration par des qualités vraiment nouvelles : elles ne gardent du passé que quelques traditions de métier, un certain goût pour la symétrie et les arrangements bien réguliers, une tendance à traiter avec une excessive minutie tel ou tel détail, comme la chevelure ou la barbe; mais elles se distinguent, en revanche, par la largeur de la composition et de la mise en place, par la vigueur de la conception, par la sûreté de l'observation et le discernement avec lequel est choisi le trait le plus propre à animer une figure. Surtout, nous apprécions en elles une fraîche et franche jeunesse, qui ne se pose pas d'inutiles problèmes, que ne tourmente nulle vaine inquiétude, mais qui ressent profondément le sérieux et la gravité de la vie. « Style sévère », dit-on

souvent pour qualifier les œuvres de cette époque : et, en effet, toute mièvrerie a disparu de l'art, la raison a pris la place de l'imagination et de la fantaisie; une expression pleine de modestie et de retenue succède sur les visages au trop facile sourire des temps passés; tout est sobre et pondéré, tout suggère une impression de force contenue, mais prête à agir.

Si nous en jugeons par ce que le seul hasard nous a transmis, il est peu d'époques de l'art grec aussi fertiles en chefs-d'œuvre : encore ignorons-nous tout ce qu'ont produit les grands sculpteurs de cette période, un Pythagoras de Rhegium ou un Calamis, dont l'antiquité tout entière exaltait les mérites. Contentons-nous d'admirer ce que nous avons encore sous les yeux : le *Triptyque Ludovisi* (pl. XXI), avec ses figures féminines d'une grâce si modeste et si sereine, l'*Athéna* « *mélancolique* » pensivement appuyée sur sa lance, l'*Ephèbe du Sounion* qui, d'un geste noble et modéré, pose autour de son front une couronne, l'*Apollon à l'omphalos* (1), lointain descendant des *couroi*, dont le corps bien musclé évoque si parfaitement l'idéal hellénique de souplesse vigoureuse, le *Zeus* d'Histiæa, dont la colère vengeresse n'altère point la royale majesté, l'*Aurige*, enfin (pl. XXIII), tout vibrant d'une vie intense dans son apparente immobilité.

Mais mieux que tout le reste, l'ensemble qui décorait le temple d'Olympie nous révèle le caractère de l'art sculptural en ce second quart du Ve siècle, si riche et si fécond : nulle autre œuvre ne traduit, comme les douze métopes et les deux frontons de ce magnifique édifice, la certitude tranquille et la foi dans des dieux justes qui sont alors les sentiments dominants du vrai Grec. Partout la divinité est présente : c'est Athéna qui encourage Héraclès et l'aide dans l'accomplissement de ses travaux; c'est Zeus qui se détourne d'Œnomaos, le tyran impie et cruel, pour accorder sa faveur à Pélops; c'est Apollon enfin, dont s'étend la main protectrice sur les Lapithes attaqués au mépris des lois de l'hospitalité; partout s'accomplit la loi divine, et si ceux qui la méprisent et la transgressent témoignent par leur attitude de leur aveuglement, de leur crainte ou de leur souffrance, c'est avec la tranquille sécurité du bon droit

1. L'original de cette statue était peut-être l'œuvre de Calamis.

que leurs victimes se débattent sans désordre contre le malheur qui les frappe.

Myron. — Nous ne pouvons juger exactement de la part qui revient dans l'art du milieu du Ve siècle au bronzier Myron. D'après les textes littéraires, d'après des répliques exécutées de ses œuvres à l'époque romaine, nous savons qu'il se plaisait à saisir en instantané les mouvements les plus violents et les plus instables. Son *Discobole* (pl. XXV), qui fut plusieurs fois copié et imité, nous donne une idée de son talent : il représente, comme on sait, un athlète plié en avant, les jambes fléchies, le bras tendu en arrière tout prêt à lancer vers le but le lourd disque de métal; l'intensité du geste imprime au haut du corps une torsion admirablement observée, les muscles saillent sous l'effort, tout le corps est tendu. Jamais, semble-t-il, l'art plastique n'avait cherché ni réussi à donner pareille impression d'instabilité et d'équilibre.

Le style polyclétéen. — Il ne paraît pas que Myron ait eu beaucoup d'imitateurs. C'est, au contraire, une influence durable qu'exerça sur la sculpture grecque un autre bronzier, de quelques années plus jeune, Polyclète d'Argos.

Il avait fait du corps humain une étude théorique et il pensait qu'entre ses différentes parties existait tout un système de proportions fixes, dont l'unité était constituée par la longueur du doigt. Ses statues, le *Diadumène* et plus encore le *Doryphore* — qu'on appelait communément le Canon, c'est-à-dire la Règle — étaient l'application et la démonstration de ce système mathématique (pl. XXVIII).

Les Anciens reprochaient à Polyclète la monotonie de ses créations : il n'y avait pas lieu de s'étonner pourtant que des images conçues d'après une théorie présentassent entre elles une certaine uniformité. Du moins ne peut-on les accuser d'avoir manqué de vie : loin de là, le parti pris dont il s'inspirait semble avoir aidé l'artiste à saisir la noble beauté du corps viril.

Ce qui caractérisait surtout les statues polyclétéennes, c'était leur rythme : « rythme abstrait » comme dans l'architecture, qui établit entre les différentes parties du corps un heureux équilibre de masses et de volumes, rythme du

mouvement aussi qui, en faisant reposer tout le poids du corps sur une seule jambe, laissait l'autre libre de dessiner une jolie arabesque. La pose était celle de la « marche arrêtée » : une des hanches est légèrement saillante, le torse s'incline en une courbe gracieuse mais ferme et sans mollesse; l'attitude est à la fois vivante et éminemment plastique; on songe en la voyant à un harmonieux mouvement de danse. Et la grâce qui se dégage de toute la figure est d'autant plus frappante que le corps, loin d'être svelte et élancé, est, au contraire, selon la tendance péloponnésienne, plutôt lourd et trapu.

Héritier de la tradition qui, jadis, était celle du couros archaïque, l'athlète polyclétéen, debout et nu, souple et vigoureux, va désormais être le modèle dont s'inspireront jusqu'à la fin de l'antiquité la plupart des sculpteurs chargés d'exécuter des statues viriles en l'honneur de dieux, de héros, de vainqueurs ou même de simples bienfaiteurs : le type s'allégera et s'affinera plus tard, sous l'influence de Lysippe; mais même alors se reconnaîtra l'influence lointaine des images dont Polyclète est le véritable père.

Le style du Parthénon. — Si considérable qu'elle ait été par son propre mérite et par son retentissement, l'œuvre de Polyclète n'égale pas celle de son illustre contemporain, l'Athénien Phidias. De ce sculpteur, le plus grand de tous aux yeux des Anciens, nous connaissons mal la personnalité; nous savons qu'il était un créateur de dieux — son *Zeus*, à Olympie, et ses différentes images d'Athéna, à l'Acropole d'Athènes, comptent parmi les statues les plus admirées de toute l'antiquité —, qu'il se plaisait au difficile travail de ciselure qu'exigeait la technique chryséléphantine, qu'il avait le goût des proportions colossales et que son riche génie se répandit avec profusion en d'innombrables créations. La tradition nous rapporte que, sur le bouclier, le casque et les sandales d'Athéna, sur le trône et le tabouret de Zeus étaient sculptées de vastes compositions. Tant d'abondance nous étonne; et nous serions enclins à penser que cette surcharge devait nuire à la grandeur et à la simplicité si la décoration du Parthénon n'était là pour nous montrer comment le maître savait allier la richesse à la sobriété : si même, comme il est sûr, cette décoration n'est pas tout entière de sa main, du moins fut-elle exécutée

sous sa seule direction; et c'est le génie même de Phidias que nous avons le droit de reconnaître en l'admirant.

Passons rapidement sur les métopes, dont la plupart sont cruellement mutilées et sur lesquelles de simples collaborateurs et élèves avaient sculpté des scènes de la guerre de Troie, des épisodes de la Gigantomachie, des combats singuliers entre Centaures et Lapithes.

Nous connaissons mieux les frontons, grâce à quelques fragments heureusement conservés et à des dessins qui, exécutés au XVIIe siècle, nous en indiquent la composition. Consacrés tous les deux à la gloire d'Athéna, ils représentaient l'un la naissance miraculeuse de la déesse, sortie tout armée du crâne de Zeus, l'autre, sa querelle avec Poseidon pour la possession de l'Attique. Chacun comportait, autour d'un groupe central sur lequel se concentrait l'intérêt du spectateur, un assez grand nombre de figurants divins, répartis dans les angles du tympan. Isolés ou groupés par deux ou par trois (pl. XXVI), ils étaient unis par leurs gestes, leurs attitudes et plus encore par une même curiosité de l'événement auquel ils assistaient.

La frise qui, dans la décoration du Parthénon, est aujourd'hui l'ensemble le mieux conservé, est, par le thème qu'elle développe et par l'esprit dans lequel elle est traitée, tout à fait typique de la façon dont les Athéniens de l'époque classique savaient fondre en un tout harmonieux mythe et réalité : elle représente la procession qui, tous les quatre ans, à la fête des Panathénées, allait offrir à Athéna le voile qu'avaient tissé pour elle les jeunes filles les plus nobles de la cité; mais au lieu de déposer son offrande devant une image sans vie, le pieux cortège rencontre la déesse elle-même, qu'entourent les autres Immortels. On passe insensiblement de la vérité à la fiction. L'assemblée des Olympiens (pl. XXVII *a*) semble presque humaine par sa simplicité et son naturel; et la foule des prêtres et des appariteurs, des jeunes Athéniennes, des vieillards, des cavaliers (pl. XXVII *b*), des sacrificateurs est animée de tant de noblesse qu'on croirait voir passer une procession de dieux.

Ces grands ensembles décoratifs représentent chez nous, pour le public, le style grec dans ce qu'il a de plus typique. S'il comporte une forte part d'injustice pour tous les efforts tentés dans les autres domaines de la sculpture grecque, ce point de vue n'en est pas moins assez exact.

Maître d'une technique que pour sa part il n'a guère eu à perfectionner, conscient de sa force, Phidias n'éprouve pas le besoin d'en faire étalage en une vaine virtuosité. Mais il l'emploie cependant avec plus d'économie que les sculpteurs de la génération précédente, plus de logique, moins de spontanéité. Les moyens dont il use sont très simples; son dessin aux lignes pures n'esquive ni ne recherche les difficultés; les volumes sont savamment rendus; l'équilibre des masses en une composition harmonieuse satisfait l'œil et l'esprit sans s'astreindre à une symétrie rigoureuse et formelle. Il n'est pas un des gestes, pas une des attitudes qui ne soit de ceux que chaque jour répétaient des milliers d'Athéniens sous les yeux de Phidias, mais il n'en est pas non plus un seul qui ne soit essentiellement noble et sculptural : dans les innombrables images que lui offrait la réalité, l'auteur a choisi celles qui lui paraissaient les plus dignes de figurer sur la demeure de la déesse.

Il n'a pas hésité, d'ailleurs, à les embellir : il a proscrit tout ce qui pouvait faire tache; ses vieillards au front sans rides ont la vigueur de la jeunesse; du vêtement viril il a supprimé la tunique qui dissimulait la mâle beauté d'un torse musclé; tout respire la force et la santé, et partout, sur l'Olympe comme sur terre, règne une sérénité qui ne correspond guère à ce que nous apprennent l'histoire et la mythologie.

Une des nouveautés les plus sensibles, aussi bien dans la frise que dans les frontons, c'est le rythme qui anime l'ensemble de la composition. L'unité d'inspiration et l'unité du sujet sont mises en valeur par le lien ténu qui unit groupes et personnages, qui oppose les masses en un équilibre savant, qui établit entre les gestes et les attitudes une correspondance subtile et profonde.

L'art du Parthénon est si sobre et si savamment étudié qu'il faut quelque réflexion pour dégager tout ce qu'il comporte de richesse : nous ne parlons pas ici de l'abondance de la décoration, dont il a été fait mention plus haut, et qui est facile à saisir, mais d'une richesse plus réelle qui se manifeste dans la variété des types et des mouvements, dans la sûreté de l'exécution, dans la maîtrise et l'allégresse vraiment dignes d'un dieu avec lesquelles Phidias, sans s'astreindre à reproduire servilement la réalité, a su créer la vie.

La noblesse sereine et émouvante que nous admirons

dans la décoration du Parthénon se retrouve sur d'autres monuments contemporains ou immédiatement postérieurs; si le magnifique relief de Déméter, Coré et Triptolème (pl. XXIV) paraît provenir de l'entourage immédiat de Phidias lui-même, des œuvres plus modestes nous montrent l'esprit du maître pénétrant jusque dans les ateliers d'industriels et d'artisans : telles ces stèles funéraires (pl. XXIX) et votives que, vers la fin du siècle et fort avant dans le siècle suivant, on achetait toutes faites pour les consacrer sur des tombes et dans des sanctuaires et dont plusieurs, en une époque moins favorisée, auraient suffi à faire la gloire de ceux qui les avaient sculptées; telles encore des figurines, des profils gravés sur des gemmes ou des monnaies et dont la grandeur et la pureté portent sans conteste possible la marque de l'influence phidiesque. Il est d'ailleurs aussi de grands ensembles décoratifs comme la frise du temple d'Apollon à Bassæ, qui ne se cachent pas de dériver de l'art du maître.

Évolution du style sculptural à la fin du Ve siècle. — Cependant, s'il représente pour nous le point le plus haut qu'ait atteint la sculpture grecque, le style du Parthénon n'en est pas moins une simple étape assez brève dans l'évolution de l'art hellénique. Quelques années à peine après l'achèvement du temple d'Athéna, un esprit tout nouveau se faisait jour dans des monuments qui, face aux œuvres de Phidias, s'élevèrent sur l'Acropole même d'Athènes.

Tandis que les Caryatides du porche sud (pl. VII) ressemblent de près aux jeunes filles du cortège des Panathénées, la frise de l'Erechthéion, à en juger par le peu qui nous en reste, témoigne déjà d'un esprit tout nouveau, plus libre et plus souple. Tendance qui devait s'affirmer dans les reliefs qui, tout à la fin du Ve siècle, décorèrent la balustrade entourant le petit temple consacré à Athéna Niké : là en une composition dépourvue de toute rigueur et presque de tout lien, des Victoires aux grandes ailes et aux légères draperies sont saisies en de gracieux mouvements : elles courent, conduisent un taureau au sacrifice, détachent leur sandale (pl. XXX). Entre elles et les austères jeunes filles du Parthénon, grande est la distance : les fines draperies ioniennes, qui laissent si bien transparaître les formes du corps, ont remplacé le rigide péplos dorien;



(Cl. Alinari.)

XXIX — Stèle funéraire attique d'Hégéso.
Athènes. Cimetière du Céramique.



(Cl. Ass. Guillaume Budé.)

XXX — Frise du parapet d'Athéna Niké : Victoire détachant sa sandale. Athènes. Musée de l'Acropole.



(Cl. Alinari.)

XXXI — Acrotère du temple d'Épidaure : Cavalière.



(Cl. Alinari.)

XXXII — Trépied choragique : Victoire. Athènes. Musée national.



(Cl. Giraudon.)

XXXIII — Aphrodite de Cnide, d'après Praxitèle.
Rome. Musée du Vatican.



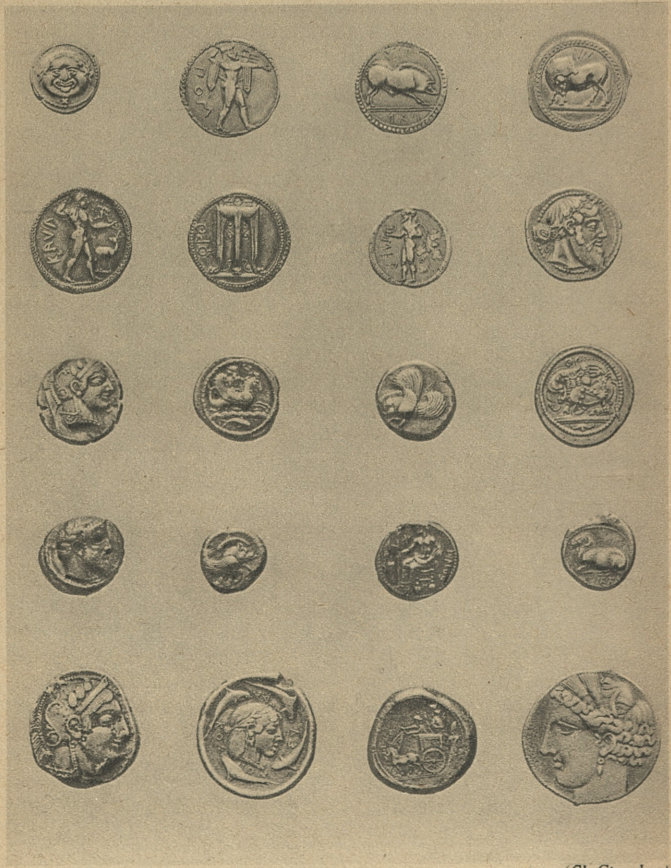
(*Cl. Fritz Trene.*)

XXXIV — Frise de l'autel de Pergame : Athéna luttant contre les géants. Musée de Berlin.



(Cl. Giraudon.)

XXXV — Enfant à l'oie. Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon.)

XXXVI — Monnaies grecques.

les gestes sont plus vifs et moins mesurés; une morale moins stricte (et peut-être aussi une influence plus marquée de l'esprit ionien) donne à ces figures en fleurs une aisance harmonieuse que la génération précédente n'aurait pas tolérée.

Le style du IVe siècle. — Cette liberté nouvelle ne s'accompagne encore de rien de trouble ni de sensuel : là comme dans les gracieuses figures du monument des Néréides, à Xanthos, règnent encore les principes fondamentaux du classicisme hellénique, son amour de l'ordre, son goût de la ligne, son sens de la mesure et sa réserve gracieusement pudique, et, par-dessus tout, sa robuste santé.

Cependant le climat de l'art grec était en train de changer. Après la période de triomphe qu'avait été pour l'Hellade entière la plus grande partie du Ve siècle survenaient les revers, les doutes, les inquiétudes. L'esprit philosophique avait affaibli la foi religieuse, la prospérité et le bien-être avaient altéré la résistance, amoindri l'énergie vitale du peuple; puis les guerres avaient ruiné les cités. Séduits par le prestige de la culture classique, souverains et satrapes asiatiques avaient appelé chez eux à prix d'or penseurs et artistes qui, à leur tour, subirent l'influence des pays barbares qu'ils apprenaient à comprendre et transportèrent l'Orient en Grèce.

C'est donc sous le signe de l'inquiétude que se place l'art du IVe siècle : les sens et la passion triomphent de l'intelligence; santé et sérénité semblent désormais le fait des pauvres d'esprit; on se penche avec intérêt et tendresse sur tout ce qui souffre, sur tout ce qui est faible; l'enfant fait son apparition dans l'art; la femme, sous son aspect de séductrice, l'homme, vaincu par la fatalité ou par l'amour, prennent la place qu'occupaient autrefois héroïnes et dieux forts. La mode se désintéresse des vainqueurs : seuls des princes thessaliens tiennent encore à honneur de faire ériger leurs images en athlètes triomphants; les civilisés, eux, glorifient la faiblesse. Parmi les divinités mêmes, ce snobisme se fait sentir : Aphrodite et son cortège règnent désormais sur l'Olympe entourés de dieux gracieux et jeunes comme Apollon et Dionysos; et Héraclès ne conserve sa place que parce que, dans l'imagination romantique du temps, il incarne l'humanité souffrante persécutée par le destin.

Les symptômes de ce nouvel état d'esprit apparaissent dès le premier quart du IVe siècle; on les devine dans la célèbre figure allégorique de la Paix portant l'Abondance, œuvre de l'Athénien Céphisodote; la pensée philosophique qui inspire le groupe, la présence d'un bébé sur les bras de la femme, l'expression déjà un peu languissante du visage penché sont révélatrices de préoccupations inconnues des générations précédentes.

Il faut pourtant attendre Scopas pour voir triompher l'idéal que nous avons défini : de son œuvre, qui fut considérable — et dispersée — nous connaissons malheureusement peu de chose. Si l'on est fondé, comme il semble, à lui attribuer la décoration sculptée du temple d'Aléa à Tégée, son art nous apparaît comme brutal et expressif : seuls quelques morceaux de cet ensemble ont été retrouvés, des têtes massives, largement traitées, à l'aspect tourmenté; l'œil, qui s'abrite sous d'épais sourcils, lance un regard farouche, celui du héros décidé à se battre mais qui, accablé par la fatalité, se sait d'avance vaincu. On a pensé aussi à considérer comme la réplique d'une œuvre célèbre de Scopas une célèbre statuette du musée de Dresde, qui représente une Ménade déchirant un chevreau : c'est là un autre aspect de l'art de l'époque; possédée par le délire dionysiaque, tordue en arrière par l'hystérie, les yeux révulsés, les cheveux épars, la jeune femme nous introduit pour la première fois en Grèce dans un domaine où le seul maître est l'instinct déchaîné.

L'art de Praxitèle paraît obéir à de tout autres tendances. Ce sculpteur, que ses contemporains considéraient comme le plus grand du siècle, se plaisait surtout dans une atmosphère de délicate sensualité. Il n'a guère exécuté que des images divines; mais dans l'Olympe il choisissait ses modèles : ce sont exclusivement des divinités jeunes et charmantes. Aphrodite est sa préférée : il la représenta comme une simple mortelle, ayant dépouillé toute majesté; au grand scandale des âmes pieuses, il n'hésitait pas à la figurer peu vêtue; et la statue qu'il exécuta d'elle pour les habitants de Cnide est même complètement nue (pl. XXXIII). Il aimait aussi reproduire les traits de Dionysos, d'Apollon et d'Éros : il les imaginait non comme de jeunes athlètes mais comme de gracieux adolescents à la pose alanguie, aux formes efféminées, aux membres minces, avec un visage

trop fin qu'encadraient les boucles soyeuses d'une longue chevelure. Et les nombreuses imitations que devait, par la suite, susciter son talent n'allaient pas hésiter à accentuer encore ce que de telles figures présentaient d'équivoque. En fait, pour différent qu'il soit à première vue de celui de Scopas, si tourmenté, l'art de Praxitèle se rattache bien aux mêmes tendances, à ce même goût nouveau pour l'amour et la passion, à cette même aversion pour l'équilibre et la pondération de l'esprit classique.

On pourrait, certes, alléguer que ces tendances n'étaient pas universellement partagées : l'art robuste et vigoureux de Lysippe, le sculpteur favori d'Alexandre, nous montre, en effet, en plein IVe siècle, la survivance de l'idéal athlétique. Mais la façon même dont Lysippe traita ses figures nous révèle l'évolution des idées : il se disait le disciple de Polyclète; en fait, rien ne fait moins penser à l'immobilité un peu trapue du *Doryphore* ou du *Diadumène* que la silhouette élancée et mouvante des images lysippéennes. Le canon du vieux maître argien fait place à un système de proportions plus allongées; tout le corps, souple et élastique, est en mouvement; et une savante étude des jeux d'ombre et de lumière aboutit à des effets presque picturaux de dégradés. En même temps s'anime le visage autrefois impassible de l'athlète; et c'est dans l'expression, aussi bien que dans toute l'allure du personnage, qu'apparaît l'inquiétude particulière à ce siècle tourmenté.

Le style hellénistique. — L'énorme randonnée d'Alexandre à travers l'Afrique et l'Asie n'eut pas sur le développement de l'art autant de conséquences que sur la vie politique, sociale et économique. Depuis longtemps déjà, nous l'avons vu, les sculpteurs grecs traversaient la mer pour se mettre au service de princes anatoliens; et depuis longtemps aussi ils exprimaient dans leurs œuvres des sentiments, des passions et des idées qui n'étaient pas proprement helléniques. Même la création de nouveaux foyers d'art, qui se développent en Égypte, en Syrie, en Asie Mineure au détriment de ceux de la Grèce propre, ne suffit pas à transformer complètement le climat de la sculpture grecque.

La preuve en est que, durant tout ce qu'on appelle l'époque hellénistique, les maîtres du passé jouissent d'un

prestige qu'ils n'ont jamais connu auparavant : on les imite et on les copie sans vergogne, et les souverains recherchent avec passion leurs œuvres, qu'ils conservent jalousement dans leurs collections particulières. C'est à Alexandrie qu'il faut chercher les descendants de Praxitèle; les sculpteurs de Tralles s'efforcent de reproduire la naïveté archaïque; et à Pergame même il y a tout un foyer d'académisme qui ne veut pas s'éteindre. Il semble que le goût de la foule et du public soit toujours resté très attaché à la tradition : c'est l'esprit du IVe siècle que nous trouvons dans les figurines en terre cuite qu'au IIIe siècle, à la suite de l'atelier béotien de Tanagra, les artisans de Myrina modelaient en si grand nombre; c'est lui encore que font revivre d'innombrables statuettes de marbre découvertes dans tout le bassin oriental de la Méditerranée. Ce courant classique suscita d'ailleurs de véritables chefs-d'œuvre : citons seulement parmi eux l'*Aphrodite* de Milo, si fidèle à la tradition et en même temps si parfaite, qu'on s'est longtemps refusé à admettre qu'elle pût ne dater que du Ier siècle avant notre ère. Ces tendances classiques sont extraordinairement vivaces : elles dureront jusqu'à la fin de l'empire romain, non sans avoir abouti à des créations intéressantes, tel ce type d'Antinoüs (IIe siècle après J.-C.) où se mélangent en un tout harmonieux des influences diverses.

Cependant si l'historien du style doit accorder une place importante à ces survivances, il est plus intéressant de signaler ce qui, dans l'art, paraît être la contribution des peuples nouvellement hellénisés : s'ils ont adopté d'emblée tout ce que leur apportaient les Grecs, ils ont aussi, parfois, influencé leurs vainqueurs.

C'est à Pergame que cette réaction locale se fait le plus vigoureusement sentir. Elle tarda beaucoup à se produire d'ailleurs et les sculpteurs dont s'entourèrent dès l'origine les souverains ne semblent s'être distingués d'abord par aucune innovation. Mais lorsque vers 228, Attale Ier fit élever un monument pour commémorer ses victoires, les artistes qui représentèrent, blessés ou déjà succombant, les Galates vaincus, sont en train de se dégager des principes traditionnels : la souffrance qui se peint sur le visage des Barbares est plus brutale, moins intellectuelle que celle des héros scopasiques; l'attitude aussi est plus tourmentée; elle est même quelque peu théâtrale.

Ces caractères nouveaux se retrouvent, fortement accentués, dans l'ensemble le plus important qu'ait produit la sculpture hellénistique, la frise du grand autel de Zeus et d'Athéna (pl. XXXIV). Cette gigantesque composition qui, sur un périmètre de 120 mètres, ceignait tout le monument (voir page 41), nous frappe d'abord par le goût qu'elle témoigne du colossal. D'innombrables figures, plus grandes que nature, se déploient en une mêlée furieuse et désordonnée. Le thème, celui de la Gigantomachie, est loin d'être nouveau : mais jamais il n'avait été traité avec tant de fougue et tant d'imagination. Les monstres les plus bizarres, nés de l'esprit asiatique, en une éclatante revanche sur le rationalisme grec qui les avait si longtemps proscrits, occupent dans la composition une place de premier plan. Ils luttent contre des dieux qui se sont départis de leur calme et qui, dans la fureur de la bataille, ont oublié leur traditionnelle majesté. Un enthousiasme romantique, bien étranger à l'hellénisme, animait les artistes anatoliens qui, laissant libre cours à leur tempérament, ont su se dégager de toute contrainte pour produire cette œuvre déclamatoire, mais puissante et passionnée.

On suivrait dans différents centres secondaires d'Asie Mineure la descendance de cette composition : jamais pourtant, à notre connaissance, elle n'a produit de chef-d'œuvre comparable, et le supplice de Dircé, connu sous le nom de Taureau Farnèse, nous montre au contraire combien dangereuse était la voie dans laquelle s'engageaient les auteurs de la frise du grand autel.

Il faut aussi porter au compte de l'art hellénistique des créations d'un genre tout différent : si c'est en Anatolie, semble-t-il, que se développa pour la nature un goût que les Grecs n'avaient jamais partagé, on fait d'ordinaire honneur à l'école alexandrine d'une prédilection toute particulière pour les scènes d'un réalisme souvent fort osé. Reconnaissons pourtant que l'incertitude règne chez les archéologues lorsqu'ils s'efforcent de situer exactement l'invention de tel ou tel motif, l'origine de tel ou tel thème. Précisons surtout que toutes ces nouveautés gardent aux yeux des Grecs un caractère étranger et que leur succès se limite aux régions où l'hellénisme ne s'est installé que de fraîche date.

L'esprit de la sculpture grecque. — L'incertitude à laquelle nous venons de faire allusion tient au fait que la sculpture grecque a toujours cherché l'unité. A l'époque hellénistique se reproduit le phénomène que nous avions déjà noté au VIe siècle : de même que dorisme et ionisme tendaient à se fondre, à mêler leurs qualités pour mieux exprimer un idéal commun à toute la Grèce, de même les différents peuples soumis par Alexandre s'efforçaient de se plier à l'hellénisme : de tous les dialectes que parlaient les provinces conquises, ils voulaient faire une langue unique.

Le principe de cette unité, ils le trouvaient dans l'esprit qui avait animé si longtemps la sculpture grecque : cet esprit, plus personne n'y croyait beaucoup à l'époque hellénistique. La foi était morte en un idéal qui avait produit de si nobles résultats. On essaya pourtant de le ranimer, de feindre de s'y soumettre : et c'est cette feinte, cette soumission à des dieux morts qui, jusqu'à la chute de l'Empire romain, jusqu'à la ruine du monde antique soutint une sculpture qui, pour l'essentiel, resta toujours fidèle à la tradition.

CHAPITRE V

La peinture et les arts graphiques.

C'est une idée fréquemment répandue de nos jours que la peinture ne tient dans l'art grec qu'une place tout à fait secondaire.

Cette idée est fausse. En fait, les anciens Grecs appréciaient la peinture au moins à l'égal de la sculpture; et un archéologue italien, M. E. Rizzo, a même remarqué que leur ton se faisait plus chaud, plus ému lorsqu'ils parlaient d'elle. De tous temps ils eurent des peintres dont ils comparaient les meilleurs, non sans raison sans doute, à Phidias et à Praxitèle. Enfin, ils ont fait de la peinture un usage constant.

Malheureusement — et c'est ce qui explique le préjugé contre lequel nous nous élevons — de toute cette peinture, il ne nous reste pour ainsi dire rien. Si lacunaire et insuffisante que soit notre connaissance de la sculpture antique, elle s'appuie néanmoins sur bon nombre d'originaux, dont certains sont d'admirables chefs-d'œuvre; quelques plaques peintes, quelques stèles coloriées, pour la plupart exécutées par d'humbles artisans de province, sont les seuls documents authentiques sur lesquels repose notre connaissance d'un art qui connut un développement si brillant.

Il serait donc vain de consacrer ici un chapitre, si bref fût-il, à la peinture si nous ne trouvions un reflet des fresques et des tableaux qu'admiraient les Anciens d'une part dans la décoration des vases en terre cuite, d'autre part dans les mosaïques et les peintures qui ornèrent, à partir du Ier siècle avant notre ère, les maisons et les villas des Romains cultivés (1).

---

1. La littérature nous a transmis bon nombre de descriptions de tableaux illustres. Mais si même ces descriptions étaient exactes et intelligemment composées — ce qui le plus souvent ne paraît pas être le cas —, il est bien évident qu'elles ne pourraient prétendre à nous donner une idée satisfaisante des œuvres auxquelles elles sont consacrées, et moins encore de leur style.

Grande peinture et peinture de vases. — Il peut paraître étrange de vouloir retrouver, dans les images figurées sur de simples vases, les créations du grand art. Que penserait-on d'un homme qui, n'ayant jamais vu un tableau du XVIIIe siècle, prétendrait retracer l'histoire de la peinture à cette époque d'après la seule décoration de la céramique contemporaine? Le cas pourtant n'est pas le même.

Pendant très longtemps, jusqu'aux dernières années du Ve siècle au moins, la peinture grecque ne présente avec la nôtre que de très lointaines analogies. La couleur, d'abord, n'y joue point le rôle que lui ont accordé les modernes : elle ne se pique de produire ni effets d'ombre, ni dégradés, ni modelé; elle n'a d'autre objet que de rehausser le dessin. Lorsqu'il avait tracé les contours de ses figures, l'artiste appliquait en teintes plates du bleu, du rouge, du jaune Il ne se souciait ce faisant ni d'exactitude ni de réalisme : c'est en décorateur qu'il agissait.

Ce n'est pas tout. Il arrivait, au moins à l'origine, que les deux techniques, celle de la grande peinture et celle de la décoration céramique, se confondissent. Tel était, par exemple, le cas au temple archaïque de Thermos où, pour soulager la fragilité de murs en briques, les métopes, sur lesquelles était peinte la légende de Persée, étaient en terre comme un vase. On les avait soumises à la chaleur du four une fois que l'artiste avait eu fini son ouvrage.

On imagine d'autant mieux cet artiste retournant ensuite dans un atelier de potiers pour peindre un cratère ou une amphore que, ainsi que nous l'avons déjà signalé, les Grecs n'établissaient pas, comme nous, une telle séparation entre l'art et le métier; c'est le même homme qui, connaissant une technique, l'appliquait indifféremment à tous les produits qui y ressortissaient.

Dans un autre ordre d'idées, on ne s'étonnera pas de trouver les mêmes thèmes traités par la grande peinture et par cette imagerie populaire que constituait alors la peinture céramique : l'imagination grecque vivait, nous l'avons dit, sur un certain nombre de légendes que chacun connaissait depuis son enfance et aimait à trouver représentées aussi bien dans le tableau qui décorait un temple que sur le vase où il allait puiser son vin. Comment les ouvriers qui travaillaient pour un maître potier n'auraient-ils pas cédé à la



(Cl. Alinari.)

XXXVII — Œnochoé rhodienne : zones d'animaux. Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon.)

XXXVIII — Amphore corinthienne : Tydée et Ismène. Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon.)

XXXIX — Coupe ionienne « à yeux ». Musée du Louvre.



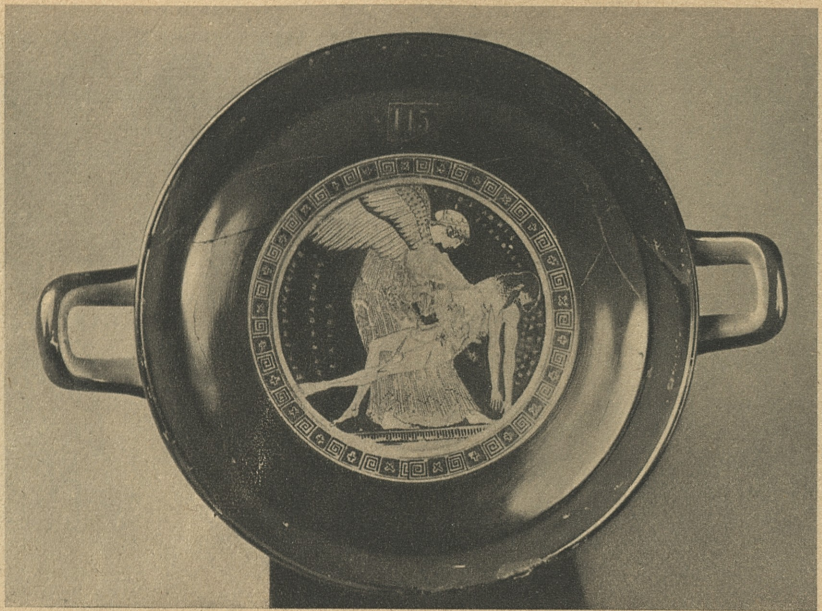
(Cl. Giraudon.)

XL — Amasis. Œnochoé : Héraclès introduit à l'Olympe par Hermès et Athéna. Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon.)

XLI — Euphronios. Coupe : Thésée chez Amphitrite. Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon)

XLII — Douris. Coupe : Éos et Memnon. Musée du Louvre.



(Cl. Giraudon.)

XLIII — Brygos. Coupe : Sac de Troie. Musée du Louvre.



(Cl. Alinari.)

XLIV — Hiéron. Skyphos : Retour de Briséis. Musée du Louvre.

tentation de copier des œuvres célèbres dont ils savaient que leurs clients auraient plaisir à voir une imitation ?

C'est ici pourtant qu'il faut placer une objection qui diminue singulièrement la portée des analogies que nous avons signalées entre la grande peinture et la peinture de vases : la seconde ne peut qu'exceptionnellement reproduire dans son ampleur une composition que la première étalait à volonté sur un espace préparé pour elle. Et de fait, nombreux sont les vases qui ne nous montrent, découpé parfois avec l'arbitraire le plus désinvolte, qu'un fragment d'un ensemble que nous devinons beaucoup plus vaste. Nous n'en voulons pour exemple qu'une célèbre coupe laconienne sur laquelle sont figurés des guerriers portant un mort : de part et d'autre de leur groupe apparaissent, coupées par le cadre du médaillon, les extrémités de deux autres groupes identiques qui formaient sans doute, avec le premier, un défilé déployé sur la longueur d'une fresque.

Pour obvier à de semblables inconvénients, les décorateurs de vases ne se faisaient pas scrupule d'arranger, d'interpréter le tableau dont ils s'inspiraient. Usant de la liberté qui fut celle de tous les artistes grecs vis-à-vis de leur modèle, ils choisissaient tel détail qui leur plaisait, sacrifiant délibérément tout ce qui ne convenait pas à leur goût ou à leur besoin, ajoutant en revanche, par plaisir de créer ou d'interpréter, une figure ou une représentation.

N'oublions pas, en outre, que, travaillant rapidement pour une fin strictement commerciale, se heurtant d'autre part, faute de place, par manque de talent, ou pour toute autre raison, à des difficultés inconnues du grand peintre, ils ne pouvaient, sauf de rares exceptions, arriver dans leur dessin à la perfection qui était celle de leur modèle. On voit donc que malgré les analogies que nous avons indiquées plus haut, nous n'avons le droit d'accorder qu'une confiance limitée à la production des céramistes lorsque nous cherchons à imaginer derrière elle les chefs-d'œuvre disparus.

D'ailleurs, entre les deux catégories de représentations, il arrive que le recoupement nous soit interdit : lorsque nous voyons sur une coupe une scène de beuverie ou le jeu des courtisanes et des éphèbes, pouvons-nous imaginer qu'un sujet aussi libre ait été emprunté à un tableau ? Comment l'admettrions-nous si nous pensons qu'en peinture comme

en sculpture le grand art, jusqu'à la fin du Ve siècle au moins, n'avait d'autre objet que de glorifier une divinité? Ce que se permettait un potier pour amuser les convives d'un banquet n'était pas chose faisable pour qui travaillait dans une pieuse intention.

Ces réserves une fois indiquées nous pouvons aborder l'étude des représentations figurées sur les vases avec l'idée que leur développement est à peu près parallèle à celui de la grande peinture.

Formation du style. — Les débuts de la céramique peinte nous font assister aux mêmes tâtonnements que ceux de la sculpture. Là comme ici nous écoutons les premiers balbutiements d'un art qui cherche à s'exprimer et qui recourt d'abord aux procédés que lui dicte son instinct : à la stylisation géométrique du IXe siècle (pl. XIII) succède, dès que se sont noués les premiers rapports avec l'Orient, une imitation étroite de ce qu'ont déjà réalisé les civilisations asiatiques ; à travers toute la Grèce, pendant près d'un siècle, les peintres copient servilement des motifs et des thèmes qui leur sont étrangers.

Pourtant l'apprentissage n'est pas encore achevé que déjà se manifestent un peu partout des signes d'indépendance. Dans la répartition du décor autour du vase, dans le goût plus ou moins marqué pour tel ou tel genre de représentations commencent à s'affirmer des personnalités. Et c'est ici comme ailleurs l'éternelle opposition du dorisme et de l'ionisme : celui-ci s'attache aux étranges figures monstrueuses de l'Asie, celui-là cherche déjà une composition plus rigoureuse; à peine née, la céramique attique s'intéresse à l'être humain et s'engage dans la voie qui doit la conduire à la gloire. Les ateliers sont nombreux, plus dispersés encore que ceux des sculpteurs; dans les îles et sur la côte anatolienne surtout, d'innombrables essais sont tentés. Sur le continent domine Corinthe, dont les bateaux à l'est et à l'ouest sillonnent les mers, portant partout, dans des vases richement décorés, le parfum qui fait la prospérité de la ville : car ce n'est pas par amour de l'art et de la beauté que dans les ateliers travaillent les décorateurs, c'est pour séduire les amateurs d'huiles odorantes par la jolie présentation du flacon !

Très vite on adopte un peu partout une technique qui

subsistera seule jusque fort avant dans le VIe siècle, celle dite de la figure noire : le fond du vase garde la couleur rose ou rouge de la terre cuite; sur ce fond, d'un ton riche et harmonieux à l'œil, la représentation se détache, en silhouette opaque, entièrement recouverte du magnifique vernis noir dont les Mycéniens avaient légué le secret aux Grecs. Pour préciser les détails, l'œil, les plis du vêtement, les Corinthiens les premiers avaient eu recours à l'incision, au trait sec du burin qui arrachant la couleur et l'engobe laissait apparaître le ton clair de la terre. Des rehauts de couleur vive, un blanc éclatant, un rouge lie-de-vin corrigeaient d'une note aiguë ce que la représentation pouvait avoir d'un peu triste. Tout en usant des mêmes procédés, la grande peinture possédait une palette plus riche et les métopes de Thermos, déjà citées, nous montrent un emploi de nuances plus variées.

En même temps que se créait la technique se développaient les sujets : tandis que les ateliers ioniens se confinent dans les thèmes décoratifs (pl. XXXIX), qu'ils traitent d'ailleurs avec un rare talent, tandis qu'ils répètent sans trêve des motifs héraldiques ou alignent les uns derrière les autres, en zones chatoyantes, des animaux réels ou fantastiques (pl. XXXVII), Athènes et Corinthe adoptent délibérément un parti opposé et reproduisent des scènes animées et dramatiques dont la grande peinture et le relief monumental offraient alors des exemples (pl. XXXVIII). Entre les artisans de ces deux villes s'engage une lutte sans merci qui excite leur émulation et les pousse sans cesse à de nouveaux progrès. Ceux-ci se manifestent par une science toujours grandissante du dessin et de la composition.

Les étapes sont rapidement franchies : si par la mise en page des deux scènes qui la décorent, la fuite des Gorgones et le meurtre de Nessus, l'amphore attique de Netos, au musée d'Athènes, témoigne déjà de qualités remarquables de composition, elle est encore d'une exécution fort maladroite (deuxième moitié du VIIe siècle); une soixantaine d'années ne s'est pas écoulée que Clitias, sur un vase façonné par Ergotimos, témoigne de qualités toutes nouvelles d'observation et de dessin : étrange monument d'ailleurs que ce cratère (1) où, réparties en zones superposées, près de deux cent cin-

1. Ce cratère est connu sous le nom de vase François.

quante figures, soigneusement étudiées, participent à des scènes que l'artiste a voulues nombreuses et variées pour mieux y déployer la variété de son talent.

Ce vase, qui répondait à des créations corinthiennes d'ailleurs moins heureusement venues, indique le terme de la rivalité entre les deux ateliers et inaugure en même temps la suprématie commerciale et la grande période artistique de l'école attique.

Le style attique archaïque. — Pendant tout le second tiers du VIe siècle, Athènes reste fidèle à la technique qui lui a valu la victoire et ses artisans développent méthodiquement les qualités qui leur sont propres : ils prennent l'habitude de signer les œuvres qu'ils ont exécutées, moins semble-t-il par vanité d'artistes que pour porter au loin le renom de leur firme.

Grâce à cette coutume nous pouvons isoler les plus grands d'entre eux, et tout d'abord Exékias : son œuvre la plus célèbre, une amphore d'un galbe harmonieux, nous montre, assis face à face, sur de grossiers tabourets, deux héros en train de jouer aux dés. Selon une coutume que depuis longtemps, pour rendre intelligibles leurs représentations, les Corinthiens ont mis à la mode, des noms inscrits à côté d'eux nous apprennent qu'il s'agit d'Ajax et d'Achille. Que cette scène soit ou non inspirée d'un tableau, elle nous séduit par sa simplicité, par la netteté de sa composition, par l'intelligente observation du geste et de l'attitude, par la vie que suggèrent des mouvements à peine esquissés : il s'en dégage un intérêt qui paraît sans rapports avec la banalité du sujet représenté et qui tient en réalité à l'étrange puissance de suggestion, au sens de la vie que le peintre a su y mettre.

Parmi les contemporains d'Exékias, citons seulement Amasis (pl. XL), un métèque venu d'Ionie sans doute, si l'on en juge par son nom et par le sens décoratif dont témoigne le joli tableau qui représente une scène dionysiaque.

C'est peu de temps après que se produit dans la peinture céramique une révolution riche de conséquences. Sous l'influence peut-être des progrès réalisés par la grande peinture, un artiste eut, vers 530, l'idée de changer le rapport des couleurs : c'est le fond du vase qu'il badigeonna entièrement de vernis noir, et c'est la figure qui désormais

garda le ton rougeâtre de la terre. Cette découverte en apparence toute simple permettait de substituer à l'incision un peu rudimentaire la finesse déliée d'un trait dessiné au pinceau : ainsi les détails prenaient une valeur et une précision toutes nouvelles; les personnages cessaient de former une masse opaque; en même temps que s'égayait tout le vase, des possibilités jusqu'alors insoupçonnées s'ouvraient au talent du dessinateur.

Celui-ci est encore soumis à bien des conventions de l'archaïsme : comme le sculpteur il cherche à rendre intelligible une représentation qu'il ne sait pas encore rendre sensible et comme lui il s'efforce vers un réalisme qui le fuit; dans un visage de profil il met un œil de face, il se heurte vainement aux durs problèmes de la perspective et du raccourci, et dans son désir de prouver avec quel soin il a étudié le corps humain, il traite comme un écorché le torse nu de ses personnages. Bien vite cependant, plus vite que le sculpteur parce que la peinture est moins étroitement liée à des conditions extérieures, il s'affranchira et saura saisir à bras le corps la réalité.

Le style sévère. — Cette dernière étape, celle qui conduira à la maîtrise classique, s'effectue dans les toutes premières années du Ve siècle. C'est l'époque que les archéologues appellent celle du style sévère. Ils ne font pas ainsi allusion aux sujets traités, dont la liberté est souvent déconcertante pour les modernes, mais à la haute tenue, à l'exécution parfaite de sobriété et de précision des œuvres alors produites.

Un nom domine tous les autres aux environs de l'année 500, celui d'Euphronios, peintre et fabricant, dont certaines œuvres, des coupes notamment, réalisent au plus haut degré le mélange entre la fraîcheur du sentiment et la maturité de la réflexion. Qu'on regarde la scène célèbre qui représente la descente de Thésée au fond de la mer : la grâce du jeune héros, son assurance qui sait rester modeste, la majesté maternelle d'Amphitrite, tout contribue, dans cette composition admirablement ordonnée, à ravir notre esprit (pl. XLI).

Auprès de lui ses contemporains et ses successeurs semblent un peu effacés; et pourtant, ils sont, eux aussi, capables de grandeur; la célèbre coupe d'Éos et Memnon, où est

déjà si magistralement rendue la douleur maternelle, occupe une place tout à fait exceptionnelle dans l'histoire de l'art antique (pl. XLII). Et l'on est surpris de constater que son auteur, le peintre Douris, en usant des mêmes procédés, du même style dont il s'est servi pour peindre cette scène d'une majestueuse tristesse, a su décrire avec humour les épisodes les moins austères de la vie des jeunes gens.

Une moins brève étude accorderait une place à Hiéron (pl. XLIV), et plus encore à Brygos, dont une coupe entre bien d'autres mérite de retenir notre attention, celle qui représente le sac de Troie après la prise de la ville (pl. XLIII). Avec ces artistes se clôt l'ère du style sévère et commence dans l'histoire de la peinture une période toute nouvelle.

Polygnote.—C'est alors, en effet, entre 470 et 450, qu'une personnalité puissante exerça sur la grande peinture une influence qu'il ne nous est malheureusement pas possible d'apprécier. Polygnote, un Thasien établi à Athènes, ne nous est connu que par quelques allusions des auteurs anciens, et par les pages que l'écrivain Pausanias consacre à la description de deux de ses œuvres les plus illustres, *l'Evocation des morts par Ulysse* et *la Prise de Troie*. De ces différents textes, dont aucun n'est bien explicite, il résulte que Polygnote fit accomplir de grands progrès dans l'expression psychologique et qu'il sut, le premier, donner de la profondeur à ses compositions en espaçant les personnages et en les situant à des niveaux différents. On se perdrait en conjectures sur la portée de cette double innovation si certains vases, et notamment un cratère trouvé à Orvieto, ne venaient nous éclairer : la réforme certes paraît intéressante, il ne semble pas pourtant qu'elle ait été de nature à faire faire un pas décisif à la peinture.

C'est une cinquantaine d'années plus tard seulement, peut-on croire, que fut réalisé un progrès autrement important, l'invention des ombres et de la perspective.

C'est malheureusement alors aussi que l'étude des vases cesse de nous renseigner sur l'évolution de la peinture : et ce n'est pas là une coïncidence fortuite. Tant que la grande peinture n'est rien d'autre qu'une sorte de dessin sans profondeur ni atmosphère, il n'est pas difficile aux céramistes de l'imiter; du jour où elle est en possession de moyens nouveaux, où elle peut représenter l'espace, où elle dispose

de couleurs plus nombreuses, le peintre de vases se trouve devancé sans espoir.

Les lécythes à fond blanc. — Il est cependant une catégorie de vases qui, dans la seconde moitié du Ve siècle, doivent nous donner une idée de ce qu'était alors le style pictural, ce sont les lécythes à fond blanc. Destinés à être enfouis dans la tombe à côté du mort, dispensés de tout usage pratique, ils étaient recouverts d'une couverte laiteuse dont la fragilité n'eût convenu à nul autre récipient. Sur cette couverte étaient représentées des scènes relatives au culte des défunts, et elles étaient non pas seulement dessinées mais réellement peintes (pl. XLV).

Beaucoup de ces lécythes parmi ceux qui nous sont parvenus ont conservé des couleurs dont la vivacité nous étonne, du rouge vif, du bleu, du vert, du jaune, du noir. Mais elles sont toujours posées à plat, sans modelé, sans profondeur. S'il n'est guère douteux que les lécythes à fond blanc sont plus que tout autre document aptes à nous renseigner sur la peinture, c'est sur celle du milieu du Ve siècle, sur celle qui n'est encore qu'un dessin colorié.

Le style libre. — Cependant, la céramique peinte poursuivait son évolution. Non moins que celle de Polygnote, elle subit l'influence du Parthénon et pendant une trentaine d'années les personnages figurés vont se signaler par leur attitude sculpturale, par leur ressemblance avec les cavaliers ou les ouvrières de la frise des Panathénées, par la sereine quiétude de leur expression.

Puis, devançant d'une dizaine d'années au moins l'évolution de la sculpture, les peintres de vases se sentent brusquement impressionnés par la beauté et la coquetterie féminine : à une époque où décline le goût de l'athlétisme, ils ne travaillent plus guère qu'à décorer les boîtes à parfums, les coffrets à bijoux; et désireux de plaire à leur nouvelle clientèle, c'est dans les gynécées qu'ils vont chercher leur inspiration. Le goût de l'élégance les pousse à la préciosité, à l'afféterie. C'est le règne d'un style qu'on a appelé libre et même fleuri, par allusion à son goût pour un décor surabondant.

Depuis quelques années déjà, se sentant devancés par la peinture, ils renoncent à signer leurs œuvres, s'avouant ainsi

vaincus. Le dernier nom qui mérite d'être retenu est celui de Meidias, à la fin du siècle. Désormais la peinture de vases qui, durant l'archaïsme et la période du style sévère avait rivalisé avec la grande peinture n'est plus qu'un art mineur; elle s'efface peu à peu, perd son importance et son rôle et finit par disparaître complètement dans le dernier quart du IVe siècle, sans avoir produit depuis près de cent ans aucune œuvre qui mérite de retenir l'attention.

La peinture classique. — Les lécythes à fond blanc cessent d'être fabriqués dans les premières années du IVe siècle. C'est précisément à ce moment et dans la période qui va suivre que la peinture connaît en Grèce sa plus belle époque. Parrhasios et Zeuxis sont les contemporains de Socrate, Apelles est le peintre attitré d'Alexandre. A côté de ces grands noms, on pourrait citer bien des peintres illustres dont l'activité s'exerça dans tout le cours du IVe siècle. Mais à quoi servirait de les nommer? Sur aucun d'eux nous ne savons rien que des anecdotes, dépourvues d'intérêt et de vraisemblance, complaisamment transmises par des compilateurs de basse époque ou des rhéteurs privés de tout sens artistique. Fussent-elles exactes elles ne nous rendraient pas ce qui seul compte à nos yeux, l'œuvre où le peintre a exprimé sa personnalité.

Certes, c'est au IVe siècle qu'appartiennent des stèles gravées ou peintes, des boîtes de miroirs incisées; mais si celles-ci sont souvent dignes d'attention, celles-là ne sont, au contraire, que les produits médiocres d'ateliers provinciaux : d'ailleurs que nous servirait qu'elles fussent de plus grand mérite? Œuvres d'artisans, elles ne peuvent de toute façon nous apprendre que bien peu de choses sur l'évolution de la peinture en cette époque décisive.

Cette évolution dut être très rapide : l'admiration des Anciens pour les artistes dont nous avons cité les noms suffirait à nous convaincre des rapides progrès qu'ils accomplirent sur la peinture encore très primitive de Polygnote. Et surtout nous en pouvons juger par les peintures et les mosaïques dont les Romains décoraient leurs maisons.

La peinture hellénistique. — La plupart de ces peintures et de ces mosaïques qui, elles, répondent tout à fait à notre conception moderne de la peinture, paraissent repro-



(Cl. Alinari.)

XLV — Lécythes funéraires à fond blanc. Athènes. Musée national.



(Cl. Brogi.)

XLVI — Niobé et Léto jouant aux osselets (peinture sur marbre). Naples. Musée national.



(Cl. Anderson.)

XLVII — Médée préparant le meurtre de ses enfants.
Fresque de Pompéï. Naples. Musée national.



(Cl. Alinari.)

XLVIII — Mosaïque de la bataille d'Issos. Naples. Musée national.

duire des œuvres plus anciennes, d'origine grecque et dont certaines remontent au début même de l'époque hellénistique. Certes, la question se pose de savoir avec quelle fidélité avaient été exécutées ces reproductions : il est peu probable, si des progrès techniques avaient été réalisés depuis leur création, que les copistes n'en aient pas profité; et il est plus certain encore qu'ils ont dû arranger au goût du jour les œuvres qu'ils prétendaient faire revivre. Aussi hésitera-t-on à analyser et à définir un style qui doit être fortement mâtiné. Dans certaines figures énergiques et vigoureuses, dans des images parfois gracieuses, nous sommes tout disposés à reconnaître l'esprit grec tel qu'il nous apparaît maintenant (pl. XLVI à XLVIII); mais qui nous dit que tel geste, que nous trouvons pompeux et emphatique a bien été, lui aussi, dessiné par un sculpteur hellénistique, comment juger de couleurs dont nous ignorons qui les a mêlées? Mieux vaut nous abstenir de porter un jugement téméraire. Les « copies » romaines des peintures grecques constituent pour l'historien des documents à maints égards précieux : pour qui veut étudier le style elles offrent vraiment trop peu de garantie.

La peinture grecque. — C'est donc une mince récolte que nous emportons avec nous à la fin de ce chapitre sur la peinture. Nous avons recueilli des renseignements sur le dessin, où les décorateurs de vases sont passés maîtres; nous pouvons, avec l'aide des textes littéraires qui nous ont conservé le titre de quelques tableaux, penser que les peintres ont traité les mêmes sujets qui avaient inspiré les sculpteurs; des échos nous sont parvenus des applaudissements qu'avaient suscités certains chefs-d'œuvre. Mais là s'arrête notre science. Nous ne pénétrons pas dans le domaine sacré de l'art. Nous connaissons l'accessoire et nous ignorons l'essentiel.

CHAPITRE VI

Conclusion.

Le style grec et sa diffusion.

Au terme de cette étude, il convient de répondre à la question que nous avons d'abord posée : y a-t-il un style grec ou plusieurs styles grecs ? Le doute désormais ne nous paraît plus permis : il y a un style grec et un seul, parce qu'il n'y a jamais eu au fond qu'un idéal grec.

Si nous jetons un regard sur le développement de l'histoire depuis le jour où l'hellénisme est né de la rencontre du dorisme et de l'ionisme jusqu'à l'écroulement de la civilisation antique, la continuité de cet idéal et de ce style nous apparaît de façon frappante : les différences que nous avons signalées chemin faisant entre les tendances locales s'effacent et nous ne voyons plus que ce goût de l'humain, cet amour de la clarté et de la logique, cette passion pour la vie qui règnent d'un bout à l'autre de l'art grec. Ces qualités ne se sont pas toujours exprimées de la même façon; les influences étrangères, la personnalité des artistes, l'évolution des techniques et du goût ont pu leur donner des aspects différents; et la frise de Pergame nous paraît bien éloignée de celle du Parthénon : mais à y bien réfléchir les différences que toutes deux présentent entre elles ne nous montrent-elles pas simplement les étapes d'une évolution logique qui s'effectue toujours dans la même direction ?

L'art grec, naturellement, a exercé une forte influence sur le développement des arts voisins. Dès l'origine il est imité par les Chypriotes; il donne naissance à l'art étrusque, puis à l'art romain; et à l'est, à la suite des conquêtes d'Alexandre, il laisse des traces très nettes jusqu'en plein cœur de l'Inde. Et pourtant, l'art chypriote, l'art étrusque, l'art romain, l'art gréco-bouddhique ne sont pas les vrais héritiers de l'art grec : ils ne lui empruntent que des procédés, comme les Grecs eux-mêmes avaient fait à l'égard

de l'Orient; et d'eux tous, le plus éloigné de l'hellénisme est peut-être celui qui, à première vue, paraît lié à lui de la façon la plus étroite, c'est l'art étrusque.

Car il ne peut y avoir de communauté de style que s'il y a parenté d'esprit. Or, ni les Hindous, ni les Romains, ni les Chypriotes, ni moins encore les Étrusques n'avaient ce goût des Grecs pour la beauté, pour la raison, pour la multiplicité toujours changeante de la vie.

Qui voudrait étudier la diffusion du style grec aborderait une tâche surhumaine : car, une fois notée la colonisation de l'Asie Mineure et de l'Égypte par l'art grec, une fois signalée l'adoption par des peuples encore mal éduqués de certains procédés faciles à imiter, il ne serait encore qu'au seuil de son étude. C'est, en effet, jusqu'à nos jours qu'il devrait poursuivre son enquête : hellénisme est synonyme d'humanisme et c'est dans toute civilisation qui respecte l'être humain et cherche à exprimer la beauté, la noblesse et la grandeur que l'on trouve la plus nette influence de l'art et de la pensée de ceux qui ont créé le Doryphore et le Parthénon.

GLOSSAIRE ARCHÉOLOGIQUE

ACROPOLE. — Ville haute.

ACROTÈRE. — Motif peint ou sculpté qui se détachait sur le ciel à chacun des angles du fronton. (*Voir* pp. 34, 35.)

AGORA. — Place généralement entourée de portiques sur laquelle se tenaient le marché et les réunions publiques. (*Voir*. p. 47.)

ALABASTRE. — Flacon à parfum ou à huile, à rebord plat, goulot rond et panse piriforme ou cylindrique. (*Voir* p. 58.)

AMPHIPROSTYLE. — Ce terme désigne les temples qui, sur les deux façades, présentent un portique à un rang de colonnes dégagées. (*Voir* p. 32.)

AMPHORE. — Vase à panse ovoïde où se conservaient et se transportaient les liquides. (*Voir* p. 57.)

ANALEMMA. — Mur qui ceint, dans le théâtre, le koilon. (*Voir* p. 50.)

ANTE. — Prolongement du mur d'un édifice après son intersection avec un autre mur. Un temple est dit *in antis* lorsque deux colonnes se dressent dans le vestibule, entre les antes. (*Voir* p. 32.)

ANTÉFIXE. — P aques, en terre cuite ou en marbre, généralement décorées, qui terminent chaque rangée de tuiles et se détachent au sommet de l'édifice. (*Voir* p. 30.)

APPAREIL. — Disposition des pierres dans la construction du mur. L'appareil est dit *polygonal* si les pierres sont irrégulières, mais taillées de façon à s'adapter exactement l'une à l'autre, *trapézoïdal* lorsque les joints, tout en étant droits, ne se coupent pas à 90°, *hellénique* quand les pierres taillées à angle droit sont disposées en assises régulières, *isodome* lorsque les joints verticaux tombent régulièrement sur le milieu de la pierre inférieure. (*Voir* p. 26.)

ARCHITRAVE. — Partie de l'entablement directement posée sur les chapiteaux. Elle se compose de poutres de bois ou de pierre dont la longueur égale la distance entre les axes de deux colonnes. (*Voir* p. 28.)

ARYBALLE. — Flacon à parfum ou à huile, à goulot plat, à panse effilée ou globulaire. (*Voir* p. 58.)

ASTRAGALE. — Baguette en relief séparant du chapiteau le fût de la colonne ionique. (*Voir* p. 29.)

ATLANTE. — Statue virile jouant le rôle de colonne.

BARBOTINE. — Mélange d'argile, d'eau et de gomme dont se servaient les potiers comme de colle.

BOULEUTÉRION. — Local où se réunissaient les sénateurs.

CAISSON. — Plaque décorée placée au plafond dans les vides qui existent entre les solives entrecroisées. (*Voir* p. 40.)

CANTHARE. — Vase à boire, à vasque profonde, à pied élancé, avec une ou deux anses latérales très détachées.

CARYATIDE. — Statue féminine jouant le rôle de colonne. (*Voir* p. 30.)

CAVEA. — *Voir* KOILON.

CELLA. — *Voir* NAOS.

CHÉNEAU. — Embouchure, souvent en forme de mufle de lion, des conduits qui recueillaient l'eau des toitures. (*Voir* p. 30.)

CHITON. — *Voir* p. 70.

CHORÉGIQUE. — Ce terme désigne le monument ou l'objet consacré par les vainqueurs aux concours des chœurs. (*Voir* p. 43.)

CHRYSÉLÉPHANTIN. — En or et en ivoire.

CIMAISE. — Couronnement d'un mur.

CORÉ. — Statue archaïque de femme, figurée debout et vêtue. (*Voir* p. 80.)

CORNICHE. — Partie supérieure de l'entablement.

COUPE. — Vase à boire, composé d'un pied et d'une vasque pourvue de deux anses horizontales. (*Voir* p. 58.)

COUROS (pluriel *couroi*). — Statue archaïque de jeune homme, figuré debout et nu. (*Voir* p. 80.)

CRATÈRE. — Vase où s'opérait le mélange des liquides. Il se composait d'un pied, d'une panse, pourvue d'anses, et largement ouverte. (*Voir* p. 57.)

CRÉPIS. — Soubassement en maçonnerie. (*Voir* p. 35.)

DÉDICACE. — Inscription qui consacrait un monument ou un objet à une divinité.

DIAZOMA. — Promenoir concentrique d'un théâtre. (*Voir* p. 50.)

DIPTÈRE. — Désigne un temple périptère dont la colonnade est doublée.

EMBLÊMA. — Panneau central, à motif figuré, d'une mosaïque.

ENTABLEMENT. — Ensemble du couronnement de l'édifice, placé entre les colonnes et le toit. Il se compose de l'architrave, de la frise et de la corniche. (*Voir* p. 28.)

ÉPISTYLE. — Pièce d'architrave reposant horizontalement sur les chapiteaux des colonnes.

EXÈDRE. — Banc généralement semi-circulaire dont le dossier et les accoudoirs étaient décorés de façon plus ou moins riche. Loge ménagée à l'intérieur d'un portique (dans une maison ou un agora) pour le repos des promeneurs. (*Voir* p. 47.)

FESTON. — Ornement floral employé dans l'ordre ionique.

FRISE. — Partie décorée de l'entablement (*voir* p. 28). Composée de métopes et de triglyphes dans l'ordre dorique, elle est continue dans l'ordre ionique.

FRONTON. — Espace triangulaire, généralement décoré, qui, sur chaque façade s'étend entre la corniche et la double pente du toit. (*Voir* pp. 30 et 34.)

GOUTTE. — Petit ornement en forme de cône ou de pastille placé sous chaque triglyphe.

GYMNASE. — Ensemble des constructions et des terrains non bâtis dans lequel les jeunes gens exerçaient leur corps. (*Voir* p. 51.)

HÉROON. — Chapelle où l'on vénérait un héros.

HIÉRON. — *Voir* SANCTUAIRE.

HIMATION. — *Voir* p. 70.

HYDRIE. — Vase à grosse panse et à large épaule plate dans lequel on rapportait l'eau de la fontaine. (*Voir* p. 58.)

HYPÈTHRE. — A ciel ouvert. Ouverture d'un toit.

HYPOSKÉNION. — Local ménagé sous la scène du théâtre. (*Voir* p. 49.)

HYPOSTYLE. — Désigne une salle où le plafond est supporté par un grand nombre de colonnes. (*Voir* p. 48.)

KERKIS (pluriel : KERKIDES). — Chacun des secteurs du *koilon* que, dans le théâtre, limitaient deux escaliers. (*Voir* p. 50.)

KOILON (en latin *cavea*). — Partie du théâtre réservée aux spectateurs et formée par les gradins. (*Voir* p. 50.)

LARMIER. — Partie de l'entablement où s'écoule l'eau de pluie. (*Voir* p. 28.)

LÉCYTHE. — Flacon à parfum ou à huile, composé d'un pied, d'une panse allongée, d'un col souvent assez long avec une embouchure évasée et une anse verticale. Il eut de bonne heure un usage funéraire. (*Voir* p. 58.)

LESCHÉ. — Salle de réunion.

LOGEION. — Partie surélevée de la scène, où se tenaient les acteurs. (*Voir* p. 49.)

LOUTROPHORE. — Grand vase allongé, à panse mince, à long col, réservé aux cérémonies matrimoniales et funéraires.

MEGARON. — Grande salle du palais mycénien.

MÉTOPE. — Plaque généralement décorée qui, dans la frise dorique, alterne avec les triglyphes. (*Voir* p. 28.)

NAOS (en latin *cella*). — Pièce principale et souvent unique du temple, où siégeait l'image divine. (*Voir* p. 31.)

ODÉON. — Théâtre de petites dimensions, souvent couvert.

OENOCHOÉ. — Vase en forme de cruche, avec une anse surélevée, servant à puiser le vin dans le cratère. (*Voir* p. 58.)

OPISTHODOME. — Partie du temple répondant, sur la façade postérieure, au pronaos. (*Voir* p. 32.)

ORCHESTRA. — Aire circulaire, placée au pied des gradins du théâtre et réservée aux évolutions du chœur. (*Voir* p. 49.)

OVE. — Ornement architectural en forme d'œuf, alternant d'ordinaire avec les rais de cœur.

PALESTRE. — Ensemble de constructions et de terrains non bâtis où s'entraînaient les athlètes.

PALMETTE. — Ornement inspiré du motif végétal de la palme, très employé par les décorateurs et les architectes.

PARASKENION. — Aile de la scène dans un théâtre. (*Voir* p. 50.)

PARODOS. — Entrée latérale du théâtre. (*Voir* p. 50.)

PATÈRE. — Sorte d'assiette creuse dont on se servait pour les libations.

PÉPLOS. — *Voir* p. 76.

PÉRIBOLE. — Mur d'enceinte d'un sanctuaire. (*Voir* p. 41.)

PÉRIPTÈRE. — Désigne le temple pourvu d'un portique extérieur continu, entourant un sékos avec pronaos et opisthodome *in antis*. (*Voir* p. 32.)

PERLE. — Ornement rond, placé par les architectes dans les moulures.

PHIALE. — Vase servant aux libations et formé uniquement d'une vasque peu profonde.

PINACOTHÈQUE. — Local où étaient exposées des peintures.

POROS. — Pierre tendre très employée à l'époque archaïque (*tuf*).

PORTIQUE (en grec *stoa*). — Allée couverte bordée de colonnes. (*Voir* p. 47.)

PRONAOS. — Vestibule du temple. (*Voir* p. 31.)

PROPYLÉE. — Entrée monumentale.

PROSKÉNION. — Partie antérieure de la scène du théâtre. (*Voir* p. 49.)

PROSTYLE. — Ce terme désigne un temple pourvu d'un portique antérieur, à un rang de colonnes dégagées. (*Voir* p. 32.)

PRYTANÉE. — Local où était entretenu le foyer de la cité et où se réunissaient les magistrats municipaux appelés prytanes.

RAIS DE CŒUR. — Ornement en forme de cœur allongé qui alterne d'ordinaire avec les oves.

REFEND. — Ciselure encadrant les joints d'une pierre à bossages. (*Voir* p. 27.)

RHYTON (pluriel : *rhyta*). — Vase à boire en forme de corne ou d'être animé.

SANCTUAIRE (en grec : *hieron*). — Terrain, bâti ou non, consacré à une divinité. (*Voir* p. 41.)

SCÈNE. — Ensemble des bâtiments qui, face aux gradins du théâtre, sont réservés aux acteurs. (*Voir* p. 49.)

SÉKOS. — Partie du temple fermée par les murs. (*Voir* pp. 32 et 34.)

SKYPHOS. — Sorte de bol. (*Voir* p. 58.)

SOFFITES. — Poutres du plafond entre lesquelles sont les caissons.

STADE. — Piste entourée, sur deux ou trois côtés, de gradins pour les spectateurs et réservée aux courses. (*Voir* p. 52.)

STOA. — *Voir* PORTIQUE.

STYLOBATE. — Rangée de dalles sur lesquelles sont posées les colonnes.

TAILLOIR. — Partie supérieure du chapiteau, sur laquelle repose l'abaque.

TÉMÉNOS. — Enclos consacré à une divinité.

THOLOS. — Édifice circulaire, consacré d'ordinaire à un culte chthonien.

THYMÉLÉ. — Autel consacré à Dionysos, qui se dressait, dans le théâtre, au centre de l'orchestre. (*Voir* p. 49.)

TRÉSOR. — Petit édifice votif que les cités construisaient dans les sanctuaires pour y déposer leurs offrandes. (*Voir* p. 42.)

TRIGLYPHE — Partie de la frise dorique qui alternait avec les métopes; elle se composait de la juxtaposition de trois baguettes verticales. (*Voir* p. 28.)

XOANON (pluriel : *xoana*). — Statue de culte en bois ou en pierre, de forme très grossière, telle qu'on en consacrait dans les premiers temps de la civilisation grecque. (*Voir* p. 41.)

INDEX DES PRINCIPAUX ARTISTES

AGASIAS, sculpteur. Originaire d'Éphèse, il vécut sans doute dans la première partie du Ier siècle et signa la célèbre statue de combattant connue sous le nom de *Gladiateur Borghèse.*

ALCAMÈNE, sculpteur. Travailla à Athènes dans la seconde moitié du Ve siècle. Sa gloire égalait presque celle de Phidias. De ses œuvres nombreuses, une seule nous est connue par deux copies, d'ailleurs fort différentes : c'est une tête barbue. On cherche en vain à identifier les autres images dont la tradition nous a laissé le souvenir.

AMASIS. Un des maîtres de la céramique attique à figures noires (milieu du VIe siècle). (*Voir* p. 100.)

ANDOKIDÈS. Un des premiers céramistes athéniens à avoir pratiqué, concurremment avec celle de la figure noire, la technique à figure rouge (troisième quart du VIe siècle).

ANTÉNOR, sculpteur de l'école attique. Il travailla à la fin du VIe siècle. Auteur d'un groupe d'*Harmodios et Aristogiton,* aujourd'hui disparu, il sculpta aussi des corés, et peut-être certains grands ensembles décoratifs (fronton du temple des Alcméonides à Delphes ?).

APELLES, peintre attitré d'Alexandre le Grand. Toutes ses œuvres ont disparu. (*Voir* p. 104.)

APOLLONIOS, sculpteur du Ier siècle, de tendances classiques. A signé le *Torse du Belvédère* et une statue d'athlète au repos, en bronze.

ARCHERMOS, sculpteur originaire de Chios. Travailla à Délos dans la première partie du VIe siècle.

BATHYCLÈS, sculpteur originaire de Magnésie. Exécuta, au début du VIe siècle, le « trône d'Amyclées » dans le Péloponnèse. Aucune œuvre de lui ne nous est parvenue.

BOETHOS, sculpteur. Originaire d'Asie Mineure, il vécut au IIIe siècle. Auteur d'un célèbre groupe représentant un enfant qui étrangle une oie.

BRYAXIS, sculpteur du IVe siècle. Il collabora à la décoration du Mausolée d'Halicarnasse et créa un type, barbu et pathétique, de Sérapis.

BRYGOS. Un des maîtres de la céramique attique de style sévère. Plusieurs coupes nous sont parvenues portant sa signature. Une des plus célèbres représente le sac de Troie (première moitié du Ve siècle). [*Voir* p. 102.]

CALAMIS, sculpteur. Il travailla dans le second quart du Ve siècle. Peut-être est-il le créateur du type de l'Apollon à l'omphalos. Aucune œuvre ne nous est parvenue qu'on puisse sûrement lui attribuer. (*Voir* p. 83.)

CALLICRATÈS. Un des architectes du Parthénon. (*Voir* p. 36.)

CALLIMAQUE, sculpteur et ciseleur de la seconde moitié du Ve siècle. Aucune œuvre ne nous est parvenue qu'on puisse sûrement lui attribuer.

CANACHOS, sculpteur. Originaire de Sicyone, il exécuta pour les Milésiens, dans la seconde moitié du VIe siècle, la statue de culte d'Apollon — dont l'*Apollon* de Piombino nous donne peut-être une image.

CÉPHISODOTE, sculpteur du début du IVe siècle, père de Praxitèle, auteur d'un groupe représentant la Paix portant sur son bras l'Abondance. (*Voir* p. 90.)

CHARÈS, sculpteur rhodien, auteur du *Colosse de Rhodes,* image du soleil qui s'élevait à côté du port de la ville (première partie du IIIe siècle).

CIMON DE CLÉONÉES, peintre de la fin du VIe siècle, dont toutes les œuvres sont perdues, mais qui paraît avoir exercé une forte influence sur l'art de son temps.

CLITIAS, peintre de vases de l'école attique à figures noires, vécut dans la première moitié du VIe siècle et exécuta le décor du cratère dit « vase François ». (*Voir* p. 99.)

CRITIOS, sculpteur de l'école attique, vécut au début du Ve siècle. Auteur présumé de l'*Éphèbe de l'Acropole,* il exécuta avec Nésiotès le groupe des *Tyrannoctones* destiné à remplacer celui d'Anténor, volé par les Perses.

DOIDALSÈS, sculpteur du IIIe siècle. Créa, semble-t-il, le type de l'Aphrodite accroupie.

DOURIS, peintre de vases de l'école attique, travailla dans le premier tiers du Ve siècle. Ses coupes, de style sévère, représentent des scènes héroïques et des scènes familières. (*Voir* p. 102.)

ENDOIOS, sculpteur et peintre athénien de la fin du VIe siècle. Sculpta notamment une Athéna assise.

ERGOTIMOS, potier de l'école attique (première partie du VIe siècle), auteur du cratère dit « vase François ». (*Voir* p. 99.)

EUPHRONIOS. Un des maîtres de la céramique attique de style sévère. Peintre et potier, il travailla dans les dernières années du VIe et les premières du Ve siècle. Auteur notamment du *cratère d'Antée* et de la coupe de *Thésée chez Amphitrite.* (*Voir* p. 101.)

EUTYCHIDÈS, sculpteur du début du IIIe siècle. Auteur d'une statue représentant la *Fortune d'Antioche.*

EXÉKIAS, Un des plus grands céramistes de l'école attique à figures noires. Il travailla vers le milieu du VIe siècle et exécuta notamment l'amphore d'*Ajax et Achille jouant aux dés.* (*Voir* p. 100.)

HIÉRON, peintre de vases de l'école attique de style sévère.

HIPPODAMOS DE MILET, architecte-urbaniste du Ve siècle. Un des inventeurs des plans géométriques. Dessina notamment le plan du Pirée. (*Voir* p. 46.)

ICTINOS. Un des architectes du Parthénon. (*Voir* p. 36.)

LÉOCHARÈS, sculpteur du IVe siècle. Il collabora à la décoration du Mausolée. Créa peut-être le *Ganymède* du Vatican, la *Diane* de Versailles et l'*Apollon du Belvédère.*

LIBON, architecte du temple de Zeus à Olympie (deuxième quart du Ve siècle).

LYSIPPE, sculpteur attitré d'Alexandre. Originaire de Sicyone, il exécuta des statues athlétiques et des statues divines. Fidèle à l'idéal athlétique, il met à la mode un système de proportions plus élancées que celui de Polyclète et donne plus de mouvement à ses figures. (*Voir* p. 91.)

MÉIDIAS, céramiste de l'école attique. Il travailla à la fin du Ve siècle. Les œuvres qu'on lui attribue sont typiques du style dit « fleuri », avec leur recherche d'une élégance un peu mièvre. (*Voir* p. 104.)

MNÉSICLÈS, architecte athénien de la seconde moitié du Ve siècle, construisit notamment les Propylées. (*Voir* p. 41.)

MYRON, sculpteur du second quart du Ve siècle. Originaire d'Eleuthères, sur les confins de l'Attique et de la Béotie, il se distingue par son goût du mouvement et de l'instantané. Son œuvre la plus typique est le *Discobole ;* mais son talent très varié se révèle dans des créations de genre tout différent, et même dans des figures d'animaux. (*Voir* p. 84.)

NÉSIOTÈS, sculpteur de l'école attique. Il vécut au début du Ve siècle et exécuta avec Critios le groupe des *Tyrannoctones* destiné à remplacer celui d'Anténor, volé par les Perses.

NICOSTHÉNÈS. Un des premiers céramistes athéniens à avoir pratiqué, concurremment avec celle de la figure noire, la technique à figure rouge (troisième quart du VIe siècle).

PAEONIOS, sculpteur de la seconde moitié du Ve siècle. Originaire de Mendé, il ne subit guère l'influence attique et représente la survivance de l'ionisme. Auteur d'une Victoire consacrée à Olympie.

PARRHASIOS, peintre de la seconde moitié du Ve siècle dont toutes les œuvres sont perdues. (*Voir* p. 104.)

PHIDIAS, sculpteur athénien de la seconde moitié du Ve siècle. Auteur notamment des statues chryséléphantines de Zeus et d'Athéna pour le temple d'Olympie et pour le Parthénon. Il dirigea l'équipe des sculpteurs chargés de décorer ce dernier édifice et joua le rôle de surintendant des beaux-arts dans l'Athènes de Périclès. (*Voir* p. 85.)

POLYCLÈTE L'ANCIEN, sculpteur de la seconde moitié du ve siècle, originaire d'Argos. Auteur surtout de statues athlétiques (le *Doryphore*, le *Diadumène*), il institua dans ses figures un système de proportions fixes entre les différentes parties du corps humain. (*Voir* p. 84.)

POLYCLÈTE LE JEUNE, architecte du IVe siècle, construisit le théâtre d'Epidaure.

POLYEUCTOS, sculpteur. Exécuta notamment, dans le premier tiers du IIIe siècle, une statue de Démosthène.

POLYGNOTE, peintre. Originaire de Thasos, il travailla dans le second quart du ve siècle. Son œuvre la plus célèbre, longuement décrite par Pausanias, décorait à Delphes la « lesché » des Cnidiens; elle représentait, d'une part, *le Sac de Troie*, de l'autre, *l'Évocation des morts par Ulysse*. (*Voir* p. 102.)

PRAXITÈLE, sculpteur du IVe siècle, originaire d'Athènes. Il sculpta surtout des figures de femmes et de jeunes gens et humanisa les types divins. Son œuvre la plus célèbre était l'*Aphrodite nue*, qu'il exécuta pour Cnide. (*Voir* p. 90.)

SCOPAS, sculpteur parien du IVe siècle. Il travailla dans différentes régions du monde grec, collabora à la décoration du temple d'Éphèse et du mausolée d'Halicarnasse. Auteur notamment des frontons du temple de Tégé et de la *Ménade au chevreau*.

TIMOTHÉE, sculpteur athénien de la première partie du IVe siècle, auteur de la décoration du temple d'Asclèpios à Épidaure, participa à celle du mausolée d'Halicarnasse.

ZEUXIS, peintre de la fin du ve siècle, dont aucune œuvre ne nous est parvenue.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE SOMMAIRE

Dates.	*Architecture.*	*Sculpture.*	*Céramique et peinture.*
Avant J.-C. IXe-VIIIe			Céramique géométrique. Style du Dipylon (à Athènes).
VIIe siècle.			Céramiques orientalisante, protocorinthienne, protoattique.
650-625	Héraion d'Olympie. Temple de Prinias (Crète).	Frise en relief de Prinias.	
625-600	Temple de Thermos.	Premières corés et premiers couroi.	Antéfixes et métopes peintes de Thermos. Style attique à figures noires.
600-575		Fronton de la Gorgone à Corfou.	
575-550	« Basilique » de Pæstum. Vieux temple d'Artémis à Éphèse.	Métopes du trésor de Sicyone à Delphes. Niké ailée de Délos. Fronton en tuf du vieil Hékatompédon à Athènes.	*Exékias, Amasis*
550-525	Temple d'Apollon à Corinthe. Temple C de Sélinonte. Trésor de Siphnos à Delphes.	Cavalier Rampin-Payne. Héra de Samos. Métopes de Persée à Sélinonte. Frise du trésor de Siphnos.	Vers 535, invention de la céramique à figures rouges : *Nikosthenès, Andokidès.*
525-500	Temple dit des Alcméonides à Delphes.	Fronton de marbre de l'Hékatompédon. *Anténor.*	Débuts d'*Euphronios.*
500-475	Trésor des Athéniens à Delphes. Temple d'Aphaia à Égine.	Métopes du trésor des Athéniens. Frontons d'Égine. Boudeuse, Éphèbe blond, Éphèbe de l'Acropole (*Critios*). Groupe des Tyrannoctones.	Céramique à figures rouges de style sévère (*Douris, Hiéron, Brygos*).

Dates.	*Architecture.*	*Sculpture.*	*Céramique et peinture.*
475-450	Temple de Zeus à Olympie. Temple E de Sélinonte.	Fronton et métopes d'Olympie. Métopes de Sélinonte. Aurige, Apollon à l'omphalos, Trône Ludovisi. *Myron.*	*Polygnote.*
450-425	Le Parthénon. Les Propylées.	Relief de Déméter, Coré, Triptolème à Éleusis. *Phidias*, *Polyclète.*	*Apollodore*, *Parrhasios*, *Zeuxis.* Céramique de style libre.
425-400	Erechthéion. Temple d'Athéna Niké. Temple d'Apollon à Bassæ.	Décoration de l'Erechthéion, du temple et de la balustrade d'Athéna Niké. Niké de Paeonios. Décoration sculptée de Bassæ. Décoration du monument des Néréides (Xanthos).	Lécythes funéraires à fond blanc. Céramique de style dit fleuri (cycle de Meidias). Fin des lécythes à fond blanc.
400-375	Temple d'Asclépios à Épidaure.	Stèles funéraires attiques. Décoration sculptée du temple d'Épidaure.	
375-350	Tholos d'Épidaure. Mausolée d'Halicarnasse.	*Céphisodote* (Paix et Abondance). *Scopas* (frontons du temple de Tégée, décoration du Mausolée).	Céramique attique dite du « style de Kertch ».
350-300	Temple d'Athéna à Priène. Théâtre d'Épidaure. Monument de Lysicrate à Athènes.	*Praxitèle. Lysippe.* Vogue du portrait. Sarcophage dit d'Alexandre.	*Apelles.* Fin de la céramique peinte attique.
300-200		Statue de la Fortune d'Antioche. Portrait de Démosthène par *Polyeuctos.* Statues pergaméniennes de guerriers blessés.	
200-100	Grand autel de Pergame (150).	Frise de l'autel de Pergame.	Mosaïques de Délos.

INDEX TOPOGRAPHIQUE

AGRIGENTE. — Ville de Sicile, fondée au début du VIe siècle par les habitants de Géla, autre ville sicilienne. Des tyrans, dont le plus célèbre fut *Théron*, lui assurèrent une prospérité qui dura tout le Ve siècle. On y admire encore les restes assez bien conservés de cinq temples (temples de la Concorde, d'Héra Lacinienne, d'Héraklès, de Zeus, et celui, plus tardif, de Castor et Pollux).

ALEXANDRIE. — Fondée en Égypte par Alexandre, c'est le port le plus important et la plus grande ville de l'Orient méditerranéen aux époques hellénistique et romaine. Autour de l'Université et de la Bibliothèque s'installèrent des savants de toute origine. Presque rien ne nous est parvenu des monuments qui durent s'élever dans ce grand centre qui, en même temps qu'un marché international, fut un actif foyer d'art.

ANTIOCHE-SUR-L'ORONTE (dans l'actuel sandjak d'Alexandrette). — La ville qui eut une certaine importance à l'époque hellénistique (une statue personnifiant sa Fortune fut exécutée au IIIe siècle avant J.-C. par Eutychidès) devait connaître une longue prospérité, attestée jusqu'à la fin de la domination romaine par les ruines de riches maisons d'habitation ornées de précieuses mosaïques.

ARGOS (dans le Péloponnèse). — Il ne reste presque plus rien de cette ville, une des plus anciennes et des plus importantes de la Grèce continentale. Elle joua dans l'histoire générale comme dans l'histoire de l'art un rôle capital à l'époque archaïque et pendant une partie du Ve siècle.

ASSOS. — Ville d'Asie Mineure, située sur la côte en face de Lesbos (Mitylène) : parmi les restes assez importants qui en sont actuellement visibles, signalons le temple archaïque d'Athéna, dont la frise a été transportée partie à Istanbul, partie à Paris.

ATHÈNES. — Ville de Grèce, dont l'origine remonte aux temps mycéniens. Malgré l'importance de son rôle politique, qui est grande, c'est surtout par l'éclat de sa civilisation que se distingua Athènes. Sans parler de ses architectes, de ses sculpteurs et de ses peintres, dont nous avons étudié l'art dans ce livre, rappelons les principaux monuments conservés : les plus célèbres, groupés sur l'Acropole, sont les Propylées, le Parthénon, l'Erechthéion, le temple d'Athéna Niké. Dans la ville basse on voit encore, presque intact, un temple du Ve siècle appelé à tort Théséion, les restes de portiques, le théâtre de Dionysos (IIIe siècle), le monument chorégique de Lysicrate. De l'époque romaine datent l'Odéon d'Hérode Atticus, la Bibliothèque d'Hadrien, et, repris sur des plans anciens, l'Olympiéion, etc.

BASSAE. — *Voir* PHIGALIE.

CORCYRE (aujourd'hui Corfou). — Fondée dans la seconde moitié du VIIIe siècle par les colons de Corinthe, elle devint une puissante cité maritime. Vers 575, on y construisit un temple à Artémis, décoré d'un fronton représentant Méduse, avec Pégase et Chrysaor.

CORFOU. — *Voir* CORCYRE.

CORINTHE (dans le Péloponnèse). — Par sa position au débouché de l'isthme qui unit le Péloponnèse au continent, elle joua durant toute l'antiquité un rôle politique et commercial de premier plan. Les monuments dont il subsiste des restes datent de toutes les époques, depuis le temple archaïque d'Apollon jusqu'aux édifices privés ou publics que les Romains construisirent après s'être emparés de la ville (144 avant J.-C.). C'est à Corinthe qu'était la célèbre fontaine Pirène.

DÉLOS. — Ce minuscule îlot « autour duquel danse le chœur des Cyclades » fut depuis les temps les plus reculés un lieu saint. Depuis le Xe siècle au plus tard il est consacré à Apollon dont le sanctuaire comporte trois temples dédiés au dieu lui-même; d'autres temples offerts à d'autres divinités (Léto, Artémis, Héra, etc.), des trésors, des portiques, un stade, un gymnase, un théâtre. Centre commercial important, Délos a conservé les ruines d'installations maritimes et d'un quartier d'habitation.

DELPHES. — Sanctuaire et oracle d'Apollon, situé dans la Grèce continentale, sur les flancs du Parnasse. Dégagé par les fouilles de l'École française

d'Athènes, le domaine du dieu nous a livré les restes d'édifices très différents par la date, le style, et l'importance. Le temple, reconstruit à plusieurs reprises, est totalement ruiné; mais le théâtre est en assez bon état et l'on est arrivé à reconstituer, matériellement ou graphiquement, certains trésors (celui des Athéniens et celui des Siphniens), et des édifices du sanctuaire tout voisin d'Athéna. Par la richesse et la beauté de ses offrandes, Delphes se place avec Olympie et l'Acropole d'Athènes au premier plan des sanctuaires grecs.

DIDYMES (en Asie Mineure, à quelques kilomètres au sud de Milet). — Sanctuaire d'Apollon qui y rendait des oracles. Il ne reste que les ruines d'un très grand temple qui, commencé au IVe siècle avant Jésus-Christ, ne fut jamais achevé.

ÉGINE. — Ile située dans le golfe Saronique, face à Athènes. Elle tint une place importante dans l'histoire d'Athènes, qui, à l'époque archaïque, lutta contre elle à plusieurs reprises. Le temple d'Aphaia, un des mieux conservés en Grèce, date des environs de 480. Les groupes décorant ses frontons sont conservés à Munich.

ÉLEUSIS (en Attique). — Sanctuaire de Déméter où s'accomplissaient, en présence des initiés, les Mystères. Ils étaient célébrés dans le Télestérion dont une partie remonte au IVe siècle. Les Propylées monumentaux datent de l'époque romaine.

ÉPHÈSE (en Asie Mineure). — Il ne reste rien du temple d'Artémis, qui comptait parmi les sept merveilles du monde. Construit à l'époque archaïque, il avait été incendié par Erostrate en 356; l'édifice qu'on construisit sur son emplacement, et à la décoration duquel participa Scopas, fut détruit à l'époque romaine. Les ruines que l'on visite aujourd'hui sont celles de la ville que, à quelques kilomètres de l'ancienne cité, fit construire, en 287 avant Jésus-Christ, Lysimaque, un des successeurs d'Alexandre (Odéon, temples, bibliothèques, théâtre).

ÉPIDAURE (dans le Péloponnèse). — Sanctuaire d'Asclépios, dieu de la médecine. Du temple il reste surtout une partie de la décoration, œuvre de Timothéos (début du IVe siècle). L'architecte Polyclète le Jeune, dans le courant du même siècle, y construisit la rotonde sacrée (*tholos*) où se célébrait un culte chthonien, et le théâtre, qui est sans doute le plus beau que nous ait laissé l'antiquité.

HALICARNASSE (dans le sud-ouest de l'Asie Mineure). — Est surtout connue par le monument funéraire qu'y fit construire pour le roi Mausole sa veuve Artémise. Une grande partie de la décoration de ce monument, à laquelle participa Scopas, est conservée au British Museum (IVe siècle avant J.-C.).

MILET (sur la côte d'Asie Mineure). — Fut la plus grande ville d'Ionie. Détruite par les Perses, elle fut reconstruite par la suite et elle était encore prospère à l'époque romaine. Elle est aujourd'hui fort ruinée.

MYRINA (en Asie Mineure). — Un des centres les plus importants de la fabrication des figurines de terre cuite.

OLYMPIE (dans le Péloponnèse). — Le plus important sanctuaire de Zeus, où se déroulaient tous les quatre ans les grandes fêtes panhelléniques. Parmi les édifices conservés, le plus ancien est le temple d'Héra; commencé sans doute au VIIe siècle, il subit à plusieurs reprises des remaniements partiels; c'est dans ses ruines qu'on a exhumé l'*Hermès* de Praxitèle. Le temple de Zeus, œuvre de Libon, date du second quart du Ve siècle : ses métopes, qui représentent douze travaux d'Héraclès et ses frontons (préparatifs de la course en char de Pélops et d'Oenomaos; combat des Lapithes contre les Centaures) comptent parmi les œuvres les plus belles de la sculpture préclassique; il ne reste naturellement rien de la statue chryséléphantine du dieu exécutée par Phidias. Les autres monuments (trésors, stade, gymnase, édifices votifs) sont assez mal conservés.

PAESTUM (en Italie méridionale, au sud de Naples). — Fondée au VIe siècle par les colons de Sybaris : outre les remparts qui sont assez bien conservés, on admire les trois temples doriques, construits au VIe et au Ve siècle, et qui sont parmi les moins atteints par le temps que nous connaissions.

PERGAME (en Asie Mineure). — Choisie comme capitale par Attale Ier en 230 avant Jésus-Christ. Lui-même et ses successeurs embellirent la ville de constructions fastueuses : la plus célèbre est le grand autel de Zeus,

dont la décoration est aujourd'hui à Berlin. Les autres monuments, aussi nombreux que variés sont de différentes époques (gymnases, bibliothèque, thermes, théâtre, temples, agora).

PHIGALÉE. — A Bassæ, dans le voisinage de leur ville, les habitants de Phigalie consacrèrent à Apollon, peu après 420, un temple dont l'architecte était Ictinos. L'édifice, d'ordre dorique, est un des mieux conservés qu'on puisse voir en Grèce : la frise et les métopes qui le décoraient sont au British Museum.

PIRÉE (Le). — Port d'Athènes. Thémistocle en fit aménager les installations et dans le milieu du Ve siècle, Hippodamos de Milet en dressa un plan rationnel où les rues se coupaient à angle droit. Périclès avait groupé le Pirée et Athènes dans un même système de fortifications, les Longs-Murs, qui, en 404, furent détruits par Lysandre.

PRIÈNE (en Asie Mineure, au nord de Milet). — La ville, construite d'après les principes mis à la mode par Hippodamos de Milet, présente, bien conservés, des édifices publics et des maisons d'habitation. Un des plus jolis édifices est le Bouleutérion; le temple d'Athéna Polias était l'œuvre de Pithios.

RHODES. — Durant toute l'époque archaïque, l'île, dont les trois cités les plus importantes étaient Jalysos, Camiros et Lindos, joua un rôle important comme intermédiaire entre l'Orient et la Grèce. Ses ateliers de céramique au VIIe et durant une partie du VIe siècle étaient renommés. A la fin du Ve siècle fut fondée la ville de Rhodes, dont Hippodamos de Milet donna les plans. A l'époque hellénistique, se développa dans l'île une école de sculpture : la statue colossale du soleil qui signalait l'entrée du port et qui, œuvre de Charès, passait pour une des merveilles du monde, a disparu dès l'antiquité.

SÉGESTE (en Sicile). — De la ville antique il ne reste que le théâtre et un temple dorique, inachevé, mais admirablement conservé.

SÉLINONTE (en Sicile). — Fondée à la fin du VIe siècle, détruite en 409, puis en 250 avant Jésus-Christ. Les différents temples sont tous détruits, mais on a recueilli, au musée de Palerme, une partie de leur décoration sculptée.

SICYONE (dans le Péloponnèse). — Joua un rôle important au VIe siècle : elle fut le centre d'une école de sculpteurs et de bronziers qui, durant toute l'antiquité, produisit des œuvres de premier ordre.

SOUNION (cap) [à l'extrémité sud-est de l'Attique]. — D'un sanctuaire qui y était consacré à Poseidon, on voit encore les propylées et surtout le temple dorique, construit peu après le Parthénon.

SYRACUSE. — Syracuse fut une des plus anciennes et des plus importantes colonies grecques de Sicile. Tantôt sous le régime démocrat que, tantôt sous la domination de tyrans (le plus célèbre est Denys), elle se mêla constamment aux affaires du monde hellénique. De ses monuments, les plus frappants aujourd'hui sont le théâtre, et l'Euryèle, grande forteresse construite dans les premières années du IVe siècle.

TANAGRA (en Béotie). — Fut à différentes époques, mais notamment au VIe siècle et au IVe siècle un des centres les plus importants de la fabrication des statuettes de terre cuite.

TÉGÉE (dans le Péloponnèse). — On y éleva, vers le milieu du IVe siècle, un temple dorique en l'honneur d'Alea-Athéna : sa décoration sculptée était l'œuvre de Scopas.

THASOS. — Ile de la mer de Thrace, qui connut sa plus grande activité artistique à l'époque archaïque : de sa capitale, il reste, outre différents édifices assez ruinés, de beaux remparts dont les portes étaient décorées de reliefs.

THERMOS (dans la Grèce continentale). — Il ne reste presque rien de la ville, où se dressait un temple d'Apollon, décoré de curieuses métopes peintes (VIe s).

TRALLES (en Asie Mineure). — Fut le centre d'une école de sculpture à l'époque hellénistique.

XANTHOS (en Lycie, dans le sud de l'Asie Mineure). — Capitale d'une principauté fortement hellénisée. De nombreux monuments, de caractère surtout funéraire, montrent pendant plus de cent ans, jusqu'à la fin du Ve siècle, comment l'influence grecque s'exerçait sur les peuples barbares. La décoration sculptée de ces monuments est conservée pour une grande part au British Museum.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

NOTA. — Un grand nombre d'études, souvent capitales, relatives à l'art grec ont paru dans des revues spécialisées dont les principales sont, EN FRANÇAIS : *Bulletin de correspondance hellénique*, *Revue archéologique* ; — EN ANGLAIS : *Journal of hellenic studies* ; *American Journal of archaeology* ; — EN ALLEMAND : *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* ; *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts in Athen* ; *Jahreshefte des österreichischen archaologischen Instituts in Wien.*

CHAPITRE PREMIER. — GLOTZ et COHEN, *Histoire grecque* (1931-1938). — JARDÉ, *la Formation du peuple grec* (1923). — JOUGUET, *l'Impérialisme macédonien et l'hellénisation de l'Orient* (1926) ; — HATZFELD, *Histoire de la Grèce ancienne* (1926). — ROUSSEL, CLOCHÉ, GROUSSET, *la Grèce et l'Orient* (1928).

CHAPITRE II. — PICARD (Ch.), *Origines du polythéisme hellénique* (1930-1932) ; *Vie privée dans la Grèce classique* (1931). — DE RIDDER et DÉONNA, *l'Art grec* (1924).

CHAPITRE III. — Les principales fouilles ont été publiées dans des collections dont certaines sont encore en cours de parution. Pour la description des sites et des monuments, on consultera avec profit les *Guides bleus* de Grèce, d'Italie méridionale et Sicile, et de Turquie (Asie Mineure).

BENOIT, *l'Architecture* (*Antiquité*) [1911]. — CHOISY, *Histoire de l'architecture* (1899). — NAVARRE, *Théâtre grec* (1925). — ROBERTSON, *A handbook of greek and roman architecture* (Cambridge, 1929).

CHAPITRE IV. — BABELON, *les Monnaies grecques* (1921). — CHARBONNEAUX, *la Sculpture archaïque* ; *la Sculpture classique* (I) ; *les Terres cuites grecques* (1936). — DEVAMBEZ, *la Sculpture grecque* (1938). — HEUZEY, *le Costume antique* (1923). — LAWRENCE, *Later greek sculpture* (Londres, 1927). — PICARD (Ch.), *la Sculpture antique* (2 volumes, 1923). — *Manuel d'archéologie*, *Sculpture : la Sculpture archaïque* (1 volume) ; *la Sculpture classique* (2 volumes, 1935-1940). — RICHTER (G.), *Greek sculpture and sculptors* (New-Haven, 1930).

CHAPITRE V. — BUSCHOR, *Griechische Vasen* (Munich, 1940). — DUGAS, *la Céramique antique* (1924). — GIRARD, *la Peinture antique*. — MÉAUTIS, *les Chefs-d'œuvre de la peinture grecque* (1938). — PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Munich, 1923). — POTTIER, *Catalogues des vases du Louvre*. — RIZZO, *la Pittura ellenistico-romana* (Milan, 1929).

TABLE DES PLANCHES

Carte de la Grèce.

PLANCHE I. — Temple d'Apollon à Corinthe.

PLANCHE II. — Temple dit de Neptune à Paestum.

PLANCHE III. — Temple d'Héra à Olympie.

PLANCHE IV. — Acropole d'Athènes : vue d'ensemble.

PLANCHE V. — Parthénon : façade est.

PLANCHE VI. — Parthénon : vue prise du nord-ouest.

PLANCHE VII. — Erechthéion : porche des Caryatides.

PLANCHE VIII. — Architecture ionique :
a) Chapiteau de l'Erechthéion;
b) Base de colonne du temple d'Apollon à Didymes.

PLANCHE IX. — Tholos de Marmaria à Delphes.

PLANCHE X. — Théâtre et temple d'Apollon à Delphes.

PLANCHE XI. — Théâtre de Dionysos à Athènes.

PLANCHE XII. — Théâtre d'Aspendos (Asie Mineure) :
a) Scène;
b) Koilon.

PLANCHE XIII. — Amphore attique de style géométrique.

PLANCHE XIV. — *a*) Amphore attique signée Pamphaios (vers 530). Musée du Louvre.
b) Amphore attique signée Andokidès (vers 530). Musée du Louvre.

PLANCHE XV. — Trône représenté sur un cratère à figures rouges.

PLANCHE XVI. — Héra de Samos. Musée du Louvre.

PLANCHE XVII. — Coré attique dite la Boudeuse. Athènes. Musée de l'Acropole.

PLANCHE XVIII. — Métope de Sélinonte : Persée tuant Gorgone. Musée de Palerme.

PLANCHE XIX. — Frise du trésor de Siphnos à Delphes.

PLANCHE XX. — Stèle attique de l'hoplitodrome. Athènes. Musée national.

PLANCHE XXI. — Triptyque Ludovisi. Rome. Musée des Thermes.

PLANCHE XXII. — Apollon de Piombino. Musée du Louvre.

PLANCHE XXIII. — Aurige. Musée de Delphes.

PLANCHE XXIV. — Relief votif d'Éleusis : Déméter, Coré et Triptolème. Athènes. Musée national.

PLANCHE XXV. — Le *Discobole*, d'après Myron. Rome. Musée des Thermes.

PLANCHE XXVI. — Fronton du Parthénon : les « Parques ». Londres. British Museum.

PLANCHE XXVII. — Frise du Parthénon :

a) Assemblée des dieux. Athènes. Musee de l'Acropole.
b) Cavaliers. Londres. British Museum.

PLANCHE XXVIII. — Le *Doryphore*, d'après Polyclète. Naples. Musée national.

PLANCHE XXIX. — Stèle funéraire attique d'Hégéso. Athènes. Cimetière du Céramique.

PLANCHE XXX. — Frise du parapet d'Athéna Niké : Victoire détachant sa sandale. Athènes. Musée de l'Acropole.

PLANCHE XXXI. — Acrotère du temple d'Épidaure : cavalière.

PLANCHE XXXII. — Trépied choragique : Victoire. Athènes. Musée national.

PLANCHE XXXIII. — Aphrodite de Cnide, d'après Praxitèle. Rome. Musée du Vatican.

PLANCHE XXXIV. — Frise de l'autel de Pergame : Athéna luttant contre les Géants. Musée de Berlin.

PLANCHE XXXV. — Enfant à l'oie. Musée du Louvre.

PLANCHE XXXVI. — Monnaies grecques.

PLANCHE XXXVII. — Œnochoé rhodienne : zones d'animaux. Musée du Louvre.

PLANCHE XXXVIII. — Amphore corinthienne : Tydée et Ismène. Musée du Louvre.

PLANCHE XXXIX. — Coupe ionienne « à yeux ». Musée du Louvre.

PLANCHE XL. — Amasis : œnochoé. Héraclès introduit à l'Olympe par Hermès et Athéna. Musée du Louvre.

PLANCHE XLI. — Euphronios : coupe. Thésée chez Amphitrite. Musée du Louvre.

PLANCHE XLII. — Douris : coupe. Éos et Memnon. Musée du Louvre.

PLANCHE XLIII.—Brygos : coupe. Sac de Troie. Musée du Louvre.

PLANCHE XLIV. — Hiéron : skyphos. Retour de Briséis. Musée du Louvre.

PLANCHE XLV. — Lécythes funéraires à fond blanc. Athènes. Musée national.

PLANCHE XLVI. — Niobé et Léto jouant aux osselets (peinture sur marbre). Naples. Musée national.

PLANCHE XLVII. — Médée préparant le meurtre de ses enfants (fresque de Pompéi). Naples. Musée national.

PLANCHE XLVIII. — Mosaïque de la « bataille d'Issos ». Naples. Musée national.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — CADRE HISTORIQUE 5

CHAPITRE II. — ORIGINES ET CARACTÈRES DU STYLE GREC.. 16

CHAPITRE III. — L'ARCHITECTURE, LA DÉCORATION, LE MOBILIER 26

Architecture religieuse, 30. — *Architecture civile et militaire*, 44.

CHAPITRE IV. — LES ARTS DU RELIEF ET LE COSTUME..... 61

CHAPITRE V. — LA PEINTURE ET LES ARTS GRAPHIQUES.... 95

CHAPITRE VI. — CONCLUSION. LE STYLE GREC ET SA DIFFUSION 106

GLOSSAIRE ARCHÉOLOGIQUE 108

INDEX DES PRINCIPAUX ARTISTES..... 111

TABLEAU CHRONOLOGIQUE..... 114

INDEX TOPOGRAPHIQUE 116

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE..... 119

TABLE DES PLANCHES..... 120

TABLE DES MATIÈRES..... 123

Imprimerie Larousse,
1 à 9, rue d'Arcueil, Montrouge (Seine).
Mai 1944. — Dépôt légal 1944-2e. — N° 715.
N° de série Éditeur 419.
Imprimé en France (*Printed in France*). — 658-10-46.



ΤΕΛΛΟ

ΣΥΛ