

E. Bothier.

618

REVUE  
DES  
UNIVERSITÉS DU MIDI

NOUVELLE SÉRIE

DES

ANNALES DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

RECUEIL TRIMESTRIEL

PUBLIÉ PAR LES PROFESSEURS DES FACULTÉS DES LETTRES

D'AIX, DE BORDEAUX, DE MONTPELLIER & DE TOULOUSE

TOME I

(DIX-SEPTIÈME ANNÉE)

N° 1

Janvier-Mars 1895

H. LECHAT

Une loi de la Statuaire primitive :

La loi de la Frontalité.

BORDEAUX

FERET & FILS. ÉDITEURS. 15, COURS DE L'INTENDANCE

PARIS

LIBRAIRES ASSOCIÉS, 13, RUE DE BUCI

Bibliothèque Maison de l'Orient



135200

## SOMMAIRE DE LA 1<sup>re</sup> LIVRAISON

H. Lechat, <i>Une loi de la Statuaire primitive : la loi de la Frontalité</i> .....	I
A. Couat, <i>Sur la composition des ACHARNIENS</i> .....	24
F. Antoine, <i>Cicéron et Cérellia</i> .....	75
L. Ducros, <i>L'Encyclopédie du XVIII<sup>e</sup> siècle</i> .....	89
A. Jeanroy, <i>Étymologies françaises et provençales</i> .....	98

### BULLETIN HISTORIQUE RÉGIONAL

C. Jullian, <i>Bordeaux</i> .....	106
-----------------------------------	-----

### CHRONIQUE

G. Radet, <i>L'Invention de la Monnaie. — Phidon d'Argos. — Questions d'enseignement. — Un Congrès des Langues romanes à Bordeaux</i> .....	116
---	-----

### SOUTENANCE DE THÈSES

A. DEGERT, <i>Quid ad mores ingeniaque Afrorum cognoscenda conferant sancti Augustini sermones. — Le cardinal d'Ossat (1537-1604)</i> , Paris, Lecoffre, 1894 (P. Stapfer)	122
--	-----

### BIBLIOGRAPHIE

G. PERROT et Ch. CHAPIEZ, <i>Histoire de l'Art dans l'Antiquité</i> , t. VI : <i>La Grèce primitive; l'Art mycénien</i> , Paris, Hachette et C <sup>ie</sup> , 1894 (H. Ouvré).....	124
P. VIDAL DE LA BLACHE, <i>Atlas général</i> , Paris, Armand Colin et C <sup>ie</sup> , 1894 (G. Radet).....	127

### RÉDACTION

Tout ce qui concerne la Rédaction doit être adressé à M. GEORGES RADET,  
7, rue de Cheverus, Bordeaux.

### ABONNEMENTS

Le montant des abonnements doit être adressé à MM. FERET et FILS,  
15, cours de l'Intendance, Bordeaux.

#### PRIX DE L'ABONNEMENT ANNUEL :

Bordeaux, Paris et Départements.....	F. 10 »
Union postale.....	12 »
Prix de l'année entière, brochée.....	12 »
Prix de chaque fascicule séparément.....	3 50

### COMPTES RENDUS

La *Revue des Universités du Midi* rend compte de tous les ouvrages dont il lui est adressé un exemplaire.

UNE LOI  
DE LA  
STATUAIRE PRIMITIVE

LA LOI DE LA FRONTALITÉ

Un savant danois, M. Julius Lange, a publié il y a peu de temps une très importante *Étude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitif jusqu'à l'art grec du v<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ*. L'étude de M. Lange est écrite en danois<sup>1</sup>; mais, heureusement pour nous, il l'a fait suivre d'un résumé en français, qui ne compte pas moins d'une trentaine de pages, assez ample par conséquent pour que nous n'ayons pas trop à regretter notre ignorance de la langue originelle<sup>2</sup>. Malgré cette courtoise précaution, il semble que l'ouvrage de M. Lange est resté à peu près ignoré en France, même des archéologues<sup>3</sup>. Il est de ceux, pourtant, qui ne doivent point passer inaperçus, et je voudrais en faire connaître ici la nouveauté et le mérite.

Ma tâche sera d'ailleurs aisée. Je n'aurai guère qu'à résu-

1. *Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen*, etc. (Mémoires de l'Académie royale des Sciences et Lettres de Danemark, 5<sup>e</sup> série, Classe des Lettres, t. V, n<sup>o</sup> 4, Copenhague, 1892.)

2. Le texte danois est bourré d'*Excursus* qui sont sans doute pleins d'intérêt, mais dont il n'est pas question dans le Résumé. Celui-ci est réservé à l'essentiel du travail, c'est-à-dire à l'exposé de certaines lois de la plastique primitive. Or, c'est uniquement de ces lois que je m'occupe ici, et là-dessus, l'auteur le déclare lui-même, son Résumé n'omet rien d'important. J'ai donc lieu de me croire informé d'une façon suffisante sur le sujet, quoique la base du présent article soit limitée — il le faut bien — au Résumé de trente pages qui clôt le livre.

3. M. Salomon Reinach y a consacré quelques lignes dans sa dernière *Chronique d'Orient* (*Rev. arch.*, 1894, II, p. 68), mais il n'en parle que d'après le compte rendu de M. Furtwängler dans la *Berl. phil. Wochenschr.*, 1894, col. 13.

mer à mon tour le résumé déjà fait par l'auteur. Cependant je prendrai la liberté de ne pas suivre toujours l'ordre qu'il a suivi; je me permettrai quelques additions, et aussi quelques changements, çà et là, dans les termes ou dans la mise en place des arguments. Mais, soit que je retranche, soit que j'ajoute, je n'aurai jamais en vue que de donner à la démonstration le plus possible de force et de netteté. Cet exposé fini, il n'y aura plus qu'à préciser ce que le travail de M. Lange apporte à la science archéologique de vraiment nouveau; et enfin, nous le critiquerons, s'il est en quelque point critiquable.

## I

M. Lange débute en ces termes <sup>1</sup> :

Aux degrés primitifs du développement de l'art, certaines règles communes dominent la manière de représenter la figure humaine chez tous les peuples du globe terrestre : partout les mêmes imperfections; partout les mêmes façons, très peu variées, de se tirer d'affaire. — Mais, d'abord, quelles sont les limites de ce que nous appelons ici l'« état primitif » de l'art? A cette période, ou mieux à cet âge, ressortit tout ce qui a été produit :

1° Par l'art égyptien :

2° Par l'art de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Perse, et généralement de tous les peuples de l'Asie occidentale jusqu'à la conquête d'Alexandre :

3° Par l'art des Grecs eux-mêmes et des peuples italiques jusque vers l'an 500 av. J.-C. ;

4° Par l'art des anciens peuples civilisés de l'Amérique, avant qu'ils connussent la civilisation européenne, fille et héritière de la civilisation grecque ;

5° Par l'art que pratiquent aujourd'hui encore les peuples non civilisés, ou plus justement non *européanisés*, de toutes les parties du monde.

1. J'avertis qu'autant que possible je me servirai, dans mon exposé, des expressions textuelles de l'auteur. Mais, comme il m'arrivera souvent de remplacer un terme par un autre, de changer la construction d'une phrase, ou de fondre un paragraphe en une formule plus courte, je ne puis m'astreindre à l'emploi des guillemets.

On est bien obligé de laisser de côté les peuples de l'Asie orientale, Hindoustan, Chine et Japon, car on ne peut pas remonter suffisamment loin dans l'histoire de l'art de ces peuples et en discerner l'état primitif. On doit soupçonner que les influences grecques ont pénétré jusque-là après la conquête d'Alexandre, et qu'avant cette date les règles communes dont il s'agit régnaient là comme ailleurs.

Du moins, restriction provisoire faite pour ces peuples, il reste que les règles formulées par M. Lange s'appliquent à l'universalité du genre humain, dans l'âge primitif de l'art. Ce furent les Grecs qui, au commencement du v<sup>e</sup> siècle avant notre ère, rompirent le cadre étroit de ces règles, et par là donnèrent à la représentation de la figure humaine une variété, une richesse jusqu'alors inconnues. Les Grecs ont fait à ce moment la plus grande révolution artistique qu'il y ait jamais eu; ils ont créé l'art européen proprement dit, lequel à son tour a conquis la plus grande partie du globe terrestre. Toute la plastique des peuples civilisés d'aujourd'hui a son origine là; quant aux peuplades où l'art européen n'a point porté encore les effets de cette révolution (Océanie, île de Vancouver, etc.), les règles primitives y dominent toujours, comme elles dominaient chez les Égyptiens du temps de Chéops et chez les Chaldéens du temps de Goudéa.

La nature de ces règles oblige à délaissier la division habituelle de l'art en « sculpture » et « peinture »; on ne doit considérer que les dimensions, volume et étendue, éléments sur lesquels opère l'art. A la *statue*, c'est-à-dire à la *représentation de la figure en volume*, visible de tous les côtés, s'oppose la *représentation sur un plan*, que la figure y soit dessinée, peinte, gravée, incrustée, ou bien qu'elle en ressorte avec plus ou moins de saillie et constitue un bas-relief. Ce ne sont pas les mêmes règles qui s'appliquent à ces deux sortes de représentations. Mais j'omettrai dans cet article ce qui a rapport à la représentation sur plan. Les quatre règles que M. Lange énonce pour cette catégorie d'œuvres d'art sont passablement complexes; elles admettent des variantes selon les divers pays; elles se résument malaisément en une formule simple, et surtout elles n'apportent, au fond, pas grand'chose de neuf. L'effort de synthèse du savant danois a été incomparablement plus heureux en

ce qui concerne la statue, et c'est à cette partie de son travail, la plus importante et la plus neuve, que je veux me borner.

Aux statues s'impose la règle suivante :

Quelle que soit l'attitude donnée à la figure, qu'elle soit représentée marchant, arrêtée, droite, inclinée en avant ou en arrière, assise sur un siège ou par terre, à cheval, agenouillée, couchée sur le dos ou sur le ventre, etc., dans tous les cas, le plan médian qu'on peut se figurer passant par le sommet de la tête, le nez, l'épine dorsale, le sternum, le nombril et les organes sexuels, et qui partage le corps en deux moitiés symétriques, reste invariable, ne se courbant ni ne se tournant d'aucun côté. Le corps peut bien se pencher en avant ou en arrière, mais il ne se produit jamais ni flexion ni torsion latérale, soit dans le cou, soit dans l'abdomen. Les jambes peuvent bien n'être point placées de la même façon, une figure peut avancer un pied plus que l'autre, s'agenouiller avec un genou à terre et l'autre relevé, etc. ; mais la position des jambes ne modifie jamais la direction du tronc et de la tête. Les bras, plus mobiles que les jambes, peuvent prendre des positions très diverses ; mais cette mobilité n'a aucune influence sur l'attitude du reste du corps. Le plan médian, tel qu'il a été défini, demeure immuable.

Pour désigner une telle attitude, M. Lange emploie le substantif *frontalité*, l'adjectif *frontal*. Ces mots ne sont pas très clairs par eux-mêmes, et peut-être eût-on pu choisir mieux. Car, dans la détermination du plan, le front n'a pas plus d'importance que le nez ou la bouche ou la poitrine. Peut-être un terme emprunté au vocabulaire de la géométrie eût-il été plus juste. J'aimerais mieux dire, par exemple : la loi du plan médian. Cependant, par un respect, que chacun comprendra, pour l'auteur de la découverte dont je rends compte ici, je conserverai les termes adoptés par lui, en les considérant seulement comme des signes convenus pour rappeler la longue définition ci-dessus donnée<sup>1</sup>.

1. M. Lange indique en passant qu'il ne pouvait pas se contenter du mot *symétrie*, bien que les notions de symétrie et de frontalité ne soient pas sans analogie. Il a parfaitement raison. Pour une statue égyptienne debout, les pieds joints, les bras allongés contre le corps, le mot *symétrie* serait très suffisant ; mais s'il s'agit d'une statue avec les jambes écartées, l'un des bras allongé et l'autre replié, le mot *symétrie* ne convient plus, tandis que le mot *frontalité* s'applique aux deux figures.

Cette loi de la frontalité s'applique donc à toutes les statues égyptiennes, assyriennes, grecques archaïques, etc., de l'âge primitif. M. Lange a semé son ouvrage de nombreuses reproductions d'œuvres statuariques empruntées à des arts très différents: sur quelques-unes, il a figuré le plan médian par une ligne en pointillé: un coup d'œil suffit au lecteur pour constater que la loi est toujours observée. M. Lange assure d'ailleurs que chacun peut promener le fil à plomb par tous les Musées, entasser les vérifications par centaines, et que le résultat sera invariable. Par exemple, dans la sculpture égyptienne, on sait que les attitudes données au corps humain sont très peu variées, surtout quand il s'agit de statues de grandes dimensions. En voici la liste complète pour les grandes statues. La figure peut être représentée:

Entièrement debout, les deux pieds joints, ou un pied en avant pour marcher:

Assise sur un siège:

Assise sur le sol, à l'orientale, les jambes en X:

Accroupie sur le sol, les genoux au menton:

Agenouillée, soit des deux genoux, soit d'un seul, l'autre étant relevé à angle aigu.

Or, à toutes ces grandes statues, quelles qu'elles soient, s'applique rigoureusement la règle de la frontalité. — Si l'on descend à des dimensions moindres, les statues et statuette égyptiennes offrent une variété de poses beaucoup plus considérable. Que l'on se rappelle ces figures de bois, trouvées dans les tombeaux: femmes broyant le grain, boulangers brassant la pâte, esclaves enduisant de poix les amphores avant d'y mettre le vin, etc., — représentations d'attitudes familières qui semblent autant d'« instantanés » de la vie ordinaire, qui ont un peu surpris d'abord les égyptologues et les ont charmés par leur sans-*façon* imprévu, et à propos desquels on a loué la liberté, la souplesse même dont était capable l'art égyptien, quand il le voulait. Or, à toutes ces statuette, malgré leur apparente souplesse, à toutes sans exception s'applique, non moins rigoureusement qu'aux grandes statues, la loi de la frontalité. C'est que le mot frontalité, en effet, ne signifie pas nécessairement rigidité, immobilité; la frontalité n'exclut pas la représentation du mouvement, mais elle n'admet qu'une certaine espèce d'attitudes de mouvement, celles qui n'exigent aucune torsion ni

*aucune flexion latérale du corps* : là est la borne que n'ont jamais franchie, dans leurs statues et statuettes, les artistes égyptiens.

Ceux de la Chaldée et de l'Assyrie ne l'ont point franchie davantage. Les statues assyriennes sont fort peu nombreuses, et l'on a vite fini de constater qu'aucune d'elles n'échappe à la règle. Quant aux statues chaldéennes découvertes à Tello par M. de Sarzec, elles n'ont plus la tête, il est vrai; mais, à en juger par le reste du corps et par leur attitude générale, on ne saurait douter une seconde que la règle n'y ait été observée avec la dernière exactitude. Ce n'est pas non plus les statues phéniciennes ou chypriotes (antérieures au v<sup>e</sup> siècle) que nous trouverons réfractaires à la loi. Si maintenant, venant à la Grèce, nous passons en revue la troupe sans cesse grossissante des « Apollons » archaïques et le long cortège des *ζόρξ* de Délos et de l'Acropole d'Athènes, nous voyons que toutes ces figures sont frontales, — comme le sont les idoles, très peu attiques certainement, que taillent de nos jours dans un morceau de bois les sauvages de l'Océanie ou de l'Afrique.

Il n'a été question jusqu'à présent que de figures isolées. Aussi bien, dans l'âge primitif de la statuaire, s'il y a des groupes, le *groupe* véritable n'existe cependant pas. La figure frontale, par cela même qu'elle est frontale, est conçue essentiellement pour elle seule. Des statues peuvent bien être réunies en groupes; mais elles sont néanmoins, chacune prise à part, représentées frontalement, et la frontalité empêche d'elle-même l'expression proprement dite d'un rapport. Aussi le groupement est-il assujéti à des règles rigoureuses; les plans médians ont entre eux les rapports géométriques les plus simples: ou bien ils sont *parallèles*, les figures groupées étant debout ou assises les unes à côté des autres et faisant front dans la même direction, comme des soldats dans le rang, en sorte que c'est seulement par les bras et les mains que peut être indiquée entre eux une union plus étroite; ou bien ils *se confondent en un seul et même plan*, quand les personnes composant le groupe sont placées l'une derrière l'autre<sup>1</sup>; ou bien ils sont *perpendicu-*

1. Exemple: un enfant assis sur les genoux de sa mère et tourné dans le même sens qu'elle, ou monté à califourchon sur le dos de sa mère.

lares l'un à l'autre<sup>1</sup>. De toute façon, les groupements ne sont jamais faits que de figures frontales, entre les plans médians desquelles il ne peut jamais exister qu'un rapport géométrique tout à fait simple.

Voici les conséquences les plus immédiates d'une telle loi :

L'homme, dans la pose frontale, est représenté essentiellement en dehors du cours du temps. Chaque moment semble être pour lui le même que le suivant. Rien ne donne l'idée qu'il vienne de changer ou soit sur le point de changer son attitude. Quelquefois, il est vrai, l'artiste a eu l'intention de représenter un mouvement, et notamment la marche ; mais nous avons vu que l'attitude frontale, si elle n'est pas incompatible avec tout mouvement, ne peut admettre que des mouvements d'une nature simple et uniforme ; si la figure marche, elle ne peut marcher que tout droit devant elle, d'un pas qui reste toujours le même. — Devant un groupe, cette impression d'uniformité abstraite sera plus grande encore que devant une figure isolée, le groupe n'étant qu'une juxtaposition de figures soumises, chacune à part, à la même uniformité.

La représentation statuaire se meut donc dans des limites assez étroites ; c'est pourquoi, certains types une fois trouvés, on ne cesse pas de les reproduire. Il résulte de là, si l'on considère l'ensemble des productions de l'art primitif en chaque pays, une incurable monotonie. — Cela n'empêche point que la statuaire, quand elle est mûre pour cette tâche (en Égypte, par exemple) n'entreprenne de reproduire les physionomies individuelles, de faire des portraits. Mais la raison pourquoi la monotonie subsiste malgré les variétés des physionomies individuelles, c'est que tous ces portraits sont entièrement semblables d'attitude, tous subissant la loi de la frontalité. — Uniformité, monotonie, frontalité, cela n'empêche pas non plus le talent de se déployer : certaines œuvres de l'art égyptien et de l'art grec archaïque sont d'une exécution si charmante ou si belle qu'on n'a rien à leur demander de plus ; mais les plus parfaites aussi bien que les plus grossières sont égales devant le fil à plomb de M. Lange. La dame Touï elle-même, cette perle du Musée égyptien du Louvre, est frontale.

1. Exemple : un enfant assis sur les genoux de sa mère, dans la position ordinaire.

Comme toute règle, celle-là connaît des exceptions. D'abord il faut s'attendre à ce qu'elle ne soit pas toujours observée avec une rigueur géométrique. L'œuvre du sculpteur devant être une construction symétrique autour d'un plan (le plan médian) qui n'est pas directement visible, il faut à l'ouvrier certaines notions de géométrie et une sûreté de main qu'on chercherait à tort chez les peuples incultes. Aussi, dans les productions statuaire des tribus sauvages, relèverait-on, à la rigueur, de petites infractions à la règle; mais ces infractions sont non voulues et sont seulement un effet de la maladresse de la main. Les artistes égyptiens ou chaldéens, instruits de leur métier et sachant conduire leur main avec précision, n'offrent jamais d'exemple, dans leurs statues, de ces déviations accidentelles. — En fait, les exceptions de cette catégorie n'en sont pas: il n'y faut voir que des erreurs involontaires.

Les vraies exceptions, d'après M. Lange, sont de deux sortes: elles consistent, soit dans une rotation de la tête à  $90^\circ$ , soit dans une légère flexion latérale du cou.

a) Rotation de la tête à  $90^\circ$ . La tête est tournée de côté au point de rejoindre la ligne des épaules. Par conséquent, le corps, au lieu d'être construit tout entier autour d'un plan unique, est construit autour de deux plans distincts. L'un pour la tête, l'autre pour le tronc et les jambes. Mais on remarquera que ces deux plans sont perpendiculaires l'un à l'autre, et qu'entre les deux il existe un rapport géométrique rigoureusement fixé. Donc, dans ces cas, fort rares d'ailleurs<sup>2</sup>, où la règle de la frontalité n'est que partiellement observée, l'exception procède encore du même esprit géométrique que la règle elle-même.

b) Flexion latérale du cou. Ici, au contraire, l'exception est bien franche, et il ne faut point chercher à en atténuer l'importance. Car cette flexion du cou, plus ou moins légère, ne peut pas être déterminée avec exactitude une fois pour toutes; dès lors, entre le plan de la tête et celui du corps n'existe plus un rapport géométrique fixe; nous rencontrons là un mouvement libre, qui échappe à tout calcul préalable. Du reste, cette exception n'est pas fré-

1. Je crois devoir ajouter cette remarque que M. Lange n'a point faite.

2. Très fréquents dans le bas-relief, très rares dans la statuaire. Nous ne nous occupons ici que de la statuaire.

ajouter  
quelque  
autre et  
dans le  
plan de  
la tête  
c'est à 90°  
mais  
le plan  
du corps  
est continu  
dans un  
mouvement  
180°.

quente : on ne la constate pas une fois dans toute la statuaire égyptienne, ni dans celle de la Chaldée et de l'Assyrie ; elle se trouve surtout (*nota bene*) dans l'art grec archaïque.

En somme, les exceptions à la loi de la frontalité, de quelque genre qu'elles soient, sont en nombre minime (sauf dans l'art grec). Et, comme le dit justement M. Lange, si c'est le devoir de la science d'avoir l'œil sur les exceptions et d'en faire plutôt trop de cas que trop peu, il faut cependant ne pas se perdre dans la contemplation de ces exceptions, au point de ne plus distinguer ce qui est la règle. Ce serait là une grande faute, plus grande même que de les négliger complètement ; car les exceptions constituent des faits de bien moindre importance que la règle elle-même. Et M. Lange, défiant ses contradicteurs possibles, s'écrie : « Que ma règle de la frontalité conserve force de loi, j'en atteste tous les Musées qui renferment les produits de l'art primitif ! »

Quelles sont les causes qui ont donné naissance à cette règle et en ont assuré le maintien pendant un si long temps ?

La première, et la plus naturelle, tient à l'incapacité où est l'esprit humain, aux degrés inférieurs de son développement, de concevoir une forme compliquée de volume. La vue et l'imagination se rendent plus vite et plus aisément maîtresses de la forme symétrique que de la forme dissymétrique. Cet amour instinctif de la symétrie peut être regardé comme la cause principale de la frontalité dans les arts tout à fait inférieurs. De plus, l'homme tend généralement à façonner avec une régularité stéréométrique toute masse qu'il veut dégrossir : pourquoi ferait-il autrement pour la masse de bois ou de pierre qui doit fournir une représentation statuaire de la figure humaine ? Enfin, ajouterai-je, il est et sera toujours plus aisé de tailler une figure à plans réguliers, immobile et raide, que de lui communiquer la souplesse et la liberté du mouvement.

Mais ces explications ne valent que pour des artistes novices et pour un art dans l'enfance. Comment des sculpteurs aussi habiles que l'étaient ceux de l'Égypte ou de l'Assyrie, et si manifestement en possession de tous les moyens de leur métier, ont-ils pourtant continué à subir la loi de la frontalité ? Ce n'est plus dans la nature de la

matière employée ni dans la technique qu'il faut chercher la raison de ce maintien persistant de la loi. La cause en est plutôt morale et sociale. Elle tient aux habitudes, aux conventions, on peut dire au décorum de la vie chez les peuples primitifs, surtout chez ceux de l'Orient. Si l'attitude frontale y a été conservée obstinément dans les représentations statuariques de la figure humaine, c'est qu'elle passait pour la seule qui soit digne de l'homme, quand celui-ci paraît en public<sup>1</sup>. Il est remarquable que les Égyptiens, qui, dans la représentation de l'homme, suivent la règle avec la plus grande rigueur, s'en affranchissent parfois complètement dans la représentation des animaux. On peut voir au Musée du Louvre, par exemple, des lions égyptiens couchés, les pattes de devant croisées l'une sur l'autre, les pattes de derrière rejetées du même côté, le cou dressé et la tête tournée, — bref, représentés dans une attitude qui, pour le corps entier, s'écarte tout à fait de la frontalité et de la symétrie. Mais c'est que le principe de la dignité humaine n'est, bien entendu, pas applicable à l'animal. — Une statuette de nègre, du Musée Britannique, offre aussi un exemple d'infraction à la règle. M. Lange rappelle à ce propos, d'après Erman, que « dans l'opinion des Égyptiens, il n'y avait qu'eux qui fussent de vrais hommes; les autres peuples étaient nègres, Asiatiques ou Libyens, mais ce n'étaient pas des hommes »<sup>2</sup>. L'auteur de la statuette a donc traité son négroïde comme un jeune animal plutôt que comme une créature humaine. — Au surplus, notons que même ces exceptions-là sont très peu nombreuses; car, l'habitude de la frontalité étant prise, on s'y conformait aussi, d'ordinaire, pour les représentations d'animaux. Toujours est-il que, dans ces cas exceptionnels, on peut dire que le sculpteur a traité les animaux, les nègres, tous êtres d'espèce inférieure, avec plus de sans-gêne, moins de considération que l'homme

1. On pourrait objecter que certaines poses fréquemment reproduites par l'art égyptien (figures accroupies, les genoux au menton, etc.) ne sont pas, quoique frontales, très propres à rehausser la dignité humaine. Nous en jugeons ainsi, en effet, d'après nos mœurs à nous; les anciens Grecs en jugeaient sans doute de même. Mais cela n'empêche, comme le dit justement M. Lange, que ces poses, dans les pays où elles sont en usage, appartiennent réellement aux formes reçues de la vie sociale.

2. Cf. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient* (en cours de publication), t. I, p. 43.

véritable. Insistant sur cette cause morale, M. Lange rappelle, d'après Erman encore, que les principes habituels de l'art en Égypte sont observés avec d'autant plus de rigueur que les personnages représentés sont plus haut placés dans la hiérarchie sociale. C'est dans la représentation du grand monde égyptien qu'on trouve le moins de variété, parce que les règles de la bonne compagnie (c'est-à-dire de la morale, ou peu s'en faut) étaient dans ce monde-là une cause d'uniformité. Dès que l'art s'éloigne de *la société* et prend pour modèles des ouvriers, des esclaves, etc., il devient tout de suite moins compassé, il exprime la vie avec plus de naïveté (cf. les statuettes de bois dont il a été question tout à l'heure), sans violer cependant la loi de la frontalité. Enfin, nous venons de voir qu'avec les animaux ou les nègres, il lui arrive même de violer cette loi; mais ce n'est que par accident, et l'on doit affirmer que jamais il n'a atteint à la vraie, à l'absolue liberté.

Ces deux causes réunies, cause naturelle et cause morale ou sociale, sont sans doute une explication suffisante. Néanmoins on pourrait s'étonner qu'un art aussi actif que l'a été l'art égyptien (pour ne parler que de celui-là) ait été asservi pendant des milliers d'années à une règle si étroite, et n'ait pas eu la pensée ou l'énergie de la rejeter. Ici intervient une autre raison, c'est à savoir l'immobilité de tout dans les pays orientaux. Aux premiers degrés du développement de l'humanité, les prescriptions imposées à l'activité des hommes et à leur conduite se formulent d'ordinaire comme une certaine discipline dont les exigences strictes peuvent se maintenir invariables pendant des milliers d'années. Les civilisations inférieures sont relativement stationnaires sous tous les rapports et opposent aux changements une très grande résistance passive. Ce n'est pas sur l'attitude du corps et sur les gestes que cette discipline exerce le moins son pouvoir. Comparés aux Européens, les Musulmans se distinguent encore aujourd'hui par une plus grande uniformité dans leur tenue; leurs notions plus ou moins développées sur la dignité et le maintien qu'exige la vie en société leur donnent une attitude qui rappelle celle des statues primitives. On s'en aperçoit surtout en voyant des Orientaux se présenter quelque part en même temps que des Européens: ils marchent à la suite les uns des autres, s'assoient

à côté les uns des autres, dans la même attitude compassée : bref, non seulement ils conservent dans tout leur être quelque chose de la frontalité des statues, mais ils semblent observer les règles simples de la composition des groupes, telles que nous les avons indiquées plus haut. Dans leur façon de se comporter, on remarque en général un manque de souplesse pour mettre leur attitude en harmonie avec celle des personnes voisines ; ils ont, selon la jolie expression de M. Lange, « une syntaxe plus simple que nous dans les formes de leurs relations, » — plus simple, autrement dit moins variée, moins flexible, d'une monotonie qui ne les lasse pourtant pas. Regardons-les, ils nous aideront à comprendre l'immobilité d'un art qui, ses habitudes une fois prises, les a gardées toujours, et, ses types une fois créés, les a répétés indéfiniment.

Telles sont les raisons qui expliquent la naissance et la persistance de la loi. Les artistes égyptiens, chaldéens, assyriens, chypriotes, grecs archaïques, ceux du Mexique, du Pérou, etc., ont subi cette loi sans la raisonner, et la plupart certainement sans la connaître, ou du moins sans en avoir une notion claire ; mais le fait est qu'ils l'ont subie. Elle est le lien commun entre des statuaires si différentes d'ailleurs ; elle rend compte de quelques-uns de leurs caractères essentiels ; elle constitue un des phénomènes les plus importants de l'histoire générale du développement artistique de l'humanité. A mesure qu'on la vérifie sur un plus grand nombre d'œuvres, elle s'impose à l'esprit avec une évidence croissante ; elle prend quelque chose de fatal, et on ne s'étonne plus de cette boutade de M. Lange : « Il y aurait quelque chose de plus merveilleux que d'entendre chanter la statue de Memnon : ce serait que le sculpteur lui eût fait pencher de côté le corps ou la tête ! »

Cette loi, jusqu'alors inéluctable, les Grecs les premiers, vers l'an 500 av. J.-C., s'en sont affranchis, — et nous en ont affranchis, nous, leurs héritiers. Avant le v<sup>e</sup> siècle, la statue grecque est encore soumise à la loi de la frontalité et ne connaît qu'un nombre restreint d'attitudes. Les exceptions à la loi sont assez nombreuses, il est vrai ; on n'en doit pas moins admettre, dit M. Lange, que, pendant toute la période archaïque, la frontalité fut entièrement la règle de la

statuaire, en Grèce comme ailleurs. L'idée que l'attitude frontale ne suffit pas à l'expression de toute la vie humaine, ne surgit qu'au commencement du v<sup>e</sup> siècle, et cette idée nouvelle devait avoir pour résultat de transformer totalement la représentation de l'homme. De cette idée devait sortir un art capable de rendre la vie, la vie entière, dans la liberté de l'action, dans l'imprévu du mouvement, — ce que n'avait jamais fait l'art de l'Orient. Alors aussi la statuaire allait devenir capable de représenter l'homme dans son commerce vivant avec d'autres hommes, et le groupe véritable allait pour la première fois exister. L'ancienne statue frontale était une construction tout extérieure de la forme humaine : une paire de pieds surmontée d'une paire de jambes, celles-ci surmontées d'un tronc se prolongeant dans un cou qui portait une tête. La statue grecque, à partir du v<sup>e</sup> siècle, devient, au contraire, la représentation d'un être vivant où tout est dirigé et déterminé par un centre intérieur, le *moi*; chaque figure doit donc être animée d'une vie qui lui est propre, et c'en est fini des monotones reproductions d'une attitude qui restait inflexiblement la même.

## II

M. Ad. Furtwängler, en annonçant dans la *Berliner philologische Wochenschrift*<sup>1</sup> la découverte de M. Lange, a écrit qu'elle « valait pour l'histoire de l'art ce que vaut pour les sciences physiques et naturelles la découverte d'une loi de la nature ». L'éloge est considérable, juste d'ailleurs, mais ne dit pas clairement où sont la nouveauté de l'invention et le mérite de l'inventeur.

On ne saurait prétendre que tout est absolument nouveau dans les remarques faites par M. Lange. Ce qu'il a exprimé avec une précision définitive par le mot *frontalité*, d'autres l'avaient déjà indiqué par les mots *symétrie*, *uniformité*, etc., d'une manière beaucoup plus vague, il est vrai, et seulement à propos de tel ou tel art particulier. — Quand M. Émile

1. 1894, n° 1, col. 13 et suiv.

Soldi<sup>1</sup>, étudiant la sculpture de l'Égypte en artiste et en praticien, écrit que les statuaires égyptiens « n'ont jamais su faire hancher une figure », ne signale-t-il pas, et de la façon la plus nette, ce que M. Lange appelle l'absence de toute flexion latérale du corps? — Dans le volume que MM. Perrot et Chipiez ont consacré à l'Égypte<sup>2</sup>, je relève cette phrase : « Ce qui manque complètement en Égypte, ce sont des groupes comme en a tant produit l'art grec, du jour où il a été en possession de toutes ses ressources, des groupes qui aient pour raison d'être le contraste de formes d'un caractère différent et de mouvements qui s'opposent en se faisant équilibre. » N'est-ce pas là déjà l'observation faite par M. Lange, à savoir qu'il y a bien dans cet art des groupements de figures, mais que le groupe véritable ne s'y rencontre pas? — D'autre part, M. Heuzey<sup>3</sup>, devant la bonhomie patriarcale des statues de Goudéa, rappelle « l'accent de fierté impérieuse, la fixité presque terrible que l'étiquette d'une monarchie militaire imposa plus tard aux figures assyriennes » : ailleurs<sup>4</sup>, le même savant marque les conséquences qu'a eues pour l'attitude et la physionomie des statues « l'étiquette orientale ». Et n'est-ce point là l'indication de quelques-unes de ces contraintes morales et sociales qui ont pesé sur l'art primitif et où M. Lange a reconnu une des causes du maintien de la loi de la frontalité? — Enfin, l'on connaît, et M. Lange lui-même a cité le passage de Diodore de Sicile, relatif à une statue d'Apollon Pythien faite en commun par Télécès et Théodoros, moitié par l'un, moitié par l'autre, l'un travaillant à Samos et l'autre à Éphèse; les deux moitiés se rajustèrent pourtant avec toute l'exactitude désirable, car les deux artistes avaient travaillé selon la méthode égyptienne, d'après laquelle « la figure, depuis le sommet de la tête par le milieu du tronc jusqu'aux organes sexuels, doit se partager en deux parties parfaitement symétriques<sup>5</sup>. » C'est donc que les Grecs et les Égyptiens aussi n'ignoraient pas ce trait carac-

1. *La Sculpture égyptienne*, p. 54.

2. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, t. I, p. 728.

3. *Découvertes en Chaldée*, p. 144.

4. *Catalogue des figurines antiques en terre cuite du Musée du Louvre*, p. 132.

5. Diodore, I, 98, 9 : « Ξέκανον... κατά τήν κορυφήν διχοτομούμενον, διορίζεν τού ζώου τὸ μέσον μέχρι τῶν αἰδέων, ἰσάζον ἡμοίως ἑαυτῷ πάντοθεν. »

téristique de la statuaire égyptienne, à savoir que le plan médian passant par le milieu du front, le nez, le nombril et les organes sexuels, reste invariable, quelle que soit l'attitude de la figure<sup>1)</sup>

Mais ces quelques textes réunis équivalent-ils à la démonstration de M. Lange? Nullement. Je ne prétends pas accorder à ces parcelles de vérité plus d'importance qu'elles n'en ont en réalité. Toute grande découverte est précédée, quelquefois longtemps à l'avance, de signes avant-coureurs; mais ceux-ci ne sont aperçus généralement qu'après coup, quand ils sont éclairés par la vive lumière de la découverte elle-même. Les auteurs dont je viens de citer les opinions ont simplement observé avec justesse et noté des *faits*, dont ils ont laissé la cause incertaine. L'existence de ces faits garde ainsi quelque chose d'accidentel; on n'en saisit pas le pourquoi. Les statues égyptiennes ne « hanchent » pas; l'art égyptien a juxtaposé des figures, il n'a pas été capable de faire un groupe: mais quelle est la raison fondamentale de cette incapacité, de cette raideur, de cette monotonie? C'est à cette question demeurée jusqu'ici sans réponse satisfaisante, que M. Lange a donné une solution définitive. Il a montré que les faits observés ne sont pas accidentels, qu'ils ne peuvent pas être autres qu'ils ne sont; il a su remonter des phénomènes à la *loi* et assigner à celle-ci ses causes de divers ordres. — En second lieu, les passages que j'ai cités ne visent jamais que l'art de tel ou tel peuple, à moins qu'ils ne mettent en opposition l'art d'un peuple et celui d'un autre, la sculpture chaldéenne et la sculpture assyrienne. M. Lange a fait voir, au contraire, que la frontalité a force de loi aussi bien en Assyrie qu'en Chaldée, aussi bien en Égypte que chez les anciennes peuplades de l'Amérique, qu'elle est donc une loi universelle, une discipline naturelle

1. M. Lange a rappelé aussi le passage des *Lois* de Platon (II, p. 656), où le philosophe grec attribue l'immobilité séculaire de l'art égyptien à une sorte de *geto* opposé par l'autorité sacerdotale à tout changement dans les types artistiques consacrés. Si on prend ce passage à la lettre, Platon se trompe sans nul doute; toutefois, remarque M. Lange, il y a à côté de son erreur une observation très juste. Platon signale un fait certainement vrai, mais il l'explique mal: il a compris quelle avait été dans l'art égyptien la force de la tradition, et que les artistes en avaient été esclaves; mais il a eu le tort d'attribuer la persistance de la tradition à la volonté personnelle des prêtres, au lieu d'y voir l'effet de l'atmosphère morale et sociale et des habitudes de l'art lui-même.

de l'esprit humain par tout pays, à l'âge primitif de son développement artistique, une sorte de règle abstraite, intérieure, qui s'impose à toutes les statuares sans exception par-dessous les caractères extérieurs qui les différencient l'une de l'autre. — En somme, le mérite de la découverte de M. Lange est, d'abord, de remplacer des jugements isolés et des impressions plus ou moins vacillantes par une notion précise et générale qui se définit en trois lignes et s'exprime en un mot: puis d'embrasser dans cette notion l'universalité des arts statuares de l'époque primitive.

On y pourra voir aussi un avertissement salutaire à l'adresse de ceux qui ne savent constater un rapport quelconque entre un produit des arts orientaux et un produit de l'art grec archaïque, sans tout de suite en conclure à une influence de ces arts sur l'art naissant de la Grèce. Non qu'il s'agisse, bien entendu, de nier la réalité de cette influence; et ce n'est pas non plus le lieu d'en mesurer la force et la durée. Mais M. Lange nous rappelle, par un exemple des plus significatifs, que l'esprit humain est foncièrement un, que certains de ses penchants restent toujours les mêmes, que certaines de ses habitudes se retrouvent partout, et qu'il faut, par conséquent, dans les questions d'archéologie comparée, tenir non moins compte de la communauté du fond que des variations de la surface<sup>1</sup>. Des ressemblances même très frappantes peuvent exister entre deux œuvres d'origine différente sans qu'il y ait entre l'une et l'autre un rapport ni direct ni indirect, — sauf que l'une et l'autre, avant d'être des œuvres grecques ou égyptiennes ou chaldéennes, etc., sont, si je puis employer cette expression que le contexte fera comprendre, des œuvres humaines. A présent que l'on s'efforce de rattacher le type grec de l'« Apollon » archaïque au type égyptien de l'homme debout, qui ne voit l'importance que doit prendre, dans l'exacte critique des données du problème, la loi de la frontalité?

1. Le succès de M. Lange doit encourager les recherches dans cet ordre d'idées. Il n'est pas improbable que l'art ornemental, par exemple, ait été soumis, pendant l'âge primitif de l'humanité, à une sorte de loi universelle. On a constaté d'étonnantes ressemblances entre le décor des poteries kabyles d'aujourd'hui et celui de vases archaïques grecs ou chypriotes. Certains produits de l'ancien art du Mexique ont aussi pour les archéologues quelque chose de *déjà vu*.

Sur un point seulement, l'exposé de M. Lange me paraît n'être pas à l'abri de toute critique. C'est lorsqu'il met l'art grec archaïque sur le même plan, vis-à-vis de la loi, que les autres arts de l'époque primitive. Or, la statuaire grecque antérieure au v<sup>e</sup> siècle présente d'assez nombreuses exceptions à la loi, — on peut même dire très nombreuses, si on les considère par rapport aux autres statuares, lesquelles n'en comptent presque pas. M. Lange en a été un moment frappé, et il a écrit : « L'apparition de telles exceptions, à une période aussi primitive de l'art grec, a une importance spéciale, puisque cette exception est devenue la règle avec le temps. » Tel sera l'avis de tout le monde, et l'on est un peu étonné que M. Lange, aussitôt cette juste remarque faite, semble l'oublier et n'accorde plus à ces exceptions « l'importance spéciale » qui leur est certainement due. Entraîné sans doute par le désir de ramener tous les arts primitifs à l'unité, heureux de montrer l'universalité de sa loi, il en a étendu le domaine un peu au delà des limites vraies : il a fait du zèle, si j'ose dire, et dans un travail tel que le sien cela se comprend de reste. Mais en reprenant de sang-froid l'examen des choses, il semble bien que l'art de la Grèce méritait un traitement spécial, qu'il appelait tout au moins certaines considérations du genre de celles que je vais présenter maintenant.

Si l'art grec, envisagé au seul point de vue de la loi de la frontalité, a droit à une place à part, ce n'est pas uniquement parce qu'il a su un jour rompre à jamais avec cette loi (ce que n'ont su faire les arts orientaux), c'est aussi parce qu'il n'a cessé de la transgresser presque dès l'origine, témoignant par là d'un esprit d'indépendance absolument étranger à l'art des autres pays. Certains types très répandus de la statuaire grecque se sont mis de bonne heure en opposition avec la loi : par exemple, le type de Pallas brandissant la lance ou celui de Zeus armé du foudre. D'autres figures, comme celle de la *Victoire ailée*, ont été dès le premier jour, malgré les gaucheries d'une main novice, essentiellement *antifrontales*<sup>1</sup>. Il y a des exceptions plus significatives encore,

1. On objectera peut-être que, dans la *Victoire ailée* de Délos, le plan médian, mené du front au bas-ventre, reste invariable. Cela tient à ce que l'artiste n'a pas su représenter la torsion de l'abdomen. Il n'en est pas moins vrai qu'il a voulu représenter cette torsion ; et cette hardiesse, dont les arts antérieurs n'offrent aucun

parce qu'il s'agit cette fois non plus d'un type général déterminé, mais d'attitudes particulières, librement choisies par le sculpteur : on ne sait trop de quel genre de statue provient la célèbre tête *Rampin*; du moins est-il sûr que le cou présente une « flexion latérale » très marquée<sup>1</sup>; on ne saurait dire non plus ce qu'est au juste une étrange tête récemment découverte à Eleusis<sup>2</sup>, mais on y constate la même flexion du cou; je signalerai aussi un buste de marbre, reste d'une statuette<sup>3</sup>, sorti du sol de l'Acropole d'Athènes en 1889, où non seulement le cou est fléchi, mais la tête se penche d'un mouvement souple et gracieux, qui est la négation même du principe de la frontalité. Or, ces marbres sont tous antérieurs au v<sup>e</sup> siècle, et la tête *Rampin* comme celle d'Eleusis ne sont point, tant s'en faut, de la période la plus récente de l'archaïsme. Le beau bronze du Louvre, récemment publié par M. Kalkmann<sup>4</sup>, qui le date de l'année 530 environ, a rompu lui aussi avec la frontalité. Enfin, pour ne plus citer qu'un exemple, j'appelle l'attention du lecteur sur ce buste d'Athéna où M. Studniczka<sup>5</sup> a reconnu les débris du personnage central d'un fronton, et dans ce fronton celui du temple que rebâtit Pisistrate sur l'Acropole d'Athènes. Non seulement cette Athéna, représentée dans un mouvement de marche rapide, la tête tournée, les regards abaissés, manque tout à fait aux règles de la frontalité, mais de plus son attitude n'est explicable que par celle d'un second personnage, l'adversaire contre qui elle combat : par conséquent, nous rencontrons ici, en pleine période archaïque, le groupe véritable, bien différent des simples juxtapositions de figures à quoi se sont bornés les arts de l'Orient.

En somme, les manquements à la règle générale sont, en Grèce, nombreux et variés; ce ne sont pas de ces exceptions

exemple, constitue une formelle intention de violer la loi. Peu importe que l'exécution ait été plus ou moins manquée la première fois : c'est l'intention qui fait le crime.

1. Chacun peut s'en assurer par un coup d'œil jeté sur les planches où cette tête a été reproduite. Les premiers éditeurs (Dumont, *Monuments grecs*, 1878, p. 11, et Rayet, *Monuments de l'Art antique*, t. I<sup>er</sup>) avaient signalé le fait en y insistant.

2. Publiée dans l'*Εφημερίς ἀρχαιολογική* de 1889, pl. 5 et 6.

3. Mentionnée par moi dans le *Bull. Corr. hellén.*, 1889, p. 148; on en trouvera un croquis médiocre dans Lepsius, *Griechische Marmorstudien*, p. 72, n<sup>o</sup> 46.

4. *Jahrbuch d. arch. Inst.*, VII (1892), p. 127, pl. 4.

5. *Athen. Mittheil.*, XI (1886), p. 185 et suiv.

qu'on peut négliger et dont on dit qu'elles confirment la règle. Elles l'infirmement notablement, au contraire, en attendant que vienne la rupture définitive. Cette rupture même, survenue vers l'an 500, comment s'est-elle réalisée? Est-ce le hasard qui en fut cause, ou le génie d'un homme qui l'a produite? Ni l'un ni l'autre<sup>1</sup>. Ce ne peut pas être non plus, comme l'insinue M. Lange, « la révolution démocratique d'Athènes qui a commencé d'inspirer à l'art des principes nouveaux, » ni même « le grand réveil national pendant les guerres médiques ». On fit encore des statues rigoureusement frontales dans la période comprise entre les années 480 et 450<sup>2</sup>, et nous venons de voir tout à l'heure que 60 ou 80 ans plus tôt, la loi de la frontalité avait été déjà maintes fois violée. Il est impossible de saisir le moment précis où eut lieu cette grande révolution artistique; dès lors il n'est pas juste de dire que ce fut une révolution, ce mot impliquant l'idée d'un changement brusque et violent à une date définie. La vérité est que les cas d'infraction à la règle, qui existent dès le début de la période archaïque, sont allés toujours en croissant, puis sont devenus plus nombreux que les cas contraires, lesquels ont fini, dans la seconde moitié du v<sup>e</sup> siècle, par être totalement éliminés. Entre le premier exemple d'*antifrontalité* et la dernière application de la frontalité, l'intervalle a été très long, et tout cet intervalle fut nécessaire pour que le renversement des rôles s'opérât. L'évolution, lente d'abord, a été, comme il est naturel, de plus en plus rapide en approchant du but; mais, en de telles affaires, le premier pas n'est-il pas le plus significatif? Aussi les exceptions à la loi, constatées dans la statuaire grecque archaïque, ont-elles une importance très grande; on ne doit pas les considérer comme des accidents sporadiques sans conséquence, mais comme les premières manifestations

1. Plin. (*II, N., XXXIV, 56*) dit que Polyclète fut le premier artiste grec qui fit hancher ses statues : *propriūm ejus est uno crure ut insisterent signa*. Mérité ou non, cet éloge ne signifie pas que Polyclète fut le premier qui rompit avec la loi de la frontalité; une simple flexion latérale du cou suffisait pour que la loi fût violée, et nous en avons indiqué plus d'un exemple fort antérieur à Polyclète. L'heureuse invention qui se résume dans les mots *uno crure insistere* est un nouveau progrès ajouté aux précédents dans le sens de la liberté et de la vie qu'on s'efforçait de donner à la figure sculptée.

2. Le joli petit « Apollon » du Ptoion, publié dans le *Bull. Corr. hell.*, XI (1887), pl. XIV, est aussi frontal que possible, et il date des environs de 450.

d'un germe de liberté qui ne devait cesser de se développer, et dont le développement fit la nouveauté et la grandeur de l'art grec.

Je n'oublie pas néanmoins que l'art grec, dans la plupart de ses premières productions, a suivi la loi de la frontalité. Mais, après la démonstration de M. Lange, il n'y a rien là qui doive étonner. La première et la plus naturelle des causes qui expliquent cette loi produit nécessairement ses effets en Grèce aussi bien qu'en Égypte ou en Océanie. En Grèce comme ailleurs, pour reprendre les expressions dont nous nous sommes servi plus haut, les yeux et l'esprit perçoivent plus vite et plus aisément une forme symétrique qu'une forme dissymétrique; là comme partout, dans les temps primitifs, l'homme tend à façonner avec une régularité stéréométrique toute masse qu'il veut dégrossir et par conséquent aussi la masse de bois ou de pierre qui doit lui fournir une représentation de la figure humaine. Devant le tronc d'arbre et le bloc de calcaire l'artiste novice sent le même embarras, que cet artiste soit un Grec d'Athènes ou un indigène de l'île de Vancouver; en Grèce comme ailleurs, il lui est plus facile de tailler une figure à plans réguliers, immobile et raide, que de lui communiquer la souplesse et la liberté du mouvement. Les difficultés qu'oppose la matière au travail de l'artiste sont partout les mêmes, et produisent partout, dans l'enfance de l'art, les mêmes résultats : c'est ce que M. Lange a démontré de façon péremptoire. Que la statuaire grecque, à ses débuts, ait subi la loi commune, cela est tout naturel et ne permet de préjuger en rien de son mérite propre et de son avenir. Ce qui, au contraire, permet d'entrevoir ses progrès futurs, ce sont ses tentatives si précoces d'émancipation, c'est de constater qu'elle n'a pas même attendu d'être sortie de l'enfance pour s'échapper à plusieurs reprises de ces règles, auxquelles les autres arts ont obéi passivement jusqu'au bout de leur très longue carrière<sup>1</sup>.

1. Je donnerai de ce fait une autre preuve intéressante. M. Edmond Pottier me communiquait récemment la remarque suivante : « Les figures égyptiennes qui sont représentées debout, avec une jambe avancée sur l'autre, *avancent toujours la jambe gauche*, jamais la droite; il en est de même dans les figures grecques archaïques. » — L'analogie est indiscutable; cependant il ne faudrait pas se hâter, je crois, d'en conclure à une imitation directe de l'art égyptien par l'art grec; il n'est pas impossible d'expliquer une telle habitude par une raison très simple,

Cette humeur indépendante dont l'art grec a témoigné de si bonne heure, est un des traits les plus remarquables du génie grec et s'explique par la nature de ce génie. C'est dans le caractère, les mœurs, la vie sociale des anciens peuples de l'Orient que M. Lange a trouvé les causes du maintien *ne varietur* de sa loi; si le contraire s'est produit en Grèce, c'est que les causes de cet ordre, en Grèce, ont agi dans le sens contraire. La libre cité hellénique n'a rien de commun, en effet, avec le « patésisme » de la Chaldée ou l'enrégimentement assyrien ou la monarchie pharaonique. La forme politique et sociale que le Grec s'est construite à lui-même, et qu'il a adaptée à sa conception de la vie et aux besoins de son esprit, est aux antipodes de ce mécanisme oriental qui, une fois monté et mis en branle, continue sans fin son mouvement monotone. Les Grecs, les premiers dans le monde, ont eu le sentiment, l'idée et la passion de la liberté; elle était pour eux la lumière de la vie intellectuelle et morale. Leur art en a été éclairé comme le reste. Abstraction faite de la valeur personnelle des artistes et de toutes les circonstances extérieures, ce qui distingue essentiellement l'art grec des autres arts qui l'ont précédé, c'est la liberté dont il a joui. Aucune loi écrite ou non écrite ne s'est imposée à lui, en dehors des lois de l'esthétique. L'artiste grec crée librement et ne doit compte à personne de ses créations. Les arts orientaux n'admettaient, pour la représentation statuaire de l'homme, que les poses « dignes »; l'art grec cherche les belles poses, et il en cherche de nou-

d'un caractère universel et purement humain. Quoi qu'il en soit, j'observe qu'en pleine période archaïque, bien que la grande majorité des statues grecques suivent la même règle que les figures égyptiennes, il se rencontre pourtant des exceptions, et je tiens aujourd'hui la promesse que j'avais faite à M. Pottier d'en trouver et de les lui montrer. Il y a, d'abord, le groupe de *Dermys et Kitylos*, découvert à Tanagra: Dermys avance la jambe gauche et Kitylos la jambe droite. On objectera peut-être qu'il s'agit d'un groupe, et que certains motifs obligeaient le sculpteur à transgresser la règle. A vrai dire, je ne vois pas clairement quels sont ces motifs. Mais, en tout cas, une chicane de ce genre n'est plus possible devant certaine des *xôpai* debout de l'Acropole d'Athènes, laquelle, malgré l'exemple de ses voisins, avance bel et bien la jambe droite et non pas la gauche. (Publiée dans *Journ. hell. Stud.*, VIII, p. 168, fig. 3.) J'avais, du reste, déjà noté ces exceptions il y a quelques années (*Bull. Corr. hell.*, 1890, p. 316) à propos des changements divers qui accompagnent, dans le costume et dans le geste des bras, ce changement dans la pose des jambes. On voit donc là une confirmation nouvelle de l'idée développée ci-dessus, à savoir la précoce vigueur de ce ressort intérieur qui a permis à l'art grec de rompre toutes les entraves et de marcher librement à la recherche du beau.

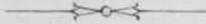
velles sans cesse. L'œuvre d'art a désormais sa raison d'être en elle-même; car son auteur aime le corps humain pour lui-même, pour les belles combinaisons de lignes qu'il présente, pour les attitudes harmonieuses dont il est capable. C'est là une grande nouveauté dans l'histoire de l'art. Pour prendre un exemple au hasard, une statue comme le *Spinario*, un adolescent assis qui regarde la plante de son pied où une épine est entrée, et qui ne pense qu'à cette épine qui lui fait mal et au moyen de l'extirper, — une telle statue, qui ne sert évidemment à rien, qui n'a été pour l'artiste qu'une occasion de nous présenter un jeune corps nu, un délicat enchevêtrement des bras et des jambes et une jolie courbe du dos et de la nuque s'opposant aux lignes brisées des membres inférieurs, — une pareille statue non seulement ne s'est jamais rencontrée et sûrement ne se rencontrera jamais dans l'art égyptien ou assyrien, mais on ne saurait même pas l'y concevoir; elle y serait quelque chose d'anormal, un véritable *monstrum*. Toutes les créations de l'art grec ont été inspirées par cet amour sincère et désintéressé de la vie du corps humain. Voilà pourquoi un Musée de marbres grecs est si vivant, tandis qu'un Musée égyptien ou assyrien aura toujours une apparence immobile et figée, quand même il serait peuplé de chefs-d'œuvre.

Or, cet amour de la vie et du mouvement, et la liberté laissée à l'artiste de reproduire toute vie et tout mouvement, et le sentiment inné en lui de cette liberté, — tout cela se révèle, dès les débuts de la statuaire grecque, précisément par les exceptions à la loi de la frontalité. L'invention d'un type comme celui de la *Victoire ailée* est une manifestation éclatante du principe jusqu'alors inconnu qui allait transformer l'art. On voit donc que l'importance des exceptions signalées est vraiment capitale: l'art grec, encore enfant, y découvre son génie. Sans doute, il marche d'abord en tâtonnant, en trébuchant, comme un enfant; il lui faut des lisières, il subit l'universelle loi de la frontalité. Mais, dès ses premières productions, il annonce la fin du règne de cette loi, — la fin d'une ankylose trente fois séculaire.

En développant ces considérations, je ne m'imagine pas apprendre quoi que ce soit de nouveau à M. Lange. Seulement j'ai cru nécessaire de montrer que les exceptions à la

loi de la frontalité, dans l'art grec archaïque, sont autre chose que de simples exceptions, c'est-à-dire des phénomènes négatifs, et qu'elles ont une éminente valeur positive, puisqu'elles donnent le signal d'une complète rénovation de la statuaire. En conséquence, la ligne de partage entre les arts de l'âge primitif et ceux de l'âge grec ou européen (comme on voudra l'appeler) doit être tracée, non pas aux environs de l'an 500, mais au seuil même de l'histoire de l'art grec. — Et n'est-ce pas un mérite de plus à reconnaître à la découverte de M. Lange, si elle nous fait apercevoir d'un point de vue jusqu'à présent ignoré, à propos d'une loi du développement artistique de l'humanité, la différence profonde qui sépare le génie grec de celui des peuples orientaux, et la civilisation issue de ce génie de celles qui avaient grandi auparavant dans le monde?

HENRI LECHAT.



LES PROCHAINS NUMÉROS CONTIENDRONT :

- Barckhausen (H.)**, *Du point de vue moral et du point de vue politique dans Montesquieu.*
- Benoist (A.)**, *Études sur le théâtre contemporain.*
- Bourciez (E.)**, *Études de phonétique gasconne.*
- Bouvy (E.)**, *Voltaire et la critique littéraire de Dante au XVIII<sup>e</sup> siècle.*
- Brenous (J.)**, *Notes sur l'histoire de l'atticisme. — La question des latinismes en grec.*
- Brutails (J.-A.)**, *Interprétation d'une charte pour Morlaas.*
- Chambry (E.)**, *Place de l'adjectif dans Cornélius Népos. — Notes critiques sur le MILES GLORIOSUS. — L'impressionnisme dans Virgile.*
- Clerc (M.)**, *Inscription latine de Briançonnet (Alpes-Maritimes). — De la condition des étrangers domiciliés dans les différentes cités grecques. — Bulletin historique régional (Provence).*
- Constans (L.)**, *La langue du ROMAN DE TROIE.*
- Dauriac (L.)**, *Commentaire de la troisième méditation de Descartes.*
- Denis (E.)**, *La contre-réformation en Bohême. — Le Congrès slave de Prague en 1848.*
- De Ridder (A.)**, *Les Amazones dans l'art corinthien.*
- Dezeimeris (R.)**, *Corrections et remarques sur le texte de divers auteurs.*
- Dognon (P.)**, *Bulletin historique régional (Haut-Languedoc, Quercy, Rouergue).*
- Ducros (L.)**, *L'Encyclopédie du XVIII<sup>e</sup> siècle (suite).*
- Duméril (A.)**, *L'histoire de l'Empire romain en France sous le second Empire.*
- Dumesnil (G.)**, *J.-J. Rousseau : ses Doctrines philosophiques. — Deux doctrines pédagogiques en Allemagne : MM. Vaihinger et Preyer.*
- Durkheim (E.)**, *Montesquieu et la sociologie.*
- Gachon (P.)**, *Recherches sur les éphores de Sparte.*
- Gebelin (J.)**, *Aèdes et griots : les Grecs de l'ILIADÉ et les nègres du Soudan.*
- Hallberg (E.)**, *La pédagogie de Gœthe.*
- Hamelin (O.)**, *Sur les origines de la philosophie de Spinoza.*
- Imbart de La Tour (P.)**, *Études sur le droit de propriété à l'époque féodale.*
- Jeanroy (A.)**, *Étymologies françaises et provençales (suite).*
- Joret (Ch.)**, *La cour littéraire de Weimar.*
- Jullian (C.)**, *Études sur la formation des cités gallo-romaines : 1<sup>o</sup> les FORA; 2<sup>o</sup> les remaniements territoriaux du III<sup>e</sup> siècle. — Bulletin historique régional (Bordeaux et Sud-Ouest).*
- Le Breton (A.)**, *Les rapports du théâtre et du roman au XVII<sup>e</sup> siècle, à propos de POLYEUCTE.*
- Lécrivain (Ch.)**, *Le droit grec et le droit romain dans les comédies de Plaute et de Térence.*
- Legras (J.)**, *Henri Heine et Michel Lermontof.*

- Malavialle (L.)**, *L'auteur véritable du canal des Deux-Mers : Riquet et Andréossy.*
- Masqueray (P.)**, *Études sur les tragiques grecs.*
- Monnier (H.)**, *Étude sur la STIPULATIO POENAE (πρόστιμον) en droit byzantin.*
- Ouvré (H.)**, *Les idées littéraires d'Aristophane. — Trois petits poètes alexandrins : Asclépiade, Posidippe, Hédyle.*
- Paris (P.)**, *Goûts et jugements artistiques de Louis XIV. — Louis XIV protecteur des artistes. — Charles Le Brun professeur, conférencier et critique.*
- Pélissier (L.)**, *Bulletin historique régional (Bas-Languedoc).*
- Perroud (Cl.)**, *La Conquête de l'Auvergne et du Berry par les Francs carolingiens (761-762).*
- Platon (G.)**, *Le développement de la notion juridique du MUNUS, depuis le I<sup>er</sup> siècle de l'Empire romain jusqu'aux débuts du Bas-Empire.*
- Radet (G.)**, *La déification d'Alexandre. — Recherches sur la colonisation hellénistique en Asie-Mineure. — Notes de géographie ancienne. — Chronique trimestrielle.*
- Rigal (E.)**, *Le Cid et la formation de la tragédie idéaliste en France.*
- Rodier (G.)**, *Explication d'un passage de l'ÉTHIQUE A NICOMAQUE.*
- Tréverret (L. de)**, *Idées de Francis Bacon sur l'écriture et le langage.*
- Vianey (J.)**, *L'idée chrétienne dans POLYEUCTE et dans ATHALIE. — La place d'André Chénier dans l'histoire de la littérature française.*
- Ville de Mirmont (H. de La)**, *L'amour conjugal dans les ARGONAUTIQUES.*
- Waltz (A.)**, *Notes sur les GÉORGIQUES de Virgile.*
- Zyromski (E.)**, *L'esthétique transcendantale de Kant et la critique littéraire.*