

R  
4580

pin à l. R  
Hommage de l'auteur

W. DEONNA

---

LA PLACE DE LA GRÈCE  
DANS L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

---

LES CARACTÈRES ORIGINAUX  
DE LA STATUAIRE GRECQUE

---

*Extrait de L'ACROPOLE, revue du monde hellénique,  
d'Octobre-Décembre 1931*

---

Bibliothèque Maison de l'Orient



135665

# L'ACROPOLE

REVUE DU MONDE HELLÉNIQUE

---

DIRECTEUR : CHARLES VELLAY

---

*L'Acropole* paraît quatre fois par an, en fascicules illustrés grand in-8°.

Pour tout ce qui concerne la rédaction et l'administration, s'adresser à M. Charles Vellay, 45, Boulevard Beaumarchais, Paris (III<sup>e</sup>).

Les abonnements sont également reçus au dépôt général de *L'Acropole*, Librairie Guillaume Budé, 95, Boulevard Raspail, Paris (VI<sup>e</sup>).

*Prix de l'abonnement annuel :*

France ..... 36 fr.  
Autres pays ..... 50 fr.

---

Un fascicule simple..... 15 fr.  
Un fascicule double ..... 30 fr.

---

En raison de la périodicité trimestrielle de la Revue, il n'est pas accepté d'abonnement de moins d'un an.

---

Les années 1926, 1927, 1928, 1929 et 1930 de *L'Acropole* sont en vente aux bureaux de la Revue, au prix de 60 fr. chacune. Aucun fascicule de ces années, presque épuisées, n'est vendu séparément.

---

## REVUE DES ÉTUDES HOMÉRIQUES

*Prix de l'abonnement (un fascicule annuel) :*

France..... 20 fr.  
Autres pays..... 25 fr.

---

Abonnements combinés à *L'Acropole* et à la *Revue des études homériques* réunies (cinq fascicules annuels) :

France..... 50 fr.  
Autres pays..... 70 fr.

---

# LA PLACE DE LA GRÈCE DANS L'HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

---

## LES CARACTÈRES ORIGINAUX DE LA STATUAIRE GRECQUE

---

« Je demande qu'on tienne les artistes égyptiens pour égaux des grands maîtres de tous les temps et de tous les pays. »  
(CAPART, *Propos sur l'art égyptien*, 1931, p. 48).

« La place de la Grèce dans l'histoire de l'art antique » (1). A la réflexion, le titre paraît trop ambitieux. Étudier le rôle de l'art grec dans l'antiquité, ce serait en effet en suivre l'expansion au loin dans le temps et dans l'espace, reprendre un sujet souvent traité, mais toujours renouvelé et augmenté par les découvertes, celui de « l'hellénisation du monde antique », qui débute dès l'archaïsme (2), c'est-à-dire bien avant que les conquêtes d'Alexandre n'eussent rompu les barrières politiques qui séparaient Grecs et Barbares. Ce serait relever les influen-

(1) Je reviens ici sur un sujet que j'ai traité quelque peu différemment jadis : *La place de la Grèce dans l'histoire de l'art antique* (Bibliothèque universelle, Lausanne, 1923, nov., p. 150). Voir aussi mon ouvrage : *Dédale, ou la statue de la Grèce archaïque*, I, 1930 ; II, 1931.

(2) Voir, pour ces influences de la plastique hellénique dès l'archaïsme, *Dédale*, II, 1931.

ces helléniques aux quatre points cardinaux, au Nord dans la lointaine Scythie, à l'Est dans l'Inde, le Turkestan, et jusqu'en Extrême-Orient, au Sud dans l'Égypte et l'Afrique du Nord, à l'Ouest en Italie, en Gaule, en Espagne, en Helvétie, partout en un mot, que ces influences aient été propagées par contact direct des Grecs avec l'étranger, ou par une série d'intermédiaires. Ce serait montrer tout ce que le monde moderne doit à la Grèce, par le moyen de Rome, puis de la Renaissance, et, jusqu'à nos jours, des nombreux retours à l'antiquité hellénique. Ce serait aussi, au lieu de seulement constater l'amplitude chronologique et spatiale de cette action, dire en quoi elle consiste, ce que la Grèce a transmis au monde antique et moderne, et de quelles acquisitions matérielles et spirituelles nous vivons encore aujourd'hui.

C'est là un sujet trop vaste pour pouvoir être traité ici avec quelque fruit. Aussi y ai-je apporté le correctif suivant : « les caractères originaux de la statuaire grecque ». Mon intention est, en effet, de mettre en valeur certains traits de l'art grec, qui lui ont précisément permis d'exercer cette immense influence. Et encore ne rechercherai-je cette originalité que dans une seule branche de l'activité artistique des Hellènes, dans leur plastique en ronde bosse, leur statuaire.

\*  
\*\*

Pourquoi cette limitation ? Est-ce la commodité de l'exposé qui me l'impose, ou est-elle justifiée par quelque raison logique et historique ?

Elle l'est tout d'abord par la nécessité de faire un choix parmi les diverses branches de l'art, si l'on veut pouvoir comparer entre eux des monuments sans erreur possible. Quelles que soient les analogies de ces branches entre elles, leurs influences réciproques — dans un même art, et à plus forte raison entre les arts de plusieurs pays —, il

y a souvent entre elles des divergences essentielles. Elles évoluent un peu différemment, avec plus ou moins de rapidité ou de retard les unes par rapport aux autres ; elles obéissent à des règles particulières. Partout destinée, par son emploi, ses dimensions, son prix même, à célébrer les dieux, les princes, les mortels puissants ou honorés, la grande statuaire accepte des principes de convenance et de dignité que la petite plastique des figurines et le dessin ne connaissent pas, plus libres dans leurs sujets, leurs attitudes, leur expression. Les matériaux ne sont pas les mêmes ; la petite plastique des figurines en bois (1), en bronze, en argile, plus aisés à travailler, où les craintes de rupture sont moins grandes, parvient pour cela rapidement à une aisance d'attitudes que la grande plastique en pierre ignorera toujours ou qu'elle acquerra tardivement.

Les figurines sont plus variées, plus réalistes dans leur interprétation de la vie, que la grande statuaire, parce qu'elles appartiennent à l'art industriel, que celui-ci n'a pas à se préoccuper autant des règles de convenance et qu'il cherche avant tout à offrir aux acheteurs des motifs qui leur plaisent.

Les lois du dessin, c'est-à-dire de la projection des corps sur une surface plane, par suite celles du relief qui est un dessin tendant à prendre corps, sont autres que celles de la statuaire, c'est-à-dire de la représentation des corps en volume. Elles autorisent plus d'aisance, des mouvements plus difficiles et hardis dans les attitudes, plus de réalisme des traits, parce qu'il est plus facile de les traduire par les lignes du pinceau ou du ciseau que par le volume de la plastique (2).

(1) Cf. liberté souvent très grande des statuette égyptiennes. (Capart, *Leçons*, p. 381).

(2) De là en partie la variété, les nuances plus grandes dans le relief égyptien que dans la statuaire. (Capart, *Propos*, p. 36.)

Pour ces raisons, si nous voulons comparer les œuvres de la Grèce avec celles de l'Égypte, par exemple, afin de noter leurs divergences et expliquer les raisons de celles-ci, nous devons choisir nos éléments dans une même branche, et ne pas rapprocher une statue en marbre d'une figurine en bois, une statue grecque d'un relief égyptien. Il n'y a pas égalité des termes envisagés. Divers érudits, bien que connaissant ce principe fondamental, ne l'ont pas toujours appliqué. Voulant prouver que l'art égyptien n'a pas été inférieur sur bien des points à celui de la Grèce, qu'il a su, comme ce dernier, rompre parfois la la frontalité (1) et d'autres conventions, représenter les mouvements violents, être réaliste, ils ont mis sur le même rang, d'une part des statues grecques, de l'autre des figurines ou des reliefs égyptiens. C'est là une erreur qu'il convient d'éviter.

L'Égypte maintient la scission entre la grande plastique, asservie aux règles du rituel divin et funéraire, et l'art industriel (2), qui rompt parfois les conventions et exprime la forme humaine avec plus de réalisme. C'est dans le domaine industriel, dit M. Capart, « que les créations les plus ingénieuses et les plus savantes ont été réalisées. Ici il ne s'agissait plus de suivre les traditions religieuses ou funéraires consacrées par les siècles ; il fallait au contraire séduire les raffinés en leur présentant un objet gracieux et original dont le principal mérite eut été la nouveauté » (3). « C'est ici que les esprits ingénieux ont pu combiner des formes nouvelles, sans scrupule de s'écar-

(1) Capart : *Leçons sur l'art égyptien*, 1920. Cet ouvrage a été réimprimé sous le titre *L'art égyptien. Études et histoire*, I, 1924 ; id., *Propos sur l'art égyptien*, 1931. — Cf. *Dédale*, I, p. 206 ; Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, p. 515.

(2) L'art égyptien traduit rarement en ronde-bosse les thèmes habituels du relief ; exemple : Le Pharaon vainqueur tenant son ennemi par les cheveux, (Capart, *Leçons*, p. 35) ; le roi Aménophis IV tenant sur ses genoux une de ses fillettes et l'embrassant, *ibid.*, p. 308.

(3) *Propos*, p. 26.

ter de la tradition et sans crainte de mettre en péril la réussite d'une formule consacrée. Dans l'art industriel, le créateur d'objets nouveaux a pu spéculer sur la curiosité de l'acheteur. » (1)

Comme tout autre, l'art grec connaît ces différences. Mais il cherche avec le temps à les atténuer, même à les supprimer. Il est le seul qui, par sa conception particulière, rompe les barrières qui séparent les diverses formes de l'art, pour introduire dans la grande plastique des formes et des principes nés dans le dessin et dans l'art industriel, tels que le mouvement, le réalisme, et si la statuaire grecque diffère sur bien des points de celle de l'Égypte, c'est en partie pour cette raison.

\*  
\*\*

La statuaire peut révéler mieux les traits caractéristiques d'un art antique que les autres manifestations de celui-ci. Si expressive qu'elle soit d'un peuple, si nuancée qu'elle puisse être dans la répétition des types consacrés, l'architecture ne connaît pas la variété que reflète la plastique, parce qu'elle répond à des besoins matériels plutôt que spirituels, qui sont partout les mêmes, parce qu'elle est la science abstraite du nombre, des mesures. Nous comprendrions et apprécierions bien insuffisamment l'art grec et l'art égyptien si nous n'avions d'eux que leurs temples, leurs palais et leurs maisons. La peinture et le relief sont entravés dans leur expression par les principes techniques du dessin, par les altérations qu'entraîne la projection des corps sur une surface, et par les conventions nécessaires qui en résultent. D'ailleurs, la peinture antique n'a laissé que de rares vestiges. Si les noms de quelques grands maîtres, Polygnote, Zeuxis, sont parve-

(1) *Propos*, p. 42.

nus jusqu'à nous, leur œuvre nous échappe, et nous ne l'entrevoions qu'au travers des produits industriels, vases peints, stèles, fresques à bon marché.

Contrairement à l'architecture, la statuaire peut rendre la complexité physique et psychologique de la vie, parce qu'elle traduit le corps humain ; contrairement au dessin, elle est une reproduction plus exacte de ce corps, parce qu'elle lui donne ses trois dimensions.

C'est dans le volume que l'artiste trouve la solution de nombreux problèmes techniques et esthétiques que le dessin et le relief ne peuvent lui offrir. Ce n'est point en ces derniers, limités dans leurs moyens par la vision de profil, qu'il scrute avec succès les attitudes variées des corps, leur groupement, leur anatomie, leur draperie, leur être intime, en un mot les traits essentiels de la recherche artistique.

On peut dire que l'infériorité de certains arts antiques est en partie due au peu d'importance qu'ils accordent à la statuaire, pour diverses raisons. Celle-ci n'est pas, en effet, une nécessité absolue. Les Orientaux, Mésopotamiens, Élamites, Chaldéens, Babyloniens, Assyriens, les Hittites, les Phéniciens, préfèrent le relief et ne nous ont laissé que peu de statues ; les Égéens les ont même résolument ignorées au profit des figurines ; les Gaulois les repoussent, sans doute pour des scrupules religieux, avant de subir la conquête de la civilisation gréco-romaine. Et, à la fin de l'antiquité, la statuaire disparaît, pour ne surgir à nouveau qu'au X<sup>e</sup> siècle avec les statues reliquaires, Vierge du clerc Aleaume en 946, Sainte Foy de Conques, vers 985.

En revanche, en Grèce comme en Égypte, elle joue un rôle prépondérant. De plus, elle y revêt un caractère original qu'elle ne présente pas chez d'autres peuples moins artistes, Hittites, Phéniciens, Chypriotes, Étrusques, Ibères, où elle est docilement soumise aux influences étrangères,



et en particulier à celle de la Grèce. C'est pourquoi l'Égypte surtout nous offre nos points de comparaison nécessaires avec la Grèce (1).

\*  
\*\*

Quelles sont en Grèce les raisons de cette préférence ? Dans la lumière éclatante, dans l'atmosphère limpide, les lignes du paysage, souvent aride et jamais surchargé de végétation comme dans le Nord, se détachent avec netteté ; les collines, les montagnes, les sinuosités des côtes paraissent découpées à l'emporte-pièce. Point de couleurs éclatantes, sauf le bleu intense de la mer, mais surtout des blancs, des gris, des vert-bronze, uniformisés par la lumière. La nature aurait-elle incité le Grec à préférer instinctivement la ligne à la couleur, la sculpture à la peinture, à cerner sur le ciel la silhouette nette des statues ? Mais l'Égypte, au paysage si différent (2), a, elle aussi, aimé la sculpture. Celle-ci répond-elle mieux à la mentalité grecque, rationaliste, car la ligne, qui est une abstraction, est plus intellectuelle que la couleur, qui est plus sensuelle ? Mais la mentalité égyptienne diffère beaucoup de celle des Hellènes. Ce que l'on peut dire, si cela ne paraît pas une naïveté, c'est que les pays épris de statuaire, Égypte et Grèce, ont le sentiment des trois dimensions, la vision des objets dans l'espace, qui manque aux Orientaux, plus coloristes et décorateurs, au paganisme de la fin et au christianisme naissant, qui ont négligé la statuaire pour le dessin et le relief, parce qu'ils ont subi fortement l'influence ornementale de l'Orient.

(1) Pour les caractéristiques de la statuaire égyptienne, voir entre autres ouvrages : Perrot, *Histoire de l'art*, I, p. 631, La sculpture ; p. 851, Caractères généraux de l'art égyptien ; — Jéquier, *Histoire de la civilisation égyptienne*, 2<sup>e</sup> édit., 1923 ; — Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, 1926, p. 495 sq. ; — Capart, *Leçons sur l'art égyptien*, 1920 ; — Id., *Propos sur l'art égyptien*, 1931, etc.

(2) Sur le paysage égyptien, Capart, *Leçons*, p. 3 : l'Égypte, ses aspects caractéristiques.



Le corps de l'homme est le véritable sujet de la statuaire. Toutes les fois que, pour diverses raisons, l'attention de l'artiste n'est pas sollicitée avant tout par lui, la statuaire ne joue qu'un rôle secondaire, peut même ne pas exister. Toutes les fois que cet intérêt faiblit, et c'est le cas à la fin du monde antique, la statuaire tombe en décadence, peut même disparaître.

La Grèce et l'Égypte exaltent le corps humain, et c'est ce qui détermine l'importance de la statuaire dans leurs civilisations, ce qui les différencie de la plupart des autres arts antiques. Mais cette idée directrice varie dans ces deux pays par ses mobiles et par son interprétation.

Les Égéens affectionnent la nature, les fleurs, les arbres, les animaux terrestres et marins ; ils donnent à leurs dieux aussi bien l'aspect d'un arbre, d'une pierre, d'un taureau, que celui d'un être humain. Les Égyptiens offrent leur vénération autant à des divinités animales que semi-animales ou humaines. Mais la préoccupation exclusive de la pensée grecque est l'homme. Les Hellènes éprouvent plus que tout autre peuple l'anthropomorphisme instinctif, et ils le transforment en principe conscient de leur vie émotive et spirituelle. Pour eux, comme pour le vieux Protagoras, l'homme est la mesure de toute chose. Jadis confondu avec la nature, l'homme est maintenant placé sur un piédestal glorieux. Il restreint la vision, la détourne des autres apparences naturelles, paysage, plantes, fleurs, animaux, qui ne jouent dans l'art qu'un rôle minime, du reste toujours subordonné à lui. Les dieux ne sont plus que des hommes, agissant et sentant comme ceux-ci, seulement plus grands, plus forts, plus beaux si possible. Leur monde n'est pas fermé à l'artiste, qui n'a pas besoin d'un puissant effort d'imagination pour y pénétrer, car mythologie et vie réelle se confondent. C'est ce corps humain que glorifient

les effigies des divinités, images de culte ou ex-voto, celles des mortels, adorants, vainqueurs aux jeux nationaux, celles des défunts, en une foule de statues dressées autour des temples, dans les villes, sur les tombes.

Certes, les autres arts antiques s'en inspirent aussi. Ils montrent des divinités humaines, ils sculptent des statues de rois et de particuliers. Mais ils le font dans un autre esprit. Issues d'une nécessité religieuse, sociale, ces formes la conservent toujours pour eux, et leur beauté naturelle, indépendamment de toute autre notion, les préoccupe moins. Au contraire, si l'artiste grec fait servir le corps humain à la glorification des dieux, des morts, de la cité, il l'aime aussi pour lui-même, pour le plaisir qu'il a à le voir debout, au repos ou dans l'action, dans la variété de ses attitudes, dans le jeu de ses muscles, nu, ou couvert d'une draperie. L'art grec introduit la notion de la beauté corporelle, il est l'apothéose du corps charnel, qui relègue petit à petit au second plan les autres pensées utilitaires, et cette conception esthétique, favorisée par d'autres facteurs que nous verrons, incite l'artiste à étudier certains problèmes méconnus ailleurs.

\*\*

Préférant la statuaire, enfermant en elle le corps humain, voyant en celui-ci un élément de beauté, l'artiste grec va donner à ce thème des apparences parfois nouvelles. Examinons-en quelques-unes, avant de les expliquer, c'est-à-dire de comprendre les raisons de leur originalité.

Dans l'emploi des matières qui traduiront en volume le corps humain, l'art grec révèle déjà son originalité.

Les Égyptiens travaillent le bois, les pierres diverses, des tendres aux dures. Les Étrusques, les Chypriotes, les Ibères, sculptent indifféremment calcaires et marbres, modelent la terre pour en obtenir des statues. Le Grec uti-

lise ces matières diverses, mais avec le temps il en élimine plusieurs pour n'y recourir qu'exceptionnellement, et il leur en substitue deux qui sont nouvelles, parce qu'elles vont servir à la grande statuaire, alors qu'auparavant elles ne servaient qu'aux figurines. C'est, dès le VI<sup>e</sup> siècle, le marbre, inconnu en Égypte et en Mésopotamie, que les carrières de Grèce fournissent en abondance. C'est, dès le VII<sup>e</sup> siècle, le bronze, dont Rhæcos et Théodoros de Samos vont chercher en Égypte le procédé de la fonte en creux. Les Égyptiens et les Mésopotamiens connaissaient celui-ci depuis des milliers d'années, mais ils ne l'employaient que pour leurs figurines (1). Le Grec comprend que le bronze fondu en creux lui permet de couler de grandes images aux minces parois, avec une faible quantité de métal, donc sans trop de frais, et qu'à des avantages matériels cette technique joint des avantages esthétiques. Statuaires en marbre et en bronze sont des créations vraiment helléniques.

Pourquoi ce choix ? Les Égyptiens (2) aiment les matières dures qui assurent à leurs œuvres religieuses l'éternité nécessaire (3). Les pays au sens artistique inférieur, Chypre, Étrurie, Ibérie, préfèrent au contraire les matières tendres, calcaire, terre cuite, qui dispensent d'un long travail. On utilise celles qui sont à portée, fournies par la localité, et celles qui sont économiques. Si les Grecs éprouvent aussi ces désirs de durée, de facilité, de rapidité, de bon marché — à divers moments de leur évolution artistique, surtout aux débuts, quand les difficultés techniques sollicitent les matières tendres à travailler, et à la fin, où la virtuosité se joue au contraire

(1) La statue du roi Pépi, de la VI<sup>e</sup> dynastie, a utilisé le procédé dit en Grèce du sphryrelaton, plaques de métal rivées sur une âme de bois. Capart, *Leçons*, p. 194.

(2) Matières statuaires en Égypte. Capart, *Leçons*, p. 69, 347, etc.

(3) Le mot égyptien que nous traduisons par « monument » se ramène à la racine « durer ». Capart, *Leçons*, p. 146.

La statue de la  
raïne Népé  
Aur un style  
nécessaire à  
monter la  
fontaine

d'elles —, ils leur substituent toutefois de bonne heure d'autres raisons, dont les effets se font sentir dans tout leur art.

Le bois, le calcaire, l'argile, se laissent travailler avec facilité, mais ce n'est pas un avantage pour la plastique. La main de l'artiste, ne luttant pas contre la matière, se contente trop aisément, ne peut s'exercer et progresser. Puis, gagner du temps, produire vite et à bon marché, est-ce le désir d'un artiste qui veut créer une œuvre digne des dieux et des héros par sa beauté et par la peine raisonnable qu'elle a coûtée ? *Χαλεπὰ τὰ καλὰ.* Et, d'autre part, le Grec ne cherche pas par plaisir la difficulté technique, en s'attaquant à des pierres trop rebelles, comme le font les Égyptiens et les Mésopotamiens. Il ne croit pas que les matières les plus rares et les plus luxueuses soient les plus belles, il n'estime pas non plus celles qui sont trop communes, comme la terre, à laquelle sa plastique renonce de bonne heure. Facilité, rapidité, virtuosité, rareté, économie, ne sont pas les mobiles de l'artiste, une fois qu'il a franchi la période des premiers tâtonnements, et avant que de nouvelles conditions sociales, en partie influencées par l'Orient, n'aient transformé l'art à l'époque hellénistique.

Sans doute, puisqu'elle perpétue les effigies des dieux et des morts, dont le souvenir passe à la postérité, la matière doit offrir certaines assurances de durée. Pour cette raison encore, la terre cuite n'est que d'un rare emploi en Grèce, et la statuaire chrysléphantine n'est qu'exceptionnelle : combien précaire la vie de ces colosses d'or et d'ivoire faits de pièces sans cesse réparées !

Il faut que la matière ait une texture homogène, permettant un travail sans imprévu. Le calcaire est plein de défauts, le bois a ses fibres. Ce désir d'unité conseille d'éviter dans une même œuvre l'assemblage de matériaux différents, soit par leur dureté, soit par leur

couleur, calcaire et marbre, marbre et stuc, marbre et porphyre, associations qu'aimeront les Hellénistiques et les Romains. On peut ajouter à des statues en pierre des boucles de cheveux, des ceintures, des cuirasses, des bijoux de métal, ce ne sont que des accessoires qui ne portent pas atteinte à l'intégrité du corps. Si la statuaire chrysiléphantine n'a qu'une importance secondaire, c'est non seulement pour les grands frais qu'elle nécessite, pour sa richesse et son aspect clinquant, ou parce qu'elle contredit au principe de durée, mais aussi parce qu'elle est une réunion de parties disparates.

Le marbre et le bronze préviennent ces inconvénients. Par son grain serré, le marbre a une structure égale qui évite les accidents de la taille, son travail est régulier, ni trop aisé ni trop dur ; il permet de serrer la forme de plus près, de traduire les détails avec plus de précision que le calcaire ou le bois. Plus qu'eux, il a la durée. Le bronze, dont la fonte répète la maquette, rend fidèlement la pensée de l'artiste qui a modelé celle-ci ; il ne connaît pas les accidents de la taille des pierres, il autorise des attitudes hardies et mouvementées, impossibles dans le marbre.

Seul, le Grec comprend que les matières ne s'adaptent pas indifféremment à tous les sujets. Il choisit le bronze, parce que celui-ci convient au corps masculin, à sa nudité robuste dont il fait valoir les contours nets, la musculature précise, la chair brunie au soleil, parce qu'il permet les attitudes violentes des corps athlétiques. Il choisit le marbre, parce que, blanc et clair, celui-ci convient à la femme, à ses chairs délicates, aux minuties de ses vêtements et de ses bijoux. Si les statues d'athlètes sont surtout fondues en bronze, si les grands maîtres de la plastique athlétique sont surtout des bronziers, le type de la Koré semble avoir été créé au VI<sup>e</sup> siècle dans le marbre, et, au IV<sup>e</sup> siècle, Praxitèle, évocateur passionné du corps de la femme et de l'éphèbe équivoque, est surtout un marbrier.

Seul le Grec est sensible à la beauté de la matière pour elle-même. Il aime le marbre pour les délicatesses de son modelé, pour son doux éclat ; le bronze, pour ses surfaces sombres sur lesquelles se joue la lumière. En les contemplant, il éprouve un plaisir sensuel analogue à celui du Chinois à voir et à palper le jade, analogue à celui de l'artiste contemporain qui réduit les formes du mobilier à leurs lignes les plus simples pour en mieux faire apprécier la matière. Guidé dans son choix par son sens esthétique, son sentiment de la mesure et de l'harmonie, le Grec introduit dans l'histoire de l'art une notion nouvelle.

\*  
\*\*

Une fois la matière idéale trouvée, comment concevoir le corps de l'homme ? Tout d'abord, comment le camper, quelle attitude lui donner ? Il n'y a dans la nature que deux solutions générales à ce problème : le repos et l'action, le mouvement, mais chacune d'elles comporte une infinité de variantes. Alors que la statuaire égyptienne, des origines à sa fin, ne connaît que quelques schémas monotones, celle de la Grèce reproduit toutes les attitudes possibles du corps humain, non dès le début, mais au cours de son évolution. Pourquoi cette différence ?

Dans le repos, le corps est debout, assis, accroupi, agenouillé, couché. Toutes ces attitudes sont régies, aux origines, par une règle inflexible : le corps se présente face au spectateur, il est raidi, si bien que l'on peut faire passer par son milieu un plan rigoureusement vertical, à droite et à gauche duquel tout est symétrique ; il n'y a aucune flexion latérale des hanches, des jambes, de la tête sur le cou. Seuls, les bras et les jambes, qui du reste s'équilibrent souvent avec symétrie, peuvent garder quelque liberté ; la jambe gauche s'avance, l'un de ses bras est tendu pour tenir quelque attribut, ou il se replie sur

la poitrine. Cette rigidité cadavérique, nous l'appelons, d'un terme à la vérité inexact, la « loi de frontalité ».

Elle est universelle, et on la constate aux débuts de tous les arts inexpérimentés, anciens et modernes, de même qu'elle reparait à leur fin, toutes les fois que l'inexpérience resurgit après des siècles d'habileté technique.

Nécessité de la plastique primitive, la frontalité est utile à l'artiste grec dans l'archaïsme, en lui évitant, alors qu'il est encore malhabile, la complexité des attitudes humaines, des muscles et de la draperie dérangés par le mouvement, en lui offrant un corps toujours pareil, en plein repos, où il peut patiemment étudier des détails toujours de même forme et à la même place. Mais quand il a suffisamment appris cette grammaire humaine, la règle lui devient une entrave. En effet, puisque dans ce corps raidi de face le torse ne peut s'incliner de côté, se tourner sur les reins, puisque les jambes ne peuvent fléchir, puisque la tête ne peut se pencher latéralement, les innombrables attitudes de la vie sont impossibles, le mouvement qui dérangerait forcément cette immobilité n'existe pas. Aucune action caractérisée qui individualise la statue n'est permise, par exemple celle de l'athlète qui, une jambe fléchie, la tête inclinée, ceint sa tête de la banderlette du vainqueur, celle de l'Hermès qui, un pied sur une éminence, la tête dirigée vers le spectateur, attache sa sandale ailée. Aucune possibilité d'étudier les changements de l'anatomie ou ceux de la draperie qu'entraînent les modifications, même légères, du repos, ou les modifications profondes du mouvement. Les images frontales, debout, assises, accroupies, se ramènent toutes à quelques types peu nombreux, immuables et monotones, se différenciant entre eux par les gestes limités des bras, les attributs, la chevelure, la barbe, le vêtement, en un mot par des éléments extérieurs et non par les caractères de la réalité.

Les images en ronde bosse des Égyptiens, des Chal-



déens, des Assyriens, sont frontales comme celles des Grecs pendant l'archaïsme. On ne rencontre que de rares exceptions, que M. Capart a relevées pour l'Égypte (1) et qu'on peut aussi noter en Grèce. En réalité, la plupart n'en sont point. Cette infraction à la frontalité paraît dans les effigies en mouvement, qui obéissent à d'autres principes que celui de la frontalité, dans la petite plastique (2), celle des figurines, toujours plus libre d'attitudes, dans les représentations des êtres inférieurs, esclaves, prisonniers, animaux (3), êtres monstrueux, qui ne sont pas soumis aux mêmes convenances de dignité. Si nous nous rappelons le principe que nous avons formulé plus haut, qu'il n'est pas licite de comparer entre elles des œuvres de la grande et de la petite plastique, nous ne pourrions répéter avec M. Capart : « Nous sommes là en présence d'une petite pièce qui nous montre, dans la réalisation plastique, une science égale à celle des grands sculpteurs grecs qui, les premiers, croyait-on, avaient conçu leur modèle comme un solide se mouvant librement dans l'air. Ne l'oublions pas, de telles figures marquent, dans l'histoire de l'art, une étape importante. » (4)

Ces exceptions, du reste, confirment la règle, car elles sont sans lendemain. Tous les arts antiques, sauf celui de la Grèce, sont restés jusqu'à leur fin fidèles à la frontalité, quand ils n'ont pas subi l'influence féconde des

(1) Cf. *Dédale*, I, p. 205; référ. : Capart, *Propos*, p. 26.

(2) Cf. *Dédale*, I, c. Les porteurs de fardeaux, de Leyde et du Cabinet des Médailles, que M. Capart cite comme infraction à la frontalité (*Propos*, p. 26, fig. 21 et 22; *Leçons*, p. 382), sont des figurines. M. Moret, *Le Nil*, p. 515, pour illustrer l'abandon de la frontalité sous Aménophis IV, donne comme exemple des figures du relief.

(3) A propos des lions d'Aménophis III, M. Capart dit : « Remarquons, à propos de ces dernières statues, que le sculpteur égyptien a abandonné une des règles fondamentales de la sculpture ancienne, ce qu'on appelle la loi de frontalité. » (*Leçons*, p. 342). En Grèce, aussi, la tête des animaux se tourne de face sur un corps de profil; mais les raisons de cette attitude sont spéciales et n'ont rien à voir avec la frontalité. Cf. *Dédale*, I, p. 208.

(4) *Propos*, p. 28.

Hellènes. Quelles sont les raisons de cette persistance ? En certains pays, par exemple chez les Ibères, la maladresse technique empêche de rompre cette convention. Mais on ne peut invoquer en Égypte une inexpérience persistante, puisque les artistes égyptiens ont su parfois tirer de la pierre des chefs-d'œuvre d'habileté. Nécessité imposée aux débuts par les lois générales de tout art, la frontalité demeure en Égypte consciemment voulue par la tradition rituelle, par l'effet d'une convention religieuse et sociale, considérant l'attitude frontale comme la plus noble, la plus digne des dieux et des mortels. Mais quelles que soient ici et là les raisons, les résultats sont les mêmes : monotonie des attitudes, impossibilité de les varier et de douer la statue d'une vie véritable.

La Grèce seule rompt la frontalité, non pas exceptionnellement et sporadiquement, mais dans toute sa statuaire, et désormais les exceptions sont précisément celles où l'image est frontale. C'est vers 500 av. J.-C. que se produit cette libération du corps humain, époque à laquelle l'art rejette d'autres entraves encore, si bien qu'on peut la considérer comme marquant la fin de l'archaïsme, de la période de formation technique, et comme l'aurore de l'ère classique. Et pourquoi ce changement ? Est-il l'invention de quelques maîtres de génie, tel Pythagoras de Rhegion ? Est-il le résultat d'une évolution générale et nécessaire, qui substituera plus tard aussi à la frontalité romane la flexion des statues gothiques ? Il est vraisemblable que cet abandon d'une convention tyrannique procède, en Grèce, comme dans l'art du moyen-âge, d'un même désir de voir et de rendre désormais la réalité telle qu'elle est. On ne saurait trop insister sur ce changement, auquel on n'a peut-être pas accordé assez d'importance. Jusqu'alors la statue grecque ressemblait en bien des points à celle des autres pays antiques, il y avait entre elles de notables analogies, que l'on a parfois raison d'expliquer par des

influences, mais qui sont le plus souvent de simples coïncidences, des nécessités techniques immuables. Désormais, la plastique grecque va suivre une voie tout autre que celle de ses devanciers et de ses contemporains, une voie originale ; elle va créer des formes inconnues de ceux qui demeurèrent pour toujours attachés à la tradition.

Quelle sont ces possibilités nouvelles ? Le corps humain peut fléchir ses membres comme il veut, se ployer en tous sens ; tête, torse, jambes, libérés, accordent ou contraignent leur position. Ce sont des athlètes qui, bien campés sur une jambe, fléchissent l'autre, la portent de côté, en arrière, dont le torse et la tête se tournent à leur droite ou à leur gauche. En un mot, c'est la faculté de reproduire les attitudes telles que les présente la vie en une variété infinie. Ce sont des actions précises, individualisées, celles du Discobole, du Diadumène, du Doryphore, du Pugiliste, et non un symbole d'action comme jadis, où, dans un corps toujours semblable, seul l'attribut différenciait le sujet. C'est la possibilité de rendre la musculature et la draperie, non plus inertes, mais changeantes au gré des mouvements du corps. C'est la possibilité de renoncer au repos, et d'étudier les mouvements, des plus simples aux plus violents. Et, pour l'artiste, c'est la liberté d'affirmer, par des créations toutes différentes les unes des autres, une originalité que le régime de la frontalité lui interdisait, ou qu'elle limitait à des détails infimes d'anatomie, de draperies, de proportions. A partir de ce moment surgissent les grands maîtres, Pythagoras, Critios, Myron, et tant d'autres, dont les anciens vantaient le style personnel.

\*  
\*\*

Le repos est l'attitude des plastiques débutantes, anti-ques, ou modernes, pour une raison sur laquelle nous reviendrons, la conception idéographique de l'image. Mais le mouvement existe, et l'artiste veut rendre certaines

actions, celles de l'athlète qui court, saute, lutte, celles des dieux qui brandissent le foudre ou qui luttent contre leurs ennemis. Or, la statue frontale exclut le mouvement. Comment celui-ci pourra-t-il être traduit en ronde bosse ?

La statuaire qui représente un mouvement violent a une genèse et pendant longtemps une évolution différentes de celles de la statuaire au repos, frontale. Elle est, en quelque sorte, la projection d'une image sur un fond que l'on fait ensuite disparaître, un dessin aux contours découpés, qui tend au volume. Voyez une des plus anciennes statues grecques en mouvement, la Niké de Délos, attribuée, à tort ou à raison, à Archermos de Chios, au VI<sup>e</sup> siècle, et comparez son attitude étrange avec celle d'une Gorgone, d'un coureur, sur un relief ou une peinture de vase : le schéma est le même. Il est, en effet, possible de tracer par le dessin les mouvements les plus violents d'un corps, alors qu'il est impossible de le faire dans un volume astreint à la frontalité. Mais les lois du dessin sont tout autres que celles de la ronde bosse et, dans les arts primitifs, elles obéissent à une convention universelle. L'image projetée sur un fond superpose plusieurs de ses éléments, en dissimule par leur position et par le raccourci. Le « réalisme » logique, « intellectuel », tend à éviter ces superpositions, ces raccourcis, non seulement parce qu'ils sont encore trop difficiles à rendre, mais parce qu'ils sont accidentels, modifient la réalité permanente de l'être, et choquent par cela même la vision mentale d'alors ; on veut montrer les organes tels qu'ils existent réellement, et non tels qu'ils paraissent, et on les déploie dans leur plus grande dimension, parce qu'ils ont ainsi leur véritable caractère. De là, dans tous les arts — et la Grèce archaïque comme l'Égypte jusqu'à sa fin (1)

(1) Le procédé du rabattement en Égypte, Capart, *Leçons*, p. 119 (plans), p. 122 (figure humaine). Étant donné que ce principe est universel et s'applique à tout le dessin, il est erroné de prétendre qu'en Égypte les dessinateurs l'avaient « appris en faisant les plans architecturaux », Capart, *Leçons*, p. 122.

en donnent de multiples exemples —, ces mosaïques d'éléments disparates, dont les uns sont vus de profil, les autres de face, qui composent les dessins et les reliefs : œil de face dans une tête de profil, torse de face sur des hanches et des jambes de profil. La statue en mouvement est conçue selon ces principes : la Niké de Délos, le géant Encélade qui s'affaisse mourant aux pieds d'Athéna au fronton des Pisistratides, Zeus menaçant son adversaire de son foudre dans des figurines de bronze, montrent un torse de face sur des jambes de profil.

Ces conventions subsistent dans l'art grec jusqu'à la fin du VI<sup>e</sup> siècle. La conquête du raccourci, que les autres pays ont négligé, et qui est une invention hellénique, libère alors le dessin, par suite le relief et la statue en mouvement. Ce progrès s'effectue à peu près au moment où la statuaire au repos rompt la frontalité. Si la statue frontale peut dès lors se tourner en tous sens et acquérir par elle-même le mouvement, la statue issue du dessin peut aussi montrer des corps en mouvement dans des attitudes exactes, sans que le torse de face ne s'emboîte à angle droit sur des reins de profil. L'indépendance des deux séries statuariques cesse dès lors, elles ne sont plus dirigées chacune par des principes particuliers, et la recherche du mouvement, libérée de toute convention, leur devient commune. Mais c'est à la statuaire issue du dessin que revient le mérite de l'avoir abordée la première.

Et c'est aussi l'originalité de l'art grec que d'avoir introduit dans la grande statuaire, dès l'archaïsme, le mouvement limité jusqu'alors en Grèce et ailleurs au dessin, au relief, parfois à la petite plastique toujours plus libre. Si l'Égypte montre dans quelques figurines l'individu en action (1), sa grande statuaire ne connaît jamais

(1) Ex., petit groupe des lutteurs, Von Bissing, *Denkmäler*, I, pl. 29.

que les attitudes frontales du repos. Nul exemple de mouvement dans la statuaire chaldéenne ou assyrienne. Les arts antiques éliminent l'action de la grande plastique et confient au dessin et au relief le soin de narrer les exploits des dieux, des rois et des autres mortels (1). Sans doute n'ont-ils pas jugé nécessaire d'arrêter ce mouvement dans le volume, qui, pour eux, doit exprimer de l'être humain ce qui est stable, éternel, et non ce qui est fugitif, l'idée, la présence de cet être, et non son activité. « On reproche souvent à la sculpture égyptienne, dit M. Capart (2), de n'avoir jamais pu représenter un corps en mouvement. Dans la plupart des cas, je ne vois pas très bien ce qui aurait pu amener un artiste à vouloir figurer son modèle dans l'attitude du mouvement. Encore à notre époque, la plupart des portraits, quel que soit leur but, représentent des modèles dans une attitude conventionnelle de repos... Il ne faut donc pas attribuer la monotonie à une incapacité de l'artiste, mais bien tenir compte de ce que la clientèle demandait au producteur. » Une figurine montre Ramsès II présentant son offrande au dieu Amon, dans l'attitude rituelle, corps accroupi et rampant, bras tendus tenant l'offrande, jambe droite allongée, jambe gauche repliée sous lui. « Le sculpteur, obligé de traduire cette attitude particulière du corps du roi, réussit à le faire avec une souplesse digne de tous les éloges (3). » Elle est charmante, cette œuvre, mais ce n'est qu'une figurine qui demeure frontale, et où l'attitude est plutôt celle du repos que d'un mouvement. Ailleurs, le

(1) « Si l'on veut se rendre compte de la façon dont les Égyptiens ont su traduire des mouvements rapides, des attitudes instables, et s'affranchir de toutes les entraves qui, dans l'esprit de beaucoup de personnes, les condamnaient à ne jamais représenter leurs personnages que dans des attitudes figées, il suffit d'examiner différents exemples des reliefs de joutes aquatiques. » (*Leçons*, p. 248). Oui, le mouvement existe en Égypte, mais seulement dans le dessin.

(2) Capart, *Propos*, p. 24.

(3) Capart, *Propos*, p. 23, fig. 149.

pharaon traîne par les cheveux un captif : action pourtant violente, qui aurait pu suggérer le mouvement ; mais le roi et le captif incliné ne forment qu'un groupe frontal (1).

Il était donné aux Grecs d'innover sur ce point encore, dès leur période de formation technique, et de frayer ainsi la voie aux grands maîtres classiques, épris d'actions violentes. La gloire de Myron d'avoir créé l'instantané est une invention de la rhétorique tardive, car il existe déjà dans la plastique du VI<sup>e</sup> siècle, et la Niké de Délos est aussi hardie pour son temps que le Discobole ou le Ladas. Le seul mérite de Pythagoras et de Myron est d'avoir préféré les attitudes du corps agissant aux attitudes du repos, d'avoir profité de la rupture des conventions qui entravaient la statuaire en mouvement, pour donner du corps humain en action une interprétation exacte, d'avoir introduit dans la grande statue des motifs jusqu'alors plus fréquents dans le dessin et la figurine, d'avoir multiplié le mouvement dans la statue non architecturale. « Les Grecs, dit M. Capart, n'ont sculpté des corps en mouvement que lorsqu'ils ont voulu commémorer la victoire de leurs athlètes. » Mais non ! Ce mouvement se propage partout et à tous ; il est donné aux êtres mythiques, et la Niké de Paconios qui, soutenue par sa draperie gonflée, s'abat d'un vol ample du ciel sur la terre, ne fait que répéter, avec une maîtrise technique nouvelle, la création d'Archermos ; il est donné aux dieux, et le Zeus en bronze de l'Artémision, récemment sorti de la mer, qui s'avance en une allure rapide, le bras droit levé, reproduit, avec la taille d'une statue, le thème des figurines antérieures.

Pour quelles raisons les Grecs accordent-ils à la statue jusqu'alors immobile le mouvement réservé ailleurs au

(1) Von Bissing, *Denkmäler*, pl. 55 B.

dessin ? La statuaire athlétique a pu leur fournir des thèmes utiles, mais ce n'est pas elle qui suggère ce changement. Ils y sont amenés par leur observation précise de la réalité, par le désir de la rendre, indépendamment de toute convention rituelle ou matérielle comme en Égypte, c'est-à-dire par le même mobile qui leur fait rompre la frontalité. Dès les origines, leur observation du mouvement est parfois d'une admirable exactitude, au point que certaines attitudes qui paraissaient anormales aux érudits ont été justifiées par la chronophotographie. Harpyes, Gorgones, Nikés en plein vol, humains en pleine course, semblent s'agenouiller : cette pose étrange est la reproduction exacte d'un moment du saut, le corps étant saisi à l'instant fugitif où il se ramasse sur lui-même pour franchir l'obstacle, et où il semble suspendu en l'air. Cette confirmation par des procédés mécaniques prouve que les vieux imagiers hellènes savaient observer et traduire avec précision, dans la limite des procédés techniques d'alors, les attitudes instantanées que la palestre, les jeux, leur rendaient familières, mais dont notre œil moderne fut longtemps déshabitué avant le renouveau des sports athlétiques.

Une autre raison favorise la statuaire en mouvement. Entre elle et celle du repos, il y a non seulement une différence d'origine, mais aussi de destination. La statue frontale fournit les effigies du culte, les ex-voto, les images funéraires ; celle du mouvement contribue au décor de l'édifice, a un rôle architectural. Isolée, elle se dresse comme acrotère au faite des temples ; groupée, elle orne le triangle des frontons. On n'en saurait citer aux origines, avec certitude, aucune qui ait été placée sur une base, indépendamment de l'édifice, et la plus ancienne, la Niké de Délos, est déjà une figure d'acrotère. Le vide triangulaire du fronton, que les autres architectures n'ont pas connu, ou exceptionnellement, appelle une ornemen-



tation qui est tout d'abord peinte, puis en relief, mais qui, pour meubler la profondeur du champ et répondre aux conditions optiques, devient de plus en plus saillante, parvient même à la ronde bosse parfaite aux frontons d'Égine. On recourt rarement à des statues de face, au repos — aux temples de Delphes (fin du VI<sup>e</sup> siècle) et d'Olympie (vers 470) —, et cette ornementation, puisqu'elle est appliquée contre un fond, demeure le plus souvent conçue comme une projection ; elle nécessite un thème qui mette un lien entre les figurants, qui raconte un exploit, une action, et, par suite, y introduise le mouvement ; elle doit donc recourir à la statuaire issue du dessin. La recherche du mouvement dans la statuaire est donc en partie en connexion avec le décor du temple. Quand les deux séries, jadis distinctes, se confondent, au début du V<sup>e</sup> siècle, avec la rupture des conventions, cette différence de destination disparaît, et la statue non architecturale s'anime, elle aussi, en des mouvements violents. En Égypte, la statue est rarement architecturale, et le décor de l'édifice est demandé au dessin et à la peinture.

\*  
\*\*

Comment représenter deux ou plusieurs personnages unis entre eux par une action ou une idée commune, c'est-à-dire le groupe ? La statue frontale n'autorise que des groupements très limités. Peut-on constituer un groupe véritable, quand on ne dispose que de corps raidis en pleine face ? Le plus souvent, on les place les uns à côté des autres, debout ou assis, les unissant parfois par des gestes naïfs et gauches, mains tenues, bras passé sur l'épaule du compagnon. C'est le schéma que connaît la Grèce archaïque, c'est celui que l'Égypte perpétue jusqu'à la fin. La statue du mouvement, qui fait défiler le personnage devant le spectateur, n'autorise guère que le

groupement antithétique, où les deux acteurs s'affrontent, inconnu du reste en Égypte, puisque le mouvement n'y existe pas dans la statuaire (1). Mais avec la rupture de la frontalité, qui libère, vers 500, statue au repos et statue en mouvement, le véritable groupe devient possible, celui où les corps désormais libres unissent étroitement leurs membres selon les nécessités du sujet. Le Grec introduit ainsi dans l'art une conception du groupe inconnue de ses confrères étrangers, qui sont tous demeurés fidèles jusqu'à la fin au groupe frontal (2).

Pendant longtemps ces groupes, si exacts qu'ils soient, se souviennent de leur origine, frontale ou linéaire, et, destinés à être vus avant tout de face, ils manquent d'épaisseur. La Grèce parvient plus tard au groupe en volume, autour duquel on peut tourner et dont les points de vue sont multiples. C'est là une acquisition du IV<sup>e</sup> siècle, peut-être due à Lysippe, dont les « Lutteurs de Florence » sont l'illustration. Ce nouveau principe autorise un plus grand nombre d'acteurs, ceux que réunit par exemple le supplice de Dirce de l'époque hellénistique. En trouve-t-on ailleurs l'équivalent ? Tout au plus peut-on citer dans l'art égyptien le groupe où Ramsès VI tient par les cheveux un prisonnier lybien (3), conçu pour être vu non seulement de face, mais aussi de profil, et celui de la petite plastique, qui a exceptionnellement rompu la frontalité, où deux lutteurs s'enlacent comme ceux de Florence (4).

(1) Sauf exceptionnellement dans la petite plastique; voir plus loin, le petit groupe des lutteurs.

(2) En Égypte, Capart, *Lecons*, p. 207. Les personnages sont debout ou assis, ou l'un debout, l'autre assis; ce sont des groupes de deux (homme et femme), parfois de trois (homme, femme, enfant). Groupement dans le dessin, p. 126.

(3) Von Bissing, *Denkmäler*, I, pl. 55 B; Capart, *Lecons*, p. 351.

(4) Von Bissing, I, pl. 29; Capart, *Lecons*, p. 274. Le sujet des lutteurs est fréquent dans le dessin égyptien, *ibid.*, p. 249, 276.

\*

\*\*

Si les Grecs donnent au problème des attitudes humaines des solutions nouvelles, ils ne sont pas moins originaux en traitant les détails de ce corps.

Nul n'ignore l'importance qu'ils accordent de bonne heure aux exercices physiques, à la gymnastique, et même le rôle exagéré que ceux-ci ont pris avec le temps. Dans la palestre, l'Hellène assouplit et endurecit son corps, afin de le rendre apte aux devoirs d'un bon citoyen qui défendra sa patrie. Dans les jeux funèbres, dans les grands jeux nationaux où il lutte pour obtenir la victoire, c'est ce corps exercé qu'il montre et qu'il offre aux dieux comme le plus bel hommage qu'il puisse leur rendre. On a souvent mis en lumière les conséquences qui résultent pour l'art de ces faits sociaux. Ces athlètes vainqueurs, la cité les éternise dans la matière ; elle dresse dans les sanctuaires les statues des olympioniques, et elle conçoit à leur image les dieux et les défunts.

Ce corps qu'il doit traduire dans la pierre ou le bronze, l'artiste apprend à le connaître dans la palestre et dans les jeux, au repos et en mouvement, entièrement nu. Les plus anciennes statues viriles des dieux et des humains sont déjà nues, et dès l'archaïsme la nudité masculine est de règle. Même les divinités les plus austères, Zeus, Poseidon, Hermès, jadis vêtus, subissent rapidement la contagion et se dépouillent de leurs vêtements, à mesure que l'idéal athlétique triomphe. Pour le Grec, il n'y a pas de régions corporelles plus nobles que d'autres, toutes sont les éléments nécessaires d'un bel organisme.

Cette nudité artistique est une des inventions les plus fécondes de la Grèce. Tous les peuples anciens, que ce soient ceux de l'Égypte, de la Mésopotamie, de Chypre, de l'Étrurie, évitent la nudité intégrale et s'efforcent de la dissimuler plus ou moins sous d'amples vêtements, sous

des pagnes, des caleçons (1). S'ils contreviennent parfois à cette règle, ils le font pour des raisons sociales, religieuses, magiques, que les Grecs ont connues eux aussi ; ils ne le font pas pour des raisons esthétiques. Ils ne comprennent pas que la nudité est un élément indispensable de la statuaire, qu'elle en assure le progrès, et, comme un artiste le dira bien des siècles plus tard, que « tout l'objet de l'art est de savoir dessiner un homme et une femme nus ». Quand ils l'admettent, c'est sous l'influence hellénique, car la Grèce impose cette nudité à ceux qui se mettent à son école, aux Étrusques, aux Romains. Il faudra un retour offensif du vieil esprit oriental à la fin du paganisme, pour amener son abandon progressif, et la décadence de l'art commencera quand, à partir du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., on multipliera les étoffes, on évitera le corps nu, dont on perdra la parfaite connaissance.

Il était réservé aux Grecs de concevoir la nudité idéale qui ne répond pas nécessairement à la réalité, et qui est parfois en contradiction avec celle-ci. Elle ne procède plus d'une obligation sociale ou rituelle, mais du sentiment esthétique. Pour que cette nudité idéale triomphât, il fallait que le Grec appréciait le corps humain pour lui-même, indépendamment de toute autre considération, qu'il éprouvât à en contempler les formes une émotion de beauté. Son sens inné du beau, qui l'incite à tant de recherches novatrices, il l'applique au corps de l'homme. Déjà au temps d'Homère, les Achéens admirent le cadavre d'Hector ; pour Priam il importe peu que le cadavre d'un jeune homme gise à terre, car en lui tout est beau, au contraire de celui d'un vieillard. Que d'épithètes homériques dénotent cette observation esthétique, bras blancs, finesse des chevilles, etc... ! Cette préoccupation, les inscriptions funéraires du VI<sup>e</sup> siècle la trahissent plus d'une fois. « En voyant

(1) Les figures entièrement nues sont rares en Égypte (Capart, *Leçons*, p. 503).

cette tombe, dit l'une d'elles, songe avec tristesse combien était beau celui qui est mort. »

\*  
\*\*

Une conséquence de cette nudité idéale, et une autre originalité de l'art grec, c'est la science de l'anatomie humaine. A voir journellement des corps nus s'exercer, à devoir les transcrire dans la statuaire athlétique et divine, l'artiste acquiert presque sans la chercher une connaissance intime de la charpente et de la musculature humaines, au repos et en action. Parti de l'ignorance complète, son étude est entièrement achevée au cours du V<sup>e</sup> siècle, et si l'on pourra, plus tard, apporter des nuances nouvelles, l'ère des recherches est passée.

La statuaire de l'Égypte, de la Mésopotamie, témoigne-t-elle d'efforts persistants pour rendre la vérité anatomique (1) ? On pense que la pratique de l'embaumement avait instruit les Égyptiens en anatomie et leur en avait donné des notions exactes (2) ; on relève la rareté des fautes de proportions, la précision de quelques particularités (3), par exemple les plis au-dessus de l'abdomen de personnages assis ou replets (4) ; on vante le réalisme du temps d'Aménophis IV, où « pour la première fois dans l'art égyptien nous trouvons des *académies* d'après le modèle vivant et nu » (5) ; on dit de la femme de Yechi, agenouillée aux pieds de son époux, que « cette menue figurine, de quelques centimètres de hauteur seulement, est une merveille de grâce et de délicatesse. Pourrait-on supposer que celui qui l'a sculptée ne connaissait pas l'anatomie ? » (6) Mais il ne suffit pas de connaître, il faut

(1) Voir Richer, *Nouvelle anatomie artistique*, IV. Le nu dans l'art. Égypte, Chaldée, Assyrie. — Della Seta, *Il nudo nell' arte*, I, *Arte antica*. 1930.

(2) Capart, *Leçons*, p. 224.

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*, p. 206 ; Von Bissing, *Denkmäler*, pl. 44, et note 8 du texte.

(5) Moret, *Le Nil*, p. 515.

(6) Capart, *Propos*, p. 20, fig. 12.

savoir ou vouloir traduire cette connaissance. Les égyptologues avouent eux-mêmes que « bien souvent dans les statues de pierre, le maximum de l'effort a porté sur le rendu de la tête, tandis que le corps est sacrifié, le sculpteur se bornant à indiquer les lignes générales. Aussi est-il préférable de ne montrer au début que des têtes détachées, si l'on veut convaincre de la perfection de la sculpture égyptienne. » (1) En effet, alors que le Grec traite le corps avec autant de soin et de vérité que la tête — parce que pour lui celle-ci ne joue pas un rôle prépondérant dans l'organisme avant le réalisme hellénistique et la recherche intense de l'expression —, l'Égyptien est conduit, par sa conception religieuse de l'art, à porter son attention surtout sur elle, puisque la statue est un corps magique nécessaire au dieu et au mort, et que la tête individualise le mieux l'être. Pour tant de beaux portraits égyptiens, point d'anatomies précises et poussées, où les os, les muscles, les tendons et les veines apparaissent sous la chair, telles que l'art grec en montre en abondance déjà vers la fin du VI<sup>e</sup> siècle. On ne voit pas en Égypte cette observation du torse, l'indication des muscles grands droits, le modelé de l'abdomen, qui, dit Richer, « sont la vraie trouvaille de l'art grec », et, ajouterons-nous, ne sont pas la seule. Exacte dans ses grandes lignes, l'anatomie égyptienne est toujours sommaire, même esquivée, et si sveltes que soient parfois les corps, les chairs en sont flasques. La traduction serrée de près en est entravée par d'autres raisons encore. L'artiste reproduit des modèles consacrés, dont les proportions sont réglées par des ca-

(1) *Ibid.* — Perrot, I, p. 762 : « Ce qui manque à ces statues pour qu'elles puissent rivaliser avec les statues grecques, ce sont ces finesses et ces accents qui font deviner les os sous le muscle et le muscle sous la peau. On n'y sent pas la souplesse et l'élasticité de la chair vivante. Chaque chose est à sa place, mais en gros, comme si la figure était vue de loin, à la distance où les détails s'effacent et ne frappent plus le regard. » Perrot en rend responsable l'emploi des matières dures. Voir plus loin.

nons déterminant la hauteur de chaque partie du corps (1); ceux-ci éliminent donc toute variante individuelle, car, dans la nature, tous les êtres ne sont pas construits de la même façon. Si Polyclète cherche, lui aussi, un canon du corps humain, la plastique grecque échappe toutefois dans la pratique à cette sujétion, et toutes les mensurations des érudits pour déterminer quelque canon en elle depuis l'archaïsme ont échoué. Les sculpteurs grecs comprennent que la vie ne se plie pas à ce joug despotique, et qu'elle offre plus de souplesse et de nuances.

D'autre part, la présence des vêtements qui, en Orient, couvrent tout le corps, en Égypte voilent les reins, sont un obstacle à une complète connaissance anatomique. La monotonie des attitudes fixées par l'exigeante frontalité en est une autre, car l'ossature et la musculature s'y présentent sous des apparences toujours les mêmes. Ignorant dans la grande plastique le corps en mouvement, les sculpteurs hors de Grèce ignorent aussi les modifications anatomiques qu'apporte ce mouvement, et que l'artiste grec sait rendre avec perfection. Et, surtout, ce qui manque à ces arts étrangers, c'est la compréhension esthétique du corps humain, par suite le désir de l'observer et de le reproduire avec vérité, en s'affranchissant des conventions.

\*

\*\*

Si les statues viriles, qui sont en général nues, permettent d'étudier l'anatomie, les statues féminines, le plus souvent vêtues, offrent à l'artiste grec l'occasion de traiter la draperie et d'y trouver d'autres effets inconnus des autres arts (2).

A quelques exceptions près, le vêtement grec est une

(1) Capart, *Leçons*, p. 129, Proportions du corps humain; *Propos*, p. 92. Le canon varie selon les époques (canon de l'Ancien Empire, canon Saite), *Leçons*, p. 232.

(2) Pour plus de détails, voir mon étude: *La draperie dans l'art, invention hellénique*, dans *Genava*, X, 1932.

draperie, une étoffe flottante qui tombe des épaules où elle prend son point d'appui et forme des plis plus ou moins nombreux, aux directions déterminées par les attitudes et le mouvement ; elle n'est pas un moule rigide, comme le vêtement moderne et celui de quelques peuples anciens ; elle est en perpétuel devenir, puisque toute altération du corps se répercute sur elle. Grâce à sa mobilité infinie, elle possède des ressources esthétiques que le vêtement façonné ne saurait donner.

Cependant, quelques peuples de l'antiquité portent un vêtement flottant analogue à celui des Grecs, sans que pour cela leurs artistes en obtiennent les mêmes effets. C'est qu'ils ne lui accordent pas le même rôle. Ils voient en lui, avant tout, un élément nécessaire pour couvrir la nudité, pour réchauffer le corps, pour indiquer le rang social du personnage. En le traduisant dans leur plastique, ils en font une masse rigide, qu'on dirait en carton, robe des Chaldéens et des Assyriens, ou pagne des Égyptiens, qui leur offre l'avantage de pouvoir esquiver les difficultés du modelé anatomique ainsi dissimulé ; ils en font un voile qui colle au corps et en laisse irréllement transparaître les formes, ce qui leur permet d'éviter les difficultés des plis et l'observation de la vie propre de l'étoffe (1). Pas de plis, ou très peu. Quand ils existent, ils égratignent la matière et ne s'y enfoncent pas ; ils forment des lignes droites ou incurvées qui sont mathématiquement parallèles ou qui rayonnent en éventail. L'étoffe n'obéit pas aux nécessités de sa pesanteur, elle ne s'altère pas selon les mouvements du corps, elle n'est pas agitée par le vent de la course ou par un souffle extérieur. Elle demeure ce que sont l'attitude et l'anatomie, schématique et conventionnelle.

Les Grecs reconnaissent les premiers la valeur esthétici-

(1) En Égypte, Capart, *Leçons*, p. 224, 449-500.



que du vêtement. S'ils passent pendant l'archaïsme par des tâtonnements et des erreurs analogues à ceux de leurs confrères du dehors, ils y renoncent dès cette époque, pour aboutir dès le V<sup>e</sup> siècle à la perfection. Les plis prennent la direction que veulent le poids de l'étoffe, l'attitude et le mouvement du corps, le souffle du vent ; ils se creusent, ont des parties profondes et des saillies, des ombres et des lumières. L'artiste trouve dans cette draperie, rendue maintenant avec vérité, un puissant moyen d'expression esthétique. Il l'aime pour elle-même, pour la beauté de ses plis ; il l'aime aussi parce qu'elle fait valoir le corps humain, que celui-ci en soit entièrement recouvert tout en conservant son indépendance propre, qu'il lui oppose les plans lisses de ses chairs, ou qu'il s'enlève sur elle comme sur un fond. Elle devient psychologique et varie suivant le sexe, l'âge ; elle révèle l'état d'âme du personnage ; tourmentée, agitée, elle exprime l'action ; verticale, traitée à larges surfaces, elle exprime le calme, le repos. Par sa compréhension des possibilités esthétiques du vêtement, l'art grec se différencie profondément des autres arts antiques, où les rares tentatives de ce genre décèlent l'influence hellénique (1).

\*  
\*\*

Camper le personnage en une attitude déterminée, seul ou groupé, en rendre l'anatomie, la draperie, ce n'est pas tout. L'art ne doit-il pas aussi traduire les différences physiques et rituelles des individualités divines et mortelles ?

On vante le réalisme des portraits égyptiens, et certes il en est en apparence de très individuels et de fort beaux, que le sculpteur taille dès l'Ancien Empire, alors qu'il néglige les autres aspects du corps humain. En Égypte, la religion commande le réalisme du visage, parce que les

(1) En Égypte, à l'époque saïte, Capart, *Leçons*, p. 505 ; en Perse, à Chypre, etc...

images sont magiques et vivantes, que l'âme du défunt doit pouvoir s'incarner dans son corps de pierre, que les effigies royales dans les temples doivent pouvoir s'acquitter de l'hommage aux dieux (1). Mais ce réalisme n'est pas forcément individuel ; le sculpteur ne se croit pas obligé de reproduire les particularités qui sont celles d'un individu et non d'un autre ; il suffit que l'effigie ait suffisamment l'apparence de la réalité. Si on examine de près ces portraits, on constate que toutes les effigies du même personnage ne se ressemblent pas, qu'elles ont souvent entre elles de notables divergences, au point que l'on ne croirait pas qu'il s'agit du même individu (2). « Les différences sont tellement frappantes, qu'on pourrait affirmer que les sculpteurs n'ont pas même cru nécessaire de faire pour leurs modèles deux statues semblables et qu'ils se contentaient de produire « quelque chose de vivant » et d'assez vivant pour qu'une âme désincarnée puisse être satisfaite de ces nouveaux corps mis à sa disposition. » (3) « On voit immédiatement que, dans ces conditions, la tendance était à un réalisme plutôt général que particulier. » (4) D'autre part, les ateliers fabriquent d'avance, à la grosse, des statues funéraires que les clients viennent acheter (5) ; « les cérémonies rituelles, l'inscription du nom sur la base, suffisaient à préciser l'efficacité de l'image, à défaut de véritable ressemblance » (6). Ainsi, M. Capart lui-même le dit, « les comparaisons que nous avons établies précédemment entre un certain nombre de statues trouvées dans un même tombeau nous amènent tout naturellement à nous demander si les artistes de l'Ancien Empire ont été capables de faire de bons portraits de

(1) Capart, *Propos*, p. 68 ; Perrot, I, 633.

(2) Capart, *Leçons*, p. 228 ; *Propos*, p. 70.

(3) Capart, *Leçons*, p. 226.

(4) Capart, *Propos*, p. 72.

(5) Capart, *Leçons*, p. 216.

(6) Capart, *Leçons*, p. 226 ; *Propos*, p. 72.

leurs modèles. Ce que nous avons vu pourrait bien nous porter à répondre que non. » (1) Si vivante qu'elle paraisse à première vue, une image n'est en effet un portrait véritable que si elle représente un individu déterminé.

Il en est autrement en Grèce. Le portrait n'y est pas un devoir religieux. Loin d'être ancien, il naît, au contraire, quand l'art se dégage de plus en plus de l'emprise religieuse ; ignoré au VI<sup>e</sup> siècle par incapacité technique, conventionnel encore au V<sup>e</sup> par idéalisme, il apparaît au IV<sup>e</sup> siècle, pour atteindre sa perfection à l'époque hellénistique, c'est-à-dire au temps où l'art s'est laïcisé, où triomphe le désir de rendre la vie dans toute sa variété et sans autre préoccupation. Le portrait n'est plus interchangeable, il est la copie fidèle d'un modèle unique. Inspiré directement par la vie, il atteint aussi à une vérité physique que les portraits égyptiens, d'un réalisme de commande, n'ont pas connue ; il atteint aussi à une pénétration psychologique, à une expression sur les visages des caractères intellectuels et moraux des modèles, que les portraits égyptiens, toujours plus matériels, ont ignorée. Trouve-t-on en Égypte l'équivalent de cette belle tête en bronze d'Herculanum, jadis dénommée Sénèque, plutôt quelque poète ou philosophe hellénistique, dont la vie spirituelle est marquée avec une intensité que l'art moderne lui-même n'a pas dépassée ?

« On a remarqué, d'ailleurs, depuis longtemps, que presque toutes les statues funéraires de l'Ancien Empire nous montrent les hommes et les femmes à la fleur de l'âge ; jamais elles ne marquent les signes de la vieillesse. C'est qu'on voulait donner à l'âme le meilleur corps d'éternité possible. » (2) Cela est vrai, du reste, pour toutes les périodes de l'art égyptien. « L'art égyptien s'est dispensé de marquer des différences qu'un art avancé veut faire

(1) Capart, *Leçons*, p. 225.

(2) Capart, *Propos*, p. 71.

sentir. Pour lui, tous les hommes sont dans la force de l'âge, toutes les femmes ont les formes élégantes et sobres de la vierge nubile... il n'a pas osé.. jusqu'à tenter d'indiquer comment les années affectent et modifient dans les deux sexes la fermeté et tout l'aspect des chairs du corps et de la face. » (1) Cette affirmation est excessive, mais il est vrai que l'art égyptien a préféré ramener ses mortels à un schéma moyen plutôt que d'en noter les différences typiques et individuelles. Elles sont rares — on les trouve surtout dans le relief, dans les figurines, dans l'art industriel, et au temps du réalisme fugitif d'Aménophis IV — les images où l'artiste s'efforce de traduire les différences vraiment spécifiques des sexes, les proportions et les formes de l'enfance, les affaissements et les rides de la vieillesse (2), les tares pathologiques (3) ou sociales. Ce n'est point, comme pense Perrot, par « désir d'esquiver les difficultés », que le sculpteur de statues néglige en général cette complexité des corps et qu'il ramène ceux-ci à quelques types communs, c'est parce qu'elle ne lui est pas nécessaire pour ses besoins rituels et qu'elle ne convient pas à son idéal esthétique. Opposez à cette conception les statues de l'art grec, après qu'il a franchi l'ère de formation technique, et qu'il a renoncé à l'idéalisme absolu du V<sup>e</sup> siècle, qui lui aussi adapte les corps humains à une commune mesure, et crée des types abstraits plutôt que des individualités. Voyez, à l'époque hellénistique, cette intense recherche de l'enfance, de la vieillesse, des maladies du corps et de l'esprit, des rangs sociaux,

(1) Perrot, I, p. 748.

(2) Statuette de vieillard en bois, Capart, *L'Art égyptien*, pl. 41 ; statue d'Aménophis, fils de Hapou, ministre d'Aménophis III, à l'âge de 80 ans, *ibid.*, pl. 166, etc.

(3) Ex., harpiste aveugle, relief de Leyde, Capart, *Propos*, p. 39, fig. 29 : « certes une des plus belles figures que l'on puisse imaginer » ; chœur de musiciens aveugles, Capart, *L'Art égyptien*, pl. 172. Déformation physique du type d'Aménophis IV et de sa famille, ex., Capart, *L'Art égyptien*, pl. 64.

des types ethniques (1), rendus avec un réalisme aigu que suggèrent à l'artiste sa curiosité, son don d'observation, et la laïcisation de sa pensée.

\*  
\*\*

C'est aussi un des traits originaux de l'art grec que de ne pas limiter sa recherche à l'être extérieur, mais de vouloir exprimer l'être intérieur, les sentiments qui agitent les âmes et dont les visages sont les reflets. « Combien de fois n'a-t-on pas reproché à l'art égyptien son impassibilité ! On le déclare incapable de traduire une émotion. Regardez pleurer ces hommes. Ils voudraient, même dans leur douleur, conserver une attitude calme et digne, mais, au moment de l' « adieu au mort », devant la porte de la tombe, ils sont incapables de contenir leur émotion. Le contraste apparaît dans la peinture, fort belle d'ailleurs, du tombeau de Ramose, à Thèbes..... L'intention est certainement de traduire le pathétique ; mais on sent qu'il s'agit de pleureuses à gages, dont les larmes, indiquées au bord des paupières, ne sont qu'un artifice professionnel. » (2) Regardons, en effet, ces images, qui, notons-le, appartiennent au relief et à la peinture et, par suite, pourraient être plus libres et plus réalistes que celles de la statuaire. Leur pathétique résulte de la gesticulation des bras, de la pose de la tête renversée, et non pas des traits du visage, qui demeurent impassibles. Il en est ainsi en Grèce — les figures des pleureurs et des pleureuses sur les peintures de vases en font foi — depuis la naïveté du Dipylon attique jusqu'au bel idéalisme du V<sup>e</sup> siècle,

(1) La représentation des races est fréquente dans l'art égyptien, mais dans le relief et la peinture, non point dans la statuaire ; ce sont du reste des types généraux, abstraits, comme l'idéalisme grec des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles les connaît aussi (voir la représentation du nègre), et non point individualisés, comme, plus tard, dans la Grèce hellénistique. Avant cette période de réalisme intense, ces différences individuelles existent en Grèce parfois dans le dessin, mais rarement dans la statuaire, comme en Égypte.

(2) Capart, *Propos*, p. 40, fig. 30 et 31.

c'est-à-dire avant que l'art ne soit laïcisé, humanisé avec le IV<sup>e</sup> siècle et l'époque hellénistique, et n'ait dès lors substitué à ce pathétique tout extérieur, qui se borne à émouvoir les corps, celui qui émeut profondément les âmes et altère les visages. « Certaines têtes royales trahissent les préoccupations du pouvoir et les amers soucis des rois réformateurs et légistes » ; l'artiste y recherche « l'analyse psychologique » (1) ; d'autres frappent par leur bonhomie d'expression ; le sculpteur a voulu rendre le caractère de bonté du roi appelé dans les textes « le dieu bon » (2) ; ailleurs ce sont des sentiments de tendresse, celle du pharaon Aménophis IV qui tient sur ses genoux une de ses filles et l'embrasse tendrement (3). Ce sont là encore des tentatives isolées. Le sourire éclaire parfois les lèvres en Égypte et en Mésopotamie, mais c'est un sourire de commande, officiel, que la Grèce a connu aussi dans sa période d'archaïsme ; il n'est pas l'expression de la joie intime de l'être. Il appartient à la Grèce, à partir du IV<sup>e</sup> siècle et surtout de l'époque hellénistique, de rendre toute la gamme des sentiments : du sourire au rire exubérant ; de la rêverie praxitélienne, déjà prévue par Phidias, à la tristesse profonde ; de la volupté à l'extase scopasique ; de la douleur discrète à la douleur sans retenue des Géants pergaméniens et du Laocoon. Il lui appartient aussi de faire sentir que cette altération des traits n'est pas toujours due à des causes matérielles, mais psychiques, morales.

Cette compréhension psychologique transforme aussi les dieux. Dieux et mortels de l'Égypte et de l'Orient ne se distinguent entre eux que par des moyens accessoires, par des divergences d'attitude, de taille, d'attributs, par des apparences animales, mais non par une différence

(1) Moret, p. 513 ; ex. Fehheimer, *Die Plastik der Aegypter*, pl. 50, 51.

(2) Capart, *Leçons*, p. 269.

(3) *Ibid.*, p. 368.

d'essence qui serait perceptible dans leur maintien et sur leur visage (1). Les Grecs suivent pendant longtemps cette même voie, qui est universelle. Encore pendant l'idéalisme de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, les visages des statues sont semblables entre eux ; ce sont ceux de beaux êtres sans vie intérieure. L'idéal est trop matériel, trop physique, et l'Apollon d'Olympie ne paraît être qu'un rude athlète. Phidias, le premier, exprime la notion du dieu par son essence intime, par un rayonnement spirituel qui éclaire le visage, et c'est pourquoi les anciens disaient avec raison qu'il avait vu la divinité face à face, qu'il avait ajouté à la religion. Ils disaient la véritable émotion religieuse que le Zeus d'Olympie suscitait dans l'esprit des visiteurs, qui reconnaissaient en lui la plus haute expression du divin. Ce n'était plus le dieu de la mythologie, prompt à la colère, ébranlant le ciel, dissipant son éternité dans des aventures peu recommandables ; c'était un dieu bienveillant, « celui qui dispense la vie et tous les autres biens, le père, le sauveur et le protecteur de tous les mortels » (Dion Chrysostome) ; « la lumière, la grâce émanaient de lui, et, à le voir si compatissant, l'homme oubliait ses misères ». Ce caractère, nous pensons le percevoir dans diverses têtes de Zeus qui paraissent inspirées du chef-d'œuvre de Phidias ; il est tout nouveau dans l'art grec, et dans l'art tout entier. Et ces dieux, d'une apparence parfois si surhumaine, s'humanisent ailleurs au point de partager toutes les passions des hommes, et de refléter comme ceux-ci, sur leurs visages, à l'époque hellénistique, la colère, la joie, l'enthousiasme, la tristesse. Les dieux égyptiens demeurent, eux, souverainement impassibles.

(1) Perrot, I, p. 725.

\*  
\*\*

J'ai cité quelques-uns des traits originaux de la statuaire grecque, et on pourrait en trouver d'autres. Plutôt que de les multiplier, cherchons maintenant les raisons — nous en avons déjà relevé quelques-unes — des divergences entre l'art grec et celui des autres pays de l'antiquité.

Les égyptologues contemporains — et je ne mentionnerai ici que l'un des plus réputés, M. Capart — s'indignent que les autres érudits et plus spécialement les hellénisants mésestiment l'art égyptien, n'en comprennent pas la beauté et la variété (1). « On a tôt fait de juger cet art en quelques phrases où le mot « hiéroglyphique » occupe la première place. On parle de raideur d'attitude, de gestes figés, de mouvements ankylosés, d'inexpérience et de tentatives enfantines. On souligne ce que l'on appelle les tares inhérentes à tout art jeune. Lorsqu'un manuel général d'histoire de l'art consent, en manière d'introduction, à faire une petite place à l'art égyptien, il le met sans hésiter dans la catégorie des arts barbares, et c'est avec un sentiment de satisfaction qu'il atteint le « miracle » de l'art grec, qui, pour la première fois, aurait réalisé l'idéal esthétique..... L'exposé méthodique qui suit vous amènera sans doute à réformer ce jugement de principe sur l'art égyptien. » (2) Ce plaidoyer est peut-être excessif. Nul ne songe plus à placer l'art égyptien parmi les arts barbares, à croire à son immobilité absolue (3), à son manque de sens esthétique et d'habileté technique, et chacun admet qu'il a parfois créé des chefs-d'œuvre aussi émouvants que ceux de la Grèce. Un torse de fillette du temps d'Aménophis IV « est certainement l'égal des productions

(1) Cf. aussi Hippolyte-Boussac, *La dame au sycamore* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 201 sq.).

(2) Capart, *Propos*, p. 4.

(3) *Ibid.*, p. 5.



de l'art grec, et un célèbre archéologue classique ne pouvait s'empêcher de dire en le voyant : C'est de l'art grec avant la lettre » (1). Mais répondra-t-on affirmativement au désir de M. Capart : « Je demande qu'on tienne les artistes égyptiens pour égaux des grands maîtres de tous les temps et de tous les pays » ? (2) Peut-on admettre cette égalité absolue, quand on constate que pour l'art égyptien le sens esthétique n'est pas le mobile fondamental, mais qu'il est relégué au second plan par d'autres préoccupations plus puissantes, que cet art n'a jamais connu dans son ensemble la variété et la complexité de l'art grec, qu'il a répudié systématiquement certaines façons de traduire la réalité, et qu'il a perpétué consciemment des principes et, par suite, des formes primitives, instinctives et universelles, rapidement dépassées par les Grecs ?

\*  
\*\*

Ce qui nous frappe, quand nous regardons un grand nombre de statues égyptiennes, c'est bien, sous leurs divergences de détails, leur monotonie : elles se ramènent à quelques types toujours les mêmes, d'un aspect conventionnel. M. Capart s'indigne contre ce jugement. « Quand on parcourt les livres sur l'art égyptien, dit-il, on est généralement porté à croire que les sculptures de l'Ancien Empire ne présentent qu'un très petit nombre de types qui se répètent constamment... et l'on taxe sans hésitation les sculpteurs de pauvreté d'invention et de monotonie... Pour démontrer la fausseté de ce jugement sommaire, il suffit d'analyser les différents types fondamentaux. » (3) Lisons les pages suivantes, où M. Capart énumère ces types : ce sont ceux de l'homme debout en marche, assis sur un siège, assis sur le sol, jambes croisées, agenouillé, accroupi ; la femme ne connaît que deux

(1) Capart, *Leçons*, p. 363.

(2) *Ibid.*, p. 48.

(3) *Ibid.*, p. 204.

types, debout ou assise ; le groupe se compose de personnages vus de face, debout ou assis. « Les exemples qui précèdent, et qui n'ont nullement la prétention d'épuiser toutes les variantes possibles, auront suffi cependant à montrer la diversité des combinaisons que les sculpteurs de l'Ancien Empire avaient créées. » (1) Toutes ces attitudes, nous l'avons déjà noté plus haut, ce sont seulement celles que la frontalité autorise ; elles sont en nombre limité, en comparaison de la variété dont la rupture de la frontalité permet l'intégrale représentation. Les gestes, ligotés eux aussi par la frontalité, sont stéréotypés ; les bras s'allongent contre les cuisses, sur les genoux, avec la main ouverte ou avec le poing fermé ; parfois l'un d'eux est replié sur la poitrine. Si une jambe s'avance, c'est toujours la gauche. Le mouvement est absent. Le groupe ne connaît que les positions frontales. L'anatomie est uniquement celle du repos dans le corps frontal, et elle est sommaire, réduite à ses grandes lignes. La draperie n'a qu'une transparence ou des plis irréels. Pas d'expression des visages, ou à peine. La peinture, le relief, par les lois du genre, sont plus variés et vivants, mais leurs possibilités sont aussi réduites par les conventions (2), le manque de raccourci, de perspective, le procédé du rabattement des plans et des organes, l'isoképhalie (3). Or ces restrictions sont celles qui s'imposent à tous les arts à leurs débuts, pour des raisons techniques et mentales ; ce sont, en effet, « les tares inhérentes à tout art jeune » (Capart), et l'on peut dire avec raison que « les déformations de l'art égyptien relèvent d'une mentalité qui n'est pas la nôtre, qui est celle de scrupuleux primitifs » (4). Si vieux qu'il soit par sa durée, l'art égyptien

(1) Capart, *Leçons*, p. 208.

(2) *Ibid.*, p. 119, Les conventions du dessin égyptien.

(3) *Ibid.*, p. 197, 207.

(4) Moret, *Le Nil*, p. 503. « Ces imperfections, propres à tout art primitif, mais ici voulues et purement conventionnelles... », Hippolyte-Boussac, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 208.

conserve jusqu'à sa fin, par tradition, cette monotonie primitive ; il évolue, certes, mais ce sont des différences de style qui permettent de dater les œuvres, et non des recherches libératrices, et le changement se produit dans le cadre étroit des conventions. Si l'on ne peut plus parler d'une immobilité absolue de l'art égyptien, qui serait demeuré pareil à lui-même des origines à sa fin (1), on est en droit de parler de son immobilité relative et de la fixité de règles despotiques. Si désireux qu'il soit de prouver la variété de cet art, M. Capart lui-même le reconnaît : « L'étude de l'art égyptien dans son ensemble montre d'ailleurs que l'on a fait relativement peu d'innovations au cours des âges. On a vécu plutôt sur un fonds de traditions très riches, dont les origines remontent dans un passé fort lointain... » (2) « Puisque les mêmes scènes se retrouvent, à peu près d'une manière invariable, à travers toutes les époques de l'art égyptien, c'est un indice que les artistes travaillaient d'après des séries de modèles consacrés par la tradition et dont on ne s'écartait que rarement. » (3) « Sur un fonds commun de principes invariables, reprenant toujours les mêmes thèmes, les artistes ont cependant réussi à donner à leurs œuvres un accent personnel qui permet de les classer généralement sans trop de difficultés... » (4) « Encore une fois, les Égyptiens vivaient sur un fonds traditionnel, bien que celui-ci suppose pour sa création une longue période d'invention et d'expériences artistiques, qui doit nécessairement se placer à l'époque antérieure aux premières dynasties. » (5) La tradition étouffe toute tentative vrai-

(1) Vieille idée, que personne n'admet plus aujourd'hui avec cette intransigeance, quoi qu'en dise encore Hippolyte-Boussac (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 201) : « Pour des observateurs superficiels, l'art égyptien est, depuis son origine, resté immuable et n'a pas subi le moindre changement. »

(2) Capart, *Leçons*, p. 145.

(3) *Id.*, *Ibid.*, p. 234.

(4) *Id.*, *Propos*, p. 52.

(5) *Id.*, *Leçons*, p. 252.

ment originale ; un instant ébranlée, elle reprend sa vigueur une fois le péril passé. « A chaque période où l'empire égyptien a été secoué jusqu'en ses fondements par des invasions étrangères, les traditions sont ébranlées. Dès que la restauration est assurée, les rois veulent rendre à l'art toute sa splendeur. Ils ne recréent pas un art nouveau, ils vont chercher leur modèle aux plus anciennes périodes de la civilisation pharaonique. » (1) Au temps d'Aménophis IV, « il y a manifestement un tournant dans la conception esthétique des artistes égyptiens. Ils ont voulu faire du nouveau » (2) ; mais ce réalisme est vite étouffé par la réaction et, à la XIX<sup>e</sup> dynastie, « l'art est à peu près entièrement revenu aux anciennes traditions » (3).

Opposez à cette inertie esthétique l'intense désir de changement qui anime l'artiste grec, et qui l'incite à ne jamais se contenter de l'acquis, mais à reviser sans cesse ses connaissances, à innover dans l'observation des apparences humaines, attitudes, anatomie, draperie, expression, etc., et dans leur traduction plastique, si bien qu'un petit détail, telle la forme de l'œil, peut servir de critère chronologique (4).

Dans sa période de formation, des origines à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, l'artiste grec subit les mêmes contraintes que son confrère de l'Égypte, parce qu'elles sont instinctives et s'imposent à tous les arts naissants. Aussi, malgré les différences qui séparent déjà les statues de l'Égypte et de la Grèce, note-t-on dans cette période de curieuses

(1) Capart, *Propos*, p. 51, Renaissance saïte, p. 498.

(2) *Id.*, *Leçons*, p. 356, p. 361, Les statues d'Aménophis IV.

(3) *Id.*, *Ibid.*, p. 357.

(4) Au contraire, en Égypte, « ce dernier détail n'est pas aussi bien observé, ni rendu de même, sur toutes les statues de la série, ce qui montre, soit dit en passant, combien il pourrait être imprudent de se servir d'une remarque semblable pour vouloir établir un indice chronologique des statues, comme on a pu le faire pour l'art grec ». Capart, *Leçons*, p. 270.

ressemblances, dues à des coïncidences techniques plus qu'à des filiations historiques.

Mais une fois que le Grec a affermi sa main et précisé sa vision, au lieu de conserver ces conventions et de les justifier en les érigeant en principes esthétiques, il en reconnaît l'insuffisance ; il s'en délivre pour chercher à rendre la vie telle qu'elle est, sans idée préconçue, et dès ce moment il s'éloigne de ses rivaux ; il pose et il résout des problèmes qui avaient tout au plus effleuré leur esprit. Cette rupture avec le passé met la Grèce à une place à part dans l'histoire de l'art antique ; elle lui permet à elle seule une évolution artistique qui se poursuit avec une rigoureuse logique, passant par des phases qui découlent les unes des autres ; à la période de formation technique et esthétique, qui se ferme avec le VI<sup>e</sup> siècle, succède le bel idéalisme et l'abstraction du V<sup>e</sup>, puis le réalisme encore timide du IV<sup>e</sup>, qui aboutit au réalisme intense des temps hellénistiques ; après quoi l'art grec, ayant épuisé toutes les possibilités, ne vivra plus que des redites gréco-romaines. Et tous les arts antiques, quand ils présentent les traits nouveaux que nous signalons ici, en doivent la connaissance à la Grèce ; livrés à eux-mêmes, ils demeurent stationnaires, les uns par incapacité technique et par infériorité esthétique, les autres, telle l'Égypte, pour diverses raisons qu'il convient maintenant de préciser. A quoi tient, en effet, ce conservatisme égyptien, à quoi tient, au contraire, cette liberté hellénique ?

\*

\*\*

Le maintien des conventions en Égypte n'est point dû à la maladresse, à l'inexpérience technique de l'artiste (1) ; il a su, quand il l'a exceptionnellement voulu, abandonner dans la petite plastique la frontalité,

(1) Moret, *Le Nil*, p. 499 ; Capart, *Leçons*, p. 25 ; *Propos*, p. 34.

tracer dans le dessin des raccourcis et des perspectives exactes (1). S'il n'a jamais atteint la virtuosité technique des Grecs (2), il a laissé des œuvres d'une grande maîtrise, et tel « corps de fillette est dessiné avec une telle perfection qu'on n'hésite pas à dire que l'artiste qui en est l'auteur n'avait réellement plus rien à apprendre » (3).

Sans doute, les matières dures, usitées en statuaire, suscitent des difficultés de taille, qui sont moindres dans le marbre, le calcaire ou le bois ; elles restreignent la liberté des attitudes, obligent à adosser le corps à un pilier, à conserver des étais et des tenons dans la pierre pour éviter les risques de rupture sous les coups violents du marteau (4). Partout, quand la main de l'artiste est encore malhabile, et ce fut le cas en Grèce archaïque, la matière rebelle s'impose à l'ouvrier avant d'être vaincue par lui. Mais on ne saurait admettre l'hypothèse de Perrot (5) qu'elle est la cause, en Égypte, du maintien des conventions, qu'elle a empêché le sculpteur de serrer de près l'anatomie humaine et son modelé, qu'elle a donné des habitudes gardées dans le bois et le calcaire (6), car toutes les images de la plastique, comme celle du dessin, observent ces règles ; d'autre part, dans l'emploi des pierres dures, le sculpteur a parfois fait preuve d'une admirable habileté qu'il aurait facilement pu appliquer à la rupture des conventions (7).

(1) Capart, *Propos*, p. 34, 124-5.

(2) Moret, p. 500.

(3) Capart, *Propos*, p. 96.

(4) Capart, *Leçons*, p. 204, 382 ; un groupe de Ramsès III « nous donne le seul exemple d'une grande statue en pierre dont les jambes sont complètement libérées de tout soutien », p. 351.

(5) Perrot, *Histoire de l'Art*, I, p. 752.

(6) Perrot, p. 763.

(7) Ex. Un portrait d'Aménophis IV. Legrain écrit ce qui suit : « Le mérite spécial de ce monument consiste dans le « tour de force » accompli par le tailleur de pierre. La matière, que l'acier n'entame pas, a été vaincue et, qui plus est, a reçu un poli admirable qui, au premier aspect, rappelle la faïence. Explique qui pourra comment l'artisan inconnu est arrivé à exécuter un tel morceau de mai-

Dira-t-on que la polychromie est en jeu, la peinture dont les Égyptiens recouvrent leurs statues (1) ? En Grèce archaïque, l'abandon de la polychromie totale au profit d'une polychromie partielle qui laisse voir la belle matière du marbre, tout au plus réchauffée par la « ganosis », a pu favoriser la précision du modelé, dont la peinture aidait à dissimuler les imperfections. Mais la polychromie est universelle, elle n'a pas entravé les progrès de la statuaire, et elle ne peut déterminer par exemple les attitudes, inspirer la frontalité et d'autres limitations.

Sera-ce en Égypte la place moins privilégiée des statues ? Elles sont enfermées dans les tombes au lieu de se dresser sur elles comme en Grèce. Dans les temples, elles n'ont pas une situation bien déterminée (2), comme la statue du culte grec, qui se dresse à la place d'honneur. « L'artiste ne se trouvait pas provoqué, comme en Grèce, à ramasser dans un suprême effort tout ce qu'il avait de science et de talent pour offrir aux yeux des fidèles une image qui répondit à l'idée que la nation se faisait de ses dieux ; il n'était pas comme soulevé au dessus de lui-même par le désir et par l'espérance de produire une œuvre qui fût digne de la magnificence du temple et qui augmentât la piété des peuples. » (3)

En réalité, si ces facteurs divers ont pu exercer quelque action, ils demeurent insuffisants à expliquer les profondes divergences qui séparent l'art égyptien de l'art grec. Les véritables raisons ne sont pas de nature matérielle, mais spirituelles. Égyptiens et Grecs n'ont pas la même

trise ès pierres vives. » Une statuette au nom du roi Horemheb a été sculptée dans du bois pétrifié. « Ce bois silicifié, dit Legrain, sonne comme une cloche, et sa dureté est considérable. L'acier s'émousse en l'attaquant, et je ne sais comment l'artiste qui a taillé ce tronc de palmier pétrifié put vaincre une si grande difficulté. Le modelé du visage est parfait, et il semble que la statuette ait été exécutée sans difficulté. » Capart, *Leçons*, p. 347-8.

(1) Perrot, p. 775.

(2) Capart, *Leçons*, p. 221, 214, etc..

(3) Perrot, p. 725.

conception de la statuaire, ils ne lui appliquent pas les mêmes principes directeurs : ceux-ci déterminent chez les premiers l'obéissance consciente et méthodique à des formules très anciennes, et par suite le maintien des défauts qu'elle entraîne nécessairement, répétition, routine, traduction inexacte et incomplète de la réalité ; chez les seconds, au contraire, le changement, et par suite une représentation précise et variée de cette réalité.

\*

\*\*

Les arts orientaux et égyptien ne laissent à l'individu qu'une indépendance relative. « On peut dire en général que l'art égyptien tout entier est anonyme. » (1) Les statues signées sont exceptionnelles (2), les noms des sculpteurs sont rares, et ils n'ont pu atteindre à un style individuel ; leur personnalité se confond dans l'ensemble, parce qu'ils sont esclaves de la tradition sociale, si lourde qu'ils ne peuvent en briser les chaînes. En Grèce, au contraire, dès que sont rejetées les vieilles conventions qui pesaient sur l'art du VI<sup>e</sup> siècle, l'artiste se trouve seul en face de la réalité, et son originalité s'affirme. Jusqu'à ce moment, comme ailleurs, l'histoire de l'art était celle des ateliers, des villes, des régions ; maintenant elle devient celle des artistes individuels, Pythagoras de Rhegion, Myron, Phidias, qui ont un style à eux, l'imposent à leurs contemporains, à leurs disciples, à la postérité. Ce rôle de l'individu dans la création artistique, n'est-ce pas quelque chose de nouveau ? Il exprime comme il l'entend ses aspirations esthétiques, il crée librement, il introduit dans les formes passées les modifications qui lui semblent utiles, sans se préoccuper de règles rigides qui lui seraient imposées. D'un côté, tradition, contrainte ; de l'autre, innovation, liberté.

(1) Capart, *Leçons*, p. 125.

(2) *Ibid.*, p. 14-5 ; Moret, *Le Nil*, p. 503, 515.



En Égypte, en Orient, ce sont des territoires immenses, dont la constitution est monarchique, c'est-à-dire où le pouvoir et la richesse sont entre les mains du chef, représentant les dieux sur terre, et aidé d'une hiérarchie organisée. De là, un art officiel, de cour, qui doit avec les dieux glorifier les rois, les puissants, exprimer leur haute dignité, raconter leurs exploits. Les effigies de la grande statuaire, réservées aux grands, obéissent à des lois de convenance, à des conventions d'étiquette, et la vie, la fantaisie, le réalisme ne peuvent s'exercer, et encore occasionnellement, que dans les images reproduisant les attitudes et les traits des particuliers (1), dans celles des arts mineurs, petite plastique, œuvres industrielles, que ces principes régissent avec moins de rigidité ; la liberté et l'imagination du créateur en demeurent limitées (2). Temples et palais aux multiples chambres s'étendent, qu'ornent à profusion des statues et de longs reliefs aux innombrables acteurs. Pour ces gigantesques constructions, il faut aussi des images colossales (3). Partout c'est la tendance au luxe, à la grandeur, à la quantité (4), plutôt qu'à la qualité et à la mesure.

En Grèce, c'est au contraire une poussière de petits États, restreints dans leurs ressources comme dans leurs territoires. Ils sont indépendants ; oligarchiques ou démocratiques, ils ont horreur de la tyrannie, ils confient leurs destinées à un petit groupe de citoyens, qui se surveillent jalousement entre eux, et qui dissertent et discutent, rassemblés sur l'Agora. N'est-il pas curieux de constater

(1) Jéquier, p. 164.

(2) « Le roi seul existe, c'est à lui que remonte la conception des grands monuments qu'il fait exécuter sous la surveillance de fonctionnaires. » Capart, *Leçons*, p. 144.

(3) Ex. de colosses en Égypte, Capart, *Leçons*, p. 338.

(4) Cf. le nombre considérable de statues sorties d'une cachette, à Karnak, *ibid.*, p. 333.

que la rupture des conventions en Grèce coïncide précisément avec le moment où la dernière tyrannie est définitivement chassée ? Les édifices ne sont point colossaux, et les statues ne dépassent que rarement la grandeur humaine ; pas de luxe exubérant ; point d'interminables séries de reliefs et de statues indéfiniment répétées. Limité dans ses moyens, l'artiste n'est pas entraîné à de faciles effets matériels, ceux de la grandeur, du nombre, de la richesse. Mais il demande à sa capacité esthétique, rationnelle, à son sens de la mesure et de la sobriété, ce que d'autres demandent au pouvoir et à la fortune.

\*  
\*\*

La statue commence partout par être une nécessité magique et religieuse ; issue de la croyance aux dieux et aux morts, l'image de pierre incarne la divinité, représente les fidèles qui lui apportent leurs hommages, les morts auxquels elle offre un corps nouveau et dont elle conserve le souvenir. Dans l'antiquité, art et religion vont toujours de pair, mais l'un des deux éléments peut, suivant les pays et les temps, l'emporter sur l'autre. La religion est toujours conservatrice, elle maintient les types une fois adoptés, par la croyance qu'ils ont parfois été dictés par les dieux, par la crainte du sacrilège, par la pensée qu'ils ont plus de sainteté, de vertu efficace. Plus la religion est puissante, plus la tradition est respectée ; plus elle s'affaiblit, plus l'innovation devient possible.

En Égypte, la statuaire est un art qui demeure exclusivement affecté au culte divin et funéraire ; les statues proviennent de temples et de tombeaux ; elles représentent les dieux, maîtres du monde, les rois, leurs intermédiaires sur terre, les défunts qu'il faut éterniser (1), et tous ceux qui les serviront dans l'au-delà. Ces effigies ne sont pas inertes ; elles participent magiquement à la

(1) Voir plus haut, le portrait.

personnalité de leurs modèles, elles sont animées ; le sculpteur est « celui qui fait vivre » (1), et dédier une statue « est faire vivre son nom », non pas dans un sens métaphorique, mais matériel. « Pendant des milliers d'années, l'accomplissement des rites religieux et funéraires rendra nécessaire la fabrication d'objets dont le but essentiel sera magique... » (2) « Les innombrables représentations des murs des temples et des tombeaux ont donc, avant tout, une origine religieuse et magique, origine qui, au point de vue des survivants, est essentiellement pratique. » (3) « Le plus ancien sculpteur de statues nous apparaîtra moins comme un artiste qu'é comme un ouvrier spécialiste, aide du prêtre funéraire, contribuant par son habileté à la réussite des cérémonies rituelles. » (4)

Il découle de cette conception d'importantes conséquences. Elle explique le conservatisme des types statuaires. « Ce n'est donc pas dans la sculpture de pierre que nous pourrions chercher jusqu'à quel point les artistes sont parvenus à rendre les formes humaines, soit dans l'attitude du repos, soit en plein mouvement. N'oublions pas que la plupart des œuvres connues proviennent des temples et des tombeaux, ou, mieux encore, qu'elles avaient été faites par leurs auteurs pour servir d'idoles ou de statues animées aux morts de distinction. Elles rentrent donc dans des catégories étroitement limitées et leurs thèmes pourraient difficilement être variés... » (5) « Quoi d'étonnant si ces personnages « en service commandé » gardent un aspect solennel et compassé, un caractère rituel et figé ? Leurs attitudes ne peuvent guère varier ; les dieux ou chefs sont représentés debout,

(1) Moret, p. 446, 496 ; Capart, *Leçons*, p. 133, etc..

(2) Capart, *Propos*, p. 61.

(3) Capart, *Leçons*, p. 133.

(4) *Ibid.*, p. 140.

(5) Capart, *Propos*, p. 18.

jambes réunies, ou le pied gauche en avant, parfois assis sur un trône ou un fauteuil ; les subordonnés et serviteurs sont accroupis à l'orientale, jambes unies, bras croisés sur les genoux, ou bien, jambe repliée, couchés sur le sol (en tailleur) ; soit encore, à genoux, mains allongées, ou levées pour l'adoration... Quelle que soit l'attitude, des « canons » techniques et rituels s'imposent à toute figure, en ronde bosse comme en relief. » (1)

Religieuse et magique, la statuaire et tout l'art égyptien ont un rôle pratique, et cette préoccupation utilitaire l'emporte sur la préoccupation esthétique. La beauté peut se surajouter à l'utilité, elle n'est pas indispensable ; et, dans son observation de la réalité, « l'artiste n'avait pas, pour soutenir son travail, cette aspiration constante vers le beau, ce désir de faire admirer son habileté, qui sont à la base de presque toute notre production artistique moderne » (2), et qui le sont déjà dans celle de la Grèce.

Si l'on ne veut point admettre en Égypte une « théocratie » agissant directement sur les artistes (3), parler d'un art « hiératique, canonique », opposé à l'art « libre et populaire », puisque les produits de l'un et de l'autre sont exécutés par les mêmes artistes, il faut toutefois constater que la tradition est « impitoyablement maintenue par respect rituel » (4) dans les thèmes sacrés, et qu'elle autorise tout au plus de rares dérogations dans les sujets profanes (5). L'art et la religion sont si étroitement associés en Égypte que la réforme religieuse d'Aménophis IV,

(1) Moret, p. 501 ; Jéquier, p. 275.

(2) Capart, *Propos*, p. 36.

(3) Perrot, I, p. 751. « On a attribué la raison de ce parti-pris à l'influence de la caste sacerdotale, qui, dès l'Ancien Empire, aurait adopté certains types qu'elle avait imposés aux artistes comme un devoir religieux. En les obligeant à respecter certaines traditions, elle se serait opposée à tout progrès. Ce sont les Grecs qui, les premiers, contribuèrent à répandre cet absurde préjugé. » Hippolyte-Boussac, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 201.

(4) Moret, p. 499.

(5) *Ibid.*, p. 507.

le pharaon hérétique, battant en brèche dogmes, canons et rituels, va de pair avec une réforme artistique (1) ; « l'homme devient le thème principal de l'artiste », le roi exige que l'artiste travaille d'après le modèle vivant, observe le nu, abandonne la frontalité, s'essaye en peinture à des recherches de modelé, de perspective (2) ; en résumé, l'art, qui s'est « sécularisé » (3), cherche à rompre les anciennes conventions, à observer la nature sans idée préconçue. Il aurait pu évoluer comme celui de la Grèce vers le réalisme, si ces tentatives n'avaient été éphémères, et si la tradition n'avait rapidement repris le dessus avec la restauration d'Amon.

En Grèce, la statuaire est aussi religieuse, mais à un moindre degré, et de bonne heure divers facteurs contrebalancent l'influence prépondérante de la tradition rituelle. L'essence même de la religion grecque, plus anthropomorphique que celle de l'Égypte, où foisonnent les divinités animales, devait conduire l'artiste hellène à donner aux siennes des apparences plus proches de la commune humanité, c'est-à-dire plus vraies. Mais surtout l'esprit grec cherche dès le VI<sup>e</sup> siècle à se libérer du surnaturel ; il revendique les droits de la raison dans tous les domaines, celui d'examiner les faits tels qu'ils sont dans leur réalité. Sous l'action croissante de cette tendance, la religion s'affaiblit, au point de n'être, aux temps hellénistiques, qu'une mythologie offrant au littérateur et à l'artiste des thèmes à traiter, mais auxquels on ne croit pas avec ferveur. Descendus du ciel sur la terre, les dieux ne sont que des hommes, livrés à toutes les occupations humaines, même les plus triviales. D'autre part, l'homme affirme avec le temps son indépendance, sa valeur, et il ne veut plus consacrer tous ses efforts à

(1) Moret, p. 513 sq. ; Capart, *Propos*, p. 22.

(2) Moret, p. 507.

(3) *Ibid.*, p. 515.

la divinité. Il dresse dans les cités des statues purement honorifiques, dans les demeures et les jardins des statues décoratives, qu'ignore l'art égyptien. L'histoire de l'art et de la religion grecs est celle d'une laïcisation progressive. Rationnel, épris de vérité, individualiste, le Grec ne se croit pas lié par la tradition ; il ne pense pas que le respect rituel nécessite le maintien des types et des conventions ; au contraire, il affirme son droit de pouvoir les modifier par les progrès de sa technique, de son observation, par les changements de son idéal esthétique.

\*  
\* \*

Tout art commence par être un langage figé dans la matière, c'est-à-dire un moyen d'exprimer des idées, des besoins, par des images qui pourront persister plus ou moins réelles ou d'où sortiront par différenciation et stylisation progressives les caractères proprement dits de l'écriture. L'artiste primitif ne cherche pas à rendre la réalité par plaisir et par désir esthétique. Par le dessin et le relief, il expose ses nécessités magiques, il raconte des scènes mythiques ou véritables ; par la statue, il évoque la notion du dieu, présent parmi ses fidèles pour les protéger, de l'adorant, roi ou simple mortel, qui offre son hommage et sa prière à la divinité. Autant de types abstraits et généraux, et non d'individualités définies, différenciées les unes des autres par leurs caractères propres ; autant de signes idéographiques.

Cette conception paralyse les arts antiques pour qui la statue, avant d'être œuvre de vérité et de beauté, exprime une idée. En Égypte, elle permet de comprendre l'intime corrélation qu'il y a entre l'art et l'écriture hiéroglyphique (1), demeurée l'image des objets (2). « L'écriture

(1) On peut se demander qui des deux a précédé l'autre. Capart, *Propos*, p. 58 ; *Leçons*, p. 51.

(2) Perrot, I, p. 763, 778 ; Moret, p. 496 ; Capart, *Propos*, p. 58 ; *Leçons*, p. 51.

a donc été chez eux le premier des arts figurés, et réciproquement toute figure est la définition, comme écrite, d'un être ou d'un objet. » (1) Caractères et images ont la même vie magique, celle de l'être qu'ils représentent ; ils se substituent les uns aux autres sur les monuments ; les premiers, si décoratifs, peuvent être employés seuls, ou figurer à côté des dessins et des reliefs, en être comme la continuation naturelle (2). Scribe et sculpteur ne sont souvent qu'un ; la même main taille images et caractères (3) et leur impose les mêmes conventions (4). C'est pourquoi les sculpteurs gardent l'habitude de traiter les statues un peu comme des hiéroglyphes, comme des abstractions idéographiques. « Ils font, à vrai dire, plutôt de la pictographie que de l'art proprement dit. » (5) De là la limitation des thèmes statuaires ; demande-t-on à un caractère d'écriture de changer sans cesse, et n'exige-t-on pas au contraire de lui la fixité, pour qu'il traduise clairement la pensée ? De là la répétition des mêmes modèles, qui laisse peu d'initiative à l'artiste (6) ; l'observation souvent insuffisante de la réalité ; la préoccupation esthétique secondaire. « Plutôt que de parler de véritables tableaux à tendances artistiques, ne serait-il pas plus exact de les définir comme une sorte d'écriture claire et élégante ? » (7)

(1) Moret, p. 436.

(2) Jéquier, p. 161.

(3) Perrot, p. 764.

(4) Capart, *Leçons*, p. 52.

(5) Capart, *Leçons*, p. 123. Voir, sur des inscriptions du Moyen Empire, quelques types d'oiseaux : « ce ne sont que des signes d'écriture et non, comme on pourrait le croire, des illustrations d'un manuel de zoologie », Capart, *Propos*, p. 33.

(6) Capart, *Leçons*, p. 145.

(7) *Ibid.*, p. 251. « En Égypte, l'art était, avant tout, un moyen puissant, indestructible, de peindre la pensée ; ne voyant nullement dans la peinture une servile imitation de la nature, mais plutôt un thème aux interprétations de leur esprit, peu soucieux de l'esthétique, tant recherchée des Grecs, l'idée prédominante des Égyptiens était surtout de se faire comprendre du plus grand nombre, sinon de

La statuaire grecque obéit à cette conception idéographique pendant sa période de formation, c'est-à-dire jusque vers 500. Elle y renonce quand l'observation précise de la réalité et le sens esthétique balayent les anciennes formules. Le Grec est en cela servi par ses dons innés ; il l'est aussi par son écriture, qui, au lieu de rester au stade primitif de l'image, est parvenue, grâce aux Phéniciens, au terme du schématisme, le caractère alphabétique. Si la statue n'est plus un idéogramme, l'écriture n'est pas davantage pour lui un ornement. Dans l'archaïsme, les dédicaces peuvent être gravées sur le corps de la statue, mais elles le sont sans ordre, au hasard ; plus tard, on comprend que cette pratique nuit à l'aspect de l'effigie, et on l'abandonne, pour reléguer la dédicace sur la base ; on trouve rarement en Grèce des inscriptions savamment ordonnées, dans un sens décoratif, comme le sont celles des Romains ; pour le Grec, l'écriture et l'art ont des voies et des buts distincts.

\*  
\*\*

Les artistes égyptiens demeurent fidèles à la frontalité et à ses désavantages ; ils ignorent le mouvement et ses conséquences. Procédant dans le dessin par rabattement, unissant face et profil, plan et élévation, ils « n'ont donc jamais dessiné d'après les lois de notre perspective, mais une fois leurs règles démêlées et admises, leurs représentations sont aussi claires que les nôtres, sinon davantage, puisqu'elles permettent une précision plus grande » (1).

On dit que « l'Égyptien est avant tout un réaliste, qui

tous, aussi n'ont-ils rien négligé pour y parvenir. Dans l'écriture, ils ont multiplié déterminatifs et compléments phonétiques ; pour les bas-reliefs et la peinture, qui ne sont après tout qu'une écriture en grand, ils ont employé des procédés conventionnels toujours les mêmes. » Hippolyte-Boussac, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 207.

(1) Capart, *Leçons*, p. 129.



cherche à rendre les choses telles qu'elles sont ; nos artistes sont plutôt des illusionnistes, qui essaient de les montrer telles qu'elles paraissent » (1). On oppose leur conception « objective » à la conception « subjective » de l'art grec et moderne (2). Disons plutôt, pour éviter ces termes sur lesquels on peut ne pas s'entendre, qu'ils substituent à la réalité changeante des schémas mentaux fixes, auxquels ils ramènent le témoignage de leur œil. Ils ne se préoccupent pas de rendre les corps tels que l'œil les perçoit, déformés par leur position, c'est-à-dire par les flexions, les raccourcis, le mouvement, et par leur ambiance, c'est-à-dire par les lumières, les ombres, la perspective. Ce ne sont certes pas des « fautes » d'inexpérience (3) dans un art aussi avancé, et l'artiste nous donne les preuves que, s'il le désire, il peut rompre la frontalité, tracer des raccourcis, établir des perspectives (4). C'est l'application de principes autres que ceux des Grecs, dont nous avons hérité, et que l'Égypte évite systématiquement. Mais il faut reconnaître que ces principes sont propres aux arts primitifs ; ce sont ceux du réalisme logique, « intellectuel », devenu ici conscient et systématique, et perpétué avec tyrannie pour les raisons que nous avons énumérées plus haut.

Ne regardant pas sans arrière-pensée l'être vivant, pour mieux le connaître et le rendre, mais lui imposant ses schémas intellectuels, et copiant des modèles consacrés et transmis de génération en génération (5), l'artiste égyptien ne met pas à profit son don d'observation auquel il doit quelques chefs-d'œuvre, quand il échappe à ces

(1) Capart, *Propos*, p. 90.

(2) Moret, p. 502.

(3) Capart, *Propos*, p. 82.

(4) Ex. *ibid.*, p. 34, 94.

(5) Capart, *Leçons*, p. 234.

contraintes, et il commet de nombreuses erreurs (1). Il semble même que sa faculté d'observer s'affaiblisse avec le temps (2) ; le réalisme de l'Ancien Empire ne sera jamais dépassé, et au contraire la convention règnera plus tard en maîtresse (3). Si novatrices qu'elles soient, les tentatives d'Aménophis deviennent elles-mêmes rapidement des poncifs, puisque la figure du roi est le type dont les sujets doivent se rapprocher (4).

\*  
\*\*

Au contraire, l'artiste grec se place devant son modèle et il le scrute attentivement ; il cherche à le traduire dans sa vérité, et non tel qu'il le conçoit ; il ne veut pas lui imposer des moules uniformes. Il témoigne de ce don d'observation dès l'archaïsme, et l'histoire de la plastique grecque est dès ce moment celle des lents changements qu'il apporte à la traduction du corps humain, parce qu'il apprend à voir et à rendre la place, la grandeur, la forme des divers éléments qui composent ce corps, son attitude, son anatomie, sa draperie, et leurs réactions réciproques. Il se délivre de toutes les conventions qui arrêtent la progression de ses confrères étrangers. Est-elle, en effet, naturelle, cette pose raidie de l'homme frontal qui avance

(1) Dans le dessin, le procédé par ombre portée entraîne de fréquentes négligences ; le même personnage a deux mains droites, deux pieds droits, etc. Moret, p. 497 ; Capart, *Leçons*, p. 123. Certains égyptologues voient dans ce procédé, non tant une négligence que la volonté de « toujours accuser ce qu'il y a de plus caractéristique dans chacune des parties de la figure humaine. Dans une main, ce qui est le plus marquant, c'est le pouce, aussi, chaque fois que, par la position de la main, cet organe pouvait être caché ou peu apparent, ils figuraient la main qui permettait de le mettre bien en évidence... Il en était de même pour les pieds, la déesse a été pourvue de deux pieds droits, afin de pouvoir figurer les deux orteils... » Hippolyte-Boussac, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1931, I, p. 207. Même constatation dans l'art assyrien, *ibid.*, p. 207, note 2. La Grèce a connu ce procédé et ces erreurs, dans la période des vases à figures noires, mais elle a renoncé à l'un et aux autres avec la figure rouge et l'observation précise de la réalité, supprimant les vieilles conventions.

(2) Perrot, I, p. 703.

(3) *Ibid.*, p. 676, 700 ; Moret, p. 512.

(4) Jéquier, p. 274 ; Moret, p. 508.

toujours la jambe gauche quand il est debout et qui ne connaît que quelques gestes gauches ? En regardant autour de soi, n'en voit-on pas une infinité d'autres ? Le mouvement n'est-il pas moins réel ? Projetés sur une surface, les corps humains ne se montrent pas dans leur plénitude logique, mais certaines de leurs parties sont cachées, et c'est la conquête du raccourci ; ils s'espacent en profondeur, et c'est celle de la perspective. L'artiste grec comprend aussi que les corps subissent d'autres variations que celles de leurs mouvements et de leurs positions, qu'ils sont plongés dans l'atmosphère, et que la lumière, en se jouant sur eux, en altère les contours. Profitant des recherches du modelé et du clair-obscur ébauchées en peinture au V<sup>e</sup> siècle et aboutissant au IV<sup>e</sup>, alors qu'elles sont sans lendemain ailleurs, il veut, avec Praxitèle, Scopas, Lysippe, montrer aussi les corps de pierre tels qu'ils paraissent, noyés dans la lumière (1), et les hellénistiques poussent à l'extrême cette conception optique en adoucissant les contours à tel point qu'on les dirait fondus. C'est ce don d'observation qui amène le Grec au réalisme de plus en plus précis, traduisant toutes les variétés des êtres, dans les différences de leur physique, de leur âge, de leur sexe, de leur rang social, de leur race, de leur laideur comme de leur beauté, dans leurs différences psychiques et émotives.

S'il observe avec tant de bonheur et d'insistance, c'est qu'il a l'amour de la réalité. Un enfant blessé au pied par une épine, alors qu'il court : c'est le motif du Tireur d'Épine. Un gamin accroupi joue avec ses doigts de pieds : c'est le petit serviteur, au fronton d'Olympie. Un homme expulsé d'un balai vigoureux le fumier d'une écurie :

(1) Il y a quelques timides essais de modelé et de clair-obscur dans la peinture égyptienne au temps d'Aménophis IV (Moret, p. 516) ; à ces exceptions près, le dessin égyptien continue à peindre les corps en teintes plates, dans une lumière égale, et jamais le sculpteur ne s'est avisé de rendre les effets de l'atmosphère dans laquelle baignent les statues (Moret, p. 503).

c'est Héraklès nettoyant les écuries d'Augias. Un jeune homme passe sa chemise : c'est un éphebe de la frise des Panathénées qui s'apprête au défilé. La vie, jusque dans ses actes les plus humbles, inspire toujours l'artiste, et c'est l'art qui l'ennoblit. Cette intense compréhension de la réalité fait aussi peu à peu descendre les dieux de leur hauteur céleste, transforme Aphrodite en une simple baigneuse en proie à la convoitise de Pan, et laïcise les créations artistiques de la religion.

\*  
\*\*

Par l'emploi des schémas traditionnels, l'artiste égyptien ne peut éviter la répétition. Sur les reliefs, les figures se suivent souvent toutes pareilles, obtenues à l'aide d'un patron (1). « Le même sujet se répète d'un tombeau à l'autre avec peu de modifications importantes. Quand une scène a été composée et qu'elle a été admise dans les manuels classiques, il semble que plus jamais on ne se soit préoccupé de repenser le même sujet pour inventer une autre manière de le traiter. Si même tous les détails individuels ne sont pas identiques, au point de parler d'un décalque répété à l'infini, on retrouve cependant presque toujours, de la même manière, les mêmes données fondamentales. On pourrait peut-être comparer ce procédé au résultat d'un concours de composition, où les données essentielles auraient été tellement précisées, que chacun des concurrents ne pourrait plus faire preuve en rien d'imagination et de fantaisie. Pour citer un cas concret, disons que, dans toutes les scènes représentant la pêche et la chasse dans les fourrés de papyrus, jusqu'à la fin de l'histoire égyptienne, on n'évitera jamais le détail du roseau incurvé sur lequel grimpe un rat allant dénicher les petits oiseaux. » (2) Les statues du pharaon

(1) Perrot, p. 703.

(2) Capart, *Leçons*, p. 251.

sont reproduites à un grand nombre d'exemplaires, identiques d'aspect et de dimensions, ainsi celles de Senoustrit I, découvertes à Licht (1), et même les statues de divers personnages seront semblables (2). Devant les temples, ce sont de monotones rangées de sphinx.

Quand, pendant l'archaïsme, la soumission aux conventions l'apparente aux autres arts, celui de la Grèce connaît cette répétition, dans ses statues de Kouroi, de Korés, dans ses lions alignés à Délos près du Lac Sacré, à l'imitation sans doute de l'Égypte. Mais dès qu'il rompt avec le passé, il devient d'une variété infinie. Il sait qu'il n'y a jamais, dans la nature, une parfaite identité entre les choses et les êtres, si semblables qu'ils puissent paraître. Jusqu'à la fin de la statuaire, le sculpteur taille des effigies de l'homme nu, debout, au repos, mais au lieu de les ramener à quelques schémas, comme en Égypte, toujours d'une œuvre à l'autre de sensibles différences dans l'attitude, la flexion des jambes, la pose de la tête, le geste des bras, l'anatomie, etc., en affirment la variété. Jamais deux peintures de vases ne sont d'exactes copies. Jamais, dans une bordure décorative, deux palmettes, motif banal, ne sont identiques. Multiples sont les combinaisons que les modeleurs de figurines obtiennent avec quelques moules, ajustant différemment les bras, les jambes, les têtes, les accessoires. Même dans le temple dorique, aux principes rigoureux, l'indépendance de l'artiste se manifeste dans une quantité de détails laissés à sa fantaisie : nombre des colonnes en façade et sur les côtés, dimensions, entre-colonnements, répartition des triglyphes et des métopes, sujets décoratifs. Ainsi l'artiste évite la monotonie et la froideur ; il introduit dans la ressemblance un élément de variation qui donne à ses créations la vie, la personnalité. La répétition machinale

(1) Jéquier, p. 211, fig. 178 ; Capart, *Leçons*, p. 270.

(2) Capart, *Leçons*, p. 377.

est inconnue aux Grecs, même dans l'art industriel, elle est contraire à leur esprit.

Cette compréhension de la réalité, toujours diverse, atténuée par des nuances subtiles l'esprit de géométrie trop rigide. Au Parthénon, les lignes du stylobate, strictement horizontales, auraient paru à l'œil s'infléchir en leur milieu ; elles sont donc incurvées en sens inverse, juste ce qu'il faut pour détruire l'illusion ; les colonnes ne sont pas absolument verticales, mais elles s'inclinent vers l'intérieur, afin d'éviter de paraître diverger ; les colonnes d'angles sont plus grosses, parce qu'isolées, mangées par la lumière, elles auraient paru plus frêles sans cette précaution.

\*

\*\*

Épris de réalité terrestre, le Grec interprète tout par la raison et il élimine ce qui ne peut s'expliquer par elle. Aux dieux mi-humains mi-animaux de l'Égypte, s'opposent les siens, qui sont entièrement humains, à part quelques survivances d'un état antérieur, et l'histoire des monstres en Grèce prouve cette victoire progressive de la raison. Par l'entremise de l'Orient, le Grec connaît des monstres, mais il les dédaigne en général dans le grand art, les réservant surtout à l'imagerie industrielle des peintures de vases, des vases plastiques, des figurines. Lui qui n'admet pas de forme plus noble que celle de l'homme, il répugne à avilir celle-ci par l'adjonction d'éléments animaux, et sa raison lui démontre l'irréalité de ces combinaisons ; il conserve celles qui sont rationnellement et esthétiquement viables, et, au cours du temps, il en élimine bon nombre que les arts mineurs de l'archaïsme avaient acceptées, mais que la grande plastique, plus réservée dans son choix, avait déjà rejetées. Le Centaure ionien, simultanément à pieds humains et à pattes chevalines, doit se transformer, être au moins entièrement

animal par le corps. Est-il possible, en effet, d'associer des jambes humaines à des pattes de cheval ? Comment ces membres disparates chemineraient-ils également ? Comment pourraient-ils courir, trotter, galoper de concert ? L'art oriental multiplie les ailes, idéogrammes de la rapidité, il en donne souvent quatre à la même figure, et il en recourbe l'extrémité. Dès que l'art grec se soustrait à l'influence de l'Orient, il réduit le nombre des êtres ailés ; il répugne à doter d'ailes les grandes divinités ; il ne les conserve que pour Éros, les Nikés et quelques dieux secondaires. Il abandonne leur curieuse inflexion terminale, et il préfère des ailes tombantes qui s'harmonisent mieux avec les courbes du corps humain et qui sont plus naturelles. En Orient, les ailes peuvent être portées par des êtres au repos. Les Grecs, s'ils les maintiennent, veulent qu'elles remplissent leurs fonctions, et ils les donnent à des êtres en mouvement, qui volent vraiment, telle la Niké d'Archermos. En architecture, tout est logique, et chaque élément de l'édifice témoigne de la fonction qu'il doit remplir. L'architrave du temple dorique est sans ornement, même sans couleur, car elle ne doit pas, par un décor adventice, dissimuler son véritable rôle, qui est de supporter les parties hautes. Et un mur nu plaît autant au Grec qu'un mur historié, parce qu'il révèle clairement sa fonction. L'artiste a horreur des faux-fuyants, de l'illusion. Il ne veut pas donner le change sur la valeur des matériaux, et la mode des faux marbres, en architecture, des statues dorées ou argentées, des figurines de terre cuite dorées n'apparaît pas avant l'époque hellénistique, alors que le goût classique a fléchi. La raison de tous ces faits, c'est, avec le désir de beauté, celui de vraisemblance et de vérité.

\*  
\*\*

Ce que le Grec aime aussi, c'est la clarté, la précision. Tout se détache nettement en son cerveau, comme les

lignes de son paysage : tout a des limites, est arrêté, fini. Le temple n'est pas un édifice complexe, comme ceux de l'Égypte et de la Mésopotamie, vrai dédale de cours, de pièces, d'escaliers, qui peuvent s'ajouter, se multiplier selon les besoins, et sans que l'ordonnance lâche de l'ensemble en souffre. Le plan du temple grec a, au contraire, une unité parfaite. Si l'Orient et l'Égypte déroulent sur les murs de longues frises, où les personnages se succèdent aussi longtemps que le champ le permet, le cadre restreint du fronton, de la métope, de la stèle, du relief votif, du vase, ne permet pas à l'imagination de l'artiste de vagabonder ; il l'oblige à raisonner sa composition, à composer logiquement. Dans l'ornement, point d'entrelacs confus et enchevêtrés, dont s'accommode la rêverie orientale et celtique.

Aux répétitions, aux compositions vagues et fuyantes de l'Égypte et de l'Orient, le Grec oppose un principe qui est sans doute instinctif à l'homme, et dont on trouve des applications, mais qu'il érige seul en formule consciente d'esthétique, celui de l'équilibre, de la symétrie, que favorise son goût pour ce qui est précis et bien déterminé. Dès les vases du Dipylon, il tend à balancer les éléments du décor autour d'un motif central, et cette composition symétrique, appliquée aussi dès le milieu du VI<sup>e</sup> siècle aux frontons, est caractéristique de son génie. Si cette symétrie est d'abord trop rigide, et si les personnages des frontons, dans la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, semblent être dans une aile le décalque retourné de ceux de l'autre aile, le sens des nuances, le désir d'éviter la répétition identique, corrigent bientôt cet excès. Au Parthénon, la symétrie est devenue plus souple ; d'une aile à l'autre chaque motif diffère, et c'est par leurs masses, leurs volumes, qu'ils s'équilibrent.

C'est aussi en Grèce le sentiment de la mesure, du juste milieu. Jamais d'exagération, de disproportion ;



rien d'immense en architecture ; en sculpture, rares sont les colosses. Rien d'outré, de contorsionné dans les attitudes, même les plus violentes. Rien de forcené dans l'expression des sentiments. Les sculpteurs de Pergame, de Rhodes, exagérant les gémissements, semblent contredire cette assertion ; ils dénotent par là qu'ils sont déjà contaminés par l'esprit de l'Orient. Et les muscles exubérants de l'Héraklès Farnèse sont vraisemblablement une adjonction du copiste romain, plutôt que l'œuvre de Lysippe.

Sobriété, simplicité, voilà un autre trait que l'on perçoit dès les origines. Elles peuvent paraître lourdes et gauches encore, les œuvres de l'archaïsme péloponésien, en comparaison de l'élégance ionienne. Mais le luxe, la minutie des coiffures, des bijoux, des vêtements, s'inspirent davantage de l'Asie que du véritable esprit hellénique. La sculpture continentale frappe au contraire dès les débuts par sa simplicité un peu rude, sa sobriété dans les vêtements comme dans les coiffures. Cette tendance devient générale vers 500, elle inspire le rejet des détails inutiles aimés autrefois, en faveur d'une vision plus synthétique. Dès lors le principe de l'esthétique grecque est d'obtenir les plus grands effets avec les moyens les plus simples.

\*  
\*\*

Loin de nous la pensée de dénier à l'artiste égyptien le sens du beau et le désir de rendre la beauté dans la matière ! M. Capart nous explique comment le sculpteur, qui « apparaît tout d'abord moins comme un artiste que comme un ouvrier spécialiste, contribuant par son habileté à la réussite des cérémonies rituelles » (1), devient avec le temps plus accessible à la préoccupation esthétique et passe par deux étapes : « 1° il s'efforce d'abord de faire de son modèle une copie aussi exacte que pos-

(1) Capart, *Leçons*, p. 140.

sible, en vue d'un but purement et exclusivement religieux ou magique ; 2° il interprète un type naturel, suivant un idéal de beauté déterminé ». On nous montre « l'éveil du sentiment du beau chez l'Égyptien » ; on nous dit que, dans l'art décoratif et industriel, souvent « le but primitif a presque entièrement disparu, et l'intention du fabricant s'est portée en première ligne sur la création d'un objet joli, de nature à tenter l'élégante dont la délicatesse artistique était éveillée. On se trouve dans ce cas en présence d'un artiste créateur de beau et aussi, ce qui est d'une égale importance, d'une clientèle réclamant des productions artistiques... » (1) ; « par une sorte d'impulsion instinctive, indéfinissable, lorsqu'ils croyaient ne faire qu'une chose utile, ils étaient entraînés à vouloir la faire aussi belle que possible... » (2) De bonne heure, et non seulement à l'époque saïte, comme le pense Maspero, « la statue n'est plus seulement comme autrefois une pièce du matériel sacré, le support du double divin ou humain, où la forme artistique est un accessoire de nulle importance, et n'est estimée que comme une garantie de ressemblance ; sans rien perdre de sa signification religieuse, elle est devenue un objet d'art en soi, que l'on admire et que l'on aime autrement que pour son utilité mystique et pour la façon dont le sculpteur a su interpréter son modèle » (3). Tout ceci est parfaitement vrai. Mais le problème n'est pas de savoir si les Égyptiens ont eu un sens esthétique développé ; il est de savoir s'ils l'ont extériorisé sans gêne dans leurs œuvres. Or, nous l'avons vu, la contrainte rituelle, idéographique, la conception persistante du réalisme intellectuel, ont paralysé l'artiste égyptien pendant des milliers d'années, ont obscurci son observation de la réalité, ont substitué à celle-ci des sché-

(1) Capart, *Leçons*, p. 140-1.

(2) Capart, *Propos*, p. 61, 74, 98.

(3) Maspero, *Histoire*, III, p. 504 ; cf. Capart, *Leçons*, p. 501.

mas traditionnels. Le véritable artiste, qu'il soit ancien ou moderne, n'est-il pas précisément celui qui sait délivrer son esprit de toute préoccupation autre que celle de l'émotion esthétique éprouvée par lui et transcrite par lui dans la matière, qui sait rejeter le fardeau trop lourd du passé, et qui, regardant directement la réalité, l'interprète comme il la sent et l'entend, et non en la coulant dans des moules surannés ?

On dira que si les Égyptiens traduisent la vie autrement que les Grecs, ce n'est pas seulement parce qu'ils y ont été contraints par leurs schémas, mais parce qu'ils la comprenaient autrement, et parce que leur idéal est autre. Ils n'ignorent pas, quand ils le veulent, les caractères changeants des corps et des visages, mais leur réalisme n'est jamais si intense et aigu qu'en Grèce, et il conserve toujours, dans la recherche de l'expression individuelle, de l'âge, des sentiments, une discrétion qui fait défaut aux sculptures trop précises de la Grèce hellénistique. Ils demeurent avant tout des idéalistes, qui retiennent de l'être humain, avec un minimum d'individualité, ce qui est permanent, éternel ; ils veulent le transformer, l'ennoblir. Et c'est bien une impression d'éternité qui se dégage des visages égyptiens, même quand ils sont des portraits, comme ceux que crée la Grèce dans sa période d'idéalisme du V<sup>e</sup> siècle. Mais si l'art grec en était resté à cette interprétation de la vie, si belle qu'elle soit, il serait demeuré limité, il lui aurait manqué bien des possibilités nouvelles que les hellénistiques ont révélées. Et cette limitation est celle de l'Égypte.

\*  
\*\*

Cette observation directe, cette fraîcheur de l'inspiration, qui relèguent bientôt au second plan toute autre préoccupation, est dans l'art grec un actif agent de changement, de variété, et de beauté. Dès l'archaïsme, elles

tendent à substituer aux vieux *xoana* des images de plus en plus évoluées, à prêter aux statues les apparences considérées comme les plus belles, à faire de l'image, non seulement une œuvre religieuse et utile, mais une œuvre d'art, que l'on vénère, sans doute, mais que l'on admire surtout. Dans l'Athéna Parthénos, dans le Zeus de Phidias, ce qui s'impose aux spectateurs, ce n'est peut-être pas tant la puissance des dieux que la beauté de leur réalisation plastique. Dans le concours, d'une authenticité suspecte, il est vrai, où Phidias et son élève Alcamène rivalisent, des arbitres égyptiens auraient-ils accordé comme les Grecs le prix à la statue la plus belle, ne l'auraient-ils pas donné à l'image la plus efficace rituellement ?

Le sens esthétique triomphe en Grèce de maint scrupule religieux. Il supprime de l'effigie les dédicaces qui portent atteinte à la beauté corporelle de l'image ; il l'emporte à la longue, pour l'entretien des statues, jadis acte du culte, et il n'y a plus rien d'un rite dans les précautions que l'on prend pour la conservation des grandes statues chrysléphantines du V<sup>e</sup> siècle. Alors qu'en d'autres pays, sauf sous l'influence hellénique, aucune grande statue n'existe qui n'ait un rôle religieux ou civique, la Grèce hellénistique connaît des statues dont la seule destination est de plaire aux yeux, de les charmer. C'est le sentiment esthétique qui fait choisir au Grec les matériaux les plus aptes à la plastique ; il l'émeut à la vue d'un corps humain parfait, l'incitant à créer des images « belles à voir », selon la dédicace de Vouurva au VI<sup>e</sup> siècle ; il lui fait apprécier la nudité idéale, étudier l'anatomie, traduire la draperie mouvante, donner aux attitudes si variées de la vie les rythmes les plus harmonieux, l'« eurythmie », c'est-à-dire l'émotion que procure au spectateur l'exacte concordance des parties dans l'ensemble, leur accord parfait qui résulte de l'attitude, des gestes, de la musculature

exacte, de la juste relation entre le corps et la draperie, de leur adaptation au sujet ; il élimine les types monstrueux et substitue au masque hideux de la Gorgone archaïque un visage aux traits idéalisés ; il donne à l'artiste la perception raffinée de la vie et de ses nuances. Ces innovations esthétiques, les trouvons-nous dans l'art égyptien ? Et nierait-on que l'artiste grec, qui revêt de beauté toutes les apparences matérielles, les produits les plus humbles, fait de ses statuettes en argile des chefs-d'œuvre de grâce, donne à ses vases les galbes les plus purs, ait possédé ou du moins révélé un sens esthétique supérieur ?

\*  
\*\*

Ce ne sont certes pas là tous les traits originaux de la statuaire hellénique. Peut-être, cependant, ce qui précède permet-il de comprendre pourquoi elle occupe une place à part parmi celles de l'antiquité et les domine de haut. Grâce à ses dons innés, si le Grec reçoit quelque héritage du passé égéen, s'il emprunte, dans sa période de formation, quelques détails à l'Égypte, à la Mésopotamie, aux Hittites, aux Phéniciens, il transforme selon son génie propre tout ce qu'il accepte, et en tire des effets insoupçonnés : « tout ce que nous autres Grecs empruntons aux Barbares, dit Platon, nous le transformons pour en faire quelque chose de plus beau ». Bien plus, loin de continuer à recevoir, il donne libéralement au loin, il s'impose à tous à travers le temps et l'espace jusqu'à nos jours.

Ce n'est pourtant pas une longue durée qui assure à la Grèce cette prééminence. La civilisation hellénique surgit du grand bouleversement social qui met fin à la culture égéenne, vers le XII<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et pendant longtemps elle demeure plongée dans la barbarie. Combien informes encore ses premières manifestations artistiques ! Depuis le IX<sup>e</sup> siècle, la plastique n'est repré-

sentée que par des figurines de métal, d'argile, de pierre, et les premières grandes statues ne paraissent qu'à la fin du VII<sup>e</sup> ; toutes sont encore naïves et inexpérimentées. Aucune comparaison n'est possible entre elles et les images déjà fort évoluées que l'Égyptien et le Mésopotamien taillent depuis des milliers d'années (1) et dont les œuvres les plus anciennes, au rebours de la Grèce, sont aussi les plus parfaites (2).

Mais, parti d'essais grossiers, l'artiste grec dépasse rapidement ceux qui pouvaient se considérer comme ses maîtres et qui avaient sur lui l'avantage du temps. Vers le milieu du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, il n'a plus guère à apprendre, et son éducation technique est achevée. Combien rapides ces progrès, réalisés en quelques deux cents ans ! Combien rapide aussi l'évolution tout entière de la statuaire grecque, puisqu'elle s'inscrit en quelques 700 ans, du VII<sup>e</sup> au I<sup>er</sup> siècle av. J. C., c'est-à-dire de la grossièreté des débuts à la décadence !

L'Égypte et la Mésopotamie comptent au contraire leur vie artistique non par siècles, mais par milliers d'années, et les prêtres de la vallée du Nil avaient raison de dire à l'historien grec : « Vous autres Grecs, vous n'êtes que des enfants. » Mais ce n'est pas à la durée d'un art, pas plus que d'un individu, qu'on mesure leur valeur et leur action. Ayant toujours assigné à leur statuaire des buts primitifs, n'ayant pas voulu ou su rompre les conventions sociales qui lui étaient imposées, elles n'ont pu atteindre cette universalité humaine, due à l'observation exacte et esthétique de la vie, qui aurait peut-être pu les faire triompher de leur jeune rivale. C'est pourquoi l'influence

(1) Voici une figurine représentant une des fillettes d'Aménophis IV. « Un jour on s'est aperçu que cette figurine égalait en beauté les productions des artistes grecs. J'eus de la peine à convaincre un des plus fameux archéologues classiques que ce morceau était antérieur de sept siècles aux premiers essais des Grecs dans la sculpture en ronde bosse. » Capart, *Propos*, p. 23, fig. 20.

(2) *Ibid.*, p. 13 ; *Id.*, *Leçons*, p. 21.

artistique de l'Égypte et de l'Orient n'a jamais été que temporaire et sans action profonde, et ce n'est qu'aux époques où l'imagination créatrice s'épuise que celle-ci y recourt momentanément, pour satisfaire sa curiosité érudite et son désir d'originalité plus que sa sincérité et son sentiment du beau. L'artiste contemporain peut recevoir de ces vieilles civilisations des formules superficielles, des motifs, même des procédés techniques, ce ne sont jamais que des tentatives fugitives. C'est de la Grèce qu'il demeure toujours l'élève, même récalcitrant. Il lui doit cette vision exacte de la réalité, sans qu'aucun intermédiaire ne s'interpose entre elle et lui ; cette acceptation de principes qui nous paraissent maintenant tout naturels, mais qui sont le fruit d'une patiente étude, attitudes, mouvements, draperie, anatomie, nudité idéale ; il lui doit la vision esthétique, c'est-à-dire la transformation de la réalité en thèmes qui n'ont pas seulement une utilité religieuse, sociale, mais dont le principal intérêt réside dans leur beauté, dans l'émotion que l'artiste a ressentie et qu'il s'est efforcé de communiquer à ses semblables.

W. DEONNA.

---

---

THOUARS (DEUX-SÈVRES), IMPRIMERIE NOUVELLE, J. GAMON, D'

---