

2.

a m<sup>r</sup> Edmond Pettier  
sourcier amical  
H.

Le chat - La Langue grecque.

1898

Bibliothèque Maison de l'Orient



150015

# LA SCULPTURE GRECQUE

---

## A PROPOS DES MUSÉES DE MOULAGES DES UNIVERSITÉS FRANÇAISES

---

**Leçon d'ouverture du cours d'Histoire de l'art  
professé à la Faculté des Lettres**

par M. HENRI LECHAT

chargé du cours d'Histoire de l'art à l'Université de Lyon

---

**MESSIEURS,**

Le cours que j'ai l'honneur d'inaugurer devant vous aujourd'hui est un des enseignements que l'Université de Lyon a créés elle-même sur ses propres ressources. Cet enseignement lui a donc paru être un des plus utiles, parmi ceux, trop nombreux, dont elle regrettait d'avoir été jusqu'alors privée. Il serait superflu de revenir à présent sur les raisons diverses qui ont décidé de cette création. Je dois plutôt songer au bon résultat scientifique que vous en espérez pour l'avenir, et faire en sorte de ne rien négliger afin que ce résultat soit aussi étendu et complet que possible. C'est ainsi, je crois, que je saurai le mieux témoigner ma reconnaissance à mes collègues de la Faculté des Lettres qui ont bien voulu agréer ma candidature, puis au Conseil de l'Université et à M. le Recteur, qui ont daigné ratifier leur choix.

Je profiterai, cependant, de l'absence actuelle de mon collègue et ami M. Holleaux pour dire bien haut la gratitude que nous lui devons tous, moi plus que personne. C'est à lui, semble-t-il, que devait légitimement appartenir la place que j'occupe en ce moment ; et nul autre n'y aurait montré à la fois, réunis dans une mesure plus juste, l'érudition et le goût, la science la plus scrupuleuse et le plus fin sentiment esthétique. Mais il n'a pas voulu quitter ses austères études d'histoire ancienne et d'épigraphie grecque. Et il a, néanmoins, assumé la charge très lourde de préparer un matériel considérable, qui ne devait pas lui servir à lui-même, et d'installer un vaste laboratoire, dont il devait ensuite remettre la clef à un autre. La simple loyauté m'oblige à ne jamais laisser oublier que l'organisation du Musée de moulages de notre Université est due pour la plus grande part à M. Holleaux. J'apprécie mieux chaque jour ce qu'il a dépensé de soins attentifs pour aménager dans les meilleures conditions possibles le local qui lui avait été livré vide et nu ; ce qu'il a prodigué de démarches et de temps pour rassembler une collection qui ne fût pas un pêle-mêle, mais un choix ; enfin, quel goût élégant et sûr l'a guidé dans l'arrangement général des objets, afin de satisfaire aux exigences d'un classement méthodique sans y sacrifier le plaisir des yeux.

Une des meilleures façons de remercier M. Holleaux, celle sans doute qui lui agréera le plus, est de tirer parti, sans aucun retard, de l'instrument de travail qu'il a préparé avec autant de soin que de désintéressement. C'est cette pensée qui m'a guidé dans le choix du sujet que je traiterai cette année.



Les Musées de moulages sont une nouveauté dans les Universités françaises. Ils constituent l'indispensable auxiliaire d'un enseignement, nouveau aussi, celui de l'Histoire de l'art, ou du moins d'une partie considérable de cet enseignement, celle qui concerne l'histoire de la sculpture. Mais, au premier abord, il doit paraître surprenant que ces musées soient limités presque exclusivement à la sculpture antique, tandis que les études dont ils sont l'instrument s'étendent à un domaine beaucoup plus vaste (1). Assurément, il serait beau et

(1) L'objection n'a pas de raison d'être, là où l'enseignement correspondant ne concerne que l'archéologie grecque. Mais à Lyon et à Lille, par exemple, les cours d'*Histoire de l'art* ne sont pas limités à l'art antique.

instructif de voir réunies ensemble toutes les œuvres importantes de sculpture qu'a produites le génie humain depuis les temps les plus reculés jusqu'aux siècles modernes : les statues des vieux rois de Chaldée et celles des anciens pharaons, les frontons taillés par Phidias et les portails de nos cathédrales françaises, l'*Hermès* d'Olympie et le *David en chapeau de fleurs*, les deux *Jeanne d'Arc* de M. Paul Dubois et de M. Frémiet à côté du *Gattamelata* de Donatello et du *Colleone* de Verrocchio..... Ce musée géant, on le verra peut-être un jour dans cette géante Université, vaste comme une ville, qui s'élève en ce moment à San-Francisco de Californie, aux frais d'une généreuse Américaine. Mais les Universités françaises n'ont pas eu de marraines millionnaires ; l'espace où elles peuvent s'étendre est restreint, plus restreint encore leur budget. Puisqu'il fallait se borner, deux partis seulement restaient possibles : ou bien faire un choix entre les belles œuvres de tous les siècles et de toutes les écoles ; ou bien s'en tenir à l'une des grandes floraisons de l'art, par conséquent se limiter à la sculpture de la Grèce antique ou à celle du moyen âge français ou à celle de l'Italie au XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle.

Un musée de chefs-d'œuvre comparés, une collection d'excellents morceaux choisis — choisis sans distinction d'origine — aurait eu, personne n'en doutera, un attrait des plus rares. Seulement, peut-être, en faisant le charme des yeux, n'aurait-il pas fait aussi bien l'éducation de l'œil. Car ces musées nouveaux doivent être appropriés à un enseignement, dont l'objet est d'initier aux choses de l'art les esprits novices, de leur en donner le goût et l'intelligence, de provoquer en eux des réflexions sur ces ouvrages où un artiste a déposé, suivant les ressources de son métier, le meilleur de sa propre réflexion. Or, une grande création d'art, isolée de toutes celles, plus ou moins heureuses, qui l'ont précédée et préparée, est comme une fleur d'espèce inconnue, dont on ne saurait dire à quel terrain, à quel climat, à quelle saison elle appartient. Il serait sûrement agréable, il ne serait pas très profitable de passer de chefs-d'œuvre en chefs-d'œuvre, comme un papillon vole de fleurs en fleurs, attiré surtout par les plus belles, en ignorant tout le reste. Il faut plutôt procéder à la façon du botaniste qui, admirant autant que personne les fleurs épanouies, parure et éclat de la plante, mais voulant connaître les conditions de leur épanouissement, observe aussi les boutons non ouverts, et la tige qui les porte, et les racines qui nourrissent la tige, et le sol même où plongent les racines. Autrement dit, la meilleure discipline devra consister en l'étude approfondie de l'une des époques capitales de l'art. Si la sculpture de la Grèce antique a

été préférée, c'est parce qu'aucun art ne s'est développé d'une façon plus normale et plus complète, n'a poussé des rameaux plus nombreux et plus vivaces, ne s'est plus richement épanoui en chefs-d'œuvre : il n'en est donc aucun autre dont l'étude doive aider plus efficacement à l'éducation de l'œil et du goût.

C'est ce que je voudrais montrer ici, en rappelant à grands traits comment s'est formée cette sculpture, quelle fut la beauté et la variété de ses créations, et combien de leçons précieuses il ne tient qu'à nous d'en tirer.

\*  
\*  
\*

La sculpture grecque, on peut dire l'art grec, en général, a eu cette heureuse fortune de s'élever sans maîtres, de n'avoir pas à subir une discipline étrangère à son génie et susceptible de le fausser. Cependant, bien des siècles avant qu'un Hellène, pour la première fois, essayât d'imiter dans la matière inerte les formes de la vie, l'Égypte et la Chaldée avaient produit par milliers des œuvres de sculpture qui pouvaient bien exciter l'admiration des demi-barbares de la Grèce, puisqu'elles méritent encore la nôtre aujourd'hui. Mais la Grèce, sans ignorer complètement ces merveilles lointaines, sans les dédaigner, fut préservée par un secret instinct de les prendre pour modèles directs. Elle dut, sans doute, aux civilisations antérieures la première étincelle de l'art, le premier éveil du sentiment plastique ; elle leur emprunta aussi certaines formules et certains types : cela n'entamait en rien l'originalité native de son génie, qui, à peine éveillé, cherche lui-même sa voie. Les premières statues qu'ont taillées les premiers artistes grecs, ces statues qui n'étaient que des blocs mal dégrossis et des poutres mal équarries, leurs auteurs auraient pu légitimement les signer, s'ils avaient su écrire (1) : car elles étaient bien à eux, rien qu'à eux, et leur grossièreté attestait assez haut leur origine autochtone.

Mais ce n'était encore que des gangues de statues. Pour en dégager l'œuvre d'art vraiment digne de ce nom, il fallut l'incessant travail de plusieurs générations d'obscurs ouvriers, profitant chacun de la science acquise par ses devanciers et chacun ajoutant un peu à l'héritage commun. Ce travail, cet effort patient, des découvertes

(1) De fait, ils les ont signées quelquefois, une entre autres qui a été découverte par M. Holleaux au Ptolon, en Béotie (Cf. *Bulletin de correspondance hellénique*, X, 1886, p. 77 et suiv., pl. VII).

récentes nous permettent de le suivre, progrès par progrès, sinon depuis le début, du moins à partir du VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère jusqu'au milieu du V<sup>e</sup> siècle. Et il n'y a pas, dans toute l'histoire de l'art, spectacle plus attachant que celui de cette marche lente et prudente, sans arrêt, sans recul, sans écart hors de la voie droite. Nous assistons de nos yeux à la croissance de cette incomparable sculpture, qui devait atteindre le plus haut degré de la perfection technique et trouver, avec une fécondité sans exemple, des types éternels de beauté. Observer les conditions d'une telle croissance, la lutte serrée de l'ouvrier contre les difficultés du métier, l'assouplissement progressif de la matière, si dure et si revêche d'abord, et surtout ce long enchaînement de traditions, sans cesse accrues, qui maintient l'artiste dans la route éprouvée et sûre, tant qu'il n'est pas capable d'en frayer une nouvelle, — observer tout ce complexe développement avec soin, sur les œuvres mêmes, cela constitue la plus pénétrante leçon d'éducation artistique.

Tout était à inventer, les outils les plus indispensables et les procédés les plus élémentaires, maintenant familiers au moindre praticien. Il fallait, d'essais en essais, déterminer les matériaux les mieux appropriés à l'art, apprendre à connaître les ressources qu'ils offrent, les obstacles qu'ils opposent, l'invincible influence qu'ils ont sur l'idée et la composition, et comment l'artiste, en se pliant à leur humeur plutôt qu'en leur faisant violence, peut ajouter à l'expression de son œuvre (1). Avant même de soupçonner ces secrètes convenances entre les qualités spécifiques du bronze ou du marbre et la nature de certains sujets et de certains types, il y avait à fixer ces sujets et ces types. Ils n'étaient pas bien nombreux d'abord, et leur petit nombre a eu pour effet de mieux concentrer l'effort des sculpteurs primitifs et de le rendre plus soutenu, plus efficace.

Les deux principaux de ces types, celui de la figure nue, debout, et celui de la figure vêtue, assise ou debout, qui servaient également pour les représentations de la vie humaine et de la divinité, nous sont connus par quantité d'exemplaires de toute provenance et de tout âge qui nous en montrent la formation degré par degré, nuance par nuance. Rien de plus aisé, nous semble-t-il aujourd'hui, pour qui sait manier les outils du sculpteur, que d'exécuter une figure, drapée ou nue, qui ait un peu l'apparence de la vie ; elle pourra être banale et sans intérêt, même incorrecte ; il paraît impossible, son auteur étant un homme du métier, qu'elle n'ait pas au moins

(1) Cf. E. GUILLAUME, *Études d'art antique et moderne*, p. 279.

quelque liberté dans le geste, quelque expression dans la physionomie, quelque justesse dans l'attitude, quelque vérité dans les plis du vêtement sur le corps. Oui, cela est réellement impossible aujourd'hui, — grâce aux vingt-cinq siècles de pratique ininterrompue de l'art que nos sculpteurs ont derrière eux. Mais les sculpteurs novices de la Grèce, sans passé artistique, sans guide, réduits à leurs seules forces et à leur seule inspiration devant le bloc de matière, ont éprouvé de longues difficultés pour rendre, même sous les formes les plus simples, le mouvement et l'animation de l'être vivant. Si l'on suit le progrès de leurs tentatives depuis le *xoanon* primitif, où la figure, ayant à peine l'aspect humain, semble tout entière enfermée dans une gaine rigide, géométriquement taillée, on les voit avec une prudente méthode et des précautions infinies, s'enhardir à détacher une jambe de l'autre, puis à plier un avant-bras, puis à faire mouvoir différemment les deux bras (1); et il faut bien des années et du labeur encore avant qu'ils fassent circuler plus d'aisance dans ces premiers gestes anguleux; une fois maîtres de ceux-là, ils en essaient d'autres plus complexes, et, s'appliquant de la sorte à décomposer les mouvements naturels du corps, ils se rendent enfin capables de donner à leurs figures le mouvement. En même temps — plus originaux dans leur inexpérience que les habiles sculpteurs de l'Égypte, de la Chaldée ou de l'Assyrie — ils commencent à entrevoir la valeur plastique de la draperie, ils sentent confusément qu'on la doit traiter, non comme une « matière morte », étrangère au corps qu'elle recouvre, mais comme une matière vivante, finement sensible et harmonieusement associée aux formes qu'elle modèle et aux mouvements qu'elle répercute. Puis aussi, une clarté, inconnue jusque-là, s'épand sur les traits des visages; un sourire, qui relève un peu le coin des yeux et tire en arrière le coin des lèvres, anime les physionomies, et, sans rien exprimer de très précis encore, manifeste du moins combien l'art nouveau, s'inspirant de l'heureuse et libre vie des cités grecques, sera éloigné de la morne raideur, de la routine et des contraintes propres à la sculpture des vieux empires d'Orient (2).

Entre les divers problèmes d'ordre technique ou esthétique, auxquels les anciens sculpteurs grecs s'attaquent avec une laborieuse ténacité et dont ils préparent la solution pour leurs succes-

(1) Cf. Th. HOMOLLE, *De antiquissimis Dianæ simulacris deliæis*, p. 65 et suivantes.

(2) Cf. E. POTTIER, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 31-32.

seurs, un des moins aisés était la composition de ces êtres de fantaisie, que la nature ne connaît pas, mais dont elle fournit les éléments à l'imagination créatrice de l'homme. Têtes et bustes humains adaptés à des corps de poisson, de cheval, d'oiseau, de serpent, les monstres de cette espèce étaient sortis à foison des mythologies orientales ; la Grèce n'avait qu'à choisir parmi eux, et elle y a trouvé, en effet, les prototypes de ses Sirènes, de ses Harpies, de ses Tritons, etc. Mais ces monstres, dans leur pays d'origine, avaient surtout une valeur religieuse, et les exigences du symbolisme faisaient souvent en eux le plus grand tort à la logique de la construction et à l'harmonie des lignes. Les artistes grecs, au contraire, en reprenant ces combinaisons hybrides, les ont dépouillées généralement de tout sens mystérieux et n'y ont vu que des formes nouvelles et attrayantes, susceptibles d'enrichir le répertoire des types plastiques. Ils les ont donc traitées en artistes, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas accepté tel quel l'amalgame offert, mais qu'ils l'ont remanié, recomposé en multiples essais, pour en extraire enfin le maximum de beauté qui y était contenu. L'admirable instinct qui les guidait à cette recherche apparaît le mieux dans le développement des deux types fabuleux qui ont eu peut-être la plus brillante fortune : celui du Centaure et celui de la figure ailée.

Comment fondre ensemble un corps d'homme et un corps de cheval, de manière à en constituer un être nouveau, participant des deux à la fois, mais ayant sa vie propre ? Comment attacher des ailes à des épaules qui ont déjà les bras à porter et à faire mouvoir, sans que le libre mouvement des bras soit compromis ou que le mouvement des ailes paraisse impossible ? Comment surtout obtenir que ces créations, étrangères à la nature, semblent pourtant naturelles, et que cette alliance d'éléments hétérogènes, loin de choquer les yeux, les séduise par la justesse des rapports et la beauté du contour ? Ce résultat n'a été atteint qu'à grand-peine, après maintes tentatives. — On a retrouvé dans l'île de Délos une statue en marbre de *Victoire ailée*, qui est probablement la première, sûrement une des premières que la sculpture grecque ait produites : c'est l'aïeule, peu agréable d'aspect, mais singulièrement vénérable, de la grande *Niké* de Pæonios, à Olympie, et de toute cette troupe de messagères ailées qui, à partir du v<sup>e</sup> siècle, s'abattent du ciel sur les frontons des temples et sur les hauts piédestaux des enceintes sacrées. Or, le rare mérite de cette conception aussi hardie que belle, la difficulté qu'il y avait à exprimer, dans une masse pesante de matière, l'élan de la course et la souplesse du vol, voilà ce que nous



fait mieux apprécier l'atèle de Délos, gauche et raide, anguleuse et lourde, presque risible dans son effort pour courir et voler ; et elle nous permet de mesurer au juste toute la longueur de chemin qu'ont parcourue, en une centaine d'années, les sculpteurs archaïques, aiguillonnés par l'incessant désir du mieux. — Pareillement, le type classique du Centaure ne fut pas inventé du premier coup. Nous voyons, sur des monuments du VII<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> siècle, des combinaisons différentes où le corps d'homme, en avant du corps de cheval, est conservé tout entier jusques aux pieds, et d'autres où les jambes humaines se terminent par des sabots de cheval. Mais, parce que l'esprit critique et le goût des artistes grecs ne se contentaient pas des premières combinaisons venues, parce qu'une force secrète les poussait à en essayer de nouvelles jusqu'à ce qu'ils eussent atteint à l'équilibre parfait des formes et à la parfaite harmonie des lignes, ils ont enfin réalisé cette magnifique création du Centaure, la plus naturelle dans son artifice, la plus vivante et la plus achevée dont l'art humain puisse se glorifier.

Que de problèmes de toute sorte, qui jamais n'avaient été posés, ont été étudiés, peu à peu éclaircis et définitivement résolus par ces familles de laborieux ouvriers, dont les noms et la vie nous resteront toujours inconnus ! N'est-ce pas eux encore, qui, ayant à décorer les temples des dieux, ont dû, par des épreuves répétées, chercher dans quelles conditions, délicates à fixer, cet art tout concret qu'est la sculpture peut s'associer heureusement à cet art tout abstrait qu'est l'architecture, découvrir les rapports cachés qui règlent l'alliance des figures animées et en mouvement avec les lignes immobiles de l'édifice, inventer des sujets aptes à remplir le cadre si gênant du fronton ou à se dérouler continûment sur le long bandeau étroit de la frise, et enfin calculer la saillie des diverses parties, selon leur relation avec l'ordonnance générale, et y appliquer les lois propres à chaque variété de la statuaire, depuis la ronde bosse, qui semble n'être qu'une exacte imitation de la nature, jusqu'à la forme savamment conventionnelle du bas-relief ?...

Il n'est pas besoin, je crois, de m'attarder davantage à rappeler le labeur si méritant des sculpteurs primitifs et archaïques de la Grèce. Celles de leurs œuvres qui ont survécu jusqu'à nous, recueillies comme des épaves précieuses, excitent pourtant quelquefois, dans les musées d'antiques ou dans les musées de moulages, l'étonnement et la raillerie des visiteurs. Il est vrai qu'elles sont la plupart bien raides et lourdes et imparfaites ; aussi ne les présente-t-on pas comme des modèles de beauté, mais comme des témoins du grand et long

effort qui fut nécessaire pour atteindre la beauté. Il faut à un génie d'artiste, afin qu'il porte tous ses fruits, un terrain bien préparé; car le génie lui-même ne peut rien, sans la science des procédés, qui est l'œuvre du temps. Donc, pendant plusieurs siècles, des générations de sculpteurs ont travaillé sans relâche, avec le plus admirable esprit de suite, à inventer et perfectionner les procédés de l'art, à déterminer une série de sujets et de types qui allaient bientôt devenir classiques, à résoudre les problèmes essentiels de la statuaire, bref, à grossir toujours leur commun patrimoine d'expérience pratique, de savoir et d'idées; — et c'est de ce capital accumulé qu'héritait Phidias.



Phidias — si l'on n'avait pas certaines raisons de croire que tout de même il a dû exister — pourrait quasi, au premier abord, être considéré comme un personnage aussi mythique, mais aussi représentatif que Dédale. Sous le nom du fabuleux Dédale, les Grecs avaient résumé toutes les premières inventions et les premiers progrès de la sculpture naissante; le nom de Phidias résume également les derniers progrès de l'art au v<sup>e</sup> siècle, les dernières poussées de sève qui ont amené au point de maturité la moisson attendue. Son œuvre n'a été, en effet, que l'achèvement de cette longue croissance continue dont je viens de parler. Elle n'étonne point par la nouveauté des sujets. Car les types des statues de Phidias ne semblent pas avoir été fort différents de ceux qu'avaient traités ses prédécesseurs; et l'on a retrouvé à Delphes, dans la décoration sculptée du *Trésor des Cnidiens*, le motif le plus célèbre et le plus beau de la frise du Parthénon: l'assemblée des dieux assis, contemplant du haut du ciel les combats ou les fêtes des humains. Rien non plus, dans cette œuvre, qui signale, comme dans celle de Michel-Ange par exemple, une pensée exceptionnellement puissante, supérieure encore aux moyens d'expression qu'elle emploie. Au contraire, l'œuvre de Phidias, envisagée d'un certain sens, apparaît comme impersonnelle, parce qu'elle procède directement de la tradition établie (1), parce qu'elle est la suite logique des progrès déjà obtenus auparavant. Ses premiers travaux, peut-être même son célèbre *Zeus* d'Olympie (2) offraient encore des

(1) Sur le caractère « conservateur » du génie de Phidias, cf. les justes conclusions de M. PORTIER (*Bulletin de correspondance hellénique*, XXI, 1897, p. 509).

(2) Cf. *Archæologischer Anzeiger*, 1898, p. 177-188 (K. WERNICKE).

vestiges d'archaïsme, et lorsque, sous sa main, la sculpture grecque s'affranchit enfin des dernières raideurs et des dernières conventions, ce fut comme en vertu de cette force spontanée, à la fois irrésistible et insensible, qui fait qu'à l'heure voulue le bouton gonflé s'ouvre et la fleur s'épanouit.

Ce premier mérite des œuvres de Phidias, d'être tout à fait mûres, relativement aux œuvres encore trop jeunes de l'époque précédente, est donc le produit du temps, plutôt que du génie personnel. Mais il y a, dans les figures du grand sculpteur, quelque chose de plus, que le génie seul pouvait leur donner. Les « Parques » assises ou le « Thésée » à demi couché sur l'un des frontons du Parthénon ne nous présentent pas seulement le spectacle de beaux corps délivrés de toute contrainte, jouissant de l'absolue liberté de leurs mouvements, heureux de pouvoir, avec la plus naturelle aisance, étendre ou ployer leurs membres assouplis; nous n'y voyons pas seulement, pour la première fois, des draperies qui, sans apprêt ni recherche d'aucune sorte, constituent la plus harmonieuse décoration plastique et « le plus bel accompagnement qui ait jamais été trouvé pour la forme humaine » (1). Pardessus ces beautés diverses, dont l'éclosion avait été préparée de longue date, il en est une autre, plus rare et d'essence plus haute, qui n'était pas nécessairement impliquée dans le passé. Les figures des frontons ou de la frise du Parthénon, dans leur repos ou leur activité, répandent autour d'elles comme un rayonnement de perfection et semblent vivre d'une vie pleine à la fois de grandeur et d'abandon, de noblesse et de calme, sereine et lumineuse, qui les met au-dessus de la condition humaine. Hommes ou dieux, leur beauté est véritablement divine. Et cependant, il n'est pas de beauté au monde, dont les éléments aient été plus simplement et plus librement empruntés à la nature. Rien, par conséquent, n'est plus éloigné de cet art académique et pédant, de cette beauté abstraite et froide, qui a la prétention de rappeler et de continuer « l'Antique » et en est la plus fausse et la plus inintelligente singerie! Toutes les attitudes, tous les gestes des figures de Phidias sont pris sur le vif et rigoureusement conformes à la nature, et ce sont toujours les plus simples et les plus ordinaires; mais au minimum de mouvement se joint un maximum d'expression, comme si l'artiste avait évoqué et fait sortir du modèle vivant tout ce que chacun de ces gestes, chacune de ces attitudes pouvait contenir de beau, de noble et de fort. En cela précisément réside la grandeur unique de l'art de Phidias: il est la vie même, et supérieur à la vie.

(1) L. HEUZEY. — *Du principe de la draperie antique*, p. 26.

Le principal effort des sculpteurs archaïques avait consisté à rechercher de plus en plus la vérité dans la forme. Phidias, sans effort apparent, atteint cette vérité, s'en rend le maître, et par l'emploi qu'il en fait, la dote d'une beauté souveraine. Dans le profil des visages comme dans le dessin des membres, il procède à une simplification des traits, qui n'a rien de factice et de conventionnel, mais qui a pour effet de porter au plus haut point ce genre d'émotion *tangible*, propre aux arts plastiques, par où un pied de marbre, une main de marbre peuvent apparaître plus beaux que le modèle de chair le plus parfait, attendu qu'ils sont plus expressifs (1). Il a montré, à l'opposé de ce que ferait croire la sculpture académique, que « la vie n'est pas incompatible avec les perfections les plus idéales de la forme » (2) : il n'a cessé d'être un exact et profond observateur de la nature; seulement il a su, des données que lui fournissait la réalité, dégager les éléments d'une forme supérieure, qui peut n'être pas *réelle*, mais qui est *vraie*, en sorte que ses marbres joignent à la saveur d'une imitation merveilleusement juste de la vie humaine la splendeur d'une création animée d'une vie plus qu'humaine. Et devant les figures de Phidias ainsi comprises, devant leurs gestes simples et leurs attitudes calmes, on se sent pénétré de plus d'étonnement, de plus d'admiration et de religieux respect que même devant les figures grandioses et tordues de Michel-Ange.



Avec Phidias, la sculpture grecque avait atteint le plus haut sommet. Elle allait maintenant tenter d'autres voies et dépenser sa sève, qui n'était pas près de s'épuiser encore, au rajeunissement des types anciens, à la création de types nouveaux, à l'invention de nouvelles formes d'art. La fin du v<sup>e</sup> siècle est dominée, comme il est naturel, par la forte influence de Phidias. Les moindres bas-reliefs de cette époque semblent éclairés d'un reflet emprunté au rayonnement des chefs-d'œuvre, et tel monument funéraire, taillé par quelque marbrier anonyme, comme la stèle d'*Hégésô* au Céramique d'Athènes, a toute la sérénité et le charme suave des plus divines figures de la frise des Panathénées. Mais, tandis que la grande parole de Phidias se prolongeait ainsi en échos élargis jusque dans l'atelier des humbles

(1) Cf. *Journal d'Eugène Delacroix*, II, p. 253 et suivantes.

(2) L. VITET, *Études sur l'histoire de l'art*, I, p. xvi de l'Introduction.

artisans, d'autres génies se levaient à leur tour et proposaient d'autres modes d'expression, en conformité avec l'esprit et les mœurs du IV<sup>e</sup> siècle.

Praxitèle montre que l'on peut être un grand créateur, sans rien inventer, simplement en accommodant les thèmes anciens à un goût nouveau. Ses préférences vont aux types de divinités jeunes et gracieuses, aux Aphrodite, en qui il immortalise la beauté d'une Phryné, aux Apollon, aux Éros, aux Dionysos, représentés à cet âge ambigu où les formes viriles de l'éphèbe sont encore enveloppées d'un charme féminin. Il crée ainsi une assemblée d'Olympiens, que les Grecs du V<sup>e</sup> siècle n'avaient pas connue, mais qui devait plaire à des générations plus inclinées vers tous les raffinements du plaisir. Le temps est passé des nobles draperies et des austères nudités. Praxitèle est le maître de la grâce, de la jeunesse en fleur, des lignes flexibles et onduleuses auxquelles donne prétexte le repos d'un corps nonchalant, appuyé du bras sur un tronc d'arbre. Il a aimé par-dessus tout cette beauté aux nuances infiniment variées, qui réside dans le rythme de la pose. Si le *rythme*, comme l'a dit M. Heuzey (1), a été le secret d'où la grande sculpture grecque a tiré toujours « sa principale éloquence », et s'il est vrai que le corps humain est devenu, pour les sculpteurs grecs en général, « un instrument infiniment souple, sensible aux moindres impulsions de l'esprit, quelque chose comme une lyre bien accordée, sur laquelle la plus légère vibration suffit pour produire une note expressive », on doit proclamer qu'aucun artiste, ayant cette lyre en mains, n'a été un *virtuose* (au meilleur sens du mot) supérieur à Praxitèle.

Le marbre devait être et fut, en effet, sa matière favorite. Car cette matière, par la finesse de son grain, la douceur de son poli et la complaisance avec laquelle elle se prête aux caresses de la lumière, est la plus propre à rendre la morbidesse des chairs et la cadence des attitudes ployantes; et il faut avoir palpé de ses doigts l'épiderme de l'*Hermès* d'Olympie, pour connaître quelle indéfinissable volupté peut tenir dans les lignes tournantes (2) et le fin modelé d'une chair de marbre taillée par Praxitèle. La séduction d'un tel maître pénétra pour longtemps l'école attique de sculpture; elle propagea plus tard

(1) Cf. *Journal des Savants*, 1868, p. 458.

(2) Sur la structure ronde de l'*Hermès* d'Olympie, cf. les fines observations de Miss EUGÉNIE SELLERS, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, II, p. 135-136.

son effet jusque dans les ateliers d'Alexandrie (1); et c'est encore le charme des œuvres de Praxitèle qui nous sourit dans le petit peuple fragile des figurines de Tanagra.

Nous connaissons moins bien que Praxitèle un de ses contemporains, Scopas, qui semble pourtant avoir pris dans l'art une place non moins considérable, mais différente. Si l'on peut dire (sans d'ailleurs insister sur une telle comparaison) que Praxitèle a fait régner dans ses figures de marbre cette souplesse harmonieuse et cette cadence charmante que Platon, presque au même moment, introduisait dans la prose attique, c'est plutôt aux orateurs de la Pnyx qu'il faudrait comparer l'artiste fougueux et passionné que paraît avoir été Scopas. La sculpture, avec lui, devient moins sobre de gestes, moins économe de mouvements; il aime l'énergie et la violence ne lui répugne pas; ses têtes, aux yeux enfoncés, n'expriment pas seulement la vie, mais l'âme, une âme ardente, enfiévrée par l'extase ou écrasée de douleur: car il court, comme par gageure, d'une extrémité à l'autre des passions humaines, depuis l'insondable désespoir de la mère des *Niobides* jusqu'à l'ivresse hystérique de la *Bacchante* en délire.

Éloquent et puissant, pathétique et dramatique, l'art de Scopas est — je ne dis certes pas plus humain que celui de Phidias et de Praxitèle — mais peut-être plus près de l'homme, en ce sens qu'il est plus accessible et parle plus clairement au grand nombre. Quantité de sculpteurs vont s'en inspirer désormais, qui ne sauront pas tous mettre dans leurs œuvres cette âme profonde, à laquelle la science la plus habile ne supplée pas et par où la vraie éloquence se distingue de la déclamation. C'est de Scopas, et, sinon de son génie, du moins des formes d'expression inaugurées par lui, que procéderont encore, deux ou trois siècles plus tard, les artistes rhéteurs du *Laocoon* ou du *Taureau Farnèse*, et tous ceux généralement qui ne comprennent plus l'action sans des gestes véhéments et des attitudes tourmentées.

Le troisième grand sculpteur du iv<sup>e</sup> siècle, Lysippe, fraye à son tour une voie nouvelle, et il ne l'ignore pas et ne le laisse pas ignorer. Sa prédilection pour les figures d'athlètes et l'emploi exclusif qu'il fait du bronze comme matière de ses œuvres rappellent au premier abord Polyclète, le glorieux maître de la statuaire en bronze au

(1) L'hypothèse présentée à ce sujet par M. AMELUNG (*Bullettino della Commissione archeologica di Roma*, XXV, 1897, p. 110-142) me paraît des plus heureuses.

v<sup>e</sup> siècle. Mais Lysippe a l'orgueil de ne vouloir rappeler Polyclète que pour mieux différer de lui; avec une rudesse d'ouvrier forgeron, qu'il était, il secoue la tradition ancienne et prétend ne recevoir de leçons que de la nature. Polyclète avait « réduit la figure humaine en une sorte d'architecture » (1), parfaitement équilibrée, propre à donner l'impression de la vigueur physique la plus florissante et la mieux disciplinée par l'exercice : l'*Apoxyomène* de Lysippe, comparé au *Doryphore* de Polyclète, nous offre un *canon* tout différent, où l'architecture du corps humain est déduite d'autres principes, soumise à d'autres proportions et vise à un autre idéal.

Mais ces statues-modèles, si elles sont le plus éclatant témoignage de la science d'un artiste, ne sont pas toujours celles d'où l'art reçoit ses plus vives impulsions; car, entre les mains des disciples et imitateurs du maître, elles deviennent trop souvent un prétexte à des formules stérilisantes. Lysippe a fait bien davantage pour agrandir le champ de l'art, en abordant bravement l'étude réaliste de la nature, et en pétrissant par centaines, avec une fécondité inépuisable, des statues dont beaucoup étaient des portraits. Portraitiste officiel d'Alexandre le Grand, il a été lui-même un grand conquérant : il a conquis pour son art la vie, telle qu'elle est, — non la vie sereine et olympienne d'un Phidias, idéalement voluptueuse d'un Praxitèle ou noblement pathétique d'un Scopas, mais la vie réelle, avec ses laideurs et ses beautés, dans toute la variété que présente à un observateur la foule des gens qui passent.

Le naturalisme de Lysippe, joint au dramatique de Scopas, sont les deux principes directeurs de la sculpture grecque pendant la période dite hellénistique, où le génie de la Grèce se répand soudain, de l'Égypte à l'Asie, dans toutes les contrées soumises par Alexandre et ses généraux. Alors, les capitales des royaumes récemment improvisés, Alexandrie, Pergame, Antioche, deviennent aussi des capitales artistiques, dont les ateliers combinent en des mélanges souvent savoureux la tradition des anciens maîtres avec les conceptions nouvelles inspirées par la nouveauté des mœurs et des goûts. Dans ces derniers siècles de l'ère patenne, la sculpture n'atteint plus à cette souveraine beauté des formes ni à cette perfection de la technique qu'elle avait connues au temps passé; mais elle reste toujours vivante, et elle devient de plus en plus variée, afin de satisfaire à la curiosité de plus en plus exigeante des esprits blasés.

(1) E. GUILLAUME. — *Études d'art antique et moderne*, p. 422 (Étude sur le *Doryphore*, publiée antérieurement dans les *Monuments de l'art antique*, de RAVET).

Ainsi, les sculpteurs de Pergame ne sont point, sans doute, des modèles de correction. Mais quelle prodigieuse saillie et quelle vie frémissante ils ont su donner à la matière! Quelle verve et quelle exubérance chez ces vaillants ouvriers à qui les grands ouvrages ne faisaient point peur, qui étaient amoureux, comme notre Puget, des musculatures ronflantes, et qui, comme lui, bien des siècles avant lui, auraient pu dire que « le marbre tremblait devant eux, pour grosse que fût la pièce »! — Cependant, à l'autre extrémité du monde hellénique, dans la capitale des Ptolémées, reflleurissait le charme attique de l'art praxitélien, non dans sa pureté première, mais plus ou moins modifié par diverses causes, entre lesquelles l'inévitable influence de la race et du sol égyptiens contribuait à le teinter parfois d'une étrangeté piquante. — C'est l'âge d'or du portrait réaliste, tel que Lysippe en a donné l'exemple; et, parmi les effigies trop souvent anonymes de cette époque, il en est dont la franchise d'accent et la loyauté intransigeante n'ont été dépassées en aucun temps ni chez aucun peuple. — La sculpture de genre se développe et produit, dans certaines statues de paysans et de pêcheurs, de vieilles femmes et de nègrillons, des œuvres excellentes où tous les traits caractéristiques de l'âge, de la condition et du métier sont observés d'un œil aigu et sont accusés avec la vérité la plus précise et la plus forte, sans que l'artiste dépasse la limite au delà de quoi il tomberait dans la caricature.

Puis, l'art du relief subit, dans les ateliers d'Alexandrie, une transformation qui équivalait à une création absolument originale. Le relief attique du v<sup>e</sup> et du iv<sup>e</sup> siècle était simple de lignes, net de contours, sobre et concis comme une épigramme de Simonide; le relief alexandrin mêle dans ses plans multipliés figures, constructions et paysage, tous les éléments d'un décor pittoresque à la fois réel et fantaisiste. Le premier procédait du dessin; le second procède de la peinture: c'est un tableau sculpté, un *ειδωλλιον* de bronze ou de marbre. En donnant au relief ce caractère pittoresque jusque-là inconnu, en le faisant empiéter sur le domaine et les effets de la peinture, les sculpteurs alexandrins ont été, quinze siècles à l'avance, les précurseurs des Ghîberti et des Donatello (1). — Le même besoin de changement, qui suscitait des innovations aussi hardies, poussait d'autres artistes, au contraire, à remonter le cours des siècles passés, et à reproduire savamment les naïvetés et les gaucheries des Primitifs. La Grèce a eu

(1) Les célèbres reliefs Grimani, au musée de Vienne, ont été pris autrefois pour des œuvres de la Renaissance.



ses « préraphaélites » ; elle a senti par sa propre expérience qu'un palais blasé peut trouver plus de saveur à l'âpreté du fruit vert qu'à la succulence du fruit mûr.

Est-il, d'ailleurs, un seul genre de sculpture auquel les Grecs, dans la période hellénistique, soient demeurés étrangers ? Jusqu'à cette imagerie sculptée aux portails des cathédrales chrétiennes et destinée en principe à l'édification et à l'instruction par les yeux, les Grecs aussi l'ont connue et pratiquée à leur façon : ils ont eu les *tables iliennes*, ils ont mis tout Homère en images de pierre, comme les imagiers de nos cathédrales y ont mis l'Évangile et l'Ancien Testament. — C'est pour l'instruction des jeunes Romains, semble-t-il (1), que ces *tables iliennes* ont été exécutées, et aucun exemple peut-être ne nous fait mieux toucher du doigt l'œuvre éducatrice de la Grèce à Rome. Aussi bien, personne n'ignore que, si les Romains ont connu la grande sculpture autrement que par les statues dont ils avaient dépouillé les cités helléniques, ils le durent surtout aux artistes grecs établis chez eux. Si Juvénal, lui-même, avait daigné s'offrir son propre buste, c'est à quelque *græculus* qu'il aurait dû en faire la commande.

\* \*

Je ne sais si j'ai indiqué avec une suffisante clarté, dans ces pages rapides, les grandes lignes du développement de cette admirable sculpture grecque, si féconde en œuvres pendant une durée ininterrompue de sept ou huit siècles. Aussi bien, en telle matière, rien ne supplée à la vue directe des monuments. L'histoire que j'ai tâché d'esquisser était écrite tout au long, en traits inoubliables, dans les principaux sanctuaires religieux de la Grèce, au commencement de notre ère. A Delphes ou à Olympie, le visiteur rencontrait tour à tour, au hasard de sa promenade dans l'enceinte sacrée, les vieilles idoles en bois, presque informes, attribuées à Dédale, et les créations les plus savantes et les plus raffinées de l'art hellénistique, les *Hermès* ou les *Aphrodite* de Praxitèle et les athlètes de Polyclète ou de Lysippe, les images idéalisées des dieux et les effigies réalistes des vainqueurs aux Jeux. Sur les frontons et les frises des temples et des édifices de tout âge, disséminés dans la vaste enceinte, sur les piédestaux de toute forme où se dressaient les innombrables offrandes

(1) Toutes les *tables iliennes*, dont on connaît l'origine, proviennent des environs de Rome : cf. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, article *Iliaca tabula* (E. Michon), p. 372.

accumulées depuis tant d'années, il pouvait suivre sans interruption, à partir de la source lointaine, le cours magnifique de cet art qui fut, entre tous, l'art national de la Grèce. Marbres aux tons dorés et bronzes revêtus des plus rares patines, chaque statue, chaque bas-relief lui montrait, soit un progrès réalisé dans l'ordre technique, soit une attitude ou un geste non encore essayés, soit une expression nouvelle de la vie idéale ou de la vie réelle ; et ces œuvres, célébrant la majesté des dieux et la gloire des héros et des triomphateurs, célébraient aussi, toutes ensemble, l'immortelle grandeur des artistes qui les avaient exécutées, de cette légion d'artistes qui, les uns, par leur constant travail, avaient créé l'Art, et les autres, par leur génie, avaient créé la Beauté.

Tel est, précisément, le genre d'attrait et d'instruction que doit offrir un musée de moulages consacré à la sculpture grecque antique. Il doit, par une réunion d'œuvres choisies, dont chacune a son intérêt ou en elle-même ou relativement à ses voisines, présenter une vue complète de ce qu'a été cette sculpture depuis ses origines jusqu'à son terme. Sans doute, il ne rappellera que de fort loin, par l'aspect matériel, les grands sanctuaires religieux dont j'évoquais à l'instant le souvenir. Il n'aura pas le cadre si vivant et si beau que composaient à ces musées en plein air la lumière du ciel, la verdure des arbres et la diversité des édifices aux vives couleurs ; on ne retrouvera non plus, dans la blancheur crue de ses plâtres, ni le doux éclat du marbre, ni l'éclat précieux des bronzes patinés. Infériorité irrémédiable, que ne compensent assurément pas le classement méthodique des œuvres et leur échelonnement régulier par époques et par écoles ! Mais, plus didactique si elle est moins pittoresque, une semblable collection donnera toutes facilités pour ces études comparatives, délicates et précises, où s'élabore la vraie substance de l'histoire de l'art, et elle laissera, même au visiteur qui ne fait que passer, certaines impressions nettes et durables.

D'abord, pas n'est besoin d'un regard bien pénétrant pour constater la variété de cette sculpture, à laquelle d'impérieux ignorants reprochent parfois la monotonie et l'immobilité. Immobile et monotone, la sculpture grecque ne le fut à aucun moment. Une sève active circula toujours en elle, la maintenant dans un incessant progrès jusqu'à son apogée, et, après le temps des chefs-d'œuvre, lui fit créer encore des œuvres neuves, en divers genres auparavant inconnus. Variée dans l'ensemble, elle ne l'est pas moins dans le détail de ses productions, toujours vivantes et personnelles. Serait-ce pour l'abondance de ses *Vénus* et de ses *Apollon* que l'art grec a été inculqué de mono-

tonie? On devrait donc reprocher aussi à la peinture italienne du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle la trop grande abondance de ses *Madones*. Cependant on ne trouve pas que les *Madones* de Luini, par exemple, rendent inutiles celles de Raphaël, attendu que, dans les unes et les autres, nous cherchons uniquement le talent et l'âme du peintre et la vision particulière qu'il a eue d'un sujet commun à tous. « Inventer dans un art, écrivait Poussin, c'est découvrir des harmonies propres à cet art. » *Madones*, *Apollons* et *Vénus* ne sont que des occasions d'inventer de nouvelles harmonies propres à l'art du peintre ou du sculpteur. Ainsi, ne nous plaignons pas qu'un Praxitèle ait fait dix *Apollon* ou dix *Aphrodite*; regrettons qu'il n'en ait pas fait davantage; car dans ces thèmes mille fois traités déjà, il cherchait à exprimer son rêve — toujours incomplet, toujours à reprendre — de beauté féminine ou de beauté masculine, et ces redites-là ne sont point de celles qu'il faut craindre (1).

Certes, il n'est pas indifférent que le répertoire des sujets soit très borné ou très étendu; mais ce n'est pas d'après leur nombre qu'on doit prononcer sur la richesse d'un art, c'est plutôt d'après la quantité de variations dont nous voyons qu'un seul thème a été susceptible. Aussi bien, la sculpture grecque a réuni ces deux genres de richesse: d'une part, son domaine n'a cessé de s'étendre et la variété simplement matérielle et apparente de son œuvre est incomparable, aux yeux de quiconque prend la peine d'examiner avant de juger; d'autre part, certains de ses types favoris, surtout ceux des dieux, qui, en Grèce, sont beaucoup plus des créations artistiques que des conceptions religieuses, ont été, entre les mains des grands sculpteurs, comme des lyres mélodieuses, dociles à l'inspiration de chacun tour à tour, et productrices intarissables d'une beauté toujours nouvelle.

Quelle est, cependant, la valeur de cette beauté et la qualité des types plastiques où elle a pris forme? Purement physique et extérieure, a-t-on dit, mais dénuée de pensée et de sentiment. C'est

(1) « Ce qui fait les hommes de génie..., ce ne sont pas les idées neuves, c'est cette idée, qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez. » (*Journal d'Eugène Delacroix*, I, p. 118). — « J'estime qu'en fait d'art il n'y a pas de redites à craindre. Tout est vieux et tout est nouveau.... Heureusement pour nous, l'art n'épuise rien, il transforme tout ce qu'il touche, il ajoute aux choses plus encore qu'il ne leur enlève... Le jour où paraît une œuvre d'art, fût-elle accomplie, chacun peut dire, avec l'ambition de poursuivre la sienne et la certitude de ne répéter personne, que cette œuvre est à refaire. » (FROMENTIN, *Une année dans le Sahel*, p. 33-34 de l'édition in-12.)

Chateaubriand le premier, je crois, qui s'est plaint de ne pas trouver dans l'art païen un écho des méditations et des rêveries de son âme (1); et beaucoup d'autres, après lui, ont proclamé que la sculpture grecque manquait fâcheusement de je ne sais quoi, qu'on appelle l'*au-delà* (2). Il vaut la peine de s'expliquer sur ce grief, devenu banal.

La sculpture grecque est païenne, non chrétienne : cela est assez naturel, et il semble d'abord qu'on ne doit pas plus le lui reprocher qu'on ne reproche à l'art de l'Extrême-Orient de n'être point l'art de l'Extrême-Occident. Mais, d'avoir été païenne, en résulte-t-il une infériorité pour elle ? De n'avoir pu exprimer certaines idées et certains sentiments que le monde a connus seulement plus tard, cela suffit-il pour conclure qu'elle n'a exprimé de sentiments et d'idées d'aucune sorte et pour la déclarer indigne du rôle éducateur que nous lui attribuons ? Je crois qu'au contraire la sculpture grecque ne cesse pas de convenir éminemment à ce rôle, malgré tout ce qui nous éloigne et nous sépare aujourd'hui du monde païen.

Elle a interprété — c'était, peut-on dire, son premier devoir — les idées religieuses et sociales de la race grecque, et, les Grecs ayant eu le culte de la beauté corporelle, elle fut pour eux, je le répète, l'art vraiment national. Néanmoins elle ne demeure pas exclusivement grecque, comme la sculpture de l'Égypte ou de la Chaldée est demeurée exclusivement égyptienne ou chaldéenne ; elle prend bien vite un caractère plus largement humain dans la création des types de divinités, lesquels ne sont que l'expression idéalisée de certaines qualités, physiques ou morales, de l'homme, en sorte que ces dieux, morts en tant que dieux, restent toujours vivants en tant que formes plastiques. Elle est plus encore humaine, c'est-à-dire de tous les temps et de tous les pays et non pas seulement grecque et païenne, lorsqu'elle imagine des représentations corporelles pour ces idées abstraites que sont la Jeunesse, le Sommeil, la Paix, la Justice, etc. Les figures allégoriques, si fréquentes dans les productions de l'art moderne, sont dues en majeure partie à l'invention des artistes grecs (3), et il

(1) Tout est extérieur, tout est fait pour les yeux dans les tableaux du paganisme : tout est sentiment et pensée, tout est intérieur, tout est créé pour l'âme dans les peintures de la religion chrétienne. Quel charme de méditation ! Quelles profondeurs de rêveries ! (CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*).

(2) Cf., par exemple, VIOLETT-LE-DUC, *Dictionnaire de l'architecture*, article *Style*, p. 494.

(3) Cf. les premières pages de l'article de M. POTTIER sur les *Représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs* (*Monuments grecs*, t. II, n° 17-18, 1889-1890, p. 1.).

ne faut pas s'en prendre à ceux-ci de ce que sont devenues aujourd'hui, traitées par certaines... pattes, des formes qu'ils avaient faites, eux, si belles et si vivantes! Nous leur sommes, par conséquent, redevables de beaucoup de créations plastiques qui sont, suivant le mot fameux de Thucydide, *κτῆματα εἰς αἰεὶ*, parce qu'elles correspondent à des idées et des sentiments qui dureront autant que l'humanité elle-même. Mais ces créations sont si bien entrées dans l'usage courant et nous y sommes si bien habitués, que la pensée ne nous vient pas de rechercher quand et par qui elles ont commencé d'être : là est l'origine de l'injustice commise par quelques-uns à l'égard de la sculpture grecque.

Et l'injustice est double. Car on méconnaît du même coup un des mérites les plus élevés de cette sculpture, à savoir le sens parfait, le goût irréprochable avec lequel les Grecs ont su représenter des abstractions sous une forme concrète et tangible. L'entreprise est des plus délicates, en effet : on ne sculpte pas des idées, du moins à l'état pur ; il faut leur donner, d'abord, une enveloppe sensible. L'imagination se trouve donc tout de suite entravée par les exigences inéluctables de la matière ; l'esprit est ramené malgré lui à l'imitation patiente et exacte de la vie ; et deux dangers surgissent : c'est que l'enveloppe convienne mal à l'idée et ne la laisse pas clairement apparaître, ou bien que l'idée altère son enveloppe matérielle et la fasse manquer à la loi primordiale de correction et de vérité. Entre ces deux écueils le passage est étroit. Les sculpteurs grecs ont su le franchir avec une élégante précision, et ils ont réalisé d'ordinaire, dans les conditions de l'équilibre le plus parfait, l'alliance intime de la pensée et de la forme. Sans doute n'y ont-ils si bien réussi que parce que les idées et les sentiments du monde païen, qu'ils avaient à exprimer, n'avaient pas la profondeur et la complexité des idées et des sentiments du monde moderne. Mais justement l'art du sculpteur, le plus dépendant qui soit de la matière, ne s'accommode que d'idées très simples et de sentiments très généraux ; c'est un art « essentiellement païen » (1) : en sorte que les lacunes mêmes ou, si l'on veut, l'infériorité morale de la civilisation grecque n'a pas été inutile à la supériorité de sa sculpture.

Heureux qui les surprend, ces justes harmonies  
Où vivent la pensée et la forme à la fois!... (2)

(1) « ... Cet art essentiellement païen de la sculpture » (Th. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, 2<sup>e</sup> série, p. 170).

(2) SULLY-PRUDHOMME, *Stances et Poèmes : l'Art*.

Les Grecs, dans leur sculpture, les ont surprises et retenues, ces harmonies si délicates, si promptes à fuir. Et voilà la dernière, non la moindre des raisons pour lesquelles un musée rempli de leurs œuvres — je ne dis pas, grands dieux ! de ces malheureuses statues regrattées, reblanchies, restaurées à outrance, qui ne sont plus antiques et ne sont pas modernes, mais de leurs œuvres authentiques, intactes et vierges — devra être d'abord un séjour de beauté, et puis devra offrir le spectacle le mieux fait pour la bonne éducation de l'œil et la formation du goût artistique.

Lyon, le 19 décembre 1898.