

DE L'ART ÉGYPTIEN
ET
DE L'ART ASSYRIEN

QU'IL EST NÉCESSAIRE DE LES ÉTUDIER
POUR SE PRÉPARER A L'ÉTUDE
DE L'ART GREC ET DE SES ORIGINES

LEÇON D'OUVERTURE DU COURS D'ARCHÉOLOGIE
PROFESSÉ A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS, EN 1877-78.

PAR

M. GEORGES PERROT

DE L'INSTITUT

Extrait de l'*Annuaire de l'Association pour l'encouragement
des Études grecques en France.* — Année 1879.

PARIS
TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT
19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

1880

Bibliothèque Maison de l'Orient



150131

DE L'ART ÉGYPTIEN
ET
DE L'ART ASSYRIEN

QU'IL EST NÉCESSAIRE DE LES ÉTUDIER
POUR SE PRÉPARER A L'ÉTUDE
DE L'ART GREC ET DE SES ORIGINES

I

Quelques-uns d'entre vous, Messieurs, se souviennent peut-être encore des idées et des vues que nous exposions, lorsque, il y a deux ans, nous avions l'honneur d'inaugurer, à la Sorbonne, l'enseignement de l'archéologie (1); or, il y a, nous ne nous le dissimulons pas, une

(1) Cette première leçon du cours a été publiée dans le numéro du 20 mai 1876 de la *Revue politique et littéraire*.

contradiction au moins apparente entre le programme que nous tracions alors et les études qui nous ont occupés jusqu'ici. Le seul enseignement archéologique qui fût à sa place en Sorbonne, disions-nous, c'est l'étude de l'art grec et romain ; ici, ce que nous devons nous proposer avant tout, c'est de faire connaître, c'est de faire aimer sous un aspect nouveau le génie de ces peuples dont les œuvres littéraires commencent au collège l'éducation de notre esprit, dont la langue, les lettres et l'histoire s'enseignent dans les chaires voisines de celle que nous venions d'être appelé à remplir. Les pensées et les sentiments que la Grèce et Rome ont exprimés par la parole et qu'elles nous ont transmis par l'écriture sont au fond les mêmes que les pensées et les sentiments qui ont été traduits par leurs artistes en formes vivantes ; seul, le mode d'expression diffère. C'est là une vérité qui risque de paraître presque banale à ceux qui ont suivi les progrès de nos études et qui en connaissent les méthodes. On l'a pourtant bien longtemps méconnue, et, aujourd'hui même, on n'en tient que bien peu de compte dans la pratique. Cette vérité, nous avons maintenant à la faire pénétrer dans tous les esprits cultivés, à la leur rendre assez familière pour que l'influence de ces recherches et de ces découvertes se fasse sentir avec le temps, jusque dans notre enseignement secondaire. Quelques pas ont été déjà faits dans cette voie ; il a été inséré dans les programmes universitaires des questions qui touchent à l'histoire des arts, et surtout il a été mis entre les mains de nos élèves des livres, tels que cet excellent *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, dont nous ne saurons jamais assez de gré à la grande maison de librairie qui en a conçu le plan, et à M. Edmond Saglio, qui s'est dévoué tout entier à cette œuvre lente et pénible. Ce n'est, d'ailleurs, là qu'un commencement ; bien des années encore s'écouleront avant que la science archéologique soit sortie de l'enceinte, trop étroite et trop fermée, des sociétés savantes et des académies, avant

que l'on ait appris à lire la langue des monuments figurés comme on lit celle des livres immortels, fils des mêmes races et des mêmes siècles. C'est à hâter ce moment que nous devons consacrer ici tous nos efforts ; nous croirons n'avoir pas perdu nos peines si, en étudiant avec vous l'architecture, la sculpture et la peinture grecques, nous réussissons à vous donner du génie hellénique une idée qui soit tout ensemble plus large et plus précise, qui embrasse plus d'objets et qui, pourtant, présente des lignes et des contours plus arrêtés. Ce que nous prétendons, c'est arriver à saisir, tout au fond de l'âme antique, dans l'identité de leur principe et la diversité de leurs manifestations, les facultés et les énergies secrètes d'où sont nées les œuvres des poètes et des prosateurs classiques aussi bien que celles des Ictinos, des Phidias et des Zeuxis.

C'était par ces réflexions que je vous expliquais, il y a deux ans, comment et pourquoi un ministre sorti de nos rangs, M. Wallon, avait tenu à honneur d'introduire, dans nos facultés des lettres, un enseignement qui jusqu'alors n'y avait pas eu droit de bourgeoisie. Je n'ai point changé d'avis à ce sujet ; je comprends toujours de la même manière les devoirs et la tâche du professeur d'archéologie en Sorbonne, et cependant j'ai passé deux années entières à étudier avec vous l'art de l'Égypte, celui de l'Assyrie et celui de la Perse. Tout en me suivant dans ces régions lointaines, au-delà des bornes du monde classique, plus d'un parmi vous a pu se demander pourquoi je sortais ainsi de la route que je m'étais tracée à moi-même, pourquoi je n'entrais pas tout d'abord dans le vif de mon sujet, tel que je l'avais moi-même compris et défini dès le premier jour. Il me sera facile de répondre à ces doutes et à ces objections ; si j'ai pu paraître manquer à la lettre de ce programme que votre bienveillance avait approuvé, je ne m'en suis écarté que pour rester plus fidèle à l'esprit qui me l'avait dicté. C'est ce que je m'attacherai d'abord à vous faire

comprendre ; nous ramènerons ensuite nos regards en arrière pour mesurer ce que nous avons déjà parcouru de ce long chemin que nous devons faire ensemble et qui nous conduira, des pyramides égyptiennes et des tours à étages de la Chaldée, jusqu'aux propylées de l'Acropole d'Athènes, jusqu'aux pieds de l'Athéné Parthénos.

II

L'étude des arts de la Grèce et de Rome son élève ne pouvait prendre ici qu'une seule forme : la forme historique. Cette méthode, qui est appliquée aujourd'hui à l'étude de toutes les manifestations de la pensée, langues, littérature, philosophie, institutions sociales et politiques, ne pouvait être abandonnée par nous lorsqu'il s'agissait des œuvres de la plastique. Accoutumés à ce mode d'exposition, vous eussiez été comme tout désorientés si je vous avais transportés tout d'abord en plein siècle de Périclès ou d'Alexandre, et si j'avais commencé à vous décrire les chefs-d'œuvre de l'architecture ou de la sculpture que ces grands siècles ont produits, sans vous faire comprendre par quelle série d'efforts, par quel enchaînement de causes et d'effets on en était venu à atteindre cette perfection ; vous auriez eu le droit de m'adresser les mêmes reproches si j'avais arbitrairement séparé les unes des autres les grandes formes de l'art, l'architecture, la sculpture, la peinture. Pour répondre à votre attente, pour vous montrer le génie grec obéissant, dans son développement plastique, aux mêmes lois que dans son développement poétique, il fallait prendre le génie de la Grèce au berceau, dans son premier éveil, et rétablir la série des œuvres par lesquelles il s'exerce, avec un succès de plus en plus marqué, à traduire ses idées dans la langue des formes ; il fallait faire marcher de front l'histoire des trois grands arts, architecture, sculpture et peinture, qui ne sont que des créations dif-

férentes d'une même faculté et qui se tiennent de si près, qui se prêtent un continuel et mutuel secours.

Mais, pour atteindre les origines vraies, il fallait remonter au-delà des origines apparentes; pour bien comprendre, pour expliquer la Grèce naissante, il fallait remonter au-delà de la Grèce, il fallait sortir de l'étroite enceinte de l'histoire grecque, il fallait résumer l'histoire et le travail de ces peuples qui entourent le bassin oriental de la Méditerranée et de qui la Grèce naissante a reçu tant d'exemples utiles. Ce n'est pas en Grèce que sont les vraies origines de la civilisation dont les peuples de l'Europe moderne sont les héritiers et qui aspire aujourd'hui à transformer, à mettre en valeur toute la surface de la planète.

La Grèce, que nous appelons l'*antiquité*, est venue tard dans l'histoire, quand déjà la civilisation avait derrière elle un long passé, un passé de bien des siècles. En ce sens, il est vrai le mot que Platon attribue aux prêtres de Saïs s'adressant à Solon : « Vous autres Grecs, vous n'êtes que des enfants(1)! » En comparaison de l'Égypte, de la Chaldée, et de la Phénicie, la Grèce est presque moderne : le siècle de Périclès est peut-être plus rapproché de nous, dans le champ de la durée, que des commencements de la civilisation égyptienne.

Paraissant ainsi la dernière sur la scène, quand déjà depuis des siècles le génie de l'homme, par une longue suite d'efforts ininterrompus, en était arrivé à exprimer ses pensées d'une manière claire et durable, soit à l'aide des sons de la voix articulée et des signes qui les représentent, soit à l'aide de formes imprimées à la matière, au moyen de ce que nous appelons *la plastique*, la race grecque n'aurait pu rester étrangère à tout ce qui s'était fait avant elle, elle n'aurait été appelée à tout tirer d'elle-même que si elle avait été jetée par le hasard de sa destinée à quelque extrémité du monde, dans un

(1) *Timée*, p. 22.

canton détourné et d'un accès difficile, dans une île inabordable. Est-ce ainsi que les choses se sont passées?

Tout au contraire, vers l'époque à laquelle remontent ses plus lointains souvenirs, nous la trouvons établie en plein bassin oriental de la Méditerranée, dans une péninsule qui, toute voisine de l'Asie, semble se détacher de l'Europe pour s'avancer au-devant de l'Afrique avec le cortège d'îles qui l'entourent et la précèdent. Entre la côte d'Asie et la péninsule, ici des détroits que traverse le bras d'un vaillant nageur, là de nombreuses îles, en vue l'une de l'autre, qui semblent inviter les moins hardis à se lancer sur cette route qu'elles jalonnent; on dirait ces cailloux que la main du paysan jette au milieu du ruisseau, quand le pied ne saurait le franchir d'un bond; en sautant de l'un à l'autre, on a bientôt gagné la rive opposée.

La race grecque, par la situation de la région où elle apparaît, se trouve donc ainsi rapprochée des empires d'Égypte, d'Assyrie et de Médie, maîtres des côtes de la Méditerranée orientale; en même temps, le caractère péninsulaire et insulaire de presque toute la contrée qu'elle habite, ainsi que le nombre considérable de ses colonies attachées à toutes les côtes comme autant de navires à l'ancre, voilà des conditions qui multiplient singulièrement pour elle la surface de contact, qui rendent cette surface bien plus étendue. Pour la Grèce, ce n'est pas seulement sur une frontière que peut se faire, comme pour tel autre peuple, l'échange des idées et des procédés; étant presque partout île et côte, elle est partout frontière, partout ouverte, partout sensible à l'influence de l'étranger. Elle est toute tournée vers le dehors; pas de ces épaisseurs de pays fermé qui peuvent rester longtemps closes au passage des marchandises et des idées.

La Grèce étant ainsi située, il ne pouvait pas ne point arriver que, le jour où les populations qui l'habitaient s'éveilleraient et sortiraient de la barbarie, elles ne re-

çussent de l'Orient si voisin des germes féconds, des exemples, des modèles, des procédés, qu'elles n'absorbassent point, passez-moi l'expression, ces germes par tous les pores. Ce qui avait déjà été trouvé, pourquoi la Grèce prendrait-elle la peine de l'inventer à nouveau, de recommencer le travail dès le début, avec toutes ses lenteurs, tous ses tâtonnements?

Ne valait-il pas mieux prendre l'œuvre commune au point où elle était parvenue et se servir, pour aller plus loin, de ce que d'autres avaient déjà trouvé? L'homme va toujours au plus pressé; dès qu'un plus instruit lui enseigne quelque procédé qui peut améliorer sa vie et favoriser la satisfaction de ses besoins et l'expression de ses idées, il ne perd pas son temps à le critiquer, il s'en empare aussitôt; il l'applique d'abord tel qu'on le lui a transmis, puis ensuite il l'améliore dans le détail, il le perfectionne à l'épreuve, avec les années et l'expérience.

Aussi, plus l'étude du passé fait de progrès, plus on arrive à reconnaître quel fonds de vérité contiennent ces antiques traditions, ces vieilles légendes qui nous montrent, à leur manière et dans leur langue, l'influence de l'Égypte, de la Syrie, de l'Asie-Mineure s'exerçant sur la Grèce. Pour ne parler que de ce qui nous occupe ici, pour nous placer et rester sur le terrain de la plastique, l'historien de l'art, à mesure qu'il porte plus de précision dans ses recherches et que, par la multiplication des voyages et des fouilles, il a sous les yeux un plus grand nombre d'éléments de comparaison, à mesure que les formes sont représentées par des dessins plus exacts et qu'elles sont mieux définies, l'historien de l'art reconnaît dans l'art grec plus de *survivances*, c'est-à-dire un plus grand nombre de formes, de motifs, d'éléments qui avaient été inventés et déjà employés pendant des siècles par des civilisations antérieures. Il reconnaît aussi que les Grecs ont emprunté à ces prédécesseurs à peu près tout ce que l'on peut appeler la partie industrielle

de l'art, les procédés de la métallurgie, de la céramique, l'art de souffler le verre, de tisser et de broder les tapis et les étoffes, d'assembler la pierre, etc. La Grèce doit à ses prédécesseurs l'outillage matériel de la civilisation et la manière de s'en servir; elle leur doit ce que l'on peut appeler *l'alphabet de l'art*.

Pourtant l'art grec, — nous aurons sans cesse l'occasion de le montrer quand nous en serons arrivés à l'étudier en lui-même, — est profondément original; il est supérieur à tout ce qui l'a précédé, il a seul mérité de devenir et de rester classique, c'est-à-dire de fournir un ensemble de règles susceptibles d'être transmises par l'enseignement. En quoi consiste cette supériorité? Comment s'explique cette originalité? C'est ce que nous aurons à expliquer; mais, pour arriver à faire ressortir les différences, il faut que nous commençons par étudier l'art de ces peuples à l'école desquels s'est mise la Grèce, dont elle a été l'héritière et la continuatrice. Pour saisir, pour définir dans l'art grec ce qui est vraiment grec, ce qui appartient en propre à l'art grec, il est indispensable que nous commençons par étudier les éléments étrangers en remontant au milieu où ils se sont produits, aux civilisations qui les ont vus naître; il faut que nous saisissons l'esprit de ces civilisations, que nous atteignons l'âme même et le génie, que nous voyions d'où elles sont parties et où elles sont arrivées, où elles se sont arrêtées. Sans entrer dans le détail, nous devons arriver à nous faire une idée exacte de leur valeur et de l'esprit qui les animait, nous devons, dans le domaine de la plastique, dresser leur inventaire.

C'est ce besoin qui explique la méthode suivie l'an dernier dans ce cours. Nous n'avons pas étudié l'Égypte, l'Assyrie, la Perse, pour elles-mêmes; nous nous sommes donc gardé d'entrer dans le détail et d'épuiser la matière. C'est toujours les yeux fixés sur la Grèce que nous avons poursuivi la route qui nous a conduits des bords du Nil à ceux du Tigre et de là sur le plateau de l'Iran, de

Memphis et de Thèbes à Babylone et à Ninive, de Ninive à Ecbatane, Persépolis et Suse.

III

C'est par l'Égypte que nous devons commencer ; nous avons rappelé, ce qui ne fait plus doute aujourd'hui pour personne, que l'Égypte était l'aînée de notre civilisation, l'aïeule des nations ; déjà constituée plus de quatre mille ans avant notre ère, elle a eu quarante siècles de vie indépendante, et son culte, sa langue et son art se sont encore prolongés jusque sous les maîtres perses, grecs et romains, jusqu'à la fin du troisième siècle après Jésus-Christ. C'est là un phénomène sans exemple dans l'histoire ; nous en avons signalé l'intérêt et l'originalité.

En abordant l'étude de l'art égyptien, nous avons eu à écarter une opinion qui, toute répandue qu'elle soit, n'en est pas moins inexacte et fautive : celle de l'immobilité de l'art égyptien, expliquée par la théocratie. Nous avons protesté contre ce préjugé d'abord au nom des lois de l'histoire ; tout est dans le devenir, tout change en nous et autour de nous. Il n'y a pas d'exemple d'un peuple qui ait pu se soustraire à cette loi du développement organique.

Nous avons ensuite montré par des faits, par l'étude même des monuments égyptiens, que les choses ne s'étaient point passées comme les présentait le préjugé vulgaire ; dès que l'on étudie d'un peu près l'art égyptien, on y distingue des différences sensibles entre trois grandes périodes d'art qui correspondent à trois grandes périodes de l'histoire politique. Nous avons indiqué les traits qui caractérisent l'art naturaliste et sincère de l'ancien empire, qui le séparent de l'art grandiose et puissant, mais déjà plus conventionnel, du nouvel empire ; nous avons marqué comment, à son tour, l'art saïtique se distingue par une certaine élégance un peu molle qui lui est propre.

Ceci posé, nous sommes entrés dans une rapide étude de l'art égyptien, et voici le résultat de nos recherches. L'architecture égyptienne est plus préoccupée qu'aucune autre d'obtenir une solidité à toute épreuve, de vaincre et de défier le temps. Ainsi s'expliquent et le choix de ses matériaux et le choix de ses formes, le goût qu'elle a pour la disposition pyramidale. C'est une architecture en pierre qui fait un grand usage du support lapidaire; elle emploie partout la colonne; par là, elle semble annoncer l'architecture grecque et avoir pu lui fournir des modèles; mais nous avons insisté sur les différences essentielles qui séparent la colonne égyptienne de la colonne grecque, le temple égyptien du temple grec; nous avons montré comment l'Égypte, malgré l'ampleur et la beauté de ses constructions religieuses, n'était pas arrivée à la conception du *module*, c'est-à-dire d'un rapport constant entre les diverses parties de l'édifice. Les temples égyptiens ont des dimensions, ils n'ont pas de proportions; ils n'ont pas cette unité que donne au temple grec la *cella*, la maison du dieu, centre et partie principale de l'édifice, à laquelle toutes les autres se subordonnent. Quant à la décoration, sans entrer dans le détail, nous avons signalé en Égypte l'usage de cette *polychromie* que nous retrouverons partout dans l'art antique, et nous en avons expliqué la nécessité par l'intensité de la lumière du midi.

Dans la sculpture, l'art égyptien a débuté, à une époque très reculée, par un art libre et progressif qui a produit des chefs-d'œuvre et dont il semblait que l'on pût tout attendre; vous avez pu en juger même par le peu que nous possédons au Louvre des bas-reliefs et des statues de l'ancien empire; mais des causes, dont quelques-unes nous échappent, arrêtèrent cet essor. On peut signaler seulement, parmi ces causes, d'une part, les longues périodes de troubles et d'invasions étrangères qui viennent interrompre le développement de la civilisation égyptienne; de l'autre, la nature des matériaux

employés. Plus on va, et plus on a un goût exclusif pour les plus durs, qui ne se prêtent pas au travail du ciseau.

Arrêté par cet ensemble de circonstances, l'art égyptien se recommande par une science très avancée des proportions du corps humain; il arrive même à marquer très bien, dans la tête, le caractère individuel; mais, pour le reste, il se borne à une sorte d'ébauche abrégative, il ne prend pas à l'étude du corps humain et à la reproduction de ses beautés le genre d'intérêt qu'y trouve le sculpteur grec. Aussi garde-t-il jusqu'à la fin, alors que l'habileté manuelle est poussée le plus loin, certaines conventions défectueuses qui gâtent ses œuvres même les plus achevées.

Quant à la peinture, nous n'avons pas eu longtemps à y insister. Il n'y a point eu, il est vrai, de peuple qui ait étendu plus de couleur sur des surfaces et qui ait même eu un sentiment plus juste que les Égyptiens de l'accord des tons; pourtant, ils n'ont jamais peint, au vrai sens du mot; ils n'ont jamais su marquer par la dégradation des couleurs la distance à laquelle les objets colorés sont censés être de l'œil du spectateur et la qualité de la lumière qui les baigne. Ils n'ont fait que de l'enluminure, mais ils l'ont faite d'une manière supérieure.

En Chaldée, surtout en Assyrie où les monuments sont mieux conservés, nous avons étudié un art qui remonte moins loin, du moins par les monuments qui nous en sont connus, que l'art égyptien, mais qui n'a pas des caractères moins tranchés. Les origines de l'art assyrien doivent être cherchées en Chaldée, dans la région voisine du golfe Persique; mais nous ne pouvons plus l'étudier, sur des monuments de grande dimension et d'une belle conservation, que dans la haute vallée du Tigre, en Assyrie, dans les ruines de Ninive et des palais qui en dépendaient.

Les caractères de l'architecture chaldéo-assyrienne s'expliquent surtout par les habitudes qu'elle a prises, dès le berceau, dans ces grandes plaines de la Babylonie

où manque la pierre. Le constructeur assyrien a la pierre sous la main ; il sait l'appareiller, et pourtant, par fidélité à d'anciennes traditions, peut-être surtout pour aller plus vite, il n'emploie guère la pierre que pour les sou-bassements et les revêtements. Le corps de l'édifice reste toujours construit en briques, et la brique cuite n'y entre même que dans des proportions restreintes. C'est la brique crue qui y joue le plus grand rôle, qui y forme l'épaisseur des murailles. Qu'en résulte-t-il ? C'est que cette architecture, à sa base, a, par rapport à sa hauteur, un développement encore plus considérable qu'en Égypte ; le chiffre qui exprimerait le rapport de l'épaisseur à la hauteur est ici encore plus élevé (un quart à un demi, quelquefois bien plus). Il en résulte aussi que la proportion des vides aux pleins, en élévation comme en surface, offre un caractère tout particulier ; nous n'avons que peu de baies, dans des salles étroites et longues ; partout domine la disposition en galeries, et ces galeries, croyons-nous, étaient couvertes par d'épaisses voûtes en pisé.

Dans un tel système de construction, la colonne semble n'avoir pas de place ; on n'en a donc pas retrouvé une seule dans les ruines des grands palais. Pourtant on a découvert un ou deux chapiteaux, et les représentations architecturales qui se rencontrent sur les bas-reliefs suffisent à prouver que l'Assyrie a connu les supports lapidaires ; le type lui en avait été fourni par les troncs de palmier encore aujourd'hui employés dans la construction des édifices privés d'un bout à l'autre de la basse Chaldée. D'ailleurs, elle n'a fait de ces supports lapidaires qu'un usage très secondaire ; elle paraît ne s'en être servie que dans les bâtiments de petite dimension et peut-être au dernier étage de ses édifices, pour y supporter le comble de ces galeries hautes que l'on est amené, par divers indices, à restituer dans certaines parties des palais.

Quoi qu'il en soit, si la colonne joue ici un moindre

rôle qu'en Égypte, elle n'en est pas moins intéressante à étudier; à certains égards, la colonne assyrienne annonce et prépare mieux la colonne grecque que ne le fait la colonne égyptienne. Nous avons reconnu dans le chapiteau assyrien tous les éléments principaux dont se composera le chapiteau ionique; semblable est le mode de jonction avec l'entablement. Nous aurons plus tard à chercher par quelle voie ce type a pu se transmettre à la Grèce et y provoquer une adaptation, une imitation féconde; pour le moment, nous devons nous borner à signaler le fait comme l'une des données du problème que nous offrent à résoudre les origines de l'art grec.

C'est aussi par les conditions de la construction en argile que nous avons expliqué le caractère de l'ornementation assyrienne. A part certaines figures en haut-relief qui décorent les portes, toute cette ornementation n'a et ne pouvait avoir que le caractère d'un décor peint ou plaqué. Le pisé ne pouvait recevoir de moulures. L'ornementation ne fait pas, comme dans le temple égyptien ou grec, corps avec l'édifice; peinte sur enduit ou ciselée sur des appliques de bois, de métal ou de pierre, elle s'ajoute à l'édifice et s'en détache de même.

La principale ressource de cette décoration est dans la sculpture.

Nous y avons distingué :

- 1° Les figures en ronde-bosse;
- 2° Des figures composées dans un système tout particulier de haut-relief (portes et entre-deux des portes);
- 3° Les bas-reliefs (parois des cours et des salles).

Les statues sont très rares. Elles paraissent avoir été faites pour être adossées à un mur ou à un pilastre et n'être vues que par devant; le corps n'y a jamais toute sa rondeur, toute son épaisseur; il est toujours déformé par voie d'aplatissement. Ces statues sont la partie la plus faible de la statuaire assyrienne.

La seconde catégorie de monuments est formée par ces taureaux ailés, ces lions ailés ou copiés sur nature, ces figures de génies, dont le musée du Louvre et le musée britannique possèdent de si curieux échantillons. Nous avons essayé de deviner le sens que les Assyriens attachaient à ces figures; mais nous avons surtout insisté sur la convention très particulière qui a présidé à leur construction, sur ce mélange singulier des procédés du bas-relief et de ceux de la ronde-bosse au moyen duquel on a obtenu un très bel effet décoratif.

Les bas-reliefs proprement dits sont, d'ailleurs, la partie la plus intéressante et la plus variée de la sculpture assyrienne; ils occupent un espace considérable; il y en a 2,000 mètres environ dans le palais de Sargon, à Khorsabad. Nous les avons étudiés au point de vue des sujets traités et au point de vue de l'exécution. Au point de vue des sujets, ils ont un caractère tout historique. C'est le roi, toujours le roi, qui en est le sujet et le héros. Cette tapisserie de pierre n'est autre chose que l'illustration, le commentaire figuré des inscriptions qu'elle accompagne.

Pour ce qui est de l'exécution, nous y avons signalé des défauts analogues à ceux que présentaient les bas-reliefs égyptiens; mais nous nous sommes attachés surtout à faire ressortir les différences. Il y en a deux principales :

1. Le nu ne joue, pour ainsi dire, aucun rôle dans les bas-reliefs assyriens. Le vêtement, sauf de rares exceptions, n'y laisse à découvert que le visage, l'avant-bras et la main, le bas de la jambe et le pied.

2. Le modelé assyrien est bien plus dur, bien plus senti, comme on dit en langage d'atelier, que le modelé égyptien.

Les Grecs avaient déjà remarqué que les Assyriens, les Mèdes, les Perses ne quittaient jamais leur habit; ces peuples avaient fini par regarder comme honteux pour un homme de se laisser voir dépouillé de ses vête-

ments (1). Nous avons cherché l'origine de ces habitudes dans le climat de la région qu'ils habitaient, climat à températures extrêmes et à variations brusques, où le vêtement est nécessaire pour défendre le corps contre les ardeurs du soleil en été, contre les subits refroidissements que de violents orages amènent aux changements de saison, surtout contre les froids de l'hiver. Ninive était dans le voisinage des hautes montagnes et à l'issue de vallées où s'engouffrait le vent du nord. L'artiste assyrien travailla donc surtout à rendre, par le jeu du ciseau, les détails de la draperie, la variété des étoffes et la finesse de leurs dessins; avec l'habileté qu'il y dépense, on sent à quels résultats il serait arrivé si le nu s'était offert à ses regards et à son imitation aussi librement qu'il s'offrait aux yeux de l'artiste égyptien et surtout de l'artiste grec.

La différence dans le caractère du modelé s'explique surtout par la nature de la matière qu'a presque constamment employée le sculpteur assyrien. La préférence accordée aux pierres dures avait conduit les Égyptiens à atténuer, à supprimer les détails; l'usage d'une pierre très tendre a conduit les Assyriens à les souligner, à les exagérer. L'albâtre se raye à l'ongle; le ciseau s'y enfonce presque comme le couteau dans du beurre; quelle tentation pour lui d'appuyer, d'insister, de marquer outre mesure tous ses effets, toutes ses intentions! C'est comme lorsqu'on écrit avec une plume d'oie un peu molle; même sans le vouloir, on est conduit à marquer, bien plus qu'avec une plume dure et fine, les pleins et les déliés. L'instrument guide en quelque sorte la main et l'entraîne.

Ce sont peut-être aussi les défauts de cette matière qui ont empêché les Assyriens de faire plus de statues. Des ouvrages comme les taureaux mitrés de Khorsabad n'au-

(1) Hérodote, I, 10, Platon, *Républ.* V, 3 (p. 452, c). Thuc., I, 6. Xénophon, *Hellén.* III, 4, 19.

raient pas été possibles, avec l'albâtre, en ronde-bosse pleine; les jambes se seraient écrasées sous le poids du corps. Il en aurait été de même d'une statue où les jambes auraient été écartées du tronc, où les bras auraient porté à faux. D'un bloc de cette pierre molle et comme fluide, allez donc tirer une figure semblable au Gladiateur combattant!

Détourné de l'étude attentive des formes par l'interposition perpétuelle de la draperie, le statuaire assyrien n'a même pas cherché ce dont l'égyptien avait toujours conservé le goût, l'exactitude dans la copie de la tête; non-seulement il n'a pas poursuivi la vérité du caractère individuel (à Ninive tous les rois se ressemblent), mais il n'a même pas essayé de rendre, ce qui est plus facile, des caractères de race très marqués et très sensibles. Dans les bas-reliefs de l'Égypte, on distingue très bien, à leurs traits, les Égyptiens, les nègres et les Sémites. Chez les Assyriens, ce n'est guère qu'au costume et à certains accessoires que se reconnaissent les peuples vaincus. Les sculpteurs ninivites n'ont guère que deux types : la tête barbue, la tête imberbe; ce second type revient trop souvent pour qu'on puisse toujours le considérer comme désignant des eunuques. C'est dans les têtes des rois et de leurs grands officiers qu'il faut chercher le type idéal de la race assyrienne, celui dans lequel cette race se reconnaît et s'admire. Il a de la noblesse, et se rapproche beaucoup de celui que l'on appelle d'ordinaire le type juif.

Où l'artiste assyrien a surtout montré ce dont il était capable, c'est dans la représentation de l'animal. Là son regard n'était pas gêné par le vêtement; il embrassait d'un coup d'œil toutes les formes de l'animal, il en voyait tous les muscles se tendre dans l'effort ou se relâcher dans le repos; aussi chacun des animaux qu'il introduit dans les scènes qu'il retrace est-il bien saisi dans l'originalité de sa forme propre et de ses mouvements particuliers. C'est le lion surtout qu'il a merveilleuse-

ment rendu dans ces tableaux de chasse qu'il a si fort multipliés; comme vérité d'attitude et de mouvement, certains lions assyriens n'ont pas été surpassés, ni par l'art grec, ni par aucun autre art (1).

Passant de la statuaire à la peinture, nous avons montré que la polychromie, dans un certain sens, était plus nécessaire encore à l'Assyrie qu'à l'Égypte. Avec ses grands plans verticaux et la pauvreté de ses saillies, l'architecture assyrienne ne pouvait se passer de la couleur pour éclairer et varier ses surfaces. La couleur y remplaçait les moulures presque absentes.

En Chaldée et en Assyrie, la peinture n'est, à proprement parler, comme en Égypte, que de l'enluminure. Elle ne connaît ni la perspective aérienne ni le clair obscur; elle ne procède que par teintes plates juxtaposées.

Elle s'offre à nous sous trois aspects principaux :

- 1° Émail ou couche de couleurs vitrifiées par le feu, qui revêt une des faces de briques cuites au four;
- 2° Peinture appliquée à froid sur un enduit préparé;
- 3° Peinture appliquée à froid sur les bas-reliefs.

Nous avons étudié ce qui reste des peintures obtenues par ces trois procédés; nous avons reconnu que si les Assyriens paraissent avoir porté, dans la décoration de leurs édifices, cet instinct de la couleur qui distingue encore les peuples orientaux, qui fait encore la valeur de leurs tapis et de leurs étoffes, leurs décorateurs avaient été moins près d'être des peintres que ceux de l'Égypte; leurs fresques, autant que nous pouvons en juger par de faibles débris, étaient d'un ton moins franc et moins vif, surtout d'un dessin moins hardi et moins sûr.

(1) Voyez Layard, *Monuments of Nineveh*, 1^{re}, 2^e série, pl. 2; Place Ninive, pl. 55.

IV

Au terme de cette longue étude, nous ne pouvions nous dispenser de comparer l'un à l'autre l'art égyptien et l'art assyrien; ce sont les deux grands arts originaux qui se sont partagé le monde ancien avant l'avènement de l'art grec. La Médie et la Perse, la Phénicie, la Judée, la Cappadoce, la Phrygie et la Lydie, Cypre, tous les pays où nous retrouvons des monuments antérieurs à la victoire de l'hellénisme, ont subi l'influence de Babylone et de Ninive ou celle de Thèbes et de Memphis, parfois toutes les deux ensemble. Tantôt, comme en Médie, en Perse, en Asie-Mineure, c'est l'élément assyrien qui domine, modifié, dans une certaine mesure, par les circonstances locales et le milieu, par l'emploi de matériaux qui manquaient à la région mésopotamienne; tantôt, comme en Phénicie et en Judée, c'est au contraire l'Égypte qui fournit presque toutes les formes, presque tous les motifs, c'est l'esprit égyptien qui a le dessus et qui se fait sentir dans le caractère général des ensembles et jusque dans les plus petits détails. Nous avons essayé de définir ces deux styles; il nous reste à les rapprocher l'un de l'autre et à marquer les différences, les ressemblances qui les distinguent parmi des traits communs qui établissent entre eux comme un lien de parenté.

Sur le terrain de l'architecture, l'art assyrien est certainement inférieur à l'art égyptien.

Dans leurs constructions, les Chaldéens et les Assyriens paraissent être arrivés à la grandeur et à l'effet d'ensemble par l'ampleur du plan, le choix du site, la richesse de la décoration, mais il leur manque la hauteur; ils n'y arrivent que dans ces tours à plusieurs étages de la Babylonie, dont la forme ne peut échapper au reproche d'une certaine pauvreté, d'une certaine monotonie. Partout ailleurs, la nécessité des grandes épaisseurs de mur semble avoir donné à cette architecture quelque chose de lourd et

de trapu. Dans la décoration, la polychromie, même la plus riche, ne pouvait arriver à remplacer les effets d'ombre et de lumière qui sont fournis par les saillies des moulures, saillies que l'on ne peut demander qu'à la pierre. Citons une seule preuve à l'appui de notre dire : malgré toute l'ingéniosité des architectes, aucune construction en briques ne donnera jamais, je ne dirai point la perfection de l'entablement grec, mais même un couronnement aussi simple et aussi ferme que la grande gorge égyptienne par laquelle se terminent les pylônes.

Malgré ces imperfections, l'architecture assyrienne devait avoir sa beauté originale, dont peuvent surtout nous donner une idée les restaurations de MM. Thomas et Chipiez (1); mais le défaut irrémédiable et profond de cette architecture, c'est le manque d'adhérence et de solidité qui résulte du mode de construction. Œuvres hâtives de conquérants impatients, ces palais, formés d'une argile pétrie avec précipitation dans le moule, ne pouvaient avoir de durée; l'argile, à laquelle la main de l'homme n'a donné qu'une façon insuffisante, retourne bien vite à son état premier. A ces édifices, plus encore qu'au corps de l'homme, s'applique la parole des livres saints : « *Pulvis revertatur ad pulverem.* » Les voûtes s'abattent et s'émiettent; les revêtements des murs se renversent contre le sol et les murs s'écroulent. C'est cette épaisse couche de terre meuble qui a protégé, comme la sciure de bois dont se servent nos emballeurs, les taureaux et les bas-reliefs de Ninive; d'un mal, d'une disposition vicieuse, il est résulté ainsi un grand bien, et cependant, tout heureux qu'il soit du résultat obtenu, l'architecte ne saurait approuver ce mode de construction, qui condamne les édifices à devenir, dès que cesse l'entretien,

(1) M. Thomas est l'auteur des planches qui forment l'atlas de l'ouvrage de M. Place; il s'est surtout occupé des palais assyriens. Pour les tours à étages de la Chaldée, voir les beaux dessins exposés par M. Chipiez, au salon de 1879. C'est tout un essai de restauration d'une architecture dont les ruines mêmes ont péri.

un informé monceau de terre. Comparez la ruine assyrienne à la ruine égyptienne et surtout à la grecque; la première ne s'indique plus, dans la plaine, que par une hauteur confuse, un vague mouvement de terrain; la seconde, tant que la barbarie de l'homme n'en a pas arraché la dernière pierre, garde, dans le dernier de ses membres qui reste debout, sa beauté intacte et tout son caractère. Le goût de l'artiste, la marque du siècle reste empreinte dans chacune des parties. Une colonne debout, avec son chapiteau et une portion de l'entablement, il n'en faut pas plus pour nous donner la vision de tout le temple; dans chacune des pierres qu'a touchées le ciseau de l'ouvrier grec se retrouve, en raccourci, l'idée de l'édifice tout entier. Le moindre débris est vivant, parce qu'il est expressif. Ici, au contraire, après quelques siècles, presque tout ce qui composait l'édifice est redevenu matière brute, et l'âme de l'homme, qui avait un instant animé toute cette masse en lui imprimant une forme, s'est comme évanouie sans laisser de traces.

Dans la sculpture, il y a plutôt, de l'Égypte à l'Assyrie, différence qu'infériorité pour ce qui regarde l'exécution. Le sculpteur assyrien a un sentiment moins élevé de la forme que le sculpteur égyptien. Il n'a pas su traiter la figure en ronde-bosse. Non-seulement il n'a rien produit de comparable à certaines œuvres à la fois naïves et savantes du haut empire, mais même, si on le compare aux sculpteurs du moyen et du nouvel empire, il est loin encore de cette justesse de proportions et de cette élégance aisée qui caractérise toutes les œuvres un peu soignées de la plastique égyptienne. Pourtant, à certains égards, il est peut-être dans une meilleure voie que le sculpteur égyptien; il sent mieux la beauté, l'énergie du mouvement; il semble faire plus d'effort pour la rendre, il travaille mieux à remplir le contour que l'égyptien laisse à peu près vide.

Où il est encore décidément inférieur, c'est dans le

choix des sujets, dans la faculté créatrice. Dans la sculpture égyptienne, on trouve à la fois le monde divin et le monde humain; on trouve, mêlés les uns aux autres, de nombreux êtres créés par l'imagination et des personnages réels; une extrême variété résulte des relations de ces personnages, de la pénétration de ces deux mondes l'un par l'autre. En Assyrie, une certaine pauvreté d'invention, peu d'imagination. Le monde divin n'est représenté que par les génies qui se dressent auprès des portes et par quelques petites figures ailées; la sculpture figure toujours des scènes historiques et se répète sans cesse. Le sculpteur ne remonte même guère au-delà du règne du prince sous lequel est bâti le palais.

A cet égard encore, il y a plus de rapports entre l'Égypte et la Grèce, où le monde divin a pris dans l'art un si riche développement, qu'entre l'Égypte et l'Assyrie. En Grèce, l'art, dans ses beaux siècles, ne représente que des êtres supérieurs à l'homme et plus beaux que lui; il ne représente que les enfants de son imagination, les héros et les dieux.

Une dernière observation : l'Assyrie, d'après ce parallèle, paraît inférieure à l'Égypte. Sa civilisation a été moins puissante, son art moins idéal; elle a moins tendu vers la perfection; elle s'est contentée à meilleur marché; elle a fait de moindres efforts d'invention. Comment se fait-il alors qu'elle ait, comme nous le démontrerons plus tard, exercé sur la Grèce une influence plus profonde que l'Égypte, qu'elle ait plus contribué à son éducation? Rien de plus simple. C'est une question de date. Quand l'Égypte sort de ses frontières et se répand sur le monde oriental, quand, grâce à la soumission de la Phénicie, elle a une flotte qui lui obéit et qui domine dans la Méditerranée, les populations qui seront plus tard les Grecs ou n'habitent pas encore leur patrie future ou y dorment encore du sommeil de l'enfance; au contraire, lorsque, avec les Sargonides, Ninive devient la capitale de toute l'Asie antérieure, lorsque, par la conquête de la

Phénicie et de Cypre, elle débouche sur la mer qui baigne les îles grecques et se trouve en contact avec les cités grecques de Cypre, de Rhodes et de l'Asie-Mineure, la Grèce s'est éveillée ; son génie est en pleine fermentation, en plein travail de sève et de jeunesse ; elle a déjà la poésie épique, elle se prépare à créer la poésie lyrique. La Grèce est pubère ; le contact peut et doit être fécond.
