

TP 144M²⁸

Hubert PHILIPPART
Chargé de cours à l'Université de Bruxelles.

Les caractères généraux de l'art attique au temps de sa maturité

(Pl. I-II)

Extrait de la *Revue de l'Université de Bruxelles*
n° 2, décembre 1925-janvier 1926

BRUXELLES
Société anonyme M. WEISSENBRUCH, Imprimeur du Roi
49, rue du Poinçon, 49

1926

Les caractères généraux de l'art attique au temps de sa maturité (1)

(Pl. I-II)

PAR

HUBERT PHILIPPART

Chargé de cours à l'Université de Bruxelles.

A Monsieur Henri Grégoire.

La science archéologique doit remplir une triple mission : analyser et définir les techniques, découvrir et coordonner les documents de l'histoire de l'art, dégager les lois de création et les principes de l'esthétique. C'est assez dire qu'elle n'est pas seulement le catalogue des tessons, la description des tufs informes. Sans doute, elle préside à ces recherches pénibles et obscures qui livrent aux érudits les éléments infinitésimaux d'une reconstitution sérieuse du passé le plus reculé, elle exige des fouilleurs et des conservateurs de musées une abnégation opiniâtre dont ils ne verront pas les fruits, mais elle n'oublie pas qu'elle est préposée à la mise en valeur et à l'enrichissement de notre patrimoine de chefs-d'œuvre. Elle exhume l'*Hermès* d'Olympie et l'*Aurige* de Delphes; elle ressuscite le *Trésor des Athéniens* et la chapelle d'Athéna Niké. En un mot, elle vise à la vérité, mais elle nous donne royalement, par surcroît, la beauté, et nous apprend à l'apprécier.

C'est à ces deux points de vue, historique et esthétique, que je voudrais examiner avec vous les types adultes de l'art classique. Nous les trouverons au cœur de l'Hellade, en Attique. Nous ferons sur cette

(1) Leçon d'ouverture d'un cours libre d'archéologie classique (7 nov. 1925).

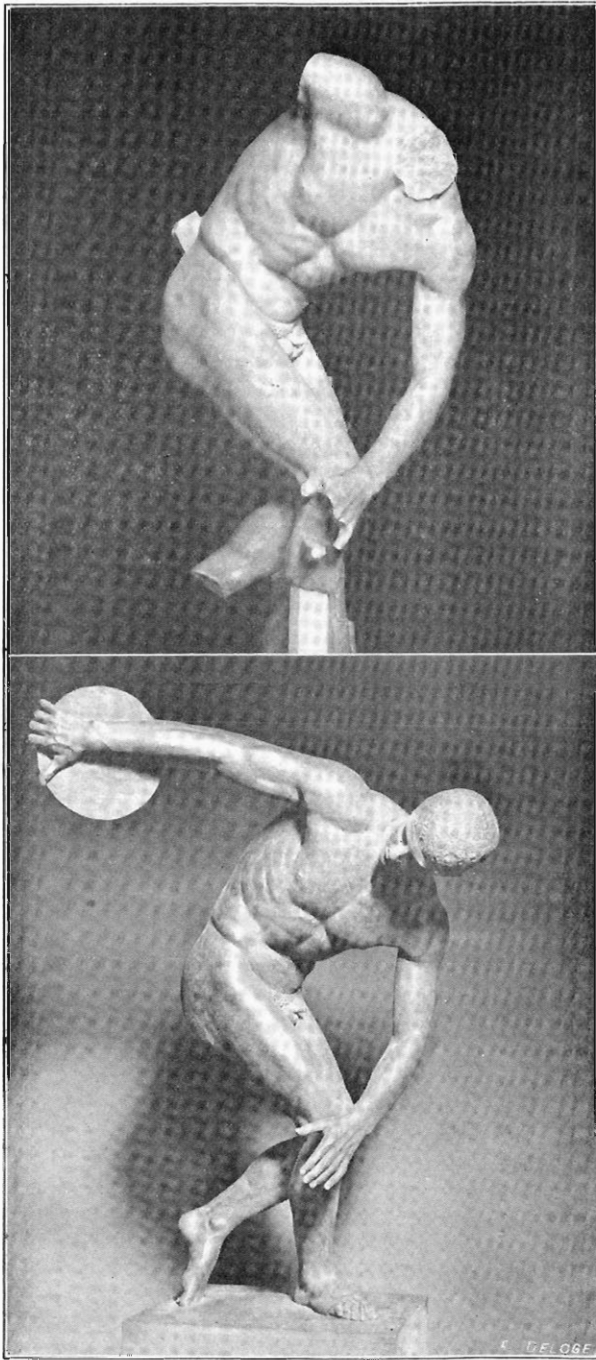
terre privilégiée une rapide escale, en laissant de côté bien des problèmes, entre autres celui de l'origine du temple grec qui nous obligerait à nous attarder à l'étude des palafittes et des terramares, des urnes-cabanes et des cavernes préhistoriques. Notre premier soin sera de déterminer sommairement l'époque de l'apogée de l'art attique et d'esquisser le tableau synchronique des œuvres qui le représentent.

Il est loin, le temps où l'*Apollon* du Belvédère et le *Laocoon* passaient pour les chefs-d'œuvre « les plus sublimes » (Winckelmann) de la statuaire grecque. Les découvertes accumulées depuis 1816 n'ont fait que confirmer le jugement de Visconti : le génie de Phidias domine toute l'histoire de l'art hellénique. Nous le connaissons bien imparfaitement cependant. Ses créations les plus merveilleuses, les statues^o chrysléphantines de l'*Athéna* dite *Parthénos*, du *Zeus* d'Olympie et de l'*Aphrodite Ourania* sont irrémédiablement perdues (1) : c'est à peine si la froide réduction romaine du Varvakeion (Musée d'Athènes, n° 129) et la statuette Lenormant (Musée d'Athènes, n° 128), une ébauche assez grossière, nous aident à comprendre les descriptions antiques de la *Parthénos*, et si la tête de Boston conserve sous l'empreinte praxitélienne un reflet du *Zeus* original. Ses nombreux bronzes n'ont survécu que dans de médiocres et problématiques copies. Le *Diadoumène Farnèse* (British Museum, n° 501) dériverait de l'*Anadoumène* d'Olympie et l'*Amazone Mattei* (Vatican, n° 265, Gal. St.) de l'*Amazone* d'Ephèse; le *Torse Médicis* (Louvre, n° 3070) reproduirait en petites dimensions l'*Athéna Promachos* qu'on distingue aussi sur les deux dessins du relief d'Ambélokipi aujourd'hui perdu (2) et sur des monnaies athéniennes frappées sous l'empire romain; la belle tête de Bologne, associée assez artificiellement par Furtwängler avec un corps de Dresde, nous rendrait le

(1) M. CARLO ALBIZZATI a récemment attiré l'attention sur un masque et un morceau d'avant-bras en ivoire trouvés dans la Saline en 1824 et conservés à la Bibliothèque du Vatican (*Journ. Hellen. Stud.*, 1916, pp. 373-402, pl. VIII-IX). Ce sont les seuls fragments d'une statue chrysléphantine que nous possédions. Ils proviendraient d'une *Athéna* de style phidiasque, celle de Kolotès.

(2) Dessin au British Museum : *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 488. Dessin à Strasbourg : *Jahrb. d. arch. Inst.*, 1913, p. 357, fig. 4. Deux répliques du torse Médicis à Séville : *Jahreshefte des österr. arch. Inst.*, 1899, p. 157-173, pl. 2-3.

PLANCHE I



a) STATUE TROUVÉE A CASTEL PORZIANO (Rome, Musée National).
b) RESTITUTION DE M. RIZZO (Rome, Musée National).

profil de la *Lemnia* tant vantée par Lucien (*Portraits*, 6). Du moins, il nous reste le *Parthénon*. Si Phidias n'a pu sculpter de sa propre main les trente figures des frontons, les quatre-vingt-douze métopes et les 160 mètres de la frise cellaire, il a, nous le savons par des témoignages positifs, eu la haute surveillance de tous les travaux, choisi lui-même ses collaborateurs, tels Agoracritos et Alcamène, et fourni les maquettes pour les détails ou les ensembles importants. Les architectes étaient Ictinos et Callicratès.

Restaurer en partie le monument converti en église byzantine au vi^e siècle, en mosquée au xv^e, éventré par les bombes vénitienes au xvii^e et mis au pillage par lord Elgin au commencement du xix^e, est chose relativement facile, grâce aux dessins des frontons exécutés pour le marquis de Nointel (Bibliothèque Nationale), dessins qu'on complète par les scènes de l'hydrie de Kertch (Ermitage) et du putéal de Madrid, grâce surtout à l'abondante collection de marbres parthénoniens que possèdent le British Museum et les musées de l'Acropole, du Louvre, de Vienne, de Wurzburg, du Vatican et de Palerme. Quand on a redressé par la pensée les colonnes qui gisent sur les flancs du temple, comme M. Balanos nous en a discrètement donné l'exemple dans la réalité, quand on a replacé dans les tympans déserts une dizaine de statues, entre les triglyphes les deux tiers des métopes, qu'on a reformé sur 125 mètres la couronne des reliefs de la frise, on oublie les lacunes et les mutilations pour ne plus voir que le glorieux héritage de beauté.

Si le *Parthénon* est le seul témoin de l'œuvre de Phidias, ne trouverons-nous pas parmi ses compatriotes un artiste de premier plan à qui nous pourrions attribuer avec certitude, non plus des sculptures décoratives, mais une véritable statue? Hélas non! Le temps nous a dérobé tous les originaux qu'on eût pu considérer comme « signés » de la statuaire attique du milieu du v^e siècle. Nous serons réduits à nous contenter d'une traduction en marbre d'un bronze particulièrement célèbre de Myron : le *Discobole*. En ajoutant à la bonne réplique partielle de Castel Porziano (Rome, Musée National, n^o 470) (Pl. Ia), la tête de la Villa Palombara (Rome, Palazzo Lancellotti), le bras droit de la Casa Buonarroti (Florence, salle I, n^o 10), et les pieds de la statue trouvée en 1791 dans la Villa d'Hadrien (British Museum, n^o 250), on obtient une restitution assez homogène et qui

peut, à en juger par le plâtre teinté de M. Rizzo (Pl. Ib), donner l'illusion du modèle lointain. On a tenté d'identifier d'autres copies des bronzes de Myron : son groupe d'*Athéna et Marsyas*, dont il reste la base sur l'Acropole, serait constitué par l'*Athéna* juvénile de Francfort et le *Silène* du Latran; le British Museum et l'Antiquarium romain possèderaient chacun une réplique de la tête du *Persée*, et les traits de la tête de *Méduse* que le héros tenait à la main se retrouveraient dans les masques Rondanini et Biadelli; un bronze d'Herculanum (Bibliothèque Nationale) serait une réduction de la fameuse *Génisse*, mais aucune des solutions proposées ne se réclame d'une argumentation assez convaincante pour que nous puissions en tenir compte ici.

En l'absence des monuments de la grande peinture, que leur nature même vouait à une destruction précoce quand ils n'étaient pas ensevelis, comme ce fut le cas pour les fresques de Campanie, sous la lave ou les lapilli, les décors de vases prennent une valeur considérable. A vrai dire, ce sont plutôt des dessins que des peintures; cependant on y retrouve l'inspiration et la technique polygnotéennes et phidiasques. Il faut citer parmi les plus beaux spécimens les lécythes funéraires, les coupes à fond blanc de Sotadès (British Museum, D5-D7, etc.), et quelques exemplaires à figures rouges : la coupe de Codros à Bologne (Pellegrini, I, n° 275), le skyphos de la *Mnestérophonie* à Berlin (Furtwängler, n° 2588), le canthare signé d'Epigénès à la Bibliothèque Nationale (De Ridder, n° 851), le stamnos du départ du guerrier à Munich, et trois tableaux dionysiaques du meilleur style : la Ménade endormie sur une oinochoé d'Oxford, la fête de Bacchos Stylos sur un stamnos de Naples (Heydemann, n° 2419) et le repos du thiasé sur un lécythe aryballisque de Berlin (Furtwängler, n° 2471). Nous ne nous interdirons pas des allusions aux productions des autres arts mineurs, mais, pour simplifier notre analyse, nous la ferons porter principalement sur deux œuvres : le *Discobole* et le *Parthénon*.

Nous devons maintenant préciser les dates. La chronologie pour la période qui nous occupe repose à la fois sur les textes littéraires — Thucydide, Pline, Plutarque, Pausanias... — et sur les textes épi-

graphiques — comptes d'épistates, inventaires (1). Un papyrus d'Oxyrhynchos nous apprend que le pancratiaste Timanthe immortalisé par Myron remporta sa victoire en 436 (2). Deux autres papyrus qui ont beaucoup préoccupé les archéologues de notre siècle ne contiennent malheureusement aucun renseignement sûr. L'un l'*Anonymus Argentinensis* de Strasbourg, publié par Bruno Keil en 1902, n'est pas le résumé d'un document historique: M. Wileken a démontré péremptoirement qu'il ne contient qu'une série de notes sur un commentaire du discours de Démosthène contre Androtion (3). Quant aux fragments de Genève annoncés à grand bruit par Jules Nicole en 1910, non seulement ils ne proviennent pas des *Chroniques* d'Apollodore, mais Chr. Jensen et Carl Robert nient qu'ils aient le moindre rapport avec le sculpteur Phidias. M. Judeich seul a osé, il y a quelques mois, s'élever contre une condamnation qui semblait sans appel (4). Le *Discobole* de Myron et l'*Athéna Lemnia* de Phidias se placent vers 450, l'*Athéna Promachos*, vers 448. On commence le *Parthénon* dans l'été de 447, sous l'archontat de Timarchidès, on l'inaugure aux Panathénées de juillet 438, sous l'archontat de Théodoros, en même temps que la *Parthénos*, bien qu'on n'y dépose les ex-voto qu'à partir de 434. Le *Zeus* d'Olympie est probablement exécuté de 437 à 432, années pendant lesquelles Mnésièlès construit les *Propylées* de l'Acropole.

En somme, les dates extrêmes sont 450 et 430, et l'on est amené à choisir 440 pour moyen terme. Nous dirons donc que l'apogée de l'art attique se fixe aux environs de 440.

(1) W.-B. DINSMOOR, *Attic building accounts, I. The Parthenon*, *Amer. Journ. of arch.*, 1913, pp. 53-80.

(2) Pausanias, 6, 8, 4; GRENFELL-HUNT, *The Oxyrhynchus papyri*, t. II (1899), p. 89, n° 222, col. II, 4. Cf. TH. REINACH, *Rev. arch.*, 1899, 2, p. 408; C. ROBERT, *Hermes*, 1900, p. 184.

(3) BRUNO KEIL, *Anonymus Argentinensis*, Strasbourg, Trübner, 1902; P. FOUCAUT, *Rev. de philologie*, 1903, pp. 1-12; U. WILCKEN, *Archiv für Papyrusforschung*, IV, 1907, pp. 221-222; *Hermes*, 1907, pp. 374-418.

(4) *Pap. Genfer* 263-264: J. NICOLE, *Le procès de Phidias dans les Chroniques d'Apollodore*, Genève, Kündig, 1910; A. KÖRTE, *Archiv für Papyrusforschung*, VI, 1913, pp. 244-245; A. FRICKENHAUS, *Jahrb. des d. arch. Instituts*, 1913, pp. 346-347; C. ROBERT, *Sitzungsber. Akad. Berl.*, XXXI, 1914, pp. 806-813; W. JUDEICH, *Hermes*, 1925, pp. 50-58.

Le plus profond de tous les traits distinctifs de l'art grec est son attachement presque exclusif à un thème d'une prodigieuse fécondité : le corps humain. Du VII^e au V^e siècle, les sculpteurs ont repris sans se lasser jamais ce sujet dont les mille variantes se ramènent à deux types : l'homme nu et la femme drapée. Occupons-nous d'abord du premier.

Que les modèles orientaux aient abrégé les tâtonnements des sculpteurs grecs primitifs, que les Egyptiens leur aient fourni la pose de la jambe gauche tendue en avant et appris le procédé de la fonte en creux, c'est possible, mais c'est l'effort patient de plusieurs générations d'artistes qui a déraïdi les uns après les autres tous les membres, compté les muscles, dilaté la cage thoracique et donné une expression intelligente au masque. Les poings contractés se sont ouverts, les bras, qui adhéraient aux côtes, se sont ployés, libérés, les pieds se sont détachés du sol sur lequel ils reposaient à plat, les jambes ankylosées, à la rotule proéminente, ont acquis de la flexibilité, le torse s'est soustrait à la frontalité hiératique, le visage a perdu son encadrement de nattes en forme de *klaft* memphite, son sourire niais et ses yeux triangulaires. Le bonhomme grotesque de pierre, au tronc orthogonal et empâté, aux bras rectilignes, au crâne aplati, est devenu un Olympien radieux et nonchalant : le kouros du Sounion, espèce de géant naïf dressé d'aplomb comme un épouvantail aveugle, est aujourd'hui ce *Dionysos* rêveur, mollement étendu sur une peau de panthère, dans le fronton oriental du *Parthénon*. Les étapes ont été nombreuses, mais rapides : la lignée des nus archaïques recueillis un peu partout, en Béotie, en Phocide, en Attique, en Corinthie, dans les îles de la mer Egée, à Piombino, compte des vingtaines d'exemplaires qui vont des débuts du VI^e siècle aux débuts du V^e, et même une œuvre contemporaine, sinon parente, des Éginètes, l'*Apollon Strangford* (British Museum, n^o 206). Au nom d'*Apollons* on préfère aujourd'hui celui de *kouroi*, jeunes hommes. On n'a pas tort. Ces corps d'éphèbes dépouillés de leurs habits suivant une coutume étrangère aux barbares, nous dit Thucydide (I, 6), sont ceux que les citoyens voyaient luire, frottés d'huile, au soleil des palestres et qui participaient aux concours d'*euandrie*. A l'origine, la main inexpérimentée en a trahi la beauté, en exagérant les saillies musculuses et l'horizontalité des épaules; puis le schéma s'est estompé,

les plans se sont adoucis, les angles arrondis, une enveloppe de chair a tapissé les tendons et les os. Pressez du doigt la chair du *Dionysos* (British Museum, n° 333 D), vous en sentirez l'élasticité. Elle respire, elle est tiède et animée de la cadence artérielle : elle vit. Le développement harmonieux de l'animal humain atteint ici son point culminant. La caresse attique a parachevé le *canon* éginétique et polycléteén. La science anatomique fera encore des progrès à l'époque hellénistique; jamais plus le modelé n'aura une vérité aussi juste dans sa discrétion.

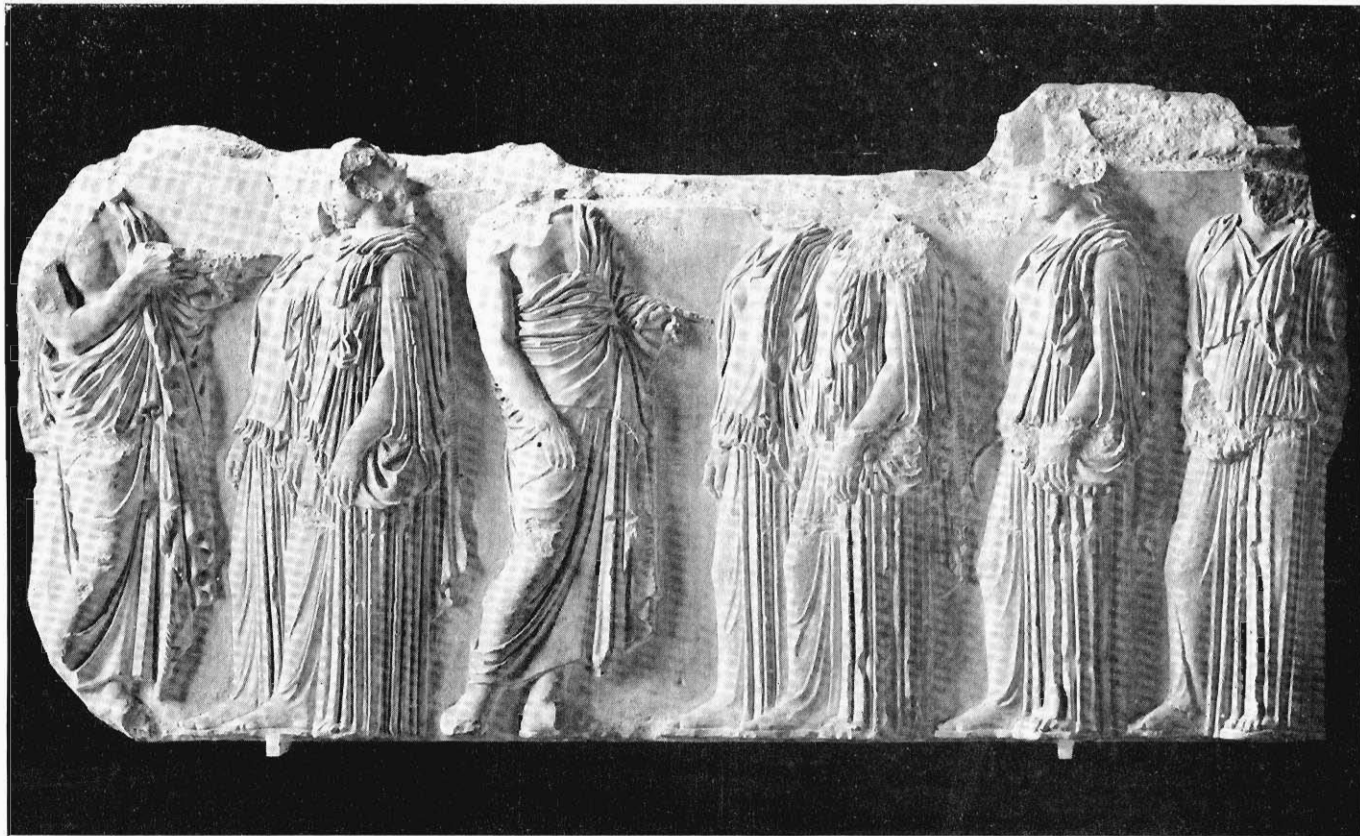
Animal humain, ai-je dit. Mais la hiérarchie des éléments de notre nature n'est-elle pas détruite si la tête, siège de la pensée, n'attire pas plus les regards qu'un dos ou une cuisse ? Nous sommes harcelés par le souci de l'anecdote, nous voulons voir souffrir ou jouir et deviner la détresse ou l'exaltation de l'âme en épiaut la physionomie. Ce point de vue est faux. La plastique oublie sa fonction propre en recherchant les crises qui font monter toute la sève de l'être au cerveau. Le corps n'est pas un appendice méprisable : il doit, à lui seul, par sa charpente et sa carnation, inspirer de l'admiration, quelle que soit la scène à laquelle il participe. C'est assez pour les figures des frontons du *Parthénon* de représenter des personnages debout, assis, couchés. Qu'importe leur nom ! Et si, à l'exception du *Dionysos*, elles sont toutes acéphales (1), on s'aperçoit à peine de cette mutilation, tant elles restent expressives jusque dans les moindres détails, bien que l'épiderme ne soit plus à fleur de ciseau. Combien de nos sculptures modernes subiraient un anonymat et une décollation semblables sans perdre le meilleur d'elles-mêmes ? Il faut être initié comme Rodin aux secrets de l'Hellade pour commencer son *Saint-Jean-Baptiste* par un *Homme qui marche*, décapité. Par contre, une de ses plus exquises créations, la *Pensée*, n'est qu'une tête délicate qui émerge d'un grossier bloc de marbre, une rêverie se dégageant lentement de la matière.

Le *Discobole* de Myron résume et dépasse toutes les précédentes études du raccourci et du *chiasme*, y compris celles de Pythagoras de

(1) On doit noter cependant l'existence d'une tête isolée, de la collection Laborde: COLLIGNON, *Sculpt. gr.*, t. II, p. 41, fig. 19. *Parthénon* (1911), pl. 62; BRUNO SAUER, *Der Weber-Laborde'sche Kopf*, Berlin, 1903.

Rhégion. Dans une inclinaison audacieuse d'un rythme violent et large, il a fléchi le genou gauche, rejeté bien loin en arrière au-dessus du niveau de l'épaule le bras droit qu'il suit du regard, bandé le buste à l'extrême. Cet arc vivant, en se redressant, va lancer comme une flèche le disque près du but. *L'instantané* saisit le moment qui précède immédiatement la dernière secousse et met ainsi sous nos yeux, par un effet nécessaire de l'association des idées, le balancement régulier du bras et la trajectoire que le lourd bronze va décrire en quittant la main de l'athlète. L'habileté technique s'est affirmée avec une pointe de vanité, qui ne va pas sans quelque recherche, dans ce défi aux lois de l'équilibre. Ces lois reprennent leur empire dans le *Parthénon*. La torsion de *Illisos* (British Museum, n° 304 A) se réduit à un mouvement familier, à un déplacement très calme dans sa hardiesse des saillies lumineuses et des masses d'ombre. Le dieu s'arrête, s'arrache péniblement au courant de son lit caillouteux, mais il semble fuir encore, en s'abandonnant aux petites vagues qui l'enlacent et le vêtent de leurs boucles. Un réalisme scrupuleux, digne des écoles péloponnésiennes, détaille les répercussions de la résistance du bras qui sert de support sur le fléchissement du thorax et du bassin. Il n'y a pas dans tout l'art grec de ligne plus éloquente que cette courbe qui descend du jarret droit, suit le profil de la cuisse, creuse l'aîne, soutient le flanc et remonte jusqu'à l'aisselle gauche en comprimant le grand dentelé. Pour dessiner dans le marbre cet arc magistral, il fallait ajouter à la virtuosité d'un Myron le goût raffiné d'un Phidias.

Un progrès parallèle s'est opéré dans le traitement de la draperie féminine. Dans les « incunables », une gaine rigide emprisonne les membres inférieurs et des sillons tiennent lieu de plis. Peu à peu l'air s'insinue entre le vêtement et la chair, l'étoffe remue sur la peau, une sorte de tuyautage la gonfle, et la coquetterie complique la parure. Deux modes vont se succéder. Celle des *korés* ioniennes de la seconde moitié du vi^e siècle se compose d'un long chiton de lin sans manches, retroussé sur le côté, et d'un himation agrafé sur l'épaule droite. Ce costume chargé de broderies multicolores et propre à favoriser les minauderies d'une frivolité cossue sera vite remplacé par la tenue dorienne aux lignes sévères. Après les guerres médiques, la Grèce reprend le lourd péplos de laine avec apotypgma



FRISE EST DU PARTHÉNON (*Musée du Louvre*).

PHOT. F.lli Alfisari.

sur le kolpos. Les tissus cousus à l'orientale ne seront cependant pas exclus et les qualités des deux sortes de draperie, combinées et corrigées l'une par l'autre, s'affirmeront merveilleusement dans le fronton est du *Parthénon*. *Déméter* et *Perséphone* (British Museum, n° 303 E, F), qui sont assises sur des coffrets sacrés dans l'aile gauche, portent le chiton dorique : ses plis austères conviennent bien à la déesse de la douleur et à celle des ombres. *Aphrodite* (British Museum, n° 303 M), dans l'aile opposée, s'appuie familièrement sur les genoux de sa mère *Dioné*, et leur groupe ne forme qu'une coulée de marbre qui suit l'inclinaison du rampant. Un chiton ionien d'une étonnante fluidité moule voluptueusement la poitrine et le ventre de la déesse des plaisirs, découvre son épaule droite et s'entrouvre en crevés sur le bras. Les plis menus, assez capricieux dans leur ondoieusement plein d'abandon, ruissellent vers les jambes, où les ondulations plus larges de l'himation les recouvrent. Tout ce travail de refouillement savamment dosé d'après le support vivant est d'un coloriste soucieux du problème spatial autant que d'un sculpteur : la projection de la profondeur sur les surfaces dénote un art consommé qui n'a jamais été dépassé. Pourtant, je ne sais s'il ne faut pas préférer encore le fragment de la frise où s'avancent les *Ergastines* (Pl. II) (1), toutes vêtues de même péplos classique. L'étoffe épouse chastement la courbure du sein et la rondeur de la jambe, voile à demi le bras nu, se divise en plans lisses et en faisceaux de plis obliques au-dessus de la ceinture, et tombe en cannelures régulières jusqu'au sol. La masse compacte striée d'ombres qui enveloppe la jambe gauche, la précède et la suit, donne à chaque figure une robuste et souveraine grandeur. Cette chute de parallèles verticales d'une harmonieuse sévérité porte le sceau du génie mathématique dont nous parlerons dans un moment ; cette colonnade animée caractérise les tendances profondes d'une race d'architectes beaucoup mieux que les grâces serpentines et délétères des baigneuses praxitéliennes. On retrouve cette passion des longues droites dans les plus fines peintures de la céramique attique. Et là encore, les scènes humaines ont remplacé tout autre décor.

(1) Louvre, n° 738, cf. *Mon. Piot*, XXIII (1919), p. 15, fig. 7 (dessin du peintre de Nointel).

L'anthropomorphisme règle les compositions; c'est lui aussi qui conditionne les proportions. En Asie Mineure et même en Sicile, les programmes des temples visent au colossal. Le *Parthénon* mesure 67 m. 42 de long; le grand temple de Sélinonte 105 m. 30. Le *Parthénon* couvre une superficie de 2,145 mètres carrés, l'*Artémision* et le *Didymeion* en occupaient plus du double. Les figurines de Tanagra n'ont que le tiers de la taille de leurs sœurs de Myrina. La modeste stèle du Céramique est remplacée en Carie par un amoncellement de marbres de 140 pieds de haut, le *Mausolée*. Influence néfaste de la mégalomanie de la Perse et de l'Égypte! Rappelons que les palais de Persépolis garnissaient une terrasse de 135,000 mètres carrés et que le volume de la pyramide de Khéops atteint 2,500,000 mètres cubes. La Grèce propre s'est gardée de la démesure et de l'emphase. Le souci du relatif y réduit les constructions à l'échelle de l'homme et de son canton. Quand la divinité s'avise de se rendre visible dans les grands sanctuaires sous des dimensions olympiennes, comme le *Zeus* de Phidias, elle doit se plier aux exigences des lieux qui l'hospitalisent et rester tranquillement assise. En se levant, elle trouverait le plafond — la remarque est de Strabon (VIII, 353).

Si la Grèce du v^e siècle a concentré son attention sur l'être humain dans le but d'en pénétrer toute la puissance plastique et toutes les facultés morales, ce n'était pas pour assouvir l'orgueil des monarques à la façon des corvéables orientaux, c'était pour incarner dans une forme parfaite ses divins protecteurs, pour commémorer les hauts faits de son histoire et les performances de ses fils. Plus que nul autre — c'est le second point sur lequel il convient d'insister — l'art attique mérite d'être qualifié de national. Il semble que les circonstances politiques et sociales les plus favorables aient conspiré pour lui permettre de réaliser ses chefs-d'œuvre entre 450 et 430. L'architecture seule compte pour cette période : le *Parthénon*, le « *Théséion* », les *Propylées*, l'*Odéon*, les temples de Poseidon au cap Sounion et de Némésis à Rhamnonte, le *Téléstérion* d'Éleusis. A deux reprises, en 480 et en 479, les Perses détruisirent les monuments archaïques de l'Acropole : ils fournissaient des matériaux de remblai pour les constructions nouvelles qui allaient surgir des ruines. Après les victoires de Salamine, de Platées, de Mycale, celles de l'Eurymédon et de Chypre assurent à Athènes une paix glorieuse (445).

L'année 449 marque l'avènement de Périclès au pouvoir ; elle marque aussi la fin des hostilités avec la Perse.

L'action de Périclès sur ses contemporains n'a d'égale que celle de Pisistrate au siècle précédent. Pendant vingt ans, la démocratie athénienne aura pour chef celui dont un rival de marque, Thucydide, a fait un magnifique éloge. Son principal mérite fut de cultiver chez ses concitoyens le goût du beau et de leur inspirer le souci de leur réputation dans l'avenir : il fallait que la magnificence de la ville qu'il appelait « l'École et le Musée de la Grèce » soulevât l'admiration de la postérité. Les paroles qu'il a prononcées dans l'oraison funèbre des premières victimes de la guerre du Péloponnèse restent gravées dans notre mémoire : φιλοκαλοῦμεν... τῆς Ἑλλάδος παιδευσιν... τοῖς ἔπειτα θαυμασθησόμεθα(1). Pour réaliser ses projets sans retard, il a commencé par se procurer des ressources. Le trésor des alliés fut transféré de Délos à l'Acropole en 454. Dès 440, la caisse fédérale et la caisse d'Athéna, riches de 6,000 talents, sont confondues, et l'on y puise largement. En effet, les dépenses atteignent des sommes considérables pour l'époque : on les estime à 2 millions et demi de drachmes pour les *Propylées* et à 4 millions pour le *Parthénon* ; l'*Athéna* chrysoléphantine en valait près de 6 millions, le poids de l'or pur s'élevant à 44 talents (2).

L'homme d'État a trouvé autour de lui les artistes dont il avait besoin, et il a confié au premier d'entre eux, à Phidias, la surintendance des travaux du *Parthénon*. En quelques années s'est érigée une œuvre collective vibrante de foi et de patriotisme, une œuvre qui unit dans une vaste apothéose la déesse tutélaire de la région et son peuple. Les frontons, les métopes et les reliefs semés à profusion sur le piédestal, les sandales et le bouclier de la Parthénos, tout raconte les bienfaits et les exploits d'Athéna *Niké* ou *Ergané*, la bravoure et la piété de ses adorateurs. Et la frise des *Panathénées* n'inscrit-elle pas autour du monument les phases les plus significatives d'un rite de lumière et de joie, la cavalcade des vigoureux jeunes gens, la voltige des apobates, la marche grave des thalophores,

(1) Thucydide, II, 40-41.

(2) I G. I, 297 ; Philochoros, fr. 97 ; E. CAVAIGNAC, *Le trésor d'Athènes* (1908), p. XLVIII-L, 90, 99, 102.

la montée à flots pressés des musiciens, des spondophores et des théores ? A l'est, les ordonnateurs au geste assuré et les vierges éponymes du temple s'approchent du sanctuaire où a lieu la remise du péplos brodé, et les grands dieux assistent à la cérémonie. On se demande si la foule est entrée de plain-pied dans l'Olympe ou si Pallas a fait descendre les Immortels sur l'Acropole, dans une cordiale *théoxénie*. Zeus, Athéna, Poseidon ne sont pas des ombres vaines que l'imagination des poètes façonne pour charmer notre crédulité : ils vivent, ils se mêlent aux hommes, ils trônent en plein ciel sur les têtes des fidèles assemblés. Comme nos illustrations des poèmes antiques sont mesquines au prix de celles-là ! La mythologie ridiculement atrophiée dans un album moderne ressemble un peu à la Sibylle de Cumes que Trimalchion voyait suspendue dans une bouteille !

Dans les solennités religieuses, les jeux gymniques ont naturellement leur place. Aussi le *Discobole* peut-il être considéré comme l'emblème de la fête grecque par excellence. C'est l'obscur plébéien qui doit à l'harmonieux développement de ses forces physiques de remplir un ministère sacré : il officie sous les regards de la nation, dans le culte de la beauté virile. Cette silhouette athlétique, qui n'a plus de sens dans les annonces de nos Olympiades, symbolise l'offrande, nous pouvons dire aussi l'affranchissement de tout un peuple jeune et positif qui a dressé ses champions en face des forces ténébreuses et malfaisantes de la nature, et a élevé les tueurs de monstres au rang de demi-dieux. Je m'en voudrais de ne pas mentionner ici la grandiose interprétation épique que M. Paul Landowski vient de donner de cette conception, en style moderne, dans son *Projet d'un temple à la pensée et à l'effort humain* (1). La couronne ou la bandelette qui ceint le front des princes de la palestre atteste une royauté librement reconnue par la panégyrie. L'ascétisme du xiii^e siècle a béatifié la Madone dans des chapelles obscures ; la Grèce a héroïsé dans la lice inondée de lumière la nudité éphébique. Dans un élan profondément égalitaire et matérialiste, elle a idéalisé le corps anonyme qui servait de rempart à la patrie.

(1) L. HOURTICQ, *Revue de l'art*, 1925. p. 41-50.

On ne peut s'empêcher d'associer les termes idéalisme et matérialisme quand on parle de l'art ou de n'importe quelle autre manifestation supérieure de l'activité attique. Celle-ci a épuisé les ressources de notre nature physique, mais elle l'a dépassée. Elle a imprimé à la réalité vivante un caractère de noblesse et de clarté qui la transfigure et l'emplit de pensée. C'est ce troisième et dernier aspect de la question que nous allons considérer à présent.

Le temple dorique planté sur la croupe d'un rocher pittoresque, c'est le joug de la raison jeté sur la nature indomptable. Au milieu d'un décor tourmenté, plein de courbes aventureuses et de zigzags irréguliers, la main de l'homme a posé, comme un théorème de marbre, un parallépipède oblong. Le soubassement forme un tronc de pyramide à degrés; la toiture, un prisme triangulaire dont les versants sont divisés en rectangles égaux. L'entablement constitue une « reprise en mineur du thème général de l'ordre », l'architrave répond au stylobate, la frise, avec son alternance immuable de triglyphes et de métopes, au péristyle, la corniche à l'entablement même (1). La péristasis comprend dans les côtés le double de colonnes de la façade, plus une. Etant donnée la largeur, on trouve la longueur par une construction géométrique élémentaire. Le diamètre inférieur de la colonne équivaut aux quatre cinquièmes de l'entrecolonnement; l'échine adopte d'un côté le diamètre du gorgéon et de l'autre celui de l'abaque. Presque tous les éléments sont en quelque sorte commensurables. La rigidité chiffrée et la logique règnent dans ces lignes droites qui limitent l'empire de la nature et découpent l'atmosphère selon une formule nouvelle sortie d'un cerveau mathématique. Au premier coup d'œil, on en embrasse l'eurythmie et la simplicité.

A côté du monument d'Ictinos, une cathédrale gothique semble un être difforme et monstrueux. La voûte centrale s'arc-boute sur deux rangées de béquilles et les flèches se perdent dans les nues à des 150 mètres, alors que le *Parthénon* culmine à 47 m. 50. Les cintres sont brisés, les pinacles évidés, les murs déchiquetés, couverts d'un monde grouillant de saints et de démons. Chaque style, chaque siècle

(1) FR. BENOIT, *L'Architecture: Antiquité* (Paris, 1911), p. 343, cf. p. 321.

a ajouté un membre à cette masse inorganique et frêle. Elle est devenue une Bible hétérogène, tour à tour innocente, triviale, obscène, une encyclopédie de la Chrétienté des Croisades à l'Inquisition, elle n'est plus l'Évangile génial et sans retouche éclos en dix ans sur la falaise d'Athéna. Mais Rodin a raison : l'extérieur d'une église médiévale ne s'explique que par l'ordre intérieur, c'est « l'envers de la tapisserie ». Les dévots ne restent pas aux abords du sanctuaire comme la pompe antique qui se déroule dans le téménos ou accompagne la procession des colonnes autour de la cella. Le nouveau culte, individuel et grave, exige le huis clos : dès les premiers siècles, il s'enferme dans une vaste basilique.

Cependant la systématisation n'est-elle pas outrée dans le temple grec ? L'abstraction ne lasse-t-elle pas par sa froideur impersonnelle et immuable ?

Un examen attentif de quelques détails va nous prouver qu'il n'en est rien et que ce temple reste très près de la nature, de sa variété, de ses déformations même. N'a-t-on pas défini la musique, cet art si familier aux Grecs, une « secrète arithmétique de l'âme ? » Le nombre qui la régit sans la dessécher aux époques de classicisme ne tyrannise pas non plus l'architecture hellénique. Celle du *Parthénon* demeure vivante par sa sincérité concrète et les nuances originales de son rythme. L'ordre dorique traditionnel y subit certaines modifications : le nombre de colonnes sur la façade est porté de 6 à 8 ; le sécos n'est pas *in antis*, mais amphiprostyle, il a 4 divisions au lieu de 3, et une frise ionique court sur son pourtour ; aucune métope n'est laissée sans sculptures ; 4 colonnes ioniques supportent le plafond de la Salle des Vierges. Partout, même dans les parties secondaires ou invisibles, un soin scrupuleux concourt à donner à l'ensemble un accent de vérité : le temple fut entièrement construit, comme les *Propylées*, en marbre pentélique, y compris la couverture ; la taille des blocs, leur montage et leur scellement, le ravalement des murs ont été confiés à des professionnels d'une rare compétence, la qualité et non l'épaisseur de l'appareil fait sa solidité ; les statues des frontons sont aussi bien achevées par derrière que par devant ; la tête de Lapithe achetée par le Louvre en 1880 permet de voir jusqu'à quel point le travail a été poussé sur le côté opposé au fond de la métope ; dans la frise, les veines, les ongles et les plis de la

peau sont nettement marqués sur les mains des ordonnateurs; les veines des chevaux sont indiquées jusqu'au sabot, l'ostéologie de la tête des coursiers et les temps du galop saisis avec précision. La colonne soutient l'entablement : sa fonction de support est accusée par son galbe et la verticalité des cannelures dont les ombres l'« engraisent », on n'y tolère ni coloration, ni sculpture. De même l'épistyle reste lisse et blanc, le profil indécis du chapiteau adoucissant la rencontre du bandeau horizontal et des étais perpendiculaires. La franchise d'exécution ne pouvait admettre les fantaisies d'Assos et d'Ephèse; elle réprouvait le trompe-l'œil dont l'art gréco-romain fera un usage aussi large que nous des papiers peints. Quant à l'application du système modulaire — tout en fonction du diamètre de la colonne —, elle n'a rien d'absolu : la hauteur des colonnes varie de 10 mètres (opisthion) à 10 m. 40 (péristyle), celle des tambours de 88 à 95 cm.; il n'y a ni égalité des largeurs des métopes et des triglyphes, ni exacte correspondance des triglyphes avec les axes des colonnes et du sommet du fronton avec le milieu de l'entrecolonnement central (1). Le souci de réalisme va jusqu'à tenir compte du facteur subjectif, jusqu'à redresser les erreurs d'optique, en cherchant à rompre la monotonie d'un dessin trop rigoureusement géométrique. Les genoux des statues des frontons sont penchés vers le sol. Pour corriger l'effet de « plongée » des lignes horizontales en leur milieu, on a rendu les gradins et l'architrave sensiblement convexes. Pour prévenir l'impression d'« étranglement » et de poussée des colonnes vers l'extérieur, celles-ci cessent momentanément de s'amincir au tiers de la hauteur, à l'*entasis*, et convergent vers l'axe de la façade; celles des angles subissent un dévers dans le sens de la diagonale du naos et sont plus épaisses et plus rapprochées de leurs voisines. Le premier entrecolonnement mesure 3 m. 71, le second 4 m. 26, les suivants 4 m. 32. Le relief des métopes en retrait est haut, celui de la frise est bas, creusé dans le marbre, dont la surface constitue les parties unies du premier plan, et à la fois plus proéminent (55 mm.) et moins chargé à la partie supérieure des dalles qu'à la partie inférieure (32 mm.), pour

(1) BENOIT, *o. l.*, p. 296, 325, 332; MAGNE, *Parthénon*, p. 68.

s'adapter à l'éclairage qui monte en oblique de la claire-voie du péristyle. Dans cette frise, le jeu des ombres a été fort adroitement calculé : quand il y a trois plans superposés, le plan intermédiaire n'est pas parallèle aux deux autres, mais légèrement incliné sur le côté, parfois même les plans se suivent en imbrication ; les ornements peints des moulures, les dorures, les bleus, les rouges du plafond à caissons et les reflets métalliques des accessoires éclairaient les parties opaques où la polychromie augmentait encore la visibilité.

Et tous ces raffinements ne sont pas superflus. Remplacez simplement, par exemple, les cylindres cannelés du péristyle par des piliers carrés, et vous obtiendrez la plus lourde et la plus inélégante des constructions. Au lieu de troncs de marbre dont « l'écorce brise la lumière », vous n'aurez plus que des piles de cubes pesants et secs. Il faut que sous le tracé solide et impeccable de la droite se joue la mollesse des courbes dynamiques aux ombres mouvantes.

L'idéalisme est encore plus facilement perceptible dans les sculptures de la frise et des frontons. Les hommes qui cheminent à côté des animaux destinés au sacrifice ne pensent guère à la créanomie qui, si l'on en croit certains témoignages, résumait toute la religion gloutonne des concitoyens d'Aristophane (1). Les jeunes filles à la démarche sereine et pudique, aux mains fines et douces, ne sont pas celles qui déjeunent d'une croûte de pain frottée d'ail : elles glissent dans le balancement de leur robe, comme des religieuses sous les arcades d'un cloître florentin, mais la cellule et la contrition n'ont pas émacié leur chair, elles sont le printemps de l'année, elles respirent la joie et la santé. Et quel respect imposent les divinités ! Dans leur αὐτάρκεια superbe, elles ignorent le spectateur, ne lui accordent ni un geste, ni un sourire. Il tomberait à genoux si elles s'apercevaient de sa présence. Le korés du vi^e siècle aux yeux en amande et aux fanfreluches tapageuses semblaient rechercher le flirt badin. L'Athéna des métopes d'Olympie se repose avec la grâce rustique d'une « pastoure ». Les Aphrodites du iv^e siècle dévoilent avec complaisance les séductions de leurs formes langoureuses ; elles se savent belles et veulent être adulées ; elles fascinent, elles affolent, et une mauvaise langue comme Lucien prête à la *Cnidienne* des aventures

(1) A. WILLEMS, *Aristophane*, t. II (1919), p. 113 sq.

scabreuses (*Amours*, 16). Dioné et sa fille ne cherchent pas à troubler les sens. La rumeur des passions éphémères et basses vient mourir à leurs pieds : elles n'attendent du peuple grec que de pieux hommages. Le grossier symbole de la fécondité, le fétiche oriental, s'est métamorphosé en *Aphrodite Ourania* écrasant les puissances chtoniennes.

Cette évocation d'un monde supraterrrestre emplit le cœur d'une harmonie majestueuse. Souvent les ensembles décoratifs juxtaposent des éléments disparates et n'échappent aux banalités fades, à la sécheresse académique, qu'en tombant dans la déclamation torrentueuse et chaotique. Les marbres rivés à un fond commun sont étonnés d'être ensemble; leurs âmes, s'ils en ont, sont désaccordées. Entre les figures des frontons et de la frise du *Parthénon*, il y a un lien au contraire : elles participent de plein gré à une même action, en une étroite syntaxe morale. Elles se connaissent et se comprennent sans se parler. Une onde circule de l'une à l'autre et les fait vivre à l'unisson. Le rythme de leur pensée est souverainement un. L'artiste a dérobé aux dieux leur secret, *le secret de cette sympathie universelle* qui reste pour les mortels une solidarité mystérieuse et chimérique. Il a réalisé, éternisé, un rêve d'amitié élyséenne.

Ne résistons pas au charme qui nous envahit et confond la raison. La dialectique socratique, ironique et terre-à-terre, conduit au pragmatisme d'Antisthène, elle mène aussi aux mythes platoniciens. Malgré tout son rationalisme, le génie grec a beaucoup sacrifié aux Muses, beaucoup demandé au mysticisme. Phidias, le confident de Périclès et d'Anaxagore, a porté ses regards au delà des médiocrités quotidiennes et des imperfections formelles, il est sorti de la caverne pour contempler face à face le soleil de l'*Idee*, le *Nous*, et, second Prométhée, il a soufflé dans ses corps de pierre l'étincelle de la *Beauté*. Cicéron lui-même, le prosaïque Cicéron, le constate dans un passage de l'*Orator* qui nous rappelle les révélations du *Timée*, du *Phèdre* et du *Banquet* : « Nec uero ille artifex, cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat (1). »

(1) Cic., *Orat.*, § 9, cf. Plat., *Timée*, 28a, *Phèdre*, 249d, *Banquet*, 210e.

Il arrive qu'en écoutant un quatuor de Schubert ou de Ravel on oublie les instruments et les interprètes, et qu'on perçoit directement, dans sa pureté immatérielle, la *Musique*, telle qu'elle a pris naissance dans l'ouïe du compositeur, telle qu'elle s'est dessinée, construite sous ses yeux, avec sa progression lente et irrésistible ou ses entrelacements éperdus et ses tourbillons concentriques. Ce jour-là, on a compris la langue des sons et communiqué avec l'inspiration.

L'intimité des chefs-d'œuvre attiques nous ménage les mêmes extases. Le morceau de marbre caressé par le ciseau du génie chante un hymne métaphysique : c'est la suprême confiance d'une intuition divine. La science réduit la loi du monde en formules, la fige, la dissout. L'art renonce à disloquer l'infini : il apprend aux yeux de l'homme à en découvrir les reflets, à en soutenir le rayonnement.

Le *Parthénon* est l'idéogramme de nos tendances les plus impératives et les plus indéfinissables — partant une interprétation de l'univers. Son âme s'adresse à la nôtre dans une langue qui donne le frisson de l'absolu, bien que l'analyse en reconnaisse tous les termes, sa phrase de marbre est une synthèse tout aussi transcendante et fugitive dans sa paix et sa clarté que les fresques apocalyptiques de la Sixtine ou les ouragans et les mirages des symphonies de Beethoven.

Bibliographie.

OUVRAGES GÉNÉRAUX.

H. Taine, *Philosophie de l'art*, 2 vol., Paris, 1869; Ad. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin, 1893; Max. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, 2 vol., Paris, 1892-1897; A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. I, Paris, 1899; H. Lechat, *Le temple grec*, Paris, 1902; E.-A. Gardner, *Six Greek sculptors*, Londres, 1910; Fr. Benoit, *L'architecture : Antiquité*, Paris, 1911; W. H. Goodyear, *Greek refinements*, Yale, 1912; E.-A. Gardner, *Handbook of Greek sculpture*, Londres, 1920; Rhys Carpenter, *The esthetic basis of Greek art*, Bryn Mawr, 1921; H. Lechat, *La sculpture grecque*, Paris, 1922; Ch. Picard, *La sculpture antique*, t. I, Paris, 1923; Elie Faure, *Histoire de l'art*, t. I, 2^e édit., Paris, 1924; A. De Ridder-W. Déonna, *L'art en Grèce*, Paris, 1924; S. Reinach, *Monuments nouveaux de l'art antique*, 2 vol., Paris, 1924.

MYRON.

W. W. Hyde, *Olympic victor monuments and Greek athletic art*, Washington, 1921; Salvatore Mirone, *Mirone d'Eleutere*, Catane, 1921.

LE PARTHÉNON; PHIDIAS.

Adof Michaelis, *Der Parthenon*, 2 vol., Leipzig, 1871; Ch. Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, Cambridge, 1885; Max. Collignon, *Phidias*, Paris, 1886; Lucien Magne, *Le Parthénon*, Paris, 1895; Emile Boutmy, *Le Parthénon et le génie grec*, Paris, 1897; Murray, *The sculptures of the Parthenon*, 1903; A.-H. Smith, *The sculpture of the Parthenon*, Londres, 1910 (in-folio); Max. Collignon, *Le Parthénon*, Paris, 1911 (in-folio), 1914 (in-4°); Caro Delvaille, *Phidias ou le génie grec*, Paris, 1922; H. Lechat, *Phidias et la sculpture grecque au v^e siècle*, Paris, 1924; Hans Schrader, *Phidias*, Francfort, 1924; Anton Hekler, *Die Kunst des Phidias*, Stuttgart, 1925; P. Johansen, *Phidias and the Parthenon sculptures*, trad. A. Andersen, Copenhague-Londres, 1925.

Fragments de la décoration sculpturale du Parthénon qui ont été découverts ou reconnus depuis 1889 :

MÉTOPES. Arrière-train de Centaure (côté sud, XI), morceau de bouclier, bras gauche et main droite de Lapithe (idem), poitrine féminine (côté sud, XXI), tête casquée (côté nord), au Musée de l'Acropole (W. Malmberg, *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική*, 1894, pp. 214-219, pl. 10-11). — Tête de Centaure (côté sud, V), à Würzbourg (Michaelis, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 1896, pp. 300-304, G. Treu, *Ibid.*, 1897, pp. 101-102). — Tête de jeune fille, au Musée de l'Acropole (St. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum*, t. II, Cambridge, 1921, p. 96, n° 1309). — Tête virile, au magasin du Vatican (Eug. Strong, *Illustrated London News*, 1922, p. 380, fig. 5, 7).

FRONTON OCCIDENTAL. Torse d'enfant (aile droite), au British Museum (A.-H. Smith, *Journal of Hellenic Studies*, 1892-93, p. 88, pl. 5). — Torse de jeune homme (aile gauche), au Musée de l'Acropole (Bruno Sauer, *Athenische Mitteilungen*, 1910, p. 65-80, pl. 5).

FRISE. Tête d'Iris (côté est), au Musée de l'Acropole (Waldstein, *American journal of archaeology*, 1889, p. 1, pl. 2). — Pied droit de Peïtho (côté est), au Musée de Palerme (W. Amelung, *Römische Mitteilungen*, 1893, pp. 76-78, fig. p. 77). — ~~Main (côté nord), dans une collection privée d'Angleterre (*Journ. of R. Inst. of Brit. Archi-*~~

lects, 3^e série, X, p. 33). — Deux têtes barbues (côté nord), à Vienne (F. Eichler, *Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien*, XXXV, p. 233, pl. 19). — Buste viril et tête de cheval (côté nord), au British Museum (S. Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, pp. 340-341). — Tête de jeune homme (côté nord), au Louvre (Etienne Michon, *Monuments Piot*, XXIII, 1918-1919, pp. 1-25, pl. I). — Tête de jeune homme, au Louvre (Etienne Michon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1922 II, pp. 129-132).

A. S. Murray, *Journ. of R. Inst. of Brit. Architects*, 1903, p. 32-34

