

6
à Monsieur Daprimery
modèle à l'Institut
hommage respectueux
L. Heuzey

L'EXALTATION DE LA FLEUR,

BAS-RELIEF GREC DE STYLE ARCHAÏQUE

TROUVÉ À PHARSALE,

PAR M. LÉON HEUZEY.



PARIS.

IMPRIMERIE IMPÉRIALE.

M DCCC LXVIII.

FRIEDRICH KUNIGSBECK
LIBRAIRE DE L'INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE
11, Rue de Lille
A PARIS

L'EXALTATION DE LA FLEUR.

EXTRAIT
DU JOURNAL DES SAVANTS (1868).

L'EXALTATION DE LA FLEUR,

BAS-RELIEF GREC DE STYLE ARCHAÏQUE.

TROUVÉ À PHARSALE,

PAR M. LÉON HEUZEY.



PARIS.

IMPRIMERIE IMPÉRIALE.

M DCCC LXVIII.



H. Daumet del.

au 1/4

A. F. Lemaitre sculp.

L'EXALTATION DE LA FLEUR,

BAS-RELIEF GREC DE STYLE ARCHAÏQUE

TROUVÉ À PHARSALE.

Nous étions déjà établis depuis une dizaine de jours à Pharsale, et je n'avais pas encore visité, dans la partie occidentale de la basse ville, la chapelle et le petit faubourg grec de *Palæo-Loatro*, où l'on ne me signalait pas de ruines. Cependant, pour ne laisser aucun point inexploré, je m'y arrêtai un soir, en revenant d'une excursion dans la plaine. Quelle ne fut pas ma joie, au moment où j'entrais dans la cour de l'église, d'apercevoir, encastré dans la maçonnerie du portail, un beau bas-relief antique ! Dès le premier coup d'œil, bien que j'eusse à peine entrevu deux figures de femmes tenant des fleurs, je me sentis atteint par ce charme pénétrant que les œuvres de pur style grec ont seules la puissance de produire. Le caractère archaïque des formes du dessin, qu'un regard plus attentif me fit reconnaître, loin d'altérer l'impression première, n'y ajoutait qu'une saveur plus vive. Je compris que je venais de rencontrer une œuvre d'art d'une véritable valeur : il s'agissait de ne pas la laisser échapper et d'aviser aux moyens de s'en rendre maître.

Pendant que j'entrais en pourparlers avec le conseil de fabrique de la petite église, mon compagnon, M. Daumet, se hâta de dessiner le bas-relief et d'en prendre un estampage, pour le cas où la négociation n'aurait pas réussi. Heureusement, messieurs les *épitropes*, comme on les appelle, accédèrent sans hésitation à ma demande. J'appris d'eux qu'un habitant du quartier avait déterré ce fragment dans son jardin,

et l'avait consacré pour la décoration extérieure de la chapelle ; mais la paroisse était pauvre , et c'était pour elle une heureuse chance que cette pierre inutile se transformât en un don d'argent. Cependant notre projet pouvait rencontrer encore de sérieuses difficultés, dans une ville presque toute musulmane, où les bruits les plus absurdes avaient chance de se répandre contre nous, et où nous passions déjà pour découvrir journellement des cassettes de marbre pleines de florins. Il fallait user de mystère : aussi, d'un commun accord, prit-on rendez-vous l'un des jours suivants, au coucher du soleil.

Le soir de l'enlèvement étant venu, secrètement agité par cette préoccupation inquiète que connaissent tous les chercheurs de monuments, je descendis seul vers Palæo-Loutro, en évitant par un long détour, la rue populeuse du bazar. Tout le monde, par des chemins différents, était arrivé à son poste. Les épitropes s'étaient fait accompagner d'un maçon, et M. Daumet avait amené de la plaine deux des hommes occupés à nos fouilles. On se mit à l'œuvre aussitôt. Les habitants chrétiens du voisinage, au bruit inusité qui se faisait autour de leur église, arrivaient un à un ; mais, rassurés par la vue des épitropes, ils suivaient l'opération en curieux désintéressés, et nous aidaient même à entasser au pied de la muraille des montagnes de foin ; car nous craignons que le petit échafaudage, qui avait servi pour estamper le bas-relief, ne fût pas assez fort pour supporter la surcharge de la pierre. Il y eut pour nous un instant d'anxiété, au moment où la plaque sculptée, se détachant, tourna dans l'espace ; mais ce ne fut que pour rebondir mollement sur le lit épais qui lui avait été préparé.

Au milieu de l'empressement général, j'avais seulement remarqué une jeune femme, accoudée à l'écart, qui tenait ses yeux attachés, avec un sentiment de tristesse, sur les deux figures encore éclairées par les lueurs confuses du soir. Au premier mouvement que fit le marbre, j'entendis qu'elle disait à demi-voix : « Ah ! pourquoi les enlever ? elles étaient « si belles à cette place ! » Cette protestation naïve me toucha singulièrement ; mais je savais par expérience combien les antiquités, et surtout les sculptures, sont exposées en ce pays. Le pieux usage de les encastrier dans les constructions religieuses, loin d'être une garantie, est devenu un danger, surtout depuis que le mouvement de réédification des églises a pris une grande activité chez les chrétiens de la Turquie. Quelle tentation, pour un maçon qui manque de matériaux de choix, que de trouver sous sa main une plaque de marbre toute taillée, dont il va pouvoir faire un dessus de porte, rien qu'en la grattant un peu et en y gravant, avec le millésime, une croix byzantine entre deux co-

lombes ! J'avais dix exemples, dans les environs mêmes de Pharsale, de monuments détruits par cette funeste renaissance de l'architecture romaine, qui consiste le plus souvent à remplacer d'antiques et curieuses chapelles par des édifices insignifiants, sans autre agrément que la blancheur de leurs enduits.

Si l'on veut bien étudier de près avec moi le précieux débris de sculpture archaïque grecque que nous avons rapporté de Thessalie, on conviendra, je n'en doute pas, que cet ouvrage, intéressant à la fois par le caractère mystérieux du sujet, par le mérite de la forme et du style et par l'époque de l'histoire de l'art qu'il représente, était digne d'être soustrait à toute chance de destruction et de trouver un asile dans nos musées¹.

I

Déterminons d'abord la nature même du monument. Le bas-relief de Pharsale n'est pas entier : non-seulement la plaque de marbre de Paros a perdu son bord supérieur, mais une autre brisure transversale a coupé les figures à la hauteur de la taille ; toute la partie inférieure, depuis les hanches jusqu'aux pieds, manque. Or nous connaissons trop bien l'esprit des vieilles écoles grecques pour vouloir retrouver là une de ces représentations à mi-corps, qui ne furent admises dans l'art que tardivement. Le procédé arbitraire par lequel l'artiste tranche dans le vif de la figure humaine, la simplifie, en élague les parties secondaires, pour ne conserver que celles où se concentre l'expression, ne répugnait pas moins au goût droit des anciens maîtres qu'aux scrupules religieux des siècles primitifs. A une époque où le préjugé populaire prêtait encore une âme cachée aux créations de l'art, la représentation d'une figure tronquée, estropiée à dessein par la main du sculpteur, aurait paru une sorte de profanation, un objet presque aussi néfaste et sacrilège que la mutilation sanglante d'un corps vivant. Le fragment qui nous reste, haut de 57 centimètres, ne représente donc tout au plus que la moitié de l'ancien monument ; mais hâtons-nous de dire que c'en est la bonne moitié, celle où réside tout l'intérêt et où se résumait toute l'action, puisque nous y trouvons, avec la tête et le buste des deux figures, le mouvement presque complet des mains qui tiennent des attributs. Le morceau perdu n'aurait guère donné de plus que la position.

¹ Le bas-relief de Pharsale est maintenant exposé au Louvre, dans la petite salle de l'ancienne sculpture grecque.

probablement très-simple, des pieds, et l'agencement conventionnel des chutes de draperies. Si le bas-relief est mutilé, nous pouvons dire cependant que nous avons tout le sujet.

Dans le sens de la largeur, la plaque sculptée a conservé ses premières dimensions. On remarque qu'elle n'est pas exactement rectangulaire : ses deux bords, qui offrent à la base un écartement de 67 centimètres, ne sont plus écartés, à la partie supérieure du fragment, que de 65 centimètres ; ils se rapprochent l'un de l'autre par une inclinaison très-peu sensible et qui n'est pas même tout à fait symétrique. Les tranches latérales du marbre, taillées dans une épaisseur de 14 centimètres, n'offrent aucune trace de scellement et laissent le champ du bas-relief se relever irrégulièrement sur les côtés. De ces menues observations, il résulte que notre sculpture ne provient pas de la décoration d'un édifice : ce n'était ni une métope ni une pièce de frise, mais un petit monument indépendant, une *stèle*, plus haute que large, faite pour être dressée isolément sur un socle. Elle affectait cette forme légèrement pyramidale que nous retrouvons souvent dans l'architecture grecque ; mais le manque de symétrie et de précision que nous avons signalé dans ses profils semble prouver qu'elle n'était couronnée par aucun ornement architectural. Elle ne devait se composer que du champ rigoureusement nécessaire aux figures ; et le sculpteur s'était gardé de le circoncrire par des lignes trop roides et trop géométriques.

Les figures sont, comme je l'ai dit, deux figures de femme, de grandeur presque naturelle. Malgré la disparition de toute la partie inférieure du bas-relief, on peut affirmer qu'elles étaient représentées debout l'une et l'autre, dans une pose droite et symétrique : car le champ de la stèle, dans lequel elles se trouvent comme à l'étroit, n'offre pas l'espace nécessaire pour des figures assises. Les têtes, dessinées exactement de profil, se font vis-à-vis. Placées ainsi en regard, les deux femmes semblent converser ensemble et prendre plaisir à contempler les objets qu'elles tiennent entre leurs doigts délicats, surtout de grandes fleurs largement épanouies. Le vieux sculpteur a déployé tout son art pour faire rayonner le sourire sur leurs lèvres et pour donner à leurs traits une régularité idéale ; mais il ne paraît pas s'être préoccupé de la variété des physionomies : les deux visages, sans aucun type personnel, sont évidemment reproduits d'après un même patron et comme décalqués l'un sur l'autre.

La même similitude se retrouve jusque dans les moindres-détails du costume, qui est exactement pareil, comme celui de deux sœurs. La

chevelure, après avoir décrit sur les tempes une ligne sinueuse, est simplement rassemblée par derrière en une seule masse vers la naissance du cou; elle y est soutenue par une petite écharpe pliée, du genre de celles que les auteurs grecs appellent *mitra*, qui ceint la tête sans la couvrir. Cette coiffure de femme est souvent reproduite par les monuments sculptés et par les peintures de vases; mais d'ordinaire les bouts en sont cachés sous le bandeau, tandis qu'ici, par un agencement très-original, et qu'il faut peut-être attribuer à quelque mode locale du nord de la Grèce, ils se rabattent sur les joues en formant des plis symétriques. Quant au vêtement, tout ce que l'on peut observer, c'est qu'il venait s'attacher sur les deux épaules, où il était fixé par des agrafes non apparentes (tout au moins l'artiste a-t-il négligé de les représenter). Mais, à l'ampleur et à la direction des draperies, il est facile de reconnaître la grande robe de dessus des dames grecques, retombeant en double jusque sur les hanches et laissant au bras des ouvertures assez larges pour qu'ils puissent y rentrer en partie par leur mouvement naturel. Ce noble ajustement, porté quelquefois sur la tunique, mais le plus souvent seul, comme ici, est celui dont les femmes se parent de préférence sur les monuments de la belle époque hellénique, aussi bien les vierges de bronze d'Herculanum que les jeunes athéniennes de la frise du Parthénon.

Ce costume, répété presque pli pour pli, ne fait qu'ajouter au caractère de conformité que nous avons signalé entre les deux figures. La seule différence qui permette peut-être de les distinguer est celle de l'âge. Encore faut-il y regarder de près: car c'est une nuance qui ne saute point aux yeux, sans doute par la faute du sculpteur, qui n'a pas su l'accuser avec assez d'évidence. Son intention a été certainement de représenter la figure à main gauche dans toute la plénitude de la jeunesse et de la beauté; on le reconnaît au contour de la poitrine hardiment découpé dans le marbre. Dans l'autre figure, la position des bras, en masquant une partie du buste, ne laisse pas voir assez que les plans y sont plus fuyants et les lignes plus simples; mais ces bras mêmes, par leurs formes plus grêles, par leurs attaches nerveuses naïvement étudiées sur la nature, trahissent le développement incomplet et encore indécis d'un âge plus tendre. Une exécution encore trop sèche et trop uniforme pour bien traduire les contrastes délicats de la nature féminine empêche seule cette distinction importante de se révéler au premier regard. Du reste, pour lever tous les doutes, j'ai pris sur le bas-relief des mesures exactes, qui m'ont donné constamment, pour la seconde figure, des proportions plus courtes dans des formes plus

minces. Il faut donc reconnaître ici deux compagnes d'un âge différent, peut-être une mère jeune encore avec sa fille, ou bien une sœur aînée avec sa jeune sœur.

Il y a, dans les représentations de l'art antique, des types consacrés que l'on reconnaît à première vue, des attributs parlants, qui sont une étiquette et valent les inscriptions que les peintres de vases, avec une bonhomie souvent secourable, traçaient à côté de leurs personnages. D'autres sujets, au contraire, se posent devant nous comme des énigmes ; un minutieux examen, des comparaisons multipliées, sont les seuls moyens par lesquels on puisse espérer d'en pénétrer le secret. Pour les monuments de ce genre, on ne saurait trop se garder de les aborder avec une curiosité impatiente, avec cette hâte de deviner, qui presque toujours trouble la vue et lui ôte la délicatesse nécessaire pour saisir le langage des gestes et des attitudes. Il faut se placer en face d'eux comme le traducteur prudent, qui, devant un passage obscur, tenant son imagination en bride, fait pour le moment abstraction de la pensée et ne voit plus que les termes de son texte. Les figures de Pharsale sont justement de celles qui ne portent pas leur nom écrit sur leur visage ou dans leur costume : je voudrais examiner d'abord ce qu'elles renferment de signification en elles-mêmes, en dehors de toutes les données que l'érudition peut fournir.

Prêtons toute notre attention à la scène muette que jouent sur le marbre ces deux compagnes étroitement unies l'une à l'autre. Si l'artiste leur a imprimé une même physionomie et s'il les a condamnées à une pose symétrique, il leur a laissé au moins la liberté de leurs gestes pour exprimer une action diverse. L'une des jeunes femmes, la plus âgée, élève dans sa main droite, à la hauteur de son front, doucement incliné, une large fleur, à la corolle étalée, aux pétales arrondis et recourbés, non pour la contempler ou pour en respirer le parfum, mais comme pour l'exalter et pour s'en faire honneur. Si l'autre main, qu'elle tenait abaissée vers sa taille, est brisée en grande partie, il est facile de reconnaître, aux vestiges qui en restent et surtout à la position du pouce, qu'elle devait être ouverte et remplie d'une poignée des mêmes fleurs. Le geste de la jeune vierge est tout différent : par un mouvement, dont l'intention est très-marquée, elle tend ses deux bras vers sa compagne et lui présente en même temps deux objets qu'elle semble mettre en balance ; sa main droite, légèrement relevée, tient une fleur pareille aux précédentes, tandis que sa main gauche laisse pendre en avant un fruit de forme allongée, encore attaché à la tige qui le porte.

L'arrangement des attributs, la diversité expressive des mouvements tout montre que le sculpteur a cherché ici autre chose qu'une heureuse combinaison de lignes, qu'un motif de variété. Évidemment, en rapprochant ces deux femmes, mortelles ou déesses, il a mis une pensée dans leurs gestes et des paroles sur leurs lèvres : c'est un dialogue qu'il a écrit avec son ciseau. Et nous, curieux de pénétrer le secret de cet entretien d'un autre âge, nous nous trouvons dans la position du spectateur, qui survient au milieu d'une pantomime, sans en connaître d'avance ni le titre ni les rôles, et qui cherche, sur le seul jeu des acteurs, à deviner les personnages et à comprendre le drame.

Quant à définir plus exactement les emblèmes végétaux que l'artiste a employés, rien n'est plus hasardeux. Les vieux maîtres grecs, quand ils représentaient de semblables détails, se préoccupaient moins de copier scrupuleusement la nature que de la réduire aux formes les plus élémentaires. Le type qu'ils ont adopté de préférence, pour figurer les fleurs, est celui d'une corolle à trois divisions apparentes, dans laquelle on croit voir souvent, avec quelque vraisemblance, une liliacée, surtout l'*hyakinthos*, cette espèce d'iris ou de glaïeul qui avait ses légendes dans toute la Grèce. Nos fleurs de marbre sont dessinées d'après le même système *tripartite*; seulement leur corolle est trop ouverte, trop déployée en éventail, pour convenir à une plante de la famille des lis : le pavot, avec ses larges pétales retroussés en dehors, me paraît mieux répondre aux contours tracés par le sculpteur. L'autre attribut n'offre pas un type plus certain : sa forme oblongue et pendante rappelle, à beaucoup d'égards, le fruit du figuier, à moins que l'on ne veuille y retrouver la capsule même du pavot, représentée avec moins d'exactitude et de vérité que dans les ouvrages d'une époque postérieure. De pareils doutes expliquent comment on n'a jamais pu réussir à faire une flore de l'art et de la mythologie antiques, en classant méthodiquement les plantes que les artistes ont employées comme symboles : il y a là une botanique idéale, où toute la science des Linné et des Jussieu ne saurait être que de peu de secours.

Du reste, le point important, c'est de trouver opposés, entre les mains de deux femmes jeunes et souriantes, les emblèmes qui sont comme les deux termes de la vie végétale. Si nous ajournons tout souvenir classique, toute interprétation savante, pour nous contenter de la traduction littérale des gestes et du sens courant des symboles, nous avons devant les yeux une jeune fille, qui consulte l'expérience de sa compagne plus âgée; elle lui demande de choisir et comme de prononcer entre une fleur et un fruit; celle-ci, pour toute réponse, élève et glorifie la fleur. N'est-il

pas visible que l'artiste a groupé, au centre même de son bas-relief, les trois mains qui tiennent ces attributs, avec l'intention formelle de construire, par leur position relative, une sorte de figure parlante, qui explique et résume tout le sujet dans l'idée du triomphe et de l'exaltation de la fleur? Suspendue entre les deux figures, la fleur merveilleuse devient en effet le point culminant où toutes les lignes se rassemblent, et plane au sommet de la composition comme une étoile.

Tel est le sens général du bas-relief de Pharsale, quel qu'en soit d'ailleurs le véritable sujet. Mais les gestes, aussi bien que les paroles, ont une portée différente selon le caractère ou la qualité des personnages. Pour pénétrer plus avant dans l'interprétation de ce drame de la fleur, il importe maintenant de rechercher quelles sont les deux femmes qui s'y partagent les rôles. Si l'on ne considère que la simplicité et l'exacte ressemblance de leurs ajustements, elles ne s'annoncent point à première vue pour des divinités. Aussi ai-je cru reconnaître d'abord une simple scène sépulcrale, l'éloge de quelque vie jeune et brillante, brisée avant l'heure,

Qualem virgineo demessum pollice florem,

la transcription plastique d'une pensée telle que celle-ci : « Heureux qui « a connu la fleur de la vie, sans en goûter le fruit! » Mais il devient difficile de s'arrêter à cette explication tout humaine, quand on passe en revue la série des types sous lesquels les artistes grecs ont représenté les dieux. Dans la longue procession des immortels, l'attribut de la fleur, associé ou non avec le fruit, reparaît trop souvent pour ne pas être regardé comme étant, à de rares exceptions près, un véritable brevet de divinité. Les artistes de l'école primitive l'emploient surtout avec une sorte de prédilection, comme s'ils voulaient remplacer par ce poétique emblème l'expression de grâce divine qu'ils sont encore impuissants à faire resplendir sur un céleste visage. Les vieux peintres de vases donnent la fleur à un grand nombre de dieux et de déesses; on la retrouve même, à côté de la lance, dans la main de la belliqueuse Athéné, revêtue de son costume de combat et assistant aux duels des héros. Je citerai particulièrement certains vases à figures noires¹, qui représentent Apollon jouant de la lyre au pied du palmier de Délos : le dieu y est accompagné de deux déesses, Artémis et Latone, dont l'une élève une

¹ Voyez surtout un vase à figures noires de la collection Campana, aujourd'hui au Louvre.

fleur au-dessus de sa tête, avec le geste significatif que nous retrouvons dans notre bas-relief.

Dans les anciennes créations de la plastique, plus assujetties à la tradition commune, l'emblème de la fleur, associé le plus souvent avec le fruit, paraît réservé à certaines divinités, entre les mains desquelles il symbolise le radieux épanouissement de la vie et des forces productrices de la nature. Aphrodite se montre avec la fleur dans plusieurs représentations imitées du vieux style. Il faut rappeler surtout l'antique statue assise, ouvrage du fondeur Canakhos, à laquelle les Sicyoniens vouaient un culte grave et chaste : l'artiste, en la couronnant du sévère *polos*, lui avait mis dans les mains une pomme et une fleur de pavot¹. A côté du colosse de Sicyone, je ne crains pas de placer toute une classe d'humbles figurines de terre cuite, de travail ancien, où les archéologues croient reconnaître, selon les cas, des images d'Aphrodite, de Déméter ou de sa fille Coré. Le Musée britannique possède un petit buste de femme de cette catégorie, qui, plus que toute autre représentation, offre des traits communs avec les figures de Pharsale : les cheveux sont relevés de même par une simple bande d'étoffe, la main droite, pressée contre la poitrine, tient une fleur à large corolle, semblable de tout point à celle de notre bas-relief, tandis que la main gauche, un peu plus abaissée, est remplie par une grenade². Le tombeau de Xanthos, connu sous le nom de Monument des Harpies, œuvre précieuse d'une ancienne école grecque de l'Asie Mineure, nous montre aussi une déesse assise, tenant une grenade dans la main gauche, et, de l'autre, approchant de son visage une fleur campanulée; vers le siège où elle trône, s'avance une procession de trois femmes, dont l'une porte exactement les mêmes symboles. En effet les figures de ce genre font assez souvent partie d'un groupe de trois déesses rangées processionnellement, comme les Heures ou les Grâces. Nous retrouvons une triade semblable sur le monument des Nymphes, rapporté de Thasos par M. Miller³ : là encore l'une des trois figures, par un geste consacré, élève une fleur tripétale dans sa main droite et tient une pomme serrée dans sa main gauche. Pausanias nous apprend aussi que l'une des trois Grâces en bois doré qui décoraient l'agora de la ville d'Élis portait une rose pour attribut. Il faut enfin se rappeler que, dans plusieurs parties de la Grèce, les Heures et les Grâces n'étaient pas représentées en nombre triple, mais

¹ Pausanias, II, x, 4. — ² Cette terre cuite a été publiée par E. Braun dans les *Monuments de l'Institut de correspondance archéologique de Rome*, vol. V, pl. 8. —

³ Aujourd'hui au Louvre.

qu'elles formaient de simples couples de divinités sœurs; telles sont le Heures athéniennes, Thallô et Carpô, dont les noms seuls appellent des emblèmes végétaux, telles les Grâces de Sparte, Clêta et Phaenna, ou celles de la vieille Attique, Auxô et Hégémoné, proches parentes de Damia et d'Auxésia, dont les images, tombées des acrotères du temple d'Égine, ont été retrouvées tenant chacune une fleur à la main.

Il y a donc dans les représentations de l'art grec toute une famille de déesses qui forment ce qu'on pourrait appeler l'Ordre divin de la Fleur. L'embarras est justement de prononcer entre elles, lorsqu'il s'agit, comme pour le monument de Pharsale, de reconnaître des figures qui ne sont caractérisées par aucun autre signe extérieur. Le problème est d'autant plus délicat, que nous n'avons pas, pour la Thessalie, un guide qui nous renseigne sur les croyances de chaque canton et de chaque ville. Si Pausanias avait décrit les cités thessaliennes, comme celles du Péloponnèse ou de la Hellade, on serait probablement étonné du rôle que jouaient dans les anciens cultes du pays certaines divinités indigènes¹. Qui pourrait affirmer que les charmantes compagnes dont nous cherchons le nom n'étaient pas des déesses toutes locales, analogues aux Grâces de Sparte, aux Heures d'Athènes ou aux divines patronnes des Éginètes?

Il était nécessaire de faire cette réserve, avant de chercher, dans le cercle des déesses de premier rang, celles dont la légende peut le mieux s'appliquer à notre fragment de sculpture. Parmi elles, Aphrodite, qui est particulièrement désignée par les descriptions des anciens comme se parant volontiers, dans ses statues d'ancien style, du double symbole de la fleur et du fruit, était adorée en Thessalie, avec des rites d'un caractère très-antique. La ville de Métropolis, au pied du Pinde, était

¹ Thétis, par exemple, devait être adorée sous une forme locale et très-particulière à *Thétiaieion*, loin du littoral, au milieu des fertiles collines de la Pharsalie. (Euripide, *Andromaque*, v. 16-23, 43-46.) Les Thessaliens la surnommaient *Pyrrhaia* (voyez Hésychius à ce mot), la rattachant ainsi à Pyrrha, cette mère de l'humanité, dont le nom désignait le sol de la Thessalie, et paraît cacher une antique déesse de la terre. Comme toutes les divinités des eaux, comme Poseidon en particulier sous le nom de *Phythalmios*, Thétis dut, à l'origine, être en rapport avec la végétation. Serait-ce pour cette cause que Pindare l'appelle la *Néréide aux fruits brillants*, ἀγλάοκαρπον Νηρέος Σύγατρα (*Néméennes*, III, 56)? Sur les vases peints, dans la scène de l'enlèvement de Thétis, mythe qui offre une certaine analogie avec l'enlèvement de Coré, les filles de Nérée sont quelquefois représentées avec des fleurs ou des feuillages à la main. (Voyez surtout la belle coupe publiée par M. J. de Witte. *Monuments de l'Institut de correspondance archéologique de Rome*, vol. I, pl. 37.)

signalée comme un des rares sanctuaires où, par une forme commune au culte de Dêméter, le porc fut sacrifié sur l'autel de la déesse¹. A Pharsale même, nous avons trouvé une vieille inscription, portant le curieux nom divin d'*Aphrodite-Peithô*, qui confond en une seule personne la céleste puissance de la persuasion avec celle de la beauté et de l'amour. Cette identité primitive, que l'on retrouvait aussi dans les anciens cultes de l'acropole d'Athènes², n'empêchait pas les poètes et les artistes de faire le plus souvent de Peithô une divinité à part, que Phidias avait représentée couronnant Aphrodite, au moment où elle sort de la mer³. On voit qu'il ne faudrait pas chercher bien loin pour trouver à la mère d'Éros une compagne et presque une sœur qui prenne place en face d'elle dans une composition mythologique. L'antithèse entre *Ourania* et *Pandêmos*, entre l'Aphrodite Céleste et l'Aphrodite Vulgaire, si souvent reproduite par les Grecs, aussi bien dans l'art que dans la littérature, est un dédoublement du même genre. Platon rapporte même que ces deux divinités se distinguaient par la différence de l'âge: l'Aphrodite-Pandêmos était plus jeune, l'Aphrodite-Ourania plus âgée et plus grave⁴. J'ajouterai que, sur une peinture de vase, l'opposition entre l'amour désintéressé et l'amour vénal est figurée par un jeune adolescent, à qui l'on offre à la fois une fleur et une bourse pleine, et qui tend la main pour prendre la fleur⁵. Si l'on pouvait voir une bourse au lieu d'un fruit dans l'objet pendant que tient la plus jeune de nos deux figures, il y aurait là tous les éléments d'une interprétation, qui n'est pas celle où je m'arrête, mais qui ne mérite pas moins d'être signalée à l'attention du lecteur.

Vient ensuite deux augustes déesses, Dêméter et Coré, dont tout le mythe n'est, au fond, que l'histoire de la fleur et du fruit. Le nom d'*Anthophoros*, que l'on donnait à Perséphone⁶, et qui s'appliquerait si bien aux figures de la stèle de Pharsale, n'est pas simplement une allusion au célèbre épisode où la vierge divine est représentée cueillant les fleurs; il nous fait connaître en elle la véritable Flore des Grecs. Dans ce rôle, sa mère ne cesse pas de lui être étroitement associée, et nous voyons leurs images également couronnées, au retour du printemps, des fraîches corolles du narcisse ou de l'hyacinthe. Le pavot, avec sa volumineuse capsule, gonflée de graines et de lait, semble être encore mieux leur attribut que celui d'Aphrodite, à la fois comme symbole

¹ Strabon, p. 438. — ² Pausanias, I, xxii, 3. — ³ Pausanias, V, xi, 8. —

⁴ Platon, *Banquet*, 180, 181, cf. Xénophon, *Banquet*, viii, 9. — ⁵ Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, vol. IV, pl. 278, f. 2. — ⁶ Derys d'Halicarnasse, III xxxii.

de fécondité et comme emblème des moissons. La ligue passait aussi pour un don sacré de Dèmèter, bien que la tradition mentionne plus communément, dans la légende des deux déesses, la pomme de grenade, dont un seul pepin avait gagné au sombre Hadès le cœur de sa jeune épouse. Du reste, il n'est pas de fruits que l'on n'entasse sur leurs autels, à côté des gerbes mûres et des gâteaux de pur froment, comme pour montrer que leur puissance s'étendait à toute végétation, et leurs temples mêmes nous apparaissent entourés de vergers fertiles, qui sont les bois sacrés dont l'ombrage leur est le plus cher. Le culte des divinités qui personnifient le plus directement la terre féconde ne pouvait manquer d'exister, sous une forme antique et locale, dans la Thessalie, cette grande plaine de culture, la Beauce de la Grèce. Dès le temps de l'épopée homérique, à une époque où n'avait pas commencé encore la propagande des mystères d'Éléensis, nous trouvons déjà établi, à quelques lieues de Pharsale, « dans les champs fleuris de « *Pyrasos*, » l'un des plus anciens centres connus de la religion de Dèmèter¹. Le nom d'*Hagnaïos*, que les inscriptions d'*Halos* en Pluthiotide donnent à un mois thessalien, rappelle aussi une des épithètes chères à Coré. Enfin la dévotion particulière des Pharsaliens pour le même culte serait attestée au besoin par deux autres fragments de sculpture, dessinés à Pharsale par M. Daumet. C'est d'abord un petit bas-relief, représentant une divinité, vêtue d'amples draperies archaïques et tenant en main le long flambeau des initiations. L'autre fragment, que j'ai trouvé dans une maison turque voisine de Palæo-Loutro, est la partie inférieure d'une grande stèle, large de 90 centimètres, et portant encore le tenon de marbre qui servait à la sceller sur une base; de proportions plus fortes que notre bas-relief, elle s'en rapproche par le style, au point de faire croire qu'elle est l'œuvre de la même main : on n'y voit plus que les jambes nues d'un jeune garçon et les pieds d'une femme, sur lesquels tombe une robe à plis très-simples, qui pourrait servir de modèle pour restaurer le bas de nos deux figures; mais l'attitude des personnages, placés debout en face l'un de l'autre, fait penser de suite au sujet de Dèmèter instruisant Triptolème ou l'enfant Iacchos.

Après ces considérations et les savants travaux qui ont accordé à celles que les Grecs appelaient les *Grandes Déesses* un rôle presque dominant dans la mythologie figurée, on s'étonnera sans doute que je ne sois pas allé droit à elles et que j'hésite encore à les saluer par leur nom. C'est peut-être qu'il y a une prédilection excessive dans le culte

¹ Homère, *Iliade*, II. 695.

que semble leur avoir voué l'érudition contemporaine; peut-être leur caractère mystérieux a-t-il permis trop commodément de se servir d'elles pour nommer des figures indéterminées, surtout dans la classe nombreuse et flottante qui emprunte ses attributs au règne végétal. Il faut se défier d'un système qui risquerait de nous faire méconnaître quelques-unes des grandes créations religieuses de l'art grec, comme l'Aphrodite de Sicyone avec sa fleur de pavot, ou même l'Héra d'Argos, telle que l'avait ciselée Polyclète, tenant dans sa main la grenade, le fruit des noces divines. Aussi, quoique j'incline tout le premier à chercher dans la légende de Déméter et de Coré le sujet de la stèle de Pharsale, je crois qu'il est d'une sage critique de ne rien cacher de difficultés que soulève encore cette explication.

Si étroite que soit, dans la légende, la relation qui existe entre le symbole de la fleur et du fruit et la personne des Grandes Déeses, ce seul signe ne saurait suffire, je crois l'avoir démontré surabondamment, à les faire reconnaître avec certitude sur les monuments figurés. Aussi les artistes ont-ils employé de préférence, pour les désigner, des emblèmes moins ambigus, comme la poignée d'épis, la corbeille sacrée ou les torches des initiations nocturnes, qui caractérisent, à ne pouvoir s'y méprendre, les déesses de l'agriculture et les graves révélatrices de la doctrine cachée. Tel est l'aspect sous lequel elles se montrent dans la célèbre stèle d'Éleusis, qui offre avec la nôtre une certaine analogie dans les attitudes, mais qui en diffère complètement par le choix des symboles. C'est surtout quand on cherche à préciser le sujet et à partager les rôles entre les deux figures, que les difficultés se multiplient. Je serai observer d'abord que les scènes de la légende qui mettent en action les symboles de la fleur et du fruit ne réunissent pas les deux déesses: lorsque Coré cueille des fleurs, elle est loin des yeux de sa mère, et, lorsque Déméter fait naître le figuier dans l'enclos hospitalier du héros Pythalos¹, c'est pendant sa course solitaire à la recherche de sa fille. Je passe sur l'exacte ressemblance du costume de la mère et de la fille, qui seraient représentées comme deux sœurs, portant l'une et l'autre les cheveux simplement relevés par le bandeau de la *mitra*. Les vases peints fournissent quelques exemples de cette identification, qui reposait peut-être sur une raison religieuse. Mais il est un détail qui donne lieu à une objection beaucoup plus grave: Coré, qu'il faudrait chercher nécessairement dans la plus jeune des deux figures, serait représentée sous les formes sveltes et encore grêles de la première ado-

¹ Pausanias. I. xxxvii, 2.

lescence; or ce type trop juvénile me paraît en contradiction avec son rôle constant dans la légende, qui est celui de la vierge mère pour l'hymen, ou même de la jeune épouse déjà ravie aux embrassements maternels.

Pour ces diverses raisons, je crois premièrement qu'il faut voir, dans la stèle de Pharsale, plutôt un groupe symbolique qu'un acte déterminé de l'épopée divine. Il me semble, en outre, que, sans quitter le mythe des Grandes Déeses, on peut admettre qu'elles ne sont pas figurées ici toutes les deux. Je réserverais pour l'aînée des deux jeunes femmes, pour celle qui ne tient que des fleurs, le nom de Coré Anthophoros, et je reconnaîtrais la plus jeune pour l'une des compagnes qui forment volontiers son cortège. L'hymne éleusinien, attribué à Homère, ne craint pas de nommer parmi elles les plus nobles vierges de l'Olympe, même Artémis et Athéné¹, qui se dépouillaient, dans ce rôle nouveau, de leurs attributs distinctifs, pour n'être plus, comme dans un groupe célèbre de Mégalopolis, que deux *κέραι* portant des corbeilles de fleurs². Ailleurs, c'étaient des divinités locales, que la croyance populaire se plaisait à unir par les liens d'une amitié fraternelle à la fille de Déméter, pour l'attacher elle-même plus étroitement à la contrée : telle était, à Lébadée, près de l'autre trophonien, la nymphe Herkyna, qui partageait les jeux de la déesse³. L'auguste dyade de la mère et de la fille se trouverait ainsi séparée, et, pendant que, sur d'autres stèles, Déméter est représentée révélant les secrets de l'agriculture à son jeune disciple, la nôtre serait particulièrement consacrée à la divine influence de Perséphone : elle nous la montrerait s'entretenant de son côté avec une compagne favorite et l'initiant au mystère de la fleur et du fruit.

En effet, quel que soit le nom de la confidente que Coré s'est choisie, il devient possible de pénétrer maintenant le sens du dialogue si visiblement écrit dans la pantomime des deux figures : « De la fleur naît le fruit, » semble dire la jeune fille, et, d'un geste pressant et naïf, elle pose le premier terme du problème mystérieux. La réponse attendue, la révélation du souverain mystère, se lit tout entière dans le mouvement de la déesse, élevant une corolle épanouie, comme pour

¹ Hymne homérique à Déméter, v. 424. — ² Pausanias, VIII, xxii, 2. — *Idem*, IX, xxxix, 2. — ³ Parmi les noms que les traditions de la Thessalie nous fourniraient au besoin pour une association du même genre, je citerai comme exemple, et sans vouloir m'y attacher, celui de la nymphe *Phthia*, qui était, pour les Pharsaliens, une antique personnification de leur pays. Voyez aussi plus haut la note sur Thétis.

accompagner ces graves paroles, qu'elle confie à l'intimité du tête-à-tête divin : « Et du fruit renaît la fleur ! » Nous sommes ainsi ramenés invinciblement à cette idée du triomphe de la fleur que nous avons adoptée tout d'abord pour le véritable sujet de la stèle de Pharsale. Tout le monde y reconnaîtra sans hésitation un symbole de l'éternelle floraison de la nature. Mais peut-être n'est-ce pas tout. Pour comprendre le sens profond de l'entretien sacré, il ne faut pas oublier que la doctrine des Mystères ne restreignait pas cette loi de renouvellement au seul monde de la végétation. Par une assimilation, qui n'était pas une simple allégorie, mais l'application naïve du principe de l'universalité des lois naturelles, elle l'étendait à toute vie, et y subordonnait avant tout la vie humaine. Nous retrouvons ici un des plus antiques symboles de l'humanité. Déjà l'Égyptien, contemporain des Pyramides, en regardant se déployer sur les eaux du Nil, au lever du soleil, les pétales bleus du lotus, croyait y lire une promesse de rajeunissement après la mort. De même, sur la stèle de Pharsale, dans cette fleur qu'une main divine exalte avec un geste de joie et de victoire, brille sans doute une espérance d'immortalité.

Les exemples que nous avons cités du même symbolisme sur les vases des tombeaux, montrent bien qu'il n'était pas étranger aux Grecs. Ainsi il est difficile de ne pas reconnaître une idée de triomphe après la mort, dans le sujet funéraire d'Athéné tendant la fleur divine à Héraclès ou à quelque autre héros vainqueur. Le double symbole du soleil levant et de la fleur qui s'ouvre, si commun sur les monuments de l'antique Égypte, se retrouve, par une semblable association d'idées, sur les vases peints qui représentent Apollon au pied du palmier de Délos, image du jour qui naît à l'orient, et près de lui une déesse faisant le geste d'élever la fleur. Mais l'apo théose de la fleur était personnifiée d'une manière encore plus directe, dans les sculptures du célèbre monument d'Ilyakinthos, à Amyclées, exécutées par Bathyclès de Magnésie, conformément à de très-anciennes traditions locales¹. Là, sur un tombeau qui était à la fois un autel, la fleur devenait un jeune héros, acablé par la force écrasante du disque solaire, puis ressuscité et conduit dans l'Olympe par le cortège des Grandes Déeses. Dans cette procession, à la suite de Déméter, de Perséphone et d'Hadès, figurait le groupe des Heures, accompagnées d'Aphrodite, d'Athéné et d'Artémis, toutes déesses se rattachant à ce que nous avons appelé l'Ordre divin de la Fleur. N'est-ce pas, sous les formes d'un anthropomorphisme en-

¹ Pausanias, III, XIX, 3.

core plus direct, un sujet identique à celui que notre bas-relief symbolise dans une poétique pantomime?

J'ai passé successivement en revue les principaux sujets mythologiques qui pouvaient servir de cadre à cette merveilleuse histoire de la fleur : je m'arrête à l'explication qui me paraît de beaucoup la plus vraisemblable ; mais je n'ai pas la prétention de la donner pour certaine. Dans l'interprétation, souvent conjecturale, des monuments figurés, il n'est pas de méthode plus fautive et plus nuisible au progrès de la science, que de se croire engagé d'honneur à mettre un nom au-dessous de toute figure, une étiquette au-dessous de toute représentation. Combien de fois arrive-t-il, en pareil cas, que les affirmations les plus tranchantes ne sont au fond qu'une forme littéraire du doute !

J'arrive à la seconde partie de ce travail, où nous marcherons sur un terrain plus solide ; car il s'agit maintenant d'étudier le monument en lui-même, pour déterminer sa valeur et son intérêt comme œuvre d'art.

II

Il en est des œuvres primitives d'une grande école d'art comme des récits intimes qui nous révèlent l'enfance des grands hommes. Je ne connais pas d'étude plus attachante que de rechercher, dans les aspirations et jusque dans les impuissances du premier âge, les éléments d'une supériorité qui ne s'affirme point encore. En étudiant ainsi le génie dans son germe, il semble, non sans raison, qu'on en surprend un à un tous les mystères, et le travail méthodique de l'analyse garde quelque chose des émotions et des surprises de la divination. Ainsi s'explique la séduction que les ouvrages des primitifs italiens exercent de nos jours sur certains esprits curieux et délicats, jusqu'à leur faire presque oublier les chefs-d'œuvre que la Renaissance a produits dans son éclatante maturité. Sans partager cette exagération, il faut convenir qu'il y a là une série incomparable, qui permet de suivre sans interruption la marche ascendante de l'art, d'en compter tous les progrès, de mesurer la part de chaque maître dans l'œuvre commune, comme on relève le cours d'un fleuve de sa source à son embouchure, et comme on évalue chemin faisant le volume d'eau que chaque affluent lui apporte.

Le même travail ne peut pas malheureusement se faire pour la grande école de l'antiquité, pour cette école grecque, qui mériterait plus que

toute autre d'être étudiée dans ses origines et dans la continuité de son développement. Ce n'est pas que nous ne possédions des suites importantes de monuments, parmi ceux qu'on appelle archaïques. Mais les uns, trouvés souvent loin du sol de la Grèce, encourent le soupçon de n'être que des imitations, qui se contentent de répéter, jusqu'à les rendre banales, les singularités du vieux style, sans en conserver l'esprit. D'autres, tels que les vases, les terres cuites et même certains ouvrages de sculpture courante, ne sont que les produits d'une industrie qui savait merveilleusement s'inspirer du grand art. On peut s'en servir pour déterminer les principales phases et comme les étapes successives parcourues par l'archaïsme grec; mais ce que l'on ne saurait y trouver, c'est justement ce qui fait l'âme et la vie des écoles primitives, ce qui en rend l'étude si encourageante et si pleine d'enseignements: c'est l'effort individuel et la part d'initiative de chaque artiste digne de ce nom, le travail incessant et méritoire de chaque maître, pour faire avancer l'art au delà des limites où se sont arrêtés ses prédécesseurs.

Le bas-relief de Pharsale n'appartient à aucune de ces deux catégories. Il suffit de le regarder pour demeurer convaincu que c'est à la fois une œuvre très-personnelle et d'une sincérité absolue. On y sent dans chaque trait l'application consciencieuse, obstinée du sculpteur à épuiser toute sa science et tout son art. Ce fragment de sculpture, tout mutilé qu'il est, mérite donc d'être compté parmi les rares monuments d'une antiquité irrécusable, que l'on découvre de loin en loin et à l'aide desquels on s'efforce de reconstruire l'histoire primitive de l'art hellénique: par là, il acquiert à nos yeux une importance de premier ordre. C'est en le comparant avec des œuvres de même valeur, qu'il faut chercher à établir la place exacte qu'il occupe, la somme de progrès accomplis qu'il représente, dans le développement de la sculpture archaïque. Disons, à première vue, qu'il appartient déjà à une période relativement avancée, si nous le comparons aux monuments du plus vieux style.

Sans remonter aux rudes ébauches des anciens *maîtres de pierre*, on peut se faire une idée très-exacte du type créé par la première période de l'archaïsme grec, en considérant la stèle funéraire d'Aristion du bourg de Phéges, cet eupatride de la vieille Attique, en tenue de combat, qu'il faut se déshabituer d'appeler le *soldat de Marathon*, sous peine de perpétuer une double erreur de temps et de lieu. Pour résumer l'impression que produit l'étude de cette antique figure, je dirai que des qualités supérieures, et telles qu'on n'en trouve dans aucune école à son début, un sentiment élevé, une conviction très-ferme, une science qui repose

déjà sur des principes fixes, ne se traduisent encore dans l'exécution que par des contrastes choquants et par une construction humaine d'un effet bizarre. Le visage, dont les traits incohérents cherchent vainement l'expression, ne trouve pour la remplacer que la grimace du sourire. La pose voudrait être naturelle; mais on sent que toute l'attitude est commandée par une attention prudente à éluder les complications du dessin et les difficultés du raccourci. Préoccupé d'un type de beauté qui réunisse la vigueur à la souplesse, le vieux sculpteur s'est fait une règle d'opposer partout à des musculatures rebondies des articulations brusquement étranglées : le mouvement et la vie que le modelé donne aux parties nues se trouvent ainsi paralysés par des contours inflexibles et d'une incorrection systématique. Aussi le sentiment qu'on éprouve à la vue de ce roide personnage ne ressemble-t-il en rien à l'admiration; et, n'était le respect dû à la vénérable antiquité, on serait plutôt tenté de rire.

Chez tous les peuples qui ont cultivé les arts, le style archaïque touche, sans le vouloir, à la caricature par un excès de naïveté. Mais, par une rencontre singulière, cette nuance de ridicule ne se trouve nulle part plus marquée que dans les types primitifs de l'art grec. C'est au point que d'anciens antiquaires n'ont voulu voir que des grotesques dans ces créations d'un art pourtant si sérieux et si convaincu. Faut-il pour cela faire moins de cas des maîtres qui fleurirent à une époque reculée dans les villes de la Grèce, inventeurs des premières méthodes et naïfs instituteurs de l'art? Faut-il prétendre qu'ils se sont complu trop longtemps dans une manière puéride, ignorant le prix de l'élévation et de la noblesse, que leurs successeurs seuls ont su comprendre? C'est, au contraire, parce que, du premier coup, ils ont aspiré trop haut et se sont proposé un but trop difficile à atteindre, que leurs œuvres nous font sourire. S'ils s'étaient contentés de copier docilement la nature, leur style, comme celui de nos vieilles sculptures romanes, ne serait que vulgaire; tout au plus se distinguerait-il par la dignité lourde du premier art assyrien ou par le réalisme précoce des figures égyptiennes d'ancien style. Mais ne voyez-vous pas que déjà, malgré leur inexpérience et leurs instruments imparfaits, les vieux sculpteurs grecs s'efforcent de reproduire l'idéal délicat et compliqué de la beauté humaine? Ils n'entendent sacrifier ni l'élégance à la force, ni la force à l'élégance; ils cherchent à rendre à la fois le mouvement, la joie, la jeunesse; ils vont jusqu'à vouloir exprimer la grâce, cette perfection dernière et cet achèvement de la beauté. Ne nous étonnons donc pas que leur style soit gauche et que leurs œuvres nous semblent risibles. Un paysan ne prête pas à rire avec son allure pesante : un homme qui vise à l'élé-

gance et à la distinction est facilement ridicule, tant qu'il n'y a pas atteint. Ce qui fait à la fois l'étrangeté et le mérite incomparable des premières créations du génie grec, c'est le grand effort qu'elles font pour plaire et l'envie démesurée qu'elles ont d'être belles.

Si nous reportons nos yeux du monument d'Aristion sur notre stèle thessalienne, nous reconnâtrons que, d'une œuvre à l'autre, l'école archaïque a franchi un pas immense. Le masque de laideur sous lequel se cachait le mérite très-réel des figures primitives est enfin tombé; l'enveloppe disgracieuse, qui ne laissait encore entrevoir qu'une image comprimée et bizarre, a été brisée, et, malgré la sécheresse d'une exécution encore imparfaite, malgré un reste d'engourdissement qui empêche les formes de se déployer dans toute leur élégance, la beauté commence à apparaître dans l'art. C'est l'âge si intéressant à étudier, où la naïveté du sentiment et la sincérité du travail rachètent l'inexpérience de la main, où les aspirations les plus contraires s'affichent dans les mêmes œuvres, sans chercher encore à se subordonner l'une à l'autre. L'effort n'a pas encore appris à déguiser sa roideur sous des apparences de souplesse; la science fraîchement acquise s'étale avec un pédantisme ingénu; l'audace du sentiment personnel perce étourdiment à côté d'une imitation trop servile de la nature ou d'une ferveur d'écolier à s'attacher aux règles. De tant de contrastes involontaires, naît cette allure indécise qu'on appelle gaucherie, dont l'enfance réussit à faire une de ses grâces les plus attrayantes.

Mais il importe de confirmer par l'étude des détails le jugement que nous venons de prononcer à première vue. Le bas-relief que nous examinons se prête d'autant mieux à cette anatomie faite sur le marbre, que la grande proportion des figures n'a permis à l'artiste de sous-entendre aucun trait de la représentation humaine¹.

On remarquera d'abord la construction savante des têtes, qui, malgré la mutilation de quelques parties, montrent déjà cette belle combinaison de lignes qu'on est convenu d'appeler le profil grec. Dans les figures de l'âge primitif, le nez, tracé comme à la règle, mais trop proéminent, se reliait au front par une ligne fuyante, qui rétrécissait l'angle facial et donnait à la physionomie une expression presque idiote. Ici, la partie supérieure du profil, celle où siège la pensée, a retrouvé son aplomb et

¹ Pour l'appréciation des détails qui vont suivre, nous renvoyons le lecteur à la planche que nous avons publiée avec notre premier article, et qui a été gravée par M. Lemaître sur un excellent dessin de M. Daumet. Encore le burin n'a-t-il pu que difficilement rendre l'expression de grâce qui perce, dans le monument original, sous la roideur des formes et sous les nombreuses flétrissures du temps.

repris la place dominante. Certes le type hellénique lui-même donnait rarement, avec une austérité aussi abstraite, cette ligne verticale, à peine marquée d'une flexion légère au point de rencontre des sourcils. C'est une simplification hardie, mais légitime, du contour vivant, inspirée par ce sentiment architectural, qui guidait les artistes grecs jusque dans le choix et dans l'agencement des formes naturelles. Les lignes sobres du front et du nez, se combinant avec la saillie accentuée du menton et avec la combe très-ferme qui dessine le galbe inférieur du visage, achèvent de donner aux femmes de Pharsale un air de famille avec les statues d'Égine. Seulement on peut remarquer qu'un dessin plus souple et plus vrai adoucit déjà tous ces traits dans le sens de la nature.

Je passe aux traits intérieurs du profil, à ceux qui lui donnent la vie, tandis que les contours qui le découpent extérieurement lui impriment surtout le caractère. L'artiste ne sait pas encore creuser assez profondément la voûte du sourcil, sous laquelle le regard s'abrite et prend plus de noblesse : ce n'est plus toutefois l'œil à fleur de tête des premières figures, dessiné plutôt que sculpté par un ciseau qui ne s'enfonçait encore dans le marbre qu'avec crainte. L'ouverture des paupières manque de largeur : on a vainement cherché à racheter ce défaut, en leur laissant le même contour allongé que si elles étaient vues de face. Mais la partie du visage où l'expression archaïque a été le plus heureusement modifiée par l'étude de la nature, est celle qu'anime le sourire. Si la physionomie d'Aristion paraît si étrange, c'est que la bouche, relevée comme par un spasme galvanique, s'efforce seule d'exprimer la joie, quand le reste des traits demeure obstinément rigide et triste. L'artiste qui a sculpté les déesses de Pharsale a compris que tout le visage devait rire avec les lèvres : il s'est appliqué, avec une attention particulière, à étudier et à rendre le mécanisme du sourire, problème délicat, qui devait exercer de nouveau, à l'époque de la Renaissance, l'habileté consommée d'un Léonard de Vinci. Il est intéressant de voir deux artistes, séparés par tant de siècles, employer le même procédé, observé sur le vif. Ils trouvent l'un et l'autre le secret de la grâce riante en décomposant le modelé de la joue, en accusant sous la peau la séparation des muscles qui garnissent la pommette et de ceux qui marquent le coin de la bouche. Il arrive seulement que le jeu intérieur de ces muscles, un peu trop accentué dans une partie aussi délicate, mêle au charme du sourire une nuance d'affectation, dont les adorables têtes du grand peintre milanais ne sont pas elles-mêmes toujours exemptes. Cependant notre vieux sculpteur a déjà touché si juste, que, malgré les blessures du temps qui ont rongé et presque détruit la bouche de ses

figures, l'expression souriante reste invinciblement empreinte sur le marbre. Et ce n'est pas seulement la contraction passagère de la joie d'un instant : c'est bien le doux et inaltérable sourire qui est le trait permanent d'une physionomie heureuse, le reflet d'une âme sereine¹ ; loin de paraître inexplicable, comme sur la face des combattants d'Égine, il se marie sans effort à la conversation des deux déesses, et s'épanouit avec les fleurs qu'elles contempnent entre leurs mains.

Pour le reste du corps, il faut de même faire un grand mérite à l'artiste grec d'avoir partout abordé sans hésitation, d'un ciseau sobre, mais précis, l'étude périlleuse de la musculature dans une figure de femme. Jugant avec raison que rien n'est opposé à la véritable élégance comme la rondeur menteuse d'une forme vague et incorrecte, il serre de près la nature et cherche avant toute chose la construction des parties nues, au risque de sacrifier encore cette douce plénitude des contours qui fait la perfection et la suprême harmonie de la beauté féminine. Le sein est seulement indiqué, sous le vêtement, par un profil très-ferme et d'un beau jet. On reconnaît, à la position un peu haute des épaules, à l'indication des tendons nerveux sur le cou, au modelé ressenti des clavicules, les habitudes d'une école qui a fait son éducation dans les palestres, et qui s'est exercée presque exclusivement sur la figure d'homme. On ne peut que louer la justesse avec laquelle la partie charnue de l'avant-bras est distinguée de la région plus sèche qui avoisine le poignet, le soin scrupuleux avec lequel le poignet même est figuré jusque dans les saillies osseuses qui sont comme les chevilles de la main ; mais ces détails, si bien observés sur la nature, demanderaient, même dans la représentation d'une beauté juvénile, à être atténués par une exécution plus coulante, à se fondre par des transitions plus souples sous l'enveloppe moelleuse des tissus. En un mot, la recherche de la grâce correcte et précise se traduit encore, dans nos figures, par une sécheresse et par une minceur savantes, qui touchent parfois à la maigreur. C'est le même archaïsme curieux de la forme, qu'on retrouve, avec l'exagération qui est propre aux écoles italiennes, dans l'art de la Renaissance au xiv^e siècle. Parmi les maîtres de cette époque, je citerai surtout le charmant peintre Sandro Botticelli, dont les figures de femmes nues, un peu grêles dans leur élégance étudiée, rappellent, à certains égards, celles qui nous occupent. Ainsi l'art grec, dans sa période d'apprentissage, sut lui-même interroger au besoin une nature qui n'était pas

¹ Comparez le *μειδιάμα σερμὸν καὶ λεληθὸς* de la Sosandra de Calamis. (Lucien, éd. Didot, XXXIX, vi.)

pleinement belle et demander aux réalités du modèle vivant une connaissance plus précise du corps humain. Mais le grand intérêt du bas-relief de Pharsale est justement de nous faire voir avec quel tact et quelle mesure il sut tirer parti de ce supplément d'information, qui lui tint lieu de toute étude de l'écorché, et se garder des excès où le naturalisme à outrance faillit égarer la Renaissance italienne.

Les Botticelli, les Gozzoli, les Mantegna, sont aussi les premiers maîtres italiens qui aient apporté une attention scrupuleuse au dessin des extrémités. Pour eux, la bonne exécution de ces parties compliquées est la vraie marque du dessinateur habile; et la période d'élégance châtiée qu'ils inaugurent se trouve très-justement caractérisée, dans le langage familier des amateurs, sous le nom d'époque des *belles mains*. Par une corrélation naturelle, les mains de nos déesses pharsaliennes se distinguent aussi comme le morceau le plus étudié peut-être de toute la composition. On n'y retrouve plus trace des subterfuges enfantins que les artistes employaient, à l'origine, pour éviter les difficultés du dessin, et que l'archaïsme d'imitation ne manque jamais de reproduire : ni les poings prudemment fermés ou les mains toutes grandes ouvertes des plus anciennes figures, ni ces doigts retroussés par le bout, que l'on allongeaît à l'excès pour les mieux séparer, ni cette élégance hiératique qui consistait à abaisser seulement l'index sur le pouce. On peut dire que toute représentation humaine reste frappée de mutisme, tant que les mains, par la variété et par la justesse de leurs mouvements, ne viennent pas terminer et préciser le geste, et fournir à l'artiste le seul langage qui lui permette de faire parler ses figures. Mais nous avons affaire à un sculpteur qui a mis une application singulière à se rendre maître de l'expression, en triomphant de cette difficulté suprême de la science élémentaire du dessin. Dans aucune autre partie de son œuvre, on ne reconnaît avec plus d'évidence qu'il a fait poser un modèle, sur lequel il a exécuté de véritables études d'après nature. Les différentes positions de la main dans l'action de tenir délicatement un objet, la flexibilité des attaches qui la font tourner sur l'avant-bras, le jeu varié des doigts et leur opposition aux plans mobiles de la paume, tout est rendu avec une justesse qui se dément à peine dans quelques passages difficiles. Certes il fallait une science déjà sûre d'elle-même, pour oser entre-croiser ces trois mains et les réunir en une sorte de bouquet au centre de la composition. Il y avait là, même pour le dessinateur le plus expérimenté, une difficulté d'arrangement, que le vieux maître semble avoir pris plaisir à résoudre. Du reste, dans ces mains assemblées, résidait, comme je l'ai montré, la signification intime et profonde de son œuvre,

et le sujet, tel qu'il l'avait compris, n'eût pas été abordable pour un artiste encore inhabile à rendre toutes les nuances du geste.

Il faut dire aussi quelques mots du système employé par le sculpteur pour traiter les parties accessoires de ses figures, comme la coiffure et le vêtement. On reconnaît le soin minutieux de l'école archaïque au travail des cheveux, traités par fines ondulations parallèles, comme si les dents du peigne d'or venaient d'y marquer leurs mille sillons. On ne prévoit pas encore les améliorations que Pythagoras de Rhégion devait apporter bientôt dans ces détails de l'exécution, en enseignant probablement le premier à disposer la chevelure par masses d'un mouvement plus libre et plus varié¹. Toutefois l'artiste, guidé par le goût sévère qui se montre dans toute son œuvre, a proscriit le luxe des longues boucles traînantes qu'étaient souvent les figures d'ancien style. Il n'a mis un peu de recherche et de coquetterie que dans l'arrangement du bandeau aux bords retombant symétriquement sur les tempes. A ce détail près, le costume a toute la simplicité des vêtements doriens : point de chutes de draperies inutiles, ni de riches tissus finement plissés, mais les grands plis larges de l'étoffe de laine, disposés avec une ordonnance noble et régulière. On peut juger, par le fragment de même style, dont nous avons parlé plus haut, que la partie inférieure des figures était ajustée avec la même simplicité.

Enfin, la partie technique de l'exécution ne mérite pas moins qu'on s'y arrête. Je ne connais pas de monument où l'on prenne mieux sur le fait le procédé des sculpteurs grecs, qui consistait à enlever vigoureusement sur le fond de leurs bas-reliefs les masses principales, pour indiquer ensuite les détails intérieurs par un travail très-plat et presque à fleur de marbre. Il n'y a guère que les beaux camées antiques qui offrent une application aussi franche et aussi absolue de la même méthode. Un contour abrupt dessine et détache les silhouettes, tandis que le modelé, d'un effet simple et large, n'occupe qu'un petit nombre de plans, habilement superposés et reliés seulement par la déclivité de leurs bords. Cette disposition, toute conventionnelle, mais fondée sur une juste observation des lois de l'optique, a pour effet de donner plus de valeur et de solidité aux figures, par rapport au champ qui les porte et qui doit représenter un plan éloigné ou même indéfini. L'épaisseur du relief général laisse aussi à l'artiste plus de ressources pour éviter toute confusion pour les yeux, lorsque ses personnages, au lieu d'être isolés, se recouvrent, comme ici, dans quelques-unes de leurs parties, et

¹ Plin., *Hist. nat.* XXXIV. XIX, 10.

entremêlent leurs gestes, ce qui est la marque d'un art déjà savant et hardi.

Il ne faut pas oublier que le bas-relief, entendu de cette manière, est un art qui a ses lois propres, et dont les progrès ne sauraient se mesurer sur ceux de la sculpture de ronde-bosse. Assujéti aux lois impérieuses du raccourci, il marche plutôt de pair avec le dessin sur une surface plane, dont il n'est de fait qu'une forme plus accentuée. Il serait donc intéressant de constater si les figures de Pharsale portent quelques traces des études de précision du peintre Cimon de Cléones, qui le premier, dans ses *κατάγραφα* ou dessins *en profondeur* c'est-à-dire *en raccourci*, avait enseigné à représenter les différents aspects de la figure humaine¹. En traçant encore des yeux de face sur des figures de profil, notre sculpteur a commis, il est vrai, une de ces fautes de grammaire que les apprentis dessinateurs renouvellent à tout instant. Elle provient d'une singulière aptitude de notre esprit à généraliser les formes, comme il généralise les idées, à voir les objets plutôt en lui-même que dans la réalité, à fermer les yeux aux apparences fugitives que leur donnent les changements de position et d'aspect, pour ne plus considérer que le type complet et caractéristique qui se grave dans le souvenir. Cependant, pour que les artistes grecs, à une époque où ils poussaient déjà si loin le sentiment de la nature, se soient fait une habitude de cette naïveté, il faut qu'ils aient admis, dans les lois du bas-relief, une certaine latitude et une part de convention, qui les autorisait à développer le contour de l'œil dans ses courbes normales, plutôt que d'amoinrir et de déformer, par une projection trop géométrique, l'organe qui contribue le plus à l'expression de la pensée. L'école même de Phidias paraît s'en être tenue, sur ce point, à un moyen terme entre le procédé primitif et l'application rigoureuse des règles. A côté de cette anomalie traditionnelle, je signalerai comme un progrès la pose de l'une des deux femmes, qui, par une inflexion légère, présente ses épaules un peu de trois-quarts. Le dessin des mains à demi fermées mettait aussi l'artiste aux prises avec des raccourcis subtils, qui témoignent déjà d'une habileté relative, bien qu'il ne s'en soit pas toujours tiré avec une correction irréprochable. De toute manière, ces essais sont encore trop timides et trop rares pour qu'il soit permis d'y voir autre chose que des tentatives individuelles, antérieures à la fixation des lois positives de la technique.

L'examen détaillé que nous venons de faire de la stèle de Pharsale

¹ Plin. *Hist. nat.* XXXV, xxxiv, 4.

peut se résumer par les conclusions suivantes. D'abord, ce curieux morceau de sculpture, d'un style franchement archaïque, est cependant déjà bien loin de l'époque systématique des premiers essais; il appartient, sans contredit, au deuxième âge de l'art grec, à cette période laborieuse et savante, où les artistes, jaloux de connaître à fond leur métier, reprennent pièce à pièce l'étude de la figure humaine. J'ai cité à dessein le nom de Mantegna et de quelques maîtres de son temps, comme représentant, dans l'histoire de la peinture italienne, une évolution semblable. Mais, pour comprendre toute la portée de la comparaison, il est bon de se rappeler que ces peintres ne ferment pas encore l'ère des primitifs : après eux il y a place pour tout un groupe d'artistes, qui sont les précurseurs immédiats de la grande époque, hommes d'une science irréprochable et parfaitement sûre d'elle-même, tels que les Ghirlandajo, les Giovanni Bellini, les Pérugin, auxquels il ne manque qu'un peu de liberté et d'élan pour atteindre à la perfection. Il y a là, dans une même époque, deux générations successives et différentes, que l'insuffisance des témoignages ne permet malheureusement pas de distinguer aussi nettement chez les Grecs que chez les Italiens de la Renaissance. Je ne vois guère qu'un seul maître que les appréciations des anciens nous permettent de regarder avec certitude comme un précurseur : c'est Calamis, qui resta fidèle aux traditions de l'art primitif jusqu'au milieu des splendeurs du grand style, et qui, dans sa longue carrière, paraît avoir survécu à Phidias, comme le Pérugin à Raphaël. De même, parmi les débris anonymes que les musées ont recueillis, l'Amazone blessée de Vienne, d'un dessin si simple malgré un reste d'affectation dans les détails¹, et le bas-relief circulaire de Corinthe, où l'on remarque un groupe de Grâces vêtues, d'une tournure magistrale, en dépit de l'élégance trop minutieuse des ajustements², sont les seuls ouvrages de marque qui puissent être considérés comme des œuvres de transition, dans lesquelles l'archaïsme n'est plus qu'une écorce légère qu'un dernier effort va faire éclater.

Les figures de Pharsale n'ont pas encore ces qualités d'ensemble, qui marquent l'approche de la pleine maturité. Il faut donc s'arrêter pour elles à la génération précédente, dans laquelle les noms dominants semblent être ceux des deux frères sicyoniens, Canakhos et Aristoclès, de l'Éginète Onatas et de cet Agéladas d'Argos, dont l'atelier, comme celui de Vérocchio à Florence, fut ouvert assez longtemps pour former

¹ O. Müller, *Manuel d'archéologie*, § 121 note 2. — ² Gerhard, *Antike Bildwerke* pl. 14.

quelques-uns des maîtres de la grande époque. Mais dans cette génération même il y avait des écoles diverses, dont la marche n'était pas parallèle et dont les mérites étaient différents. Parmi ces productions variées de la même heure, à côté des statues d'Égine, je me plais à citer de préférence la belle suite de figures archaïques découverte à Thasos par M. Miller, justement parce que ces figures offrent avec notre bas-relief des différences de style, qui nous aideront à lui marquer plus exactement sa place dans l'échelle des monuments du vieux style.

Les bas-reliefs de Thasos, œuvre de jeunesse d'une école qui devait produire le grand peintre Polygnote, l'emportent de beaucoup par le charme du premier aspect. On y distingue les qualités d'élégance facile, de richesse et d'éclat, que l'art ionien avait apportées d'Asie, en passant dans les îles. Dans cette série de dix figures, l'Apollon Nymphégète par le naturel de la pose, l'Hermès Khthonios par la délicatesse remarquable du modelé, annoncent une main déjà très-expérimentée. Mais on ne peut dire la même chose des figures de femme, où ces qualités étaient plus difficiles à obtenir : les longues silhouettes des Nymphes, rangées symétriquement, ne montrent encore que l'impuissance du sculpteur à se départir de l'attitude traditionnelle ; si l'on examine de près les détails, on remarquera que les extrémités, surtout les mains, quand elles ne sont pas ouvertes et qu'elles tiennent des attributs, laissent beaucoup à désirer. Je ne veux pas dire que l'artiste thasien ne réussisse pas à exprimer la grâce féminine, mais c'est aux dépens de la sévérité de l'art. En donnant au nez une forme légèrement retroussée, au visage un galbe plus arrondi, qui laisse paraître l'embonpoint, il a trouvé le moyen de tempérer le type primitif, de l'efféminer, sans le modifier profondément. Son ciseau, d'une finesse et d'une douceur merveilleuses, rivalise avec la coquetterie même des femmes dans l'arrangement varié des coiffures et des vêtements. On reconnaît, en un mot, l'œuvre d'un de ces maîtres qui, prenant l'art tel qu'il leur est légué par leurs devanciers, ont mis toute leur étude à perfectionner l'exécution. Peut-être la sculpture ionienne n'eût-elle pas dépassé les limites de cet archaïsme brillant et raffiné, si elle n'eût trouvé sur le continent une race d'artistes plus sévèrement éprise de la nature.

L'auteur de la stèle de Pharsale obéit à une inspiration différente. Ce n'est pas lui qui renoncerait à lutter avec la nature, pour se rejeter sur les accessoires et pour s'amuser aux détails : il aborde résolument toutes les difficultés du dessin ; il tend à l'élégance et à la beauté par le chemin aride, mais sûr, de la correction. De là, un charme, moins apparent peut-être, mais plus profond, qui retient plus longtemps

l'esprit et les yeux. En un mot, ce sont les mêmes principes, le même esprit de simplicité savante, que l'on retrouve dans les sculptures d'Égine, mais avec un degré de distinction, un sentiment propre de la grâce, étrangers au style purement éginétique, tel qu'il nous est connu par les marbres de Munich. L'air de famille reste cependant assez frappant, pour nous permettre de reconnaître une œuvre qui procède de cette grande et sévère école dorienne, dont l'influence était alors dominante dans toute la Grèce continentale.

Il reste à expliquer comment une œuvre de ce caractère et de cette valeur a pu être trouvée en Thessalie. On ne comprend pas, au premier abord, par quelle voie l'art grec aurait pénétré de si bonne heure chez un peuple demi-barbare, qui ne paraît avoir jamais contribué par lui-même au mouvement de la civilisation hellénique. Commençons par écarter toute idée d'une école thessalienne, recrutée parmi les habitants du pays. Sur cette terre de culture, entre la masse des *pénestes*, sorte de serfs attachés à la glèbe, et l'aristocratie militaire des possesseurs du sol, adonnés à la large vie matérielle des anciens anactes, je ne vois pas dans quel milieu se serait formé un groupe d'artistes indigènes. En revanche, les plus influentes parmi ces familles aristocratiques, qui exerçaient dans les grandes villes un pouvoir presque royal, les Aleuades de Larisse, les Scopades de Crannon, les Créondes de Pharsale, devaient chercher à rehausser l'éclat de leur fortune par le reflet des merveilles que le génie des Hellènes enfantait si près des frontières de la Thessalie. De leur côté, les poètes et les artistes de la Grèce quittaient volontiers leurs cités autonomes, pour aller vendre chèrement aux petits despotes grecs ou barbares des contrées environnantes les fruits d'un art né de la liberté. Ils ne se faisaient aucun scrupule d'être encore, comme les aèdes et comme les artisans de l'âge homérique, ces hôtes appelés de loin, toujours bien venus sous le toit des puissants¹. Simonide, avant Pindare, avait consacré aux princes de la Thessalie quelques-unes de ses plus belles compositions lyriques, et il était venu les exécuter jusque dans leurs palais. Les rares, mais remarquables fragments d'architecture et de sculpture de style archaïque, que l'on rencontre notamment à Pharsale, montrent que les artistes ne s'y étaient pas laissé devancer par les poètes.

Les anciens nomment seulement un statuaire, Téléphanès de Phocée².

¹ Homère. *Odyssée*, XVII, 382. — ² Plin. *Hist. nat.* XXXIV, XIX, 19. « Artifices qui compositis voluminibus condidere hæc, miris laudibus celebrant et Telephanem Phocæum, ignotum alias, quoniam in Thessalia habitaverit, ubi opera ejus latuerint: alioquin suffragiis ipsorum æquatur Polycleto, Myroni, Pythagoræ.

artiste contemporain des guerres médiques, qui paraît avoir passé la plus grande partie de sa carrière en Thessalie, où ses œuvres restèrent comme perdues pour les amateurs. Il travailla aussi dans les ateliers des rois de Perse, et fut puni par une obscurité imméritée de la cupidité aventureuse qui l'avait toujours retenu hors du cercle de la Grèce intelligente et libre. On citait parmi ses ouvrages une figure de la nymphe Larissa, sujet qui appartient en propre aux traditions thessaliennes. Cependant de graves raisons empêchent d'établir aucun rapport entre cet habile artiste, installé à demeure en Thessalie, et le remarquable fragment d'ancien style que nous y avons découvert. D'abord Téléphanès est mentionné par Pline dans les chapitres particulièrement consacrés aux fondeurs en bronze; de plus, il était de Phocée, et, par conséquent, il appartenait à l'école d'Ionie, tandis que nous avons reconnu dans notre monument le style de l'école dorienne; enfin, la comparaison que les connaisseurs de l'antiquité faisaient de ses ouvrages avec ceux de Pythagoras, de Myron et même de Polyclète, nous permet tout au plus de le placer avec le premier de ces maîtres au début de la grande époque¹.

Les écrivains n'ont conservé le nom d'aucun autre artiste, parmi ceux qui contribuèrent à orner les cités de la Thessalie; mais l'Ionien Téléphanès ne fut assurément ni le seul ni le premier. Divers monuments consacrés, dès une époque ancienne, par des chefs thessaliens, dans les grands sanctuaires helléniques, prouvent que l'aristocratie de ce pays entra de bonne heure en relations, pour des commandes importantes, avec les écoles de statuaire de la Grèce. A Delphes, le plus ancien des ex-voto était une petite statue d'Apollon, érigée par un Larisséen, nommé Ékhékratidès, très-probablement un Aleuade². Plus tard, un autre riche Thessalien du nom de Gnathis, voulant faire exécuter pour Olympie un groupe de Zeus et de Ganymède, n'hésita pas à en charger Aristoclès, l'un des chefs de l'école de Sicyone³. C'était alors le centre le plus brillant et le plus actif de cet art dorien, dont l'influence et les enseignements ne restèrent pas confinés dans le Péloponnèse, mais s'imposèrent à toute la Grèce. Ainsi la ville de Thèbes, qui devait

« Laudant ejus Larissam et Spintharum pentathlon et Apollinem. Alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quoniam se regum Xerxis atque Darii officinis dediderit existimant. » — ¹ J'ajouterai, à titre de renseignement, qu'un nom semblable à celui de Téléphanès se lit sur quelques monnaies de Pharsale, d'un beau style, encore sévère, mais qu'on ne saurait taxer d'archaïsme. Mionnet (*Description des médailles antiques*, II, 22) donne TEAEΦANTO, en écriture rétrograde — ² Pausanias, X, xvi, 8. — ³ *Id.* X, xxiv, 5.

déjà à Canakhos, frère d'Aristoclès, le colosse de son Apollon Isménien¹, compta bientôt parmi ses sculpteurs un élève distingué des maîtres sicyoniens, que Pausanias nomme Ascaros². Dès lors, les Thessaliens eurent, non loin de leurs frontières, un atelier florissant, qui devait recueillir naturellement leur clientèle. C'est ce qui arriva, lorsque, peu de temps avant les guerres médiques, ils voulurent élever une statue dans l'enceinte olympique, en souvenir d'une victoire qu'ils venaient de remporter sur les Phocidiens. Le Thébain Ascaros fit pour eux, à cette occasion, un Zeus couronné de fleurs, conception originale, qui avait permis à l'artiste de tempérer par des détails gracieux la sévérité du vieux style³. L'influence des écoles du Péloponnèse se faisait donc sentir, pendant la période qui nous occupe, jusque dans les contrées septentrionales de la Grèce, voisines de la Thessalie, et devait seulement s'y modifier quelque peu au contact du génie éolien. Dès lors il n'est pas nécessaire, pour expliquer le caractère de simplicité et de gravité doriennes, tempérées par une grâce native, que nous trouvons dans le bas-relief de Pharsale, de supposer que les Pharsaliens sont allés chercher des sculpteurs à Égine ou à Sicyone; ils en trouvaient beaucoup plus près d'eux, qui étaient capables de produire des œuvres de ce caractère.

J'ai tenu à démontrer que la remarquable composition de sculpture archaïque découverte par nous en Thessalie n'était pas une production isolée, fruit de l'hellénisme factice et tout matériel qui avait pénétré dans ce pays, mais une œuvre étroitement liée au grand mouvement de l'art grec. Il faut la replacer au milieu du travail de transformation des idées qui s'opérait alors dans la Grèce, pour comprendre les qualités de style par lesquelles s'y traduisent déjà les conceptions épurées de la religion hellénique. L'intensité de l'expression intellectuelle et morale, tel est, en effet, le mérite suprême que nous signalerons, en terminant, dans ces deux antiques figures, et qui, de loin, les rattache aux plus nobles créations du siècle de Périclès.

Ceux qui cherchent à s'expliquer par quels degrés la sculpture antique s'est élevée à la sublimité qu'on admire dans les figures du Parthénon, ne doivent pas oublier que toute la période précédente, où se

¹ Pausanias, IX, x, 2. — ² *Id.* V, xxiv, 1. — ³ Il existe encore aujourd'hui, en Grèce, un remarquable ouvrage de sculpture, qui témoigne du progrès des arts en Béotie, vers cette époque d'archaïsme savant : c'est la stèle de l'*Homme jouant avec son chien*, qui se voit à Romano, près des ruines d'Orchoinènes. Le souvenir que j'ai conservé de ce monument me le représente comme se rapprochant beaucoup du bas-relief de Pharsale par les caractères du style et par l'élégance étudiée de la pose.

deploie la grande activité des écoles archaïques, est justement une époque de révolution religieuse, pendant laquelle le culte des divinités des Mystères se popularise parmi les Grecs. L'art grec, fils de la vieille religion homérique, n'en a pas moins fait en grande partie son apprentissage au service de cette religion nouvelle et secrète, qui, transpirant hors des sanctuaires où elle était prêchée aux initiés, tendait à transformer l'esprit du premier anthropomorphisme et à modifier le type même des dieux. De cette inspiration procèdent la plupart des groupes et des processions de divinités, qui sont l'un des thèmes favoris des maîtres primitifs. C'est encore sous l'influence directe de ces doctrines que le peintre Polygnote, au début du grand siècle, décore de ses nobles compositions les murs de la Leskhé de Delphes. Il ne faut donc pas s'étonner de voir, plusieurs générations avant Phidias, le maître inconnu qui travaillait pour les Pharsaliens, déjà posséder l'art d'animer ses créations d'une vie supérieure. Pouvait-il en être autrement, quand il avait à représenter, au lieu des dieux turbulents du vieil Olympe, des divinités graves et bienveillantes, tout occupées des plus hauts problèmes de la nature et de la vie, absorbées dans un dialogue divin, dont le dernier mot paraît être une espérance d'immortalité!

Ce caractère de méditation sereine est surtout bien accentué dans celle des deux figures qui élève la fleur. Il convenait assurément mieux qu'à personne à la vierge révélatrice des Mystères, à la déesse prudente et réfléchie par excellence, *περιφρῶν Περσέφονεια*¹. Pour la profondeur de l'expression, la Perséphone de la stèle de Pharsale ne le cède pas de beaucoup à la belle figure de la même divinité, qu'un artiste de l'école athénienne devait sculpter plus tard sur la grande stèle d'Eleusis. Peut-être même, dans notre monument, la naïveté du style archaïque permet-elle de mieux étudier, par quel miracle de son art le sculpteur a pu rendre présente pour les yeux l'âme immatérielle; et faire brûler dans un corps de marbre, comme dans un albâtre transparent, la pure flamme intérieure de la pensée.

Le problème était d'autant plus difficile à résoudre, que le sens plastique des Grecs repoussait le procédé peu sculptural qui rassemble toute l'expression dans la physionomie, et qui force à ne plus regarder une statue que dans les yeux. L'artiste grec devait imprimer au corps tout entier le sceau de la vie intellectuelle, et, si j'ose parler ainsi, le faire penser de la tête aux pieds. La douceur du sourire, l'allongement expressif des paupières, la pureté même du type, pouvaient concourir

¹ Hymne homérique à Déméter, v. 370.

à ce caractère méditatif; mais il résidait surtout dans l'ensemble de l'attitude, dans ce que les anciens appellent le *rhythme* de la pose. Ce mot, que nous trouvons déjà employé à propos des statues de Calamis et de Pythagoras¹, nous rappelle un secret de l'art, presque oublié aujourd'hui, et dont la grande sculpture grecque a tiré pourtant sa principale éloquence. Le rythme consistait dans le sentiment d'un certain équilibre et comme d'une sorte de cadence, qui réglait l'arrangement des lignes et des mouvements d'une figure, de manière à ne la laisser jamais s'abandonner ni à toute l'inertie du repos, ni à toute la tension de l'effort. Le corps humain devenait ainsi, entre les mains du sculpteur, 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. Cette pose rythmée, bien différente de la pose *académique*, qui déploie surtout l'énergie musculaire, faisait conspirer la beauté et l'harmonie des formes corporelles à l'expression de la vie morale.

Arrêtez un dernier regard sur notre Perséphone, et vous verrez comment il a suffi au sculpteur d'incliner doucement la tête de la déesse, d'arrondir un peu le geste du bras ramené vers le front, de faire fléchir le torse par une courbe presque insensible, pour que toute la figure parût se recueillir, se rassembler sur elle-même et se replier vers son centre invisible, qui est l'âme! L'exemple que nous avons sous les yeux montre avec évidence, que, si Phidias a tiré de cette *eurhythmie* de la pose une beauté plus haute qu'aucun autre artiste grec, le secret en avait cependant été découvert avant lui par l'école archaïque. Ce n'était pas la marque particulière d'un atelier, le cachet d'un maître, si grand qu'il fût : c'était l'empreinte même du génie spiritualiste de la Grèce, de ce grand spiritualisme païen, qui était, pour les Grecs de ce temps, moins une foi positive qu'un instinct profond, et qui brillait spontanément dans les œuvres de l'art, avant d'avoir trouvé à se formuler par la bouche d'un Anaxagore, d'un Socrate et d'un Platon.

¹ Diogène Laërce (éd. Didot), VIII, 1, 47. Lucien (éd. Didot), LXVII, III, 2.

