

*Καμμερ επιφανής
Deonna*

5

REVUE D'ETHNOGRAPHIE

ET DE

SOCIOLOGIE

PUBLIÉE PAR

L'INSTITUT ETHNOGRAPHIQUE INTERNATIONAL DE PARIS

WALDEMAR DEONNA

L'INDÉTERMINATION PRIMITIVE
DANS L'ART GREC

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, VI^e

—
1911

tout. Car par là on n'a fourni aucun élément propre à différencier cette ornementation des autres, également géométriques, qui se rencontrent dans le reste du monde et à toutes les époques de la civilisation. Il convient, quand il s'agit de l'art des demi-civilisés, d'exiger la même rigueur terminologique que lorsqu'il s'agit des époques successives de notre art à nous. Et qui donc se contenterait de dire que l'art de la Renaissance et de l'Empire se caractérisent par la ligne droite, mais le Louis XV et le Louis XVI par la courbe?

Nous avons constaté en premier lieu que le décor géométrique doit être divisé en deux catégories, rectilinéaire et curvilinéaire. La première se trouve sur la vannerie et les étoffes, comme nécessitée par la technique. La deuxième, rare sur les poteries, puisqu'elle ne sert qu'à souligner la forme des panses, des fonds de coupes et de plats, etc., se rencontre davantage dans le travail des métaux et domine dans le décor du bois; mais dans ces trois cas, la première catégorie, rectilinéaire, n'est jamais éliminée entièrement.

La série curvilinéaire nord-africaine ne fait pas usage de la spirale ni du méandre; la ligne ondulée est rare; ce qui abonde, c'est le cercle et les combinaisons de l'arc de cercle (rosace, etc.). Par là même se trouvent éliminés de tout rapprochement la majeure partie des systèmes curvilinéaires connus par ailleurs (mycénien, etc.). Comme je n'ai pas parlé ici à dessein de l'ornementation sur métaux, il reste que le décor sur bois courant et « populaire » est une dérivation directe, une adaptation par simplification, de la sculpture sur bois « arabe » classique, et fournit un cas, sinon de dégénérescence, du moins de « popularisation » d'un art supérieur.

Il en va tout autrement du décor rectilinéaire. Nous avons vu qu'ici encore il faut distinguer plusieurs catégories, reconnaissables tant aux éléments simples qu'à leurs combinaisons spéciales dans chaque cas particulier. Non seulement le « facies » du décor de la natte Beni-Snous, de la couverture tlemcénienne, de l'étoffe kabyle, des akoufi et des poteries herbères, et j'ajoute des tellis et des coussins, des haïks brodés, des voiles de mariage, des tapis etc. n'est pas le même et sans qu'il y ait *transposition décorative* d'une espèce à l'autre; mais de plus, entre les broderies, les poteries, coussins, etc. d'une localité et ceux d'une autre il y a des variations frappantes.

Cette étude rapide de divers systèmes nord-africains d'ornementation confirme sans doute ce qu'on savait : l'extraordinaire superposition, dans l'Afrique du Nord, des types ethniques, linguistiques et culturels. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est d'arriver à voir clair dans ce fouillis à première vue inextricable, et pour cela, il faut instituer des enquêtes locales avec toute la rigueur méthodique que l'on exige de nos jours des savants qui entreprennent des recherches de tout ordre, tant naturelles que sociales ou historiques, sur le sol et parmi les populations de l'Europe.

L'INDÉTERMINATION PRIMITIVE

DANS L'ART GREC

Par M. Waldemar DEONNA (Genève).

C'est un phénomène bien connu qu'aux débuts de toute civilisation les divers produits de l'activité humaine ne sont pas encore différenciés les uns des autres, que les manifestations de l'esprit sont encore plongées dans le syncrétisme primitif¹. Cette indétermination, qui est aussi celle de l'enfant² et des peuples peu civilisés d'aujourd'hui, a été remarquée dans des domaines divers. Dans cette période chaotique, les sciences ne sont pas encore séparées, elles n'ont pas su définir le but de leurs recherches³; la littérature, la musique en sont encore à l'époque de la confusion des genres.

L'art figuré n'échappe pas à cette loi. Une telle constatation n'est pas nouvelle, et on a souvent remarqué la difficulté qu'éprouve l'artiste, même à une époque assez avancée, à distinguer les uns des autres par leurs caractères spécifiques, les types, les motifs, les techniques mêmes.

Que de fois n'a-t-on pas relevé dans les œuvres primitives de pays et d'époques diverses, la *ressemblance des visages humains avec ceux des animaux*, ou inversement *celle des masques bestiaux avec les masques humains*?⁴ On ne saurait y voir aucune intention profonde, aucun désir d'expliquer, comme le fit Simonide d'Amorgos, l'origine humaine par une descendance animale⁵; aucune vague notion de physiognomonie⁶; on ne saurait en rendre responsable que l'incapacité technique de l'artiste, à ces époques reculées, à donner à ses sujets leurs traits caractéristiques.

L'art paléolithique offre de nombreux exemples de l'un et l'autre cas. Une gravure du Mas d'Azil a beaucoup intrigué les préhistoriens: cet être « aux formes mi-humaines, mi-bestiales » serait-il un singe anthropomorphe? (fig. 1, 1) Pieltte le croyait, mais son opinion est définitivement rejetée⁷; il s'agit bien d'un homme. Les mêmes silhouettes étranges apparaissent à Altamira, à Mar-

1. Renan, *L'Avenir de la Science* (3), p. 301.

2. Claparède, *Psychologie de l'enfant* (2), p. 154-5.

3. Deonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, 1911, t. I, p. 47.

4. Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 165.

5. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, II, p. 193.

Il n'est peut-être pas superflu de le dire, puisque certains savants ont voulu dériver les types anthropomorphiques de l'art primitif, non seulement d'objets aniconiques, mais aussi d'animaux sacrés, tels que le poulpe. On consultera sur ce sujet les travaux de M. Housay, et en dernier lieu ceux de M. Siret, qui aboutit à des conclusions stupéfiantes. Cf. Deonna, *op. cit.*, I, p. 170 sq., l'archéologie symbolique.

6. REG., 1894, p. 368; Cayer, *La mimique*, p. 16 sq.

7. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*, I, p. 222.

soulas¹ (fig. 1, 2). D'autre part, les bisons peints à Altamira et à Font-de-Gaume, avec leur front bombé, leur nez busqué, leur longue barbe, rappellent d'assez près le profil de l'homme, celui de la race sémitique surtout, pour que nombre de personnes aient été frappées de leur caractère pseudo-humain, de leur « profil méphistophélique » (fig. 1, 3). Si l'homme a été pris pour un singe, la tête du bison, par deux fois, a été interprétée comme une tête humaine².

On a cherché les motifs de cette curieuse confusion entre les traits de l'homme et ceux de l'animal. Ces hommes se livraient-ils à des danses magiques, la tête couverte de masques d'animaux ? C'est ce que croient en particulier MM. Breuil³ et Déchelette⁴. Mais dira-t-on que les animaux portent eux aussi des masques postiches en tête humaine ? L'explication, satisfaisante pour un cas, ne l'est certes pas pour l'autre, et je crois qu'il faut avoir recours à une autre solution.

Tout récemment, M. Luquet s'est efforcé de la donner, dans son étude « Sur les caractères des figures humaines dans l'art paléolithique »⁵. L'évolution du dessin, dit-il, se poursuit chez les préhistoriques inversement à celle qu'elle présente chez l'enfant. L'artiste paléolithique commence par représenter l'animal, puis l'homme ; l'enfant, au contraire, commence par l'homme, et s'attaque ensuite à l'animal⁶. Il en résulte que les premiers animaux tracés par l'enfant ressemblent à des bonshommes placés horizontalement, tandis que les premiers hommes tracés par les artistes préhistoriques ressemblent au contraire à des animaux redressés.

Mais, si cette hypothèse explique pourquoi l'homme ressemble à l'animal, elle n'explique pas davantage que la première pourquoi le visage de l'animal est quasi-humain.

M. Luquet a raison de chercher les motifs de cette ressemblance, non pas dans les usages d'alors, mais en dehors de la volonté de l'artiste, dans les principes mêmes qui dirigent l'art à ses débuts. En réalité, il s'agit d'un phénomène général : l'artiste ne sait pas encore rendre les traits qui distinguent l'homme de l'animal, et leur prête à tous deux le même masque. Œil, front, bouche, menton, nez, sont communs à tous deux, et la technique mal habile, qui réduit à quelques schémas toutes les formes plastiques, ne connaît pas encore les divergences légères qui donnent à ces détails, suivant le cas, une apparence humaine ou animale.

* * *

En effet, cette similitude des visages n'est pas particulière à l'époque paléolithique. Franchissons un nombre de siècles indéterminé. Les vases de terre qui ont été trouvés dans le second établissement de Troie appartiennent à une série céramique très fréquente, dont les ressortissants ne se rencontrent pas seulement dans l'antiquité⁷, mais aujourd'hui encore chez les peuples peu civilisés⁸ : un

1. *Ibid.*, p. 237.

2. *L'Anthropologie*, 1902, p. 353, fig. 2 ; *Comptes rendus Acad.*, 1902, p. 481 ; sur ce sujet, Breuil, *Rev. arch.*, 1909, I, p. 233-4.

3. *L'Anthropologie*, 1904, p. 638 ; 1909, p. 393.

4. *Op. cit.*, I, p. 224, 257.

5. *L'Anthropologie*, 1910, p. 409 sq.

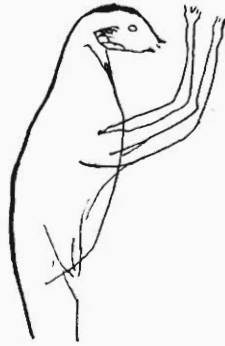
6. Wundt., *op. l.*, p. 95 sq. ; Levinstein, *Kinderzeichnungen*, cf. *Archives de psychologie*, 1907, p. 189 sq. ; Kataroff, Qu'est ce que les enfants dessinent ? *ibid.*, 1910, p. 123 sq. etc.

7. Hoernes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, p. 173 sq., p. 506 sq. Ex. Corneto, *Wienerjahreshefte*, 6, p. 66 sq.

8. Nouvelle Calédonie, *L'Anthropologie*, 1895, p. 45, fig. 7, etc. Cf. encore Flamand, Idoles à tête de chouette du Sahara central, *Bull. et Mém. Soc. Anthropol. Paris*, 1909, n° 3 ; *L'Anthropologie*, 1910, p. 704.



1



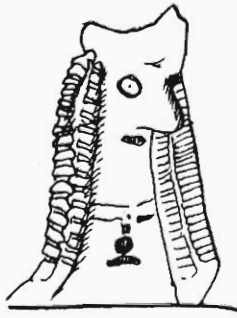
2



3



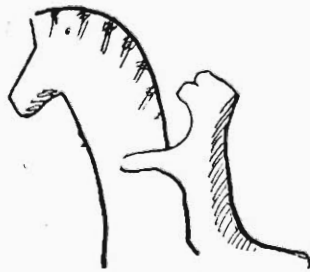
4



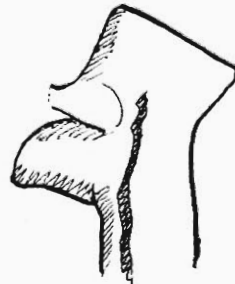
5



6



7



8



9



10



11

Fig. 1. — Exemples de confusions des formes humaine et animale

visage y est grossièrement modelé. Est-ce celui d'une divinité « à tête de chouette », comme le croyait Schliemann ? non c'est l'image schématisée de la déesse néolithique ¹, dans laquelle M. Siret, commettant tout récemment une erreur analogue, reconnaissait les éléments constitutifs du poulpe ! ². Ici encore, le visage humain n'est pas conçu différemment de celui de l'animal, et de plus, autre indétermination, la fabrication des figures humaines ou animales en terre cuite ne se distingue pas encore de celle des vases ³.

Les statuettes de terre cuite mycéniennes n'ont-elles pas évoqué, par leur visage pincé dans l'argile entre le pouce et l'index, l'aspect d'une tête d'oiseau ? ⁴ (fig. 1, 6).

Mais, dans un autre stade de civilisation, après que le monde égéen ruiné eût fait place à la Grèce géométrique, et qu'un art nouveau, recommençant comme jadis sa marche ascendante, eût retrouvé, grâce à la maladresse technique, les mêmes schémas qu'autrefois, ne voit-on pas apparaître, dans les grossières figurines féminines de Béotie, le même visage animalisé ? « Le profil du visage est indiqué par une sorte de triangle presque sans épaisseur, terminé par un angle obtus, qui rappelle de loin un bec d'oiseau. Les yeux, trop grands et disposés sur les deux faces du triangle, de façon qu'on ne puisse jamais les voir tous deux à la fois, complètent la ressemblance avec une tête d'oiseau » ⁵. De ces « maquettes à bec d'oiseau », de ces idoles au « long museau pointu » ⁶, sortiront cependant des effigies plus humaines ⁷, qui aboutiront un jour aux purs profils des Tanagréennes ! (fig. 1, 4-5, 8).

Les cavaliers ne sont pas mieux traités ; la différence entre la tête du cheval au museau allongé et semblable au groin d'un porc, et celle de son maître, « petite poupée à bec d'oiseau » ⁸, n'est assurément pas très sensible (fig. 1, 7, 9). On dirait souvent, à voir le cavalier encore mal uni à sa monture, voir un singe accroupi sur un cheval, et il est curieux de constater que ce motif est en réalité représenté sur des fibules ⁹.

Puisqu'il s'agit d'un phénomène indépendant de toute chronologie, qui provient uniquement du plus ou moins d'habileté technique, on ne sera pas surpris de voir, sur le naïf graffite d'un vase étrusque ¹⁰, la lionne qui suit Persée tourner vers le spectateur une tête que le dessinateur a rendu presque humaine, tandis que derrière elle le profil du cheval Pégase (fig. 1, 10) rappelle celui des cavaliers géométriques ou des personnages sur le vase aux guerriers de Mycènes ¹¹ (fig. 1, 11).

* * *

On saisit l'intérêt de cette constatation ; elle permet d'expliquer *la genèse de certaines formes semi-animales, semi-humaines*, sans qu'il soit absolument nécessaire de faire intervenir ces théories où le totémisme animal joue un rôle aujourd'hui en grande faveur. « La tradition iconographique, comme la tradition littéraire, dit

1. Deonna, *op. cit.*, I, p. 171 sq. référ.

2. Déchelette, *op. l.*, I, p. 584 sq. *Les origines de l'idole néolithique*.

3. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 12.

4. Perrot, *Histoire de l'Art*, 6, p. 741 sq.

5. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1890, p. 205.

6. Pottier, *op. l.*, p. 21.

7. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1890, p. 207 sq. (ex. de transition).

8. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1890, p. 217, note 1.

9. Hoernes. *op. l.*, p. 479.

10. Martha, *Art étrusque*, p. 435, fig. 294.

11. Walters, *History of ancient Pottery*, I, p. 297, fig. 88.

M. S. Reinach ¹, vit de malentendus et de contre-sens ». Des créations artistiques mal comprises ont donné naissance à de nouvelles légendes dans l'antiquité ² comme au moyen-âge ³, et, d'après cette mythologie *oculaire*, de nombreux savants cherchent l'origine des mythes dans des dessins mal interprétés ⁴. Inversement, des modifications de textes par des copistes étourdis ont permis aux artistes d'en extraire des représentations figurées erronées. « Si tu trouves un dromadaire, dit un lapidaire du moyen-âge, qui ait les cheveux épars sur les épaules, icelle pierre rend paix et concorde entre mari et femme » ; ce passage incompréhensible provenait de l'erreur d'un copiste, sous la plume duquel « Andromeda », la constellation, était devenue « Dromadaire » ! Mais un dessinateur en avait déjà donné une représentation : un dromadaire avec une longue crinière ⁵ !

Ne pourrait-on donc penser que certaines formes qui unissent les éléments animaux et humains, dérivent, elles aussi, d'une fausse interprétation, par des artistes ultérieurs, d'un motif où l'indétermination primitive, dont nous venons de voir plusieurs exemples, avait prêté à la tête de la bête l'apparence humaine, ou à la tête de l'homme l'apparence bestiale ?

M. Breuil a été frappé de l'analogie que présente avec un bison le taureau chaldéen dit « androcéphale » ; le prototype de ce « Taureau céleste » serait le bison que connaissaient les artistes de la Chaldée, et dont le moufle peut facilement prendre une apparence de vague anthropomorphisme. « Quand l'espèce fut devenue rare et se fut relirée vers le nord, les artistes, mis en face des œuvres de leurs devanciers, cessèrent d'en connaître le réalisme ; la barbe, le front bombé, la tête de face, furent anthropomorphisés davantage encore, jusqu'à produire ce taureau androcéphale dont M. Heuzey a si bien étudié la sériation. Quoi d'étonnant à cela : si l'on passait en revue les fresques et les sculptures de lion, exécutées au moyen âge et jusqu'au XVIII^e siècle par des artistes ignorants des formes vraies de cet animal, on saisirait sur le vif l'anthropomorphisation d'un animal qui nous est familier » ⁶. En résumé, M. Breuil croit que la naissance du type artistique du taureau à tête humaine est due à une erreur d'interprétation d'un motif plus ancien ; trompé par l'aspect humain de la tête du bison, l'artiste ultérieur accusa nettement ces traits felifs, tombant dans la même erreur que certains savants modernes qui ont interprété les têtes pseudo-humaines des bisons quaternaires.

Je crois l'interprétation satisfaisante, mais je la modifierai légèrement : l'aspect humain du prototype n'était pas dû à une interprétation réaliste de la nature de l'animal, mais plutôt à la difficulté qu'éprouvait l'artiste primitif à différencier les traits de la bête de ceux de l'homme.

∴

Ne peut-on pas étendre cette explication à d'autres cas ? C'est alors le problème tout entier de l'*origine des monstres* qui se pose. On sait qu'il a reçu diverses solutions. Jadis, on croyait avoir tout dit en rapportant à l'Égypte ou à la Chaldée les formes hybrides de la mythologie et de l'art grec ; mais cette solution, vraie dans bien des cas (sirène, harpye, etc.), ne fait que reculer le problème même de

1. *Cultes*, II, p. 163.

2. M. Reinach en a donné de nombreux exemples dans son article : Sisyphé aux enfers et quelques autres damnés, *Rev. arch.*, 1903, I, p. 153 sq. ; *Cultes*, II, p. 459 sq.

3. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 328 sq.

4. Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, II, p. 20-21.

5. De Mély, *Rev. arch.*, 1910, I, p. 351 ; cf. Deonna, *op. cit.*, I, p. 304, 320.

6. *Rev. Arch.*, 1909, I, p. 253.

leur genèse ; que le prototype soit grec ou égyptien, il n'en reste pas moins à expliquer comment il s'est formé.

On cherche aujourd'hui volontiers dans le *totémisme* la clef de nombreuses énigmes, et l'on n'a pas manqué de recourir à lui dans ce cas. Certains types monstrueux seraient nés de ces cérémonies rituelles où l'adorant revêtait la dépouille de l'animal totem ; Robertson a interprété de cette façon les dieux égyptiens à tête d'animaux, et M. S. Reinach a étendu cette hypothèse à l'art grec ¹. Ou bien, dit-on encore, ces êtres fantastiques, dans lesquels sont fusionnés les éléments humains et animaux, remonteraient à ce stade intermédiaire de l'évolution qui conduisait du dieu entièrement animal au dieu devenu complètement anthropomorphe ².

On dédaigne la facile hypothèse qui ne voit dans ces monstres, comme le croyait déjà Lucrèce, que le produit de l'imagination, de la fantaisie de l'artiste ³. Certes, une telle explication est insuffisante ; elle est souvent entièrement fausse, mais on

ne saurait nier aussi que dans bien des cas elle peut être exacte, et l'examen du dessin enfantin, qui jette une lumière très vive sur le dessin primitif, permet de réhabiliter sans trop de hardiesse cette vieille opinion. Les enfants créent spontanément des monstres par la simple juxtaposition de parties empruntées à différents êtres vivants ⁴ ; des petits kabyles dessinent des hommes à pieds d'animaux, ou des animaux à pieds humains ⁵ ; ils placent une tête humaine sur un corps d'animal, ou une tête de bête sur un corps d'homme. Si l'enfant transforme volontiers un oiseau en quadrupède, par l'adjonction de deux pattes ⁶, il métamorphose aussi l'oiseau en homme, en lui ajoutant deux bras ou deux jambes humains ⁷ ; en un mot, il éprouve une tendance instinctive à mêler les formes humaines et animales ⁸ (fig. 2). Il ne faut pas confondre, a-t-on dit déjà ⁹, les survivances de la zoolatrie avec ce procédé commun à tous les arts primitifs, où la figure humaine se mêle d'éléments bestiaux. L'enfant kabyle a imaginé un cheval avec un homme dedans, sans jamais avoir

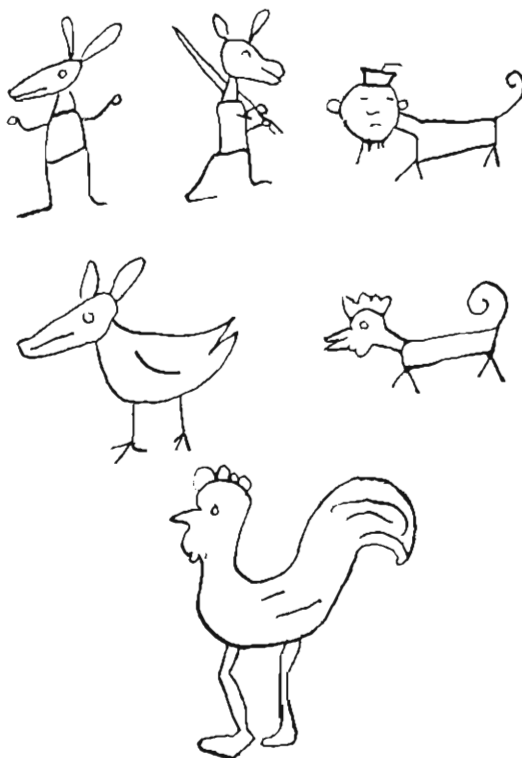


Fig. 2. D'après *Archives de Psychologie*, 1907, p. 136-137.

1. *Cultes*, I, p. 20 sq., et passim.

2. Reinach, *L'Anthropologie*, 1904, p. 290.

3. Cf. Hoernes, *op. l.*, p. 148; Déchelette, *op. l.*, I, p. 223.

4. *Archives de psychologie*, 1907, p. 134.

5. *Ibid.*, p. 136.

6. Sully, *Études sur l'enfance*, p. xxii.

7. *Ibid.*, p. xxvii, xxx.

8. *Ibid.*, p. 540.

9. Pottier, *Journal des Savants*, 1908, p. 568, référ.

entendu parler de la légende troyenne, et l'on a pensé avec raison que l'idée du cheval de Troie a pu germer instinctivement dans l'esprit des Grecs ¹. Pourquoi ne dirait-on pas de même que la création de certains monstres dans l'art fut toute mécanique? Voici, sur certains monuments, la chouette à bras humains, qui remonte sans doute aux Ioniens, grands amateurs de formes étranges ². Est-ce une survivance du temps où la chouette était déesse? On a en effet songé, comme Schliemann, mais pour d'autres raisons, à un très ancien culte de la chouette, et l'on pense que si l'Althéna Glaukopis d'Homère ne fut pas nécessairement vénérée sous la forme de cet animal, la chouette du moins, héritée de la zoûlatrie crétoise, se serait dans la suite unie à Althéna, déesse anthropomorphe ³. La chouette à bras humains formerait comme un intermédiaire. Mais n'avons-nous pas vu que l'oiseau à bras humains naît spontanément sous le crayon de l'enfant, et ne saurions-nous penser qu'un artiste primitif a pu créer tout arbitrairement ce motif conservé pendant des siècles? Cette faune bizarre qui pullule sur les empreintes de Zakro ⁴ rappelle-t-elle aussi le totémisme dont la Crète aurait conservé les formes originelles à côté des dieux déjà complètement anthropomorphisés ⁵? Hogarth ne voit dans ces monstres aucune intention religieuse; créés par la fantaisie, ils seraient simplement dus à la déformation qu'ont subies, grâce à des artistes indigènes, les modèles, égyptiens surtout, dont ils s'inspiraient. L'oiseau à tête humaine rappelle celui que tracent les enfants ⁶, la femme à tête d'oiseau également ⁷. La conclusion serait la même que pour les monstres qui ornent les cathédrales du moyen âge; le symbolisme, ici plutôt la religion, n'a rien à y voir, et ces œuvres sont exemptes de pensée ⁸. Le rapprochement que le Père Lagrange établit entre les monstres crétois et les gargouilles du moyen âge ne porterait pas seulement sur la forme, mais encore sur le principe qui la créa ⁹.

. . .

Mais un autre facteur intervient encore, qui est indépendant des croyances, ou de la fantaisie créatrice, le *facteur technique*. Alors qu'on interprète le plus souvent les épithètes de γλαυκωπις, βοῶπις, jointes aux noms d'Althéna et d'Héra dans les poèmes homériques, comme évoquant le souvenir de la forme animale de ces divinités ¹⁰, M. Reichel, rejetant les hypothèses totémiques, pense que βοῶπις

1. *Archives de psychologie*, 1907, p. 140, fig. 35.

2. *Mélanges Perrot*, p. 264; *Rev. Arch.*, 1903, II, p. 122; Pottier, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1908, p. 541 sq.; *Indicateur d'Antiquités suisses*, 1910, p. 16 note 1; sur cette prédilection des Ioniens, *Mon. antichi*, 17, p. 189, note 1, référ., p. 633 note 1, référ.; *Indicateur*, p. 15 sq. etc.

3. Pottier, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1908, p. 543-4.

4. Hogarth, *Journal of hellenic Studies*, 1903, p. 76 sq.; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 127, etc.

5. Sur l'interprétation de ces êtres monstrueux, Karo, *Alt-kretische Kultstätten*, *Arch. f. Religionswiss.*, 1904, p. 117 sq.; Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, p. 242, etc. Pottier, cf. Reinach, *L'Anthropologie*, 1904, p. 290; *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1907, p. 115, 228, 259 référ.

6. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1907, p. 259.

7. Lagrange, *op. l.*, p. 70, fig. 43.

8. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle*, p. 79 sq.

9. *Op. l.*, p. 70. Notons que l'imagination peut voir des formes monstrueuses là où elles n'existent pas. Il m'est impossible de distinguer la tête de taureau du dieu qui apparaît à une femme en adoration, sur un anneau d'or de Cnossos, *Journal of hellenic Studies*, 1901, p. 170, fig. 48.

10. Girard, *Rev. des Études grecques*, 1903, p. 12; Pottier, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1908, p. 546, note 4.

garde plutôt le souvenir du temps où, suivant un procédé commun à tous les arts dans l'enfance, l'artiste donnait aux yeux de ses personnages une ouverture démesurée ¹.

Je crois de même que les conventions primitives de la technique permettent d'expliquer la genèse de certaines formes hybrides, et qu'on peut en rendre responsable l'*indétermination primitive* des types. Dans l'art paléolithique, le bison ne semble anthropomorphe que pour cette raison, et la même erreur d'interprétation qu'ont commise les savants modernes à son sujet, a été commise jadis peut-être par l'artiste chaldéen, qui en déduisit son laureau androcéphale. Placé devant quelque grossière figurine dont la tête est modelée « en bec d'oiseau », quelque grec n'aura-t-il pas cru voir l'image d'une divinité à tête d'oiseau ? Sur le col d'un vase de Mileos est peint un crabe à face humaine ². L'interprétation totémique le dériverait à coup sûr de ce crabe si réaliste qui fut trouvé par Evans dans le même pays, en Crète ³. et qui aurait pu y être vénéré comme un dieu ! Mais n'est-ce pas plutôt qu'un artiste malhabile, incapable de rendre la tête de son crabe, n'a pu faire autrement que de lui prêter involontairement des traits humains ?

En résumé, pour expliquer la genèse des monstres dans l'art, on peut avoir recours à plusieurs hypothèses ; on peut en chercher la raison dans les croyances primitives, dans le totémisme animal, ou bien, indépendamment de toute idée profonde, soit dans la fantaisie créatrice, soit dans l'indétermination technique propre aux arts à leurs débuts. Aucune de ces solutions n'exclut les autres ; elles peuvent toutes coexister.

* *

L'art hellénique, qui naît après la chute de la civilisation égéenne, et qui, s'il a hérité de certains motifs et procédés antérieurs ⁴, a toutefois tout à apprendre au point de vue du métier, subit pendant des siècles cette indétermination primitive dont les caractères ne se perdront que peu à peu, qui domine sans conteste l'art du VI^e siècle et se maintient encore au V^e.

Alors que le poète se forge de ses divinités un idéal bien défini, le sculpteur qui lutte contre la manière rebelle ne sait encore distinguer par leurs traits spécifiques les dieux et les mortels. Comme l'artiste paléolithique qui sculpta les « Venus » de Brassempouy ou de Willendorf ⁵, comme l'artiste néolithique qui tailla les idoles des Cyclades, comme l'auteur des figurines d'ivoire du Dipylon, il ne dispose encore que de quelques schémas qui s'appliquent indifféremment au dieu et à l'homme, le schéma assis et le schéma debout, et les variantes qu'il y introduit n'ont point pour but de distinguer les divinités par des traits supérieurs, par une physionomie idéale, mais portent sur des détails purement extérieurs, sexe, vêtements, attributs.

L'homme nu sera-t-il Apollon, ou l'athlète qui aura vaincu dans les jeux, l'effigie anonyme d'un dévot, ou bien le portrait qui s'élève sur la tombe ? Selon l'intention du donateur, il sera l'un ou l'autre indifféremment. Dans un sanctuaire d'Apollon, à Délos, au Ptoion, il sera l'image de culte qui s'élève dans la cella, ou

1. Βοώπις, *Jahrbuch d. k. d. arch. Instituts*, 1910, p. 9 sq.

2. *Rev. arch.*, 1899, I, p. 301.

3. Dussaud, *op. l.*, p. 51.

4. Pottier, *Le problème de l'art dorien*, p. 38 sq.

5. Die Aurignacienschichte im Löss von Willendorf, *Korrespondenzblatt*, 1909 ; *L'Anthropologie*, 1910, p. 699, fig.

celle de l'adorant qui a consacré son ex-voto dans l'enceinte sacrée ; trouvé dans les nécropoles de Rhodes, de Samos, d'Athènes, il immortalisera sous forme conventionnelle le défunt ; mais, quand les circonstances de la découverte ne fourniront aucune indication, il ne pourra recouvrer le nom qu'il avait acquis par sa destination primitive, et il restera anonyme, comme ces statues ébauchées, abandonnées dans les carrières par les ouvriers ¹.

Ces femmes drapées de Délos, de l'Acropole d'Athènes, ne sont-elles, comme on le croyait jadis, que des Artémis, des Athénas, ou sont-elles des prêtresses ? Elles peuvent être l'une et l'autre, mais aucune de ces dénominations n'est exacte, parce qu'elles sont toutes deux trop restreintes ; en réalité la statue n'a pour ainsi dire aucune personnalité, elle n'est ni une mortelle, ni une divinité, rien autre chose qu'un témoignage matériel, sans signification précise, de la dévotion d'un homme ». A côté des Kouroi, les « jeunes hommes », ce sont les Korés, les « jeunes femmes » ².

Il en est de même pour les statues assises. Charès a pris soin de prévenir le doute, et il a gravé sur sa statue : « Je suis Charès, fils de Kleisis, chef de Teichioussa ». Mais Eakès, fils de Bryson, qui a éternisé son nom sur le trône de la statue samienne, n'est pas aussi affirmatif ; toutefois, comme l'image est masculine et dédiée à Héra, divinité féminine, il est naturel de penser que l'ex-voto représente le dédicant. La statue d'Agémo provient d'un tombeau : c'est donc une image funéraire. Mais quand l'inscription ou le lieu de découverte ne viennent pas éclairer l'archéologue, comment préciser s'il s'agit d'un dieu ou d'un mortel ? Car si Athéna se distingue facilement par son égide et son gorgoncion ³, tous les dieux n'ont pas des attributs aussi caractéristiques. Et l'attribut ne suffit pas : souvent l'image du mortel offerte en ex-voto porte dans ses mains les attributs du dieu, pour se confondre avec lui ⁴, et d'autre part, la divinité peut abandonner ses attributs distinctifs ⁵.

Bien plus, incapable de donner à ses dieux des traits qui les distinguent des mortels, le sculpteur ne sait encore différencier l'homme de la femme que d'une façon tout à fait imparfaite. Suivant un principe commun à tous les arts du début, et dont on trouve l'application aussi bien chez les chasseurs de rennes qu'aujourd'hui chez les « sauvages », il insiste naïvement sur les caractères extérieurs du sexe ⁶, qu'il exagère souvent. Les kouroi nus s'identifient à première vue ; les statues masculines drapées ne prêtent à aucun doute quand le sculpteur a pris soin de dévoiler le sexe par une légère proéminence de la draperie ⁷. Mais, si l'on supprime cet organe, si l'on néglige quelques autres détails, tels que la chevelure souvent plus compliquée chez les femmes, leurs stephanés, leurs bijoux, l'hésitation devient permise. On a dit avec raison que les rares statues féminines nues du VI^e siècle ne sont que des « Apollons » dont le sexe est omis ⁸. Ce n'est pas la poitrine qui peut fournir une indication précise, car le plus souvent, chez les femmes, elle est plate, garconnière, et les seins ne sont pas développés, tandis qu'au contraire, dans nombre de statues masculines, elle est charnue et adipeuse ⁹.

1. Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 9 sq. La dénomination et la destination des Apollons.

2. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, p. 261 sq. Interprétation des statues.

3. Statue de l'Acropole, Perrot, *Histoire de l'art*, 8, p. 615, fig. 311.

4. Deonna, *op. cit.*, p. 16.

5. Lechat, *Au Musée*, p. 265, ex.

6. Deonna, *op. cit.*, p. 85.

7. Statue de l'Acropole, Perrot, *op. l.*, 8, p. 631, fig. 321 ; Kouros de Chypre, Deonna, *op. cit.*, p. 237, n° 140.

8. Muller, *Nacktheit und Entblössung*, p. 145.

9. Statue de Samos, *Ath. Mitt.*, 1906, pl. ; encore dans la peinture de vases de style sévère. *Rev. arch.*, 1910, 1, p. 219 ; Deonna, *op. cit.*, 1, p. 212, note 7.

Sera-ce le *vêtement* ? mais il y a des statues masculines drapées comme les femmes, et les poètes ioniens du vi^e siècle nous décrivent l'allure efféminée des élégants d'alors ¹. Sera-ce la *chevelure* ? mais parfois hommes et femmes portent le même agencement. Sera-ce la *physionomie* ? tous les kouros n'ont pas le visage brutal et énergique de l'« Apollon » de Polymédès ou du Kouros d'Orchomène ; il y en a dont les traits délicats rappellent ceux de leurs sœurs les Korés. Le Kouros de Milo penche vers le spectateur sa tête souriante, à l'ovale fin et allangui, alors que la tête d'Athéna sur la métope de Sélionte est plus virile encore que celle de Persée !

On conçoit la difficulté qu'on a souvent éprouvée à dénommer telle ou telle statue archaïque. Supposez que la tête assez caractéristique de la statue drapée de Samos ² ait disparu ; rien, dans ce corps drapé comme une femme, à la poitrine forte, ne laisserait deviner plus spécialement l'homme que la femme, puisque l'artiste n'a pas fait saillir le sexe sous le vêtement. L'hésitation est donc souvent permise, et telle statue de Milet qu'on appelle « féminine » uniquement à cause de l'ampleur de ses seins, pourrait fort bien changer de sexe ³.

On a reconnu tout d'abord dans un torse mutilé de Délos ⁴ une figure féminine, dont le chiton retenu par la ceinture en relief aurait été peint. Sans doute la poitrine est plate comme une planche, mais ne venons-nous pas de voir que ce trait est fréquent, et la Nicandra de Délos s'enorgueillit-elle d'appas plus apparents ? La chevelure ne forme qu'une lourde masse quadrillée rejetée dans le dos, mais cette disposition est indifféremment féminine ou masculine. Aujourd'hui toutefois, on incline à reconnaître dans ce fragment un torse de Kouros. Le même revirement d'opinion s'est produit à propos d'un autre marbre délien ⁵, qui, après avoir été Koré, est devenu Kouros ; sa chevelure ne fournit aucun indice, puisqu'elle est portée aussi bien par le Kouros de Polymédès que par le torse d'Eleuthernes, et la rondeur des seins prête à équivoque. Mais comme ce dernier caractère est aussi celui d'un torse plus complet de même provenance ⁶, heureusement gratifié de l'organe essentiellement masculin, l'hésitation ne semble plus permise.

Une tête isolée soulèvera encore plus de doutes. Le bronze de Cythère, appelé parfois Aphrodite, ou plus vaguement « tête féminine », pourrait bien être une tête de Kouros ⁷ ; le marbre d'Égine, au Musée d'Athènes ⁸, de femme est devenu homme. Inversement, une tête de Milo, prise par les uns pour un Kouros, est pour les autres une Koré ⁹ ; une tête du Brit. Mus., sur le sexe de laquelle on a hésité, serait celle d'un sphinx, et, sous ce nom, conserve son caractère énigmatique ¹⁰.

L'artiste sait-il rendre les *traits individuels* ? On l'a cru jadis, à voir l'expression réaliste de certaines têtes qui passèrent pour des portraits. Mais M. Lechat a montré, par une analyse pénétrante, que ce réalisme est tout involontaire, et naît inconsciemment des difficultés mêmes de la technique. Les sculpteurs du vi^e siècle « n'étaient point assez avancés encore pour dégager des formes réelles qu'ils avaient sous les yeux une forme idéale, comme l'ont fait leurs successeurs du v^e siècle ; il n'en avaient même pas la pensée. Ils s'appliquaient simplement à reproduire dans la matière les aspects du corps humain, et ils trouvaient à cela

1. Lechat, *Sculpture attique*, p. 185 sq.

2. Ci-dessus, p. 30, note 9.

3. Perrot, *op. l.*, 8, p. 275, fig. 111.

4. Deonna, *op. cit.*, p. 199, n° 82.

5. *Ibid.*, p. 202, n° 84.

6. *Ibid.*, p. 204, n° 86.

7. Lechat, *Catalogue des Moulages*, Lyon, 1911, p. 27, n° 119.

8. Deonna, *op. cit.*, p. 183, n° 73.

9. Deonna, *op. cit.*, p. 219.

10. Lechat, *Au Musée*, p. 386.

suffisamment de difficultés pour y borner tout leur talent et toute leur ambition. Ils copiaient donc, et de leur mieux, les traits particuliers que leurs yeux observaient et que collectionnait leur mémoire : c'est pourquoi leurs œuvres, lorsqu'on les prend une à une, nous frappent à juste titre par leur caractère vivant, spécial, individuel. Mais, d'autre part, ils étaient trop absorbés par le labeur matériel, par les résistances du marbre et le maniement d'un outil délicat, pour s'efforcer, pour essayer seulement de rendre la personnalité d'un modèle, d'exprimer son être intérieur, ce qui est l'essence du portrait »¹. Voilà pourquoi dieux et mortels ont les mêmes traits ; Athéna ou Aphrodite n'ont pas un visage plus noble que les Korés mortelles, et un Kouros quelconque ressemble comme un frère à Apollon.

Sauront-ils, ces artistes archaïques, différencier *les divers âges de la vie* ? L'homme adulte ne se distingue du jeune homme que par sa barbe ; l'enfant est un petit homme, aux formes aussi développées que celle de l'éphèbe....

En un mot, pour ne pas multiplier les exemples, l'art du v^e siècle n'est pas encore dégagé de l'indétermination technique primitive, et l'on a recours, pour différencier les types plastiques, à des procédés tout extérieurs, qui sont souvent mêmes insuffisants, et laissent planer le doute sur le sujet représenté.

*
* *

Le v^e siècle possède une technique perfectionnée ; il a rompu avec la plupart des vieilles conventions d'autrefois, mais, chose curieuse, il conserve encore cette indétermination. Les raisons, il est vrai, en sont tout autres. Le v^e siècle était la période de formation technique ; tout absorbé par sa lutte contre la matière, par le labeur de l'outil récalcitrant, l'artiste n'avait pas encore su forger un idéal², et c'était par inexpérience technique qu'il avait laissé dans la confusion les divers types artistiques. Mais, au v^e siècle, maître de son ciseau, il est à même de réaliser l'idéal qu'il avait entrevu ; il dédaigne le réalisme sous toutes ses formes, il rejette tout détail accidentel, il ne travaille qu'en vue de l'éternité, en un mot il est fervent idéaliste. Dès lors, il ne cherchera dans l'homme, but suprême de son étude, que le côté noble, abstrait ; il le montrera dépouillé de tout ce qui peut l'individualiser, le rattacher à la terre, il l'élèvera au contraire au rang des dieux. Ainsi, l'indétermination d'autrefois subsiste encore, mais d'inconsciente qu'elle était, elle est devenue voulue, consciente d'elle-même.

Entre l'homme idéalisé et le dieu, la différence n'est pas grande. Dieu ou athlète ? la question s'est souvent posée à propos des statues viriles du v^e siècle. L'Apollon Choiseul-Gouffier est-il un athlète, à cause de sa chevelure ? mais elle était aussi portée par Apollon³. On croyait que le Diadumène de Polyclète était un athlète, M. Hauser le baptise Apollon, mais ce nom n'entraîne pas davantage que le premier la conviction⁴. Le Doryphore est-il lui aussi une image athlétique ? non, dit le même auteur, c'est un héros, Achille⁵.

Qu'est-ce qui distingue en effet le dieu du mortel ? Ce n'est pas la *chevelure*, qui leur est souvent commune à tous deux ; même la courte chevelure athlétique, dans la seconde moitié du v^e siècle, est attribuée aux divinités masculines et femi-

1. *Au Musée*, p. 266, 286 sq.

2. Henzey, *Figurines de terre cuite*, p. 134 ; Lechat, *Au Musée*, p. 26, 266, 287.

3. Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 20 ; Joubin, *Sculpture grecque*, p. 90.

4. Polyklets Diadumenos, *Wiener Jahreshefte*, VII, 1905, p. 42 ; Apollo oder Athlet ? *ibid.* IX, 1906, p. 279. Cf. Lechat, *Rev. des Ét. anciennes*, 1910, p. 143. référé.

5. Gott, Heros und Pankratiast von Polyklet, *Wiener jahreshefte*, XII, 1909, p. 110 ; Lechat, *l. c.*

nines ¹. C'est ainsi que l'idéal d'Apollon se confond avec celui de l'athlète, jusqu'à ce que le iv^e siècle remette en honneur le type à cheveux longs du dieu.

Ce seront donc les *attributs* qui nommeront le dieu ? mais on ne saurait toujours leur accorder une confiance illimitée, car souvent les copistes ont sculpté sur les supports des attributs sans signification ².

Ce seront les *traits du visage* ? sur les physiognomies des humains comme sur celles des dieux est répandue la même expression calme et sereine, un peu indifférente et absente... A plus forte raison, les dieux ne se distinguent entre eux que par des signes purement extérieurs, par leurs attributs ³.

Entre l'homme et la femme, la confusion de jadis ne subsiste plus sous une forme aussi naïve ; la technique perfectionnée ne permet plus de montrer ces poitrines féminines toutes plates, ou ces seins masculins ambigus. Mais l'idéal viril, qui domine tout l'art du v^e siècle, modifie le type féminin et le rapproche du type athlétique. Si les Kouroi insulaires du v^e siècle, par leur taille mince et svelte, leur élégance un peu apprêtée, paraissent parfois efféminés, les statues féminines du v^e siècle sont robustes et garçonnières ⁴, aussi vigoureusement charpentées que les éphèbes. En présence d'une tête détachée de son corps, on peut douter de son sexe. Souvent la chevelure féminine est courte, taillée à la mode athlétique, et l'on trouve des femmes exactement coiffées comme des hommes ⁵ ; rien dans les traits du visage n'est spécifiquement féminin, et ce n'est pas encore le temps où Praxitèle en rendra l'ovale délicat, les yeux langoureux. C'est pourquoi la tête de Bologne, que Furtwaengler a placée sur le torse d'Athéna de Dresde ⁶, fut longtemps considérée comme celle d'un éphèbe ⁷. En revanche, comme les éphèbes, dans la première moitié du v^e siècle, portent encore des chevelures mi-longues, une tête de jeune homme d'Olympie passa pour être celle d'une femme ⁸. La tête Sonzée, femme pour Froehner, est éphèbe pour M. Lechat ⁹.

Les *portraits* sont conventionnels, et les traits idéalisés de Périclès pourraient être ceux d'un dieu, si le casque de stratège ne caractérisait le général athénien. Le *vieillard*, malgré sa barbe et parfois sa calvitie, conserve sur son visage la fraîcheur de la jeunesse, et l'*enfant*, fortement muselé, n'est pas le bambin potelé et gauche qu'il devrait être.

Toutefois Phidias s'était efforcé déjà de donner aux divinités un air souverain qui les distinguât de l'humanité. Avec lui et ses élèves, les traits idéaux d'Athéna, de Zeus, sont cristallisés en une formule qui ne subira plus que de légères modifications au cours des siècles ¹⁰. Il semble qu'il ait voulu, plus que ses prédécesseurs, traduire la majesté divine, non plus tant par les attributs, les gestes, les attitudes, en un mot, par des moyens tout extérieurs, que par les traits du visage, reflet de leur âme. « L'auteur de Zeus et de la Parthénos, disait-on, avait ajouté à la religion, parce qu'il avait montré ce qu'étaient la beauté et la majesté des dieux. Cependant, Phidias n'avait créé ni des formes ou des attitudes nouvelles, ni inventé

1. Hauser, *Wiener Jahreshefte*, 8, p. 43 ; 9, p. 104, 280, 281 sq. ; Loewy, *ibid.*, 8, p. 270.

2. Sur la valeur des attributs pour la détermination de la statue, Hauser, *ibid.*, 9, 1906, p. 279, 280, 281 sq. ; 8, p. 42 sp. ; Loewy, *ibid.*, 8, p. 271 sq. ; 1907, 10, p. 329 ; Amelung, *Valikan*, I, p. 634.

3. Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 159-60.

4. Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Tome III, Les rythmes artistiques, p. 16, réf.

5. *Rev. arch.*, 1895, II, p. 14 sq. ; 1910, I, p. 220.

6. Sur l'identification contestable avec la Lemnia de Phidias, Deonna, *op. cit.*, Tome I, les méthodes archéologiques, p. 378.

7. *Ibid.*, III, p. 22 note 1, réf. ; Langey, *l. c.*

8. *Ath. Mill.* XIII, p. 402 sq.

9. *Röm. Mill.*, 1901, p. 253 sq.

10. Lechat, *L'Acropole d'Athènes-Phidias*, p. 73 sq.

de nouveaux attributs susceptibles de mieux caractériser l'être divin. Les éléments matériels de ses compositions existaient déjà dans le répertoire de l'art grec ; mais il appartient à Phidias, d'abord de les porter à ce degré d'achèvement d'où se dégage pour le public comme une impression de certitude, puis de leur donner une signification, une éloquence, une âme selon la nature de son génie. Bref, l'essentielle beauté de ces statues n'était réellement autre que le rayonnement de l'âme qui les habitait, et qui, elle-même, représentait le plus haut idéal qu'artiste grec eût conçu des dieux de la Grèce ¹ » Ainsi, le type supraterrrestre des dieux commence à se dégager du type idéalisé du mortel, par son expression même, et non plus par de simples détails matériels. L'Apollon d'Olympie paraît brutal au visiteur : « ce front bas, ce nez court, cette lèvre pendante sont d'un athlète de la plus basse sorte, et non du dieu de la lumière ² » ; mais le Zeus de Phidias, si mal connu qu'il soit aujourd'hui, rayonne cependant d'un éclat divin auquel n'avaient pu atteindre les créations antérieures.

Mais, pour que cessât cette indétermination qui, de technique et inconsciente qu'elle était jadis, était devenue au ^v^e siècle consciente et idéale, il fallait que le réalisme, dès le ^{iv}^e siècle ³, incitât l'artiste à observer la nature sans parti-pris. Le différenciation entre le type divin et humain ne sera complète qu'au temps où le portrait aura acquis droit de cité dans l'art, où les traits individuels commenceront à être fixés tels qu'ils sont en réalité, sans être déformés suivant l'image mentale de l'artiste. Les formes potelées de l'enfance seront rendues avec plus de souci de l'exactitude. Les corps de femmes acquerront une grâce, une douceur nouvelle, et leurs visages ne risqueront plus d'être confondus avec ceux d'un homme.

On constate l'existence de l'indétermination primitive non seulement dans les types, mais aussi dans la technique, dans l'utilisation des différentes matières par l'ouvrier. Actuellement, toutes les branches de la production artistique sont différenciées ; le céramiste modèle sa statuette, le sculpteur taille sa statue, le bronzier fond son bronze, chacun avec ses procédés particuliers. Jadis, il n'en était pas ainsi, et ce n'est qu'après de longues expériences que l'artiste arriva à posséder la technique propre à la matière qu'il employait.

Les céramiques primitives — vases néolithiques d'Europe ou d'Égypte, poteries grecques du Dipylon ⁴ —, imitent les formes des objets en vannerie, et le décor géométrique qui les revêt ne dérive pas tant de la stylisation du modèle vivant, que des dessins nés naturellement dans le panier tressé ou le tapis de sparterie ⁵. Les premiers récipients de l'Égypte étaient sans doute faits en cuir tanné, et la céramique révèle nettement l'imitation de ces prototypes de peau ⁶.

Le modeleur de figurines, avons-nous vu, ne se distingue pas encore de son confrère le potier, et vases et statuettes sont unis dans ces récipients anthropomorphes que l'on rencontre partout. A Chypre, les figurines sont fabriquées par

1. Lechat, *Phidias*, p. 84-5.

2. Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, p. 249.

3. Sur les origines du réalisme en Grèce, cf. Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, p. 63 sq.

4. Perrot, *Hist. de l'art*, 7, p. 189 sq.

5. Schuchardt, *Das technische Ornament in den Anfängen der Kunst*, *Prähistor. Zeitschr.*, I, p. 37 ; cf. *L'Anthropologie*, p. 342.

6. Adolphe Reinach, *L'Égypte préhistorique*, p. 31 (réf.).

les potiers, au lieu d'être produites par une classe spéciale de modeleurs ; les grossières maquettes dénotent l'emploi du tour, et les traits à la pointe, les zébrures, sont employés indifféremment sur les vases et les statuettes ¹ ; les grandes images de terre cuite sont montées comme des récipients de forte taille, à l'aide de bandes de terre superposées, ou « colombins » ², ou bien le cou est tournassé à la main, comme le col d'une jarre ³ ; en un mot, la statue de terre qui fut en faveur non seulement en Chypre, mais dans la Grèce archaïque, est fabriquée exactement comme un vase ⁴.

Bien plus, entre des matières différentes, comme la pierre et l'argile il y a souvent analogies de procédés, et, certaines têtes chypriotes en calcaire semblent avoir été travaillées comme dans de l'argile ⁵. Mais prenons garde. Disons-nous que la technique céramique a influencé la technique de la pierre ? Non, nous penserons simplement que l'artiste ne dispose encore que de quelques procédés, qu'il applique indifféremment, quelle que soit la matière employée. On l'a déjà dit : « ces artistes n'avaient pas encore assez l'intelligence ni la pratique de leur art pour savoir nettement que chaque matière a ses qualités propres, auxquelles convient une certaine technique, à l'exclusion de toutes les autres » ⁶. Nous sommes en pleine période d'indétermination technique, dans laquelle on travaille de la même façon le marbre, la terre cuite, le bronze, mais sans que cela implique l'influence d'une matière sur une autre ⁷. « Avec le temps, par la pratique, l'artiste découvre que toutes les matières n'ont pas des propriétés identiques. Il apprend à faire entre elles son choix, suivant la destination de l'œuvre qu'il entreprend et le caractère qu'il veut lui donner. Il se rend compte des effets qu'il peut obtenir de chacune d'elles, de ce qu'il doit renoncer à en attendre et de ce qu'il est en droit de lui demander ⁸ ».

∴

Ce principe, dont personne ne contestera la justesse, et dont l'application a été maintes fois reconnue dans l'art grec, est gros de conséquences. En nous fondant sur lui, nous pouvons contester la valeur de certaines théories en faveur dans l'histoire de la plastique grecque.

Prenons au hasard trois œuvres de la Grèce archaïque, exécutées dans des matières différentes, pierre, argile, bronze ; nous allons reconnaître en elles des caractères communs, et nous nous demanderons comment nous devons les expliquer.

Voici un représentant de la série des Kouroi, l'Apollon d'Orchomène ⁹. « Dans le modelé du torse, on sent l'imitation des procédés de la sculpture sur bois : le travail est dur ; il semble que le sculpteur n'ait pas su ménager le passage d'un plan à l'autre. Ainsi les épaules et les pectoraux sont indiqués par de simples surfaces planes, et les arêtes presque vives qui les séparent figurent les clavicules.

1. Heuzey, *Catalogue des figurines en terre cuite*, p. 142, 145, 148, 150.

2. Heuzey, *op. l.*, p. 146, 161.

3. *Ibid.*, p. 161.

4. Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 13, 50 ; fragment de statue de l'Acropole d'Athènes, façonnée au tour ; *id.*, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 15.

5. Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 27 ; *id.*, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 56, ex.

6. Lechat, *Au Musée*, p. 405.

7. Deonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*. I, p. 421.

8. Perrot, *Hist. de l'art*, 8, p. 141 sq.

9. Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 146, n° 26.

L'exécution de cette statue, qui procède par plans coupés, d'une rigueur presque géométrique, montre bien quelle difficulté les sculpteurs éprouvaient à oublier la technique du travail sur bois... »¹.

La même description pourrait s'appliquer à ce buste de terre cuite trouvé à Praesos et conservé au Musée d'Hérakleion² (Planche V), que son éditeur date de la première moitié du v^e siècle, mais qui me semble plutôt remonter au vi^e siècle. Les mêmes plans anguleux de la statue d'Orchomène y sont nettement visibles. Les oreilles, sèches et plates, ont l'air d'être coupées au couteau. La bouche, dont les lèvres ont des bords minces et aigus, est arrêtée aux commissures par une rainure verticale. Tous ces caractères ont frappé M. Forster, et nous verrons comment il cherche à les expliquer.

Enfin, les animaux primitifs en bronze trouvés à Olympie³ sont « d'un dessin maigre et anguleux » et semblent découpés à l'emporte-pièce ; le corps de la statuette féminine de Lusoi⁴ « a l'aspect d'un pilier qui par devant est plat comme une planche », et les bras, la poitrine, la tête ont la même raideur, le même manque de modelé que le Kouros de Béotie.

Ainsi, qu'il s'agisse de pierre, d'argile, de bronze, nous retrouvons dans ces œuvres les mêmes traits durs, heurtés, les mêmes arêtes vives. Quelle en est la raison ? C'est l'inexpérience technique de l'artiste qu'il faut accuser. A cette époque, l'indétermination qui régit les types plastiques gouverne aussi la technique. Il n'y a pas encore de technique spéciale pour la pierre, l'argile, mais l'artiste travaille ces matières avec les mêmes procédés indistinctivement. Malhabile, il ne sait pas encore ménager les transitions d'un plan à un autre, mais laisse subsister ces traces de l'ébauche, qu'un artiste plus habile plus tard aura soin de faire disparaître.

∴

Mais, s'il en est ainsi, que devient la théorie défendue par de nombreux savants, la thèse de l'influence de la technique du bois sur la plastique naissante ? Il y avait une fois en Grèce, une époque légendaire, pendant laquelle tout était en bois ; les temples étaient en bois, les statues étaient en bois, sous forme de planches ou de poutres grossièrement équarries. Le temple primitif aurait légué à son successeur de pierre maintes formes créées dans le bois, et facilement reconnaissables⁵. La statue ligneuse aurait transmis à sa descendante de poros ou de marbre la silhouette qu'elle avait et ses procédés techniques.

Laissons de côté l'architecture : le prototype en bois du temple grec n'est pas contestable. Tout au plus pourrait-on se demander si telle ou telle forme du temple en pierre en est bien une survivance, et s'il n'y a pas eu parfois exagération. Jadis on prétendait que l'église gothique dérivait jusque dans le moindre détail de la construction en bois et Châteaubriand s'écriait avec lyrisme : « Les forêts de Gaule ont passé dans les temples de nos pères et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillage, ces jambages qui appuient les murs, finissent brusquement comme des troncs brisés ; tout retrace

1. Collignon, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1881, p. 320-322.

2. Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 53, n° 6, référé. ; *Wienerjahreshefte*, 1906, p. 119, fig. 46.

3. Perrot, *Hist. de l'Art*, 8, p. 421 sq.

4. *Ibid.*, p. 433, fig. 223.

5. Perrot, *Histoire de l'Art*, 7, p. 330 ; Lechat, *Le temple grec* ; id., *Rev. ét. anc.*, 1910, p. 335 cx. origine des acrotères, Benndorf, *Wienerjahreshefte*, 1899, II, p. 3 sq.



Buste de terre cuite trouvé à Presos.

le labyrinthe des bois dans les églises gothiques » ¹. Aujourd'hui cette hypothèse est abandonnée ².

Quelle admirable concordance entre l'antiquité et le moyen-âge ! Du temple en bois est sorti le temple en pierre, comme la cathédrale est sortie de l'église en bois ; le xoanon a donné naissance à la statue de pierre, et l'on reconnaît de même les habitudes du travail du bois dans les œuvres du début du moyen-âge ! ³ Rien d'impossible en principe à cela, et l'on connaît des analogies bien plus surprenantes encore ⁴. Je crois toutefois, en ce qui concerne la plastique, qu'il s'agit ici d'un excès de logique ⁵, et que la réalité est tout autre.

Il y a dans cette théorie plusieurs éléments à considérer, qui semblent se prêter un mutuel secours. Elle suppose tout d'abord l'existence d'une période où le bois fut presque l'unique matière statuaire ; elle admet ensuite que la forme des statues archaïques imite le xoanon primitif, taillé dans une planche ou une poutre de bois. Ces deux hypothèses ont été combattues par de bons arguments que j'ai exposés ailleurs ⁶ ; on a montré qu'on ne saurait établir avec une pareille intransigeance une période du bois, et que si d'autres matières étaient employées alors, pourquoi la technique du bois l'aurait-elle emporté et se serait-elle imposée aux autres ? on a prouvé que si les premières statues ont l'air de planches, de poutres, c'est qu'elles reproduisent, non des xoana de bois, mais des formes primitives de l'art, instinctives, qui se retrouvent partout, aussi bien dans l'argile, le bronze, le marbre que le bois ⁷.

Je laisse de côté ces deux faces de la question, dont la discussion renouvelée m'entraînerait hors des limites de cette étude consacrée à l'indétermination primitive de l'art, et je ne veux retenir qu'un troisième élément, dont les partisans de l'influence du bois font grand cas : « ce travail heurté et saccadé », ce « modelé sec », cet « abus des lignes droites, des plans rigides, des arêtes vives, des formes tranchées » ; ces « reliefs remplacés par des angles aigus », ces « méplats par des surfaces unies », en un mot, cette figure entière qui « semble avoir été taillée à coups de couteau brusques et répétés » ⁸. Faut-il reconnaître dans ces caractères les traces de la technique propre au bois ? Rappelons-nous que nous les avons rencontrés dans la pierre, l'argile et le bronze.

. . .

Déduisant de leur hypothèse ses conséquences logiques, certains auteurs ont voulu retrouver dans les œuvres d'argile, travaillées à grands plans heurtés, l'influence du bois. A propos du buste de Praesos, M. Forster pense que la statuaire en Crète, abandonnant le bois, se servit de l'argile à défaut de marbre, et lui transmit ses procédés ⁹. Il ne fait qu'appliquer à ces détails la croyance que les grossières figurines de la Grèce archaïque ou de Chypre imitent dans l'argile l'aspect de

1. *Génie du Christianisme*, III, VIII.

2. Brutails, *L'archéologie du moyen-âge*, p. 32, 77 ; Enlart, *Manuel d'arch. franç.*, I, p. 513, note 1 ; Bonnard, *Notions élémentaires d'arch. monumentale*, p. 163-4.

3. Michel, *Hist. de l'Art*, I, 2, p. 596.

4. Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen-âge* ; id. *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Tome III, Les rythmes artistiques, 1912.

5. Id., Tome I, *Les méthodes archéologiques*, p. III sq. Excès de logique.

6. Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 33 sq. Les Kouroi et l'influence de la technique du bois ; id., *L'archéologie, sa valeur ses méthodes*, I, p. 120 sq.

7. Deonna, *Quelques conventions primitives de l'art grec*, *Rev. des Et. grecques*, 1910, p. 391 sq.

8. Holleaux, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1886, p. 98-9.

9. *Annual of the Brit. School*, VIII, 1901-2, p. 272 sq.

planches ou de colonnes des vieux xoana ¹. M. Pottier s'étonne « que les historiens de la sculpture grecque prêtent si peu d'attention aux terres cuites, qui reproduisent en abondance les xoana de l'époque archaïque, et qui montrent très clairement la prédominance du corps en planche ou en tronc » ². Je ne nie pas cette prédominance, mais il s'agit de formes primitives, instinctives, qui sont indépendantes de la matière employée; si les statuettes de terre cuite reproduisent les légendaires xoana, ce n'est pas que ceux-ci leur aient transmis leur forme, mais c'est que l'artiste ne disposait encore que de quelques schémas pour rendre le corps humain, qu'il avait appliqués aux xoana comme aux statuettes.

De même il taille indifféremment, suivant les mêmes procédés, le bois, la pierre, l'argile, et son œuvre, qu'elle soit en l'une ou en l'autre de ces matières, revêtira ce même aspect dur et anguleux. Il est à peine nécessaire de faire remarquer, comme Orsi ³, que la technique du bois n'a pas été appliquée à la terre cuite. Il est inadmissible de supposer que les humbles modeleurs aient voulu imiter la technique des imagiers qui taillaient le bois; le bon sens repousse énergiquement cette supposition et les ressemblances constatées ne servent qu'à prouver que l'apparence « en bois » de certaines terres cuites ne provient pas de l'influence d'une technique particulière, mais d'une cause générale.

Regardez encore cette statuette trouvée à Salamine en Chypre ⁴. Elle est plate, anguleuse; le bras droit enveloppé dans le manteau est replié sur la poitrine, et le bord de ce manteau, qui se dirige verticalement de l'épaule droite vers le poignet, est « coupé » franchement dans l'argile. Assurément, si cette statuette était en pierre, on y verrait la marque indubitable des instruments qui façonnèrent le bois et l'on dirait la même chose de cette statuette d'Héraclès, au Musée de l'Acropole, tout en arêtes, en angles aigus (fig. 4).

Souvent, dans *le bronze*, on « dirait l'incision sèche d'une lame tranchante dans un bois dur ⁵ ». A-t-on prétendu parfois que le bronze lui aussi révèle l'influence de la technique du bois? Je ne sais; assurément, on le devrait dire, pour être logique jusqu'au bout, de ces bronzes aux plans secs qui sont fréquents dans l'archaïsme et dont j'ai cité des exemples. Si l'on admet l'influence du bois sur l'argile, on pourra prétendre que, puisque le bronze fondu en creux n'est en somme que le moulage de la maquette de terre, il est naturel qu'il ait conservé ces arêtes vives. Mais comment interprètera-t-on ces mêmes traits dans les bronzes qui sont en fonte pleine, comme les animaux géométriques d'Olympie?

En voulant retrouver, à cette époque d'indétermination artistique, l'influence d'une technique particulière, on aboutit à des impasses. La question de la Héra de Samos en est une preuve. On croit généralement qu'elle reproduit l'aspect des premiers bronze samiens fondus en creux, et on en voit la confirmation dans l'abus des lignes incisées comme dans sa forme cylindrique; ce ne sera, en somme, qu'une transposition dans la pierre des procédés chers aux bronziers: « si on avait à exécuter une statue en marbre, on devait, par un penchant naturel, traiter la

1. Pottier, *Les statuettes de terre cuite*, p. 18; O. Richter, *Mill. Gesell. Wien.*, 1890, p. 91; Hoernes, *op. l.*, p. 179.

2. *Rev. des études grecques*, 1909, p. 466.

3. *Monum. antich.*, VII, p. 222 note 1; cf. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 38.

4. *Journal of hellenic Studies*, 1891, pl. IX.

5. *Rev. arch.*, 1897, I, p. 141.

Pierre avec les mêmes procédés que l'on appliquait d'ordinaire au métal¹. » Une hypothèse plus ancienne reconnaissait toutefois dans la statue du Louvre la copie d'un xoanon de bois. M. Lechat a pensé pouvoir concilier les deux opinions : dans



Fig. 4. — Statuette d'Héraclès, musée de l'Acropole.

sa forme générale, la statue d'Héra rappellerait le xoanon primitif, mais en même temps la silhouette et les détails trahiraient l'influence du bronze.

Mais, de deux choses l'une : ou bien le corps cylindrique provient des moules qui servaient à fondre les premières statues de bronze samiennes, ou bien il dérive du xoanon ; on ne saurait admettre à la fois les deux hypothèses dont l'une exclut l'autre. De plus, la statue manque de modelé, et en elle, on retrouve ces arêtes vives qui dénotent ailleurs, dit-on, l'influence du bois. « Le dessus de la main et le poignet sont aussi parfaitement plats et unis qu'une planche passée au rabot² ». Or, le même détail, dans l'Hydrophore de l'Acropole, est attribué à l'influence du bois³ ; devons-nous conclure à la même influence sur la Héra de Samos ?

1. Lechat, *Au Musée*, p. 404 sq.

2. *Ibid.*, p. 396, note 1.

3. *Ibid.*, p. 17-18.

On ne saurait, en effet, dans la même œuvre, retrouver à la fois l'influence du bois et celle du bronze, dire par exemple que l'aspect cylindrique et l'abus des incisions proviennent du prototype en bronze, et que le manque de modelé dérive des habitudes propres au travail du bois ; je ne m'imagine guère l'artiste alliant, même involontairement, ces deux techniques.

En réalité, la statue d'Héra n'imité nullement une œuvre de bronze et j'ai montré ailleurs que cette croyance est née de plusieurs erreurs qui s'engendrent mutuellement ; le raisonnement a été le suivant : la statue a été trouvée à Samos, donc elle y a été fabriquée ; Samos est la patrie d'origine de la fonte de bronze en creux, donc la Héra rappellera le souvenir des premiers bronzes et cela d'autant plus que l'incision est fréquente dans les bronzes ; comme la Héra est cylindrique, il faut croire que les premiers bronzes avaient ce même aspect. Un fois ceci établi, la Héra, devenue chef de l'école de Samos, a groupé autour d'elle nombre de sculptures anonymes ¹.

Mais la Héra n'est pas nécessairement samienne, et tout porte à croire qu'elle est naxienne ; l'incision n'est pas particulière au bronze, nous allons le voir ; et la forme cylindrique, qui apparaît déjà dans les terres cuites mycéniennes et se voit partout, n'est qu'une forme instinctive de l'art à ses débuts, comme la schéma rectangulaire ou triangulaire. Enfin, les plans « passés au rabot » ne s'expliquent ni par l'influence du bois, ni par celle du bronze, mais par les procédés généraux de la technique d'alors, qui n'est pas plus propre au bois qu'à la pierre ou à l'argile.

•

Mais c'est presque uniquement à propos des œuvres de poros et de marbre que les partisans de la théorie du bois maintiennent avec vigueur leur hypothèse. Une réaction contre elle se dessine toutefois depuis quelques années, et MM. Loewy, Gardner, Amelung, Poulsen, della Seta, Lermann ², Hermann ³, von Bissing ⁴, Curtius ⁵, de Ridder ⁶, Picard ⁷, ont uni leurs efforts pour la renverser ⁸, prétendant que la forme de planche, de poutre, et les arêtes vives, ne résultent que de la taille même de la pierre et des procédés primitifs d'alors. Les adversaires restent sur leurs positions ⁹ ; mais certains inclinent à une transaction, et croient que « si les arguments présentés... valent peut-être contre l'influence des anciens xoana sur la formation des types plastiques en pierre, il est difficile de nier que le bois a légué à la pierre son matériel et ses procédés et de méconnaître sur les œuvres en marbre les conséquences de cet outillage et le souvenir des traditions antérieures ¹⁰ ». L'aveu est précieux, mais la concession n'est pas suffisante.

1. Sur cette discussion de la valeur de l'école samienne, Deonna, *L'archéologie*, I, p. 419 sq. ; id., *Les Apollons archaïques*, p. 286 sq., 308 sq. ; Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, s. v. Statuaria, p. 1497 ; on y verra exposés tous les arguments qui ruinent l'existence de l'école samienne telle qu'elle est composée jusqu'à aujourd'hui.

2. *Allgriech. Plastik*, p. 2-3.

3. *Berl. Phil. Woch.*, 1909, p. 600.

4. *Rev. arch.*, 1910, I, p. 252 (à propos des statues de Min, de Koptos).

5. *Ath. Mitt.*, 1906.

6. *Rev. crit.*, 1914, II, p. 79 ; *Rev. des Ét. grecques*, 1914, p. 473.

7. *Rev. arch.*, 1900, I, p. 72 ; 1914, II, p. 13.

8. On trouvera de plus amples références dans : Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 33 sq. ; id., *Rev. des Ét. grecques*, 1910, p. 391 sq. ; *Diction. des ant.*, s. v. Sculptura, p. 1440.

9. Ex. Collignon, *Journal des Savants*, 1910, p. 40 ; Pottier, *Rev. des Ét. grecques*, 1909, p. 466.

10. Dugas, *Dict. des ant.*, l. c.

Si nous examinons la question, en nous efforçant de nous dégager de toute idée préconçue, nous aboutirons aux constatations suivantes :

a) Est-ce qu'en réalité l'art a suivi une marche rigoureusement logique, et a passé *des matières les plus tendres aux plus dures*? Cette idée est ancienne, et Winckelmann croyait que la statue était née dans la matière la plus molle, l'argile. L'archéologie d'aujourd'hui, plus au courant des origines de l'art, a rejeté cette opinion, mais conserve les trois autres termes de la proposition : bois, pierre tendre, marbre. Dès lors, il est naturel de chercher de l'une à l'autre de ces matières, des points de contacts, de transition, qui permettent de passer insensiblement de l'une à l'autre : le bois a transmis ses procédés à la pierre tendre, et celle-ci aux premières œuvres de marbre.

Mais la vie se moque souvent de la logique, et les théories a priori peuvent ne pas concorder avec l'étude des monuments. Il en est ainsi, je crois, pour cette théorie-ci, et je renvoie aux arguments que j'ai donnés, qui permettent de l'ébranler ¹.

b) Est-il nécessaire de croire que cette technique qui procède par grands plans coupés, cette *Technik des Schneidens*, ait été spéciale au bois? Identité de procédés ne signifie par forcément influence de l'un sur l'autre; ce serait confondre, erreur souvent commise, les similitudes spontanées avec les influences. S'il y a identité de technique entre le bois et la pierre, j'ajoute l'argile, cela tient non seulement à ce que ces matières sont tendres et se laissent facilement « couper » ², mais à ce que l'ouvrier primitif ne dispose que de moyens restreints, n'est pas encore à même de différencier la technique des matières suivant leurs qualités spécifiques, et est enserré de plus dans les conventions des arts naissants.

c). C'est trop systématiser que de croire que *le bois ne se prête qu'à une taille anguleuse*, et M. Poulsen a prouvé le contraire ³. Il permet parfaitement une taille aux angles adoucis, un modelé enveloppé, et ce serait nier l'évolution même de la technique que de ne pas l'admettre. M. Lechat le reconnaît, sans en tirer les conséquences fatales : « On retrouve les mêmes caractères techniques sur les statues en bois qu'à produites l'art français du moyen âge. Rien n'est plus naturel, puisque ces caractères dépendent surtout de la matière employée, et non d'un pays ou d'une école. Mais on ne devra les chercher évidemment que dans les œuvres des primitifs. Car il arrive, aux époques où l'art a pris tout son développement, que des artistes, par une sorte de gageure, demandent à la matière plus qu'elle n'est d'elle-même disposée à donner : ils demandent au bois, par exemple, de se laisser modeler comme le marbre. Des œuvres de ce genre ne prouvent rien contre ce que nous avons dit des caractères généraux de la sculpture primitive en bois ⁴ ». M. Dugas pense que si l'art grec avait conservé l'usage du bois pour la grande sculpture, ses œuvres en cette matière n'auraient sans doute pas été inférieures à celles de l'art égyptien, mais que le bois fut abandonné pour des matières dures avant que fût dépassé le stade de travail facile auquel poussait singulièrement la nature de cette matière ⁵. C'est avouer sa défaite. MM. Lechat et Dugas accordent que cet aspect « en bois » ne se trouve que dans les œuvres primitives. C'est dire qu'il ne provient pas des outils employés ou de la matière, mais de l'habileté plus ou moins grande de l'artiste. Malhabile, il taille à angles vifs, sans essayer d'amollir les contours; plus habile, il modèle, il assouplit les

1. Deonna, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, I, p. 114 sq.

2. Hermann, *l. c.*

3. *Jahrbuch*, 1906, p. 190.

4. *Au Musée*, p. 15, note 1.

5. *Dic. des ant.*, s. v. Sculptura, p. 1139, note 18.

angles, et ceci, quelle que soit la matière qu'il travaille, bois, argile, pierre ou bronze.

Que cette apparence anguleuse est indépendante de la matière employée, nous en avons une preuve en regardant les *dessins* des vases archaïques. Certains personnages de vases méliens ou rhodiens ¹, etc., ont des gestes raides de mannequins, sont anguleux, tout d'une pièce; le nez, le menton sont pointus; voyez encore ce vase de Tell Defenneh ou une jeune femme tient sa compagne par la



Fig. 5. — Peinture sur vase.

main ² (fig. 5). Ce caractère ne se perdra que progressivement, et apparaîtra encore dans la peinture à figures rouges du commencement du v^e siècle ³, par exemple chez Douris ⁴. Autrement dit, on relève dans les silhouettes les mêmes arêtes que dans la ronde bosse. Elles aussi ont l'air d'être coupées au couteau. Et la raison est la même. Avez-vous vu un enfant dessiner? Il n'est pas plus maître de son crayon que ne l'était le dessinateur primitif ou que le sculpteur n'était maître de son ciseau; lui aussi trace des corps anguleux et ne sait encore bien arrondir les contours.

S'il en est autrement, nous serons forcés d'étendre l'influence du bois à tous les monuments qui présentent les mêmes caractères que ceux de l'archaïsme grec, et que l'on rencontre partout où l'artiste n'a pas encore acquis une maîtrise suffisante, ou au contraire ne possède plus qu'une technique dégénérée.

Certaines têtes de l'Ara Pacis, dit Sieveking, « wirken flachenhaft und kantig, fast wie in Holz geschnitten » ⁵; dira-t-on que le sculpteur romain s'est souvenu de la vieille technique du bois? Cette statuette gallo-romaine de Mercure est d'une telle grossièreté « qu'on la dirait découpée au couteau dans un morceau de bois » ⁶; imite-t-elle un prototype ligneux? Au xi^e siècle, la sculpture en stuc friable des Abruzzes a pris parfois l'apparence d'une sculpture au couteau, sans qu'il soit nécessaire de songer à une influence du bois ⁷. Mais, quittons l'antiquité et le moyen âge, où il ne serait pas difficile de trouver d'autres exemples, et considérons les œuvres des peuples peu civilisés d'aujourd'hui. Ce groupe d'Amérique, jaguar et tortue ⁸, ressemble aux jouets en bois de Nuremberg ou aux animaux géométriques d'Olympie.

L'expérience technique seule est en jeu. C'est pourquoi cette statue féminine du musée de Chalcis ⁹ (fig. 6) n'est qu'arêtes et angles vifs, parce que l'artiste grec du iv^e siècle qui l'a sculptée, ne l'a pas terminée, ne lui a pas donné le modelé nécessaire; il en aurait été capable, car à cette époque l'art n'éprouve plus les difficultés des débuts, mais son ancêtre, l'imagier du vi^e siècle ne le pouvait encore et ne savait dépasser ce stade primitif du travail.

1. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1895, p. 74, fig. 2.

2. *Jahrbuch. d. kais. arch. deut. Inst.*, 1895, p. 44, fig.

3. *Mon. Piot*, XIII, 1906, p. 165, note 33.

4. Hartwig, *Meisterschalen*, p. 204, pl. XX, p. 663.

5. *Wienerjahreshefte*, 10, 1907, p. 178.

6. Reinach, *Bronzes figurés*, p. 74, n^o 59.

7. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 565.

8. *Annales du Musée Guimet*, X, pl. VI, p. 1075.

9. *Mon. Piot*, IV, 1897, p. 226, fig.

Rejetons donc cette hantise de la technique du bois, et n'en cherchons pas la trace dans le moindre détail. M. Lechat, dont j'admire les remarquables études sur la plastique attique, me permettra sans doute de n'être pas de son avis sur ce point. Pour lui, *l'oreille nette et découpée à l'emporte-pièce*¹, la rainure qui circonscrit *les narines*, la rigole en biseau qui prolonge *les paupières*, la *bouche en arc de cercle*, aux lèvres minces et sèches, tout « ramènerait à une technique très différente de celle du marbre, à l'ancienne technique du bois, que la technique en calcaire tendre n'avait fait que continuer »². Mais je retrouve ces mêmes détails, traités de la même façon, dans le buste en terre cuite de Praesos, comme dans certains bronzes; plus tard encore dans l'art gréco-bouddhique, qui ressemble tant à celui du temps des Pisistratides, puis dans l'art roman.

Faut-il, « dans l'histoire de la technique des *pièces rapportées*, prendre comme point de départ la sculpture du bois »³. Mais Brunn prétendait que les bras collés aux corps des Kouroi rappellent le prototype de bois dans lequel il eût été difficile de détacher les membres⁴. Ainsi, le même détail se prête à deux interprétations diamétralement opposées, bien que dérivées toutes deux de la théorie du bois.

Croirons-nous, avec Furtwaengler⁵, que ce relief archaïque où le sculpteur, après avoir silhouetté ses personnages sur la pierre, a ravalé le fond, *ce relief découpé* dont les monuments de Laconie ou de Naucratis⁶ offrent des exemples, dérive de la vieille sculpture de bois? M. Cahen le nie, et met ce procédé en rapport avec les habitudes de la peinture archaïque, avec le dessin par ombre portée⁷. M. Mendel est du même avis⁸, et ajoute que si l'hypothèse adverse était vraie, « il resterait à expliquer pourquoi, dans la sculpture sur bois elle-même, elle a prévalu de préférence à une forme plus proprement plastique ». Au-dessus des exigences de la matière, qui sont réelles, il y a cependant des exigences d'un



Fig. 6. — Statue féminine.

1. *Sculpture attique*, p. 105, 196; *Musée*, p. 60, 385.

2. *Sculpture attique*, p. 10; *Musée*, p. 108; *Dict. des ant.*, s. v. *Sculptura*, p. 1140, note 7.

3. *Dict. des ant.*, p. 1143.

4. *Gesch. d. gr. Künstler*, 1897, II, p. 94; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 34.

5. *Coll. Sabouloff*, I, texte pl. I; *Dict. des ant.*, s. v. *Sculptura*, p. 1140.

6. *Annual Brit. School.*, V, pl. XI.

7. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1899, p. 600.

8. *Ibid.*, 1900, p. 357.

ordre plus général. Quand je vois ce procédé employé partout, aussi bien dans l'art seldjoudide ¹ que dans l'art roman, je ne puis croire que ces monuments supposent la préexistence d'une œuvre de bois. Dois-je le dire aussi des stèles de Mycènes, taillées suivant le même procédé? En réalité, c'est un stade nécessaire de l'évolution du relief, que nous voyons, dès l'art quaternaire, naître de la peinture. Certains dessins sont peints; d'autres sont des gravures incisées dans la pierre; d'autres encore sont circonscrits « par une sorte de grattage de la roche donnant un aspect de champlévé », et la peinture est comme à contours découpés ², procédé semblable à celui de l'art grec archaïque. Ce n'est que petit à petit que le modelé enlève aux personnages cet aspect de planches découpées appliquées sur un fond.

Je crois que dans bien des cas on a commis une erreur analogue à la précédente, en reconnaissant *l'influence d'une matière sur une autre*, alors qu'en réalité il faudrait plutôt rendre l'indétermination technique responsable de l'identité d'aspect.

Une tête en calcaire, trouvée au Ptoion et datant du vi^e siècle ³, dans laquelle certains reconnaissent l'influence du bois, conserverait, pour d'autres, le souvenir de la technique du métal battu au marteau, du *sphyrélaton*. Il en serait de même pour le Kouros de Théra ⁴. Plus tard, au v^e siècle, la chevelure en calotte de l'éphèbe « Sciarra » ⁵, les draperies et les nus des statues d'Olympie ⁶, l'Hestia Giustiniani ⁷ tout entière, révéleraient l'influence sur la pierre du sphyrélaton. L'argile elle-même aurait subi la contagion, et le sarcophage en terre cuite de la Villa Giulia, à Rome ⁸ en serait un exemple.

Comme la plastique en bronze a été florissante au vi^e siècle, on s'est souvent demandé si les œuvres de marbre de cette époque ne conserveraient pas quelques détails de technique propres en bronze. La Héra de Samos est, nous l'avons vu, un exemple de cette croyance. M. Pottier pense des Korés de l'Acropole que « c'est une sorte de tour de force pour transporter dans l'admirable matière qu'est le marbre toutes les délicatesses méticuleuses du métal; elles en ont même gardé la sécheresse et la rigidité » ⁹. M. Lechat croit que, si cette influence existe, elle ne peut porter que sur les détails du costume, de la chevelure, et des ornements, et qu'elle a dû s'exercer non pas directement, mais par l'intermédiaire du type viril, qui devait être plus fréquent en bronze qu'en marbre ¹⁰. Au v^e siècle aussi, on constate souvent dans les œuvres de marbre « l'imitation métallique chère aux sculpteurs de la période antérieure à Phidias » ¹¹; on répète que les statues d'Egine sont conçues comme des bronzes ¹²; on admet l'influence du bronze sur les Cariatides de l'Erechtheion ¹³, en un mot, on veut la voir partout où le modèle est sec,

1. *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1909, 2, p. 266, fig.

2. Déchelette, *op. l.*, I, p. 244-5; *L'Anthropologie*, 1901, p. 676; 1904, p. 146, 148; 1907, p. 20.

3. Deonna, *Apollons archaïques*, p. 161, n° 35.

4. *ibid.*, p. 228.

5. *Rom. Mitt.*, 1883, p. 103; 1887, p. 53, 107, 103.

6. *Jahrbuch*, 1890, p. 106.

8. *Mon. ant.*, VIII, p. 532.

9. *Rev. des Et. grecques*, 1905, p. 139-40.

10. *Sculpture attique*, p. 346, note 1; Deonna, *op. cit.*, p. 38, note 6.

11. *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1896, p. 448.

12. Opinion combattue par Furtwangler, *Beschreib.*, p. 88-9.

13. *Gaz. d. B. A.* 1902, II, p. 46.

dur, où les plis de la draperie sont rigides, où les yeux ont des arêtes vives, où les cheveux sont minutieusement fouillés, où l'incision abonde.

Toutes ces assertions n'ont pas la même valeur. Il est naturel que les copies en marbre d'originaux de bronze conservent certains caractères propres au métal. Mais, quand il s'agit de marbres qui sont des originaux, comme les statues d'Égine, d'Olympie ou de l'Erechtheion, sommes-nous autorisés à attribuer à l'influence du bronze ces traits qui nous paraissent métalliques ?

L'incision semble être un caractère si propre au bronze, qu'on reconnaît la technique du métal même dans les terres cuites où elle apparaît ¹. Mais nous savons que l'incision est un caractère primitif, qui supplée partout à l'insuffisance du modelé, et n'a rien à voir avec la technique du bronze. Le sculpteur qui a taillé la tête en ivoire de Brassempouy ², a incisé la chevelure en quadrillage, comme le fera quelques siècles plus tard le sculpteur de Kouroi et de Korés. Le vêtement, peint à l'origine, ou réduit à une chape rigide sans détails, verra ses plis être gravés, et les torsos de Chios ne révèlent l'existence de leur chiton que par les lignes onduleuses qui courent à leur surface. ³ Pourquoi donc, quand l'incision apparaît dans la Héra de Samos, serait-elle révélatrice de la technique du bronze ⁴ ?

Avec les progrès de la technique, le pli se modèle en relief, mais pendant longtemps encore il garde cette sécheresse métallique qui nous frappe dans les Korés du vi^e siècle, ou au v^e, dans les statues d'Olympie, aussi bien que dans les statues de l'art roman et gothique.

Quant à la *minutie des détails*, ne savons-nous pas que l'artiste primitif, quel qu'il soit, se complait aux détails, et n'est pas encore à même d'avoir une vue synthétique de son œuvre ⁵ ?

En résumé, je crois que si certains marbres du vi^e et encore du v^e siècles, qui sont des originaux, ressemblent à des œuvres de bronze par certains détails, c'est qu'à cette époque la technique du métal et celle de la pierre n'étaient pas encore entièrement différenciées ⁶. Furtwaengler a déjà remarqué que les artistes avant Phidias employaient pour le marbre et le bronze les mêmes procédés, et qu'au temps de Phidias encore, la distinction n'est pas complète ⁷. Elle ne le sera qu'au iv^e siècle, où Praxitèle saura donner au marbre un modelé subtil, où Lysippe n'aura point de rival comme bronzier ⁸. Mais, dès cette époque, se préparait, aussi bien dans les types que dans la technique, un retour à l'indétermination artistique, qui venait à peine de cesser.

*
*
*

On a souvent remarqué qu'on retrouve, aux époques de civilisation avancée, certains aspects qui rappellent ceux des civilisations à leurs débuts. La littérature, la musique actuelles, dit Nordau, qui traite sévèrement ses contemporains de « dégénérés », est un retour à un état de choses depuis longtemps oublié, une

1. Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 32, note 5.

2. Hoernes, *Urgeschichte der bild. Kunst*, pl. II, 7-8.

3. Lechat, *Sculpture allique*, p. 174-5, fig.

4. Id., *Au Musée*, p. 404.

5. Lechat, *Sculpture allique*, p. 6 ; id., *Au Musée*, p. 392 ; Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*.

6. Les sculptures des frères Mantegazza (xv^e s.) sont « comme martelées sur une âme de bois aux arêtes multiples et coupantes », Michel, *Histoire de l'art*, IV, 1, p. 178. N'est-ce pas la preuve qu'il s'agit d'une simple question d'habileté technique ?

7. Perrot, *Praxitèle*, p. 116.

8. *Masterpieces*, p. 7-8.

régression à des formes lointaines. « Loin d'être l'avenir, c'est le passé le plus oublié, le plus fabuleux. Les dégénérés balbutient et bégaiement au lieu de parler. Ils poussent des cris monosyllabiques au lieu de construire des phrases grammaticales et systématiquement articulées. Ils dessinent et peignent comme des enfants qui salissent, de leurs mains polissonnées, les tables et les murs. Ils font de la musique comme les hommes jaunes de l'Extrême-Orient. Ils confondent tous les genres d'art, et les ramènent aux formes primitives, avant que l'évolution les eût différenciées ¹ ». On reconnaît, dans ces phrases ardentes, l'exagération de cet écrivain. Mais le fond de l'idée est juste. M. Lalo, qui rapproche des réformes de Wagner les essais musicaux des florentins primitifs, affirme lui aussi que l'art des débuts ressemble souvent à l'art des périodes très civilisées. « L'incohérence des débuts doit ressembler du dehors à la complication organisée qui termine toute évolution, comme l'extrême analyse ressemble à l'extrême confusion. Ainsi, dans l'art, le premier et le dernier âge sont tous les deux, par rapport à ce qui précède et ce qui suit, une complication et même une incohérence à certains égards ² ».

Spencer, dans un chapitre intitulé *L'art barbare* ³, constate lui aussi ce retour à des formes d'art rudimentaires. Dans nos expositions, ce sont des meubles qui semblent taillés pour des hommes vêtus de peaux de bêtes ; ce sont des poteries qui rivalisent de grossièreté avec celles des néolithiques ⁴ ; la peinture des « cubistes » découpe la nature en cubes, carrés, trapèzes, rectangles, et amoncelle sur la toile des plots de formes géométriques : elle retrouve, sans s'en douter, les formes que l'ouvrier primitif des temps néolithiques ou des débuts de la Grèce donnait à ses personnages, triangles, rectangles, etc. ⁵. Ce sont des régressions, parfois volontaires, parfois involontaires, dues non point à l'inexpérience technique qui crée à des siècles de distance et sans contact des similitudes spontanées, mais au contraire, à la trop grande virtuosité, ou à la lassitude des formules connues.

En Grèce, l'époque hellénistique non seulement recherche et copie les œuvres d'art des siècles passés, mais revient parfois aussi, par d'autres voies, à certaines formes telles qu'elles étaient avant leur différenciation.

Le primitif confond les traits de l'homme et de l'animal ? Mais les études des sciences naturelles au temps des diadoques ont permis de mieux connaître l'homme et l'animal, et on a été frappé de certaines ressemblances que peuvent présenter dans la réalité une tête humaine et une tête animale ⁶ ; la physiognomonie se développe, et l'influence de ces comparaisons se fait sentir dans l'art. Si la Grèce classique avait ennoblé les visages grimaçants des monstres, Centaures ou Gorgones, des Silènes, des Satyres, de Pan, sous la poussée du réalisme qui ne produit ses effets extrêmes qu'au temps des diadoques, voici qu'un processus inverse ramène les traits humanisés à l'animalité. Pan se ravale de plus en plus au rang de la brute qu'il avait quitté, et ne se distingue souvent plus du bouc, son ancêtre ⁷. Le visage d'Alexandre, disait-on, ressemblait à celui d'un lion (λέωνοπιόν καὶ λεοντοῦδες) ⁸, et sa

1. *Dégénérescence*, II, p. 244, 336.

2. *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 280.

3. *Faits et commentaires*, trad. Dietrich, 1903, p. 296 sq.

4. Clutton-Brock, The « primitive » tendency in modern art, *The Burlington Magazine*, 1911, p. 226 sq.

5. Sur ces schémas primitifs, *Rev. des Ét. grecques*, 1910, p. 379 sq. : Quelques conventions primitives de l'art grec.

6. Sur les rapports entre la physiognomie humaine et celle de l'animal, cf. Cuyer, *La mimique*, p. 16 sq. (fig. 2, tête d'homme et tulle de lion).

7. Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 384 ; Roscher, *Lexikon*, s. v. Pan, p. 1432 sq.

8. Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 113.

chevelure rejetée en arrière avait l'air d'une crinière. Quelque temps plus tard, ce même caractère, joint à la laideur voulue du visage, à la ligne fuyante du front, à l'angle facial fermé, donne « un caractère de bestialité singulière » à la tête de Galatée trouvée à Délos ¹. En revanche, l'animal s'humanise, et le muse de lion prend un caractère presque humain ². Cette confusion était due jadis à l'inexpérience technique ; elle reparait maintenant pour d'autres raisons.

Pendant longtemps, l'art grec n'avait su *distinguer par leurs caractères spécifiques l'homme et la femme*, indétermination qui a souvent donné lieu à des confusions. Avec le IV^e siècle, certains types divins s'efféminent ³, et, passé l'époque d'Alexandre, Apollon, Dionysos, tendent de plus en plus à se confondre avec l'idéal féminin ; les Eros n'ont plus que des formes ambiguës qui nécessitent, quand ils sont drapés, un dévoilement significatif ⁴. Qui s'étonnerait qu'on ait longtemps appelé Ariane une tête de Dionysos hellénistique ⁵ ? Les Hermaphrodites envahissent la plastique.

Cette même indétermination provenait au VI^e siècle de l'inexpérience technique ; au V^e siècle, de l'influence exercée par le type viril sur le type féminin ; à l'époque hellénistique, l'idéal féminin de mollesse et de volupté s'impose au type des dieux jeunes et beaux, comme il l'avait fait parfois auparavant, dans l'art insulaire, où le Kouros s'était rapproché de sa sœur la Koré. Mais, en même temps, les études scientifiques ont pu inciter l'artiste à reproduire des formes ambiguës que la nature donnait aux féminisés ⁶.

On constate le même phénomène dans la technique. Le relief, d'abord confondu avec la peinture, s'en était détaché petit à petit ; un jour même il était devenu ronde-bosse et avait communiqué à la statue issue de lui certaines qualités originaires du dessin, telles que le mouvement ⁷. Mais voici que la peinture, à partir du IV^e siècle, ne fournit plus seulement à la sculpture un riche répertoire de motifs, ne l'aide plus seulement dans la recherche de l'expression, mais veut encore lui transmettre ses procédés techniques. La sculpture devient picturale, si bien qu'on en arrive à une *véritable confusion des genres artistiques*, où le relief imite l'effet d'une peinture, où la ronde-bosse elle-même compose ses groupes comme des tableaux, les charge d'éléments pittoresques, et recherche les effets de clair-obscur. Ici encore, il y a un retour à l'indétermination primitive ; mais ce n'est plus l'inhabileté de l'artiste qu'il en faut accuser, c'est au contraire sa trop grande habileté qui le pousse à transposer dans un domaine de l'art des procédés qui sont propres à un autre.

* .

Ce retour à l'indétermination n'est en somme que l'application d'un phénomène plus général encore : l'art arrivé à la maturité retrouve, sans contact et par une voie différente, des formes et des procédés qui étaient nés pour de tout autres motifs et spontanément dans l'art des débuts. J'en ai déjà donné de nombreux

1. Leroux, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1910, p. 499.

2. Lange, *op. l.*, p. 114-5.

3. Perrot, *Praxitèle*, p. 76 ; Mahler, *Polyklet*, p. 133, etc.

4. Terre cuite de Myrina.

5. *Rev. arch.*, 1908, II, p. 162, note 7, référ.

6. Dr Meigs, L'infantilisme, le féminisme et les hermaphrodites antiques, *L'Anthropologie*, 1895, p. 237, 414, 538.

7. Sur cette question, Seta, *Genesi dello Scorsio*.

exemples ¹; j'en ajouterai ici quelques-uns encore, qui prouveront une fois de plus ces retours à de très vieilles formules oubliées.

On sait quels ont été les efforts des sculpteurs grecs pour varier harmonieusement les mouvements des bras et des jambes dans leurs statues. Pendant longtemps, toute l'action semble concentrée dans la même moitié du corps, et bras et jambe s'avancent du même côté. Ce n'est qu'au commencement du v^e siècle que le *chiasmus*, c'est-à-dire la correspondance croisée des membres pénétra dans la statuaire ². Était-ce une création de Pythagoras de Rhegion, comme le pensait Brunn ³? n'était-ce pas, plutôt que l'invention d'un artiste déterminé ⁴, un progrès spontané et nécessaire, comme le fut celui qui rompit vers le même moment la vieille frontalité? ⁵

Mais ce rythme, qu'affectionne le Grec du v^e et du iv^e siècles, amoureux de pondération et de symétrie, n'est plus observé avec la même rigueur par les hellénistiques, et l'on remarque dans plusieurs de leurs œuvres ce retour à l'attitude antérieure au chiasme. On l'a constatée dans nombre de sculptures pergaméniennes, telles que le Gaulois de Venise, le Perse d'Aix, etc. ⁶. Si la plupart des Vénus pudiques révèlent « l'existence d'une véritable loi, qui veut qu'au mouvement des bras réponde un mouvement contraire et symétrique des jambes », cette loi est violée par l'Aphrodite du groupe de Délos ⁷. On ne peut donc trouver dans le manque de chiasme de la Niobide Chiaramonli, un argument qui permette de la retirer à l'époque hellénistique pour la faire remonter plus haut ⁸.

Des matières oubliées pendant longtemps reviennent en faveur. L'archaïsme du vi^e siècle avait connu l'emploi statuaire de l'argile, mais le v^e siècle avait abandonné cette matière qui lui semblait trop indigente et dont il avait aperçu les graves défauts techniques ⁹. Mais dès la fin du iv^e siècle, et surtout pendant les temps hellénistiques, il semble qu'il y ait en Grèce une renaissance de la plastique en terre, déterminée par des conditions artistiques nouvelles ¹⁰: on veut produire vite et à bon marché, et l'argile, mieux que le marbre ou le bronze, se prête à ces désirs, d'autant plus qu'il est facile de la dissimuler sous une dorure ou un vernis éclatant. La Renaissance verra renaître pour des motifs analogues la vieille plastique de terre qu'avaient aimée dans la même contrée les Étrusques.

Considérez une statue de l'archaïsme grec du vi^e siècle, une Koré. M. Lechat a fait observer que « ces statues ne sont qu'un composé de détails minutieusement exécutés » et que « pas une, à l'exception de la grande statue d'Anténor, n'a été faite pour une vue d'ensemble, ni seulement pour être regardée à quelques pas de distance ¹¹ ». C'est un phénomène bien souvent constaté que cette complexité des formes matérielles et spirituelles chez les peuples qui en sont encore à un degré inférieur de développement. Leur langue possède un grand nombre de mots pour

1. Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec, 1910.

2. Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 54, référ.; id., *Sculpture antique*, p. 459.

3. Lechat, l. c.

4. Sur les « inventions » des artistes grecs, Deonna, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, I, p. 268 sq.

5. Homolle, *Mon. Piot*, IV, 1897, p. 200.

6. Körte, *Jahrbuch, d. d. arch. Instituts*, 1896, p. 17-18.

7. Butard, *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1906, p. 625.

8. Amelung, *Valikan*, I, p. 426.

9. Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 28; id., *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 227.

10. *Ibid.*, p. 30 et 232.

11. Lechat, *Musée*, p. 392.

désigner le même détail concret, mais ignore les termes d'ensemble, les abstractions¹; leur musique est d'une complexité naïve, qui rappelle à certains critiques la complexité savante et raffinée des époques avancées². Et l'art figuré, lui aussi, ne sait pas encore, comme il le pourra au v^e siècle, s'élever au-dessus du détail matériel au profit d'une vue synthétique. Cet amour du détail lui fait surcharger d'ornements inutiles ses vases, créer des formes compliquées; sculpter avec minutie les boucles de la chevelure, les broderies des vêtements, les bijoux, les bracelets. Mais voici l'époque hellénistique; la technique a acquis toute sa perfection, et la virtuosité introduit dans la plastique comme dans la littérature la théorie funeste de « l'art pour l'art ». Anatomiste, au courant des recherches scientifiques qui se sont développées à Alexandrie, le sculpteur scrute avec une précision souvent cruelle les menus détails du corps humain; il n'omettra bientôt plus la petite verrue sur la joue de son modèle, ou sur la jambe de son satyre. Dans les vêtements, qu'il s'efforce de transcrire fidèlement, il indiquera les franges, les broderies, il cisèlera les chaussures. En dissociant de nouveau, mais pour d'autres motifs que les primitifs, les éléments dont se compose un ensemble, il arrivera parfois à des contradictions, comme jadis; il ne craindra pas de faire flotter au vent le vêtement d'une statue tranquille. La virtuosité l'a perdu, il s'occupe plutôt du détail que de l'ensemble, et l'excès de science le fait retomber dans des erreurs analogues à celles que commettaient ses devanciers malhabiles.

. .

Arrêtons ici la liste de ces exemples qu'on pourrait facilement accroître. *L'indétermination primitive*, soit dans les sujets, soit dans les techniques, a permis de contester la valeur de certaines théories archéologiques, que d'autres arguments encore venaient battre en brèche; d'autre part, nous avons vu que l'art, après être péniblement arrivé à différencier les motifs et les techniques, *retourne à cette confusion originelle*, mais cette fois non plus par incapacité, le plus souvent au contraire par excès d'habileté.

1. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 132 sq.

2. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 262.

