

*A. M. Salomon Reinach,
Louvain 21/10/1901*

*l. N
5*

10^e Année

NOUVELLE SÉRIE

N^{os} 2 et 3

JOURNAL
DES SAVANTS

PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES

DE L'INSTITUT DE FRANCE

(ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES)

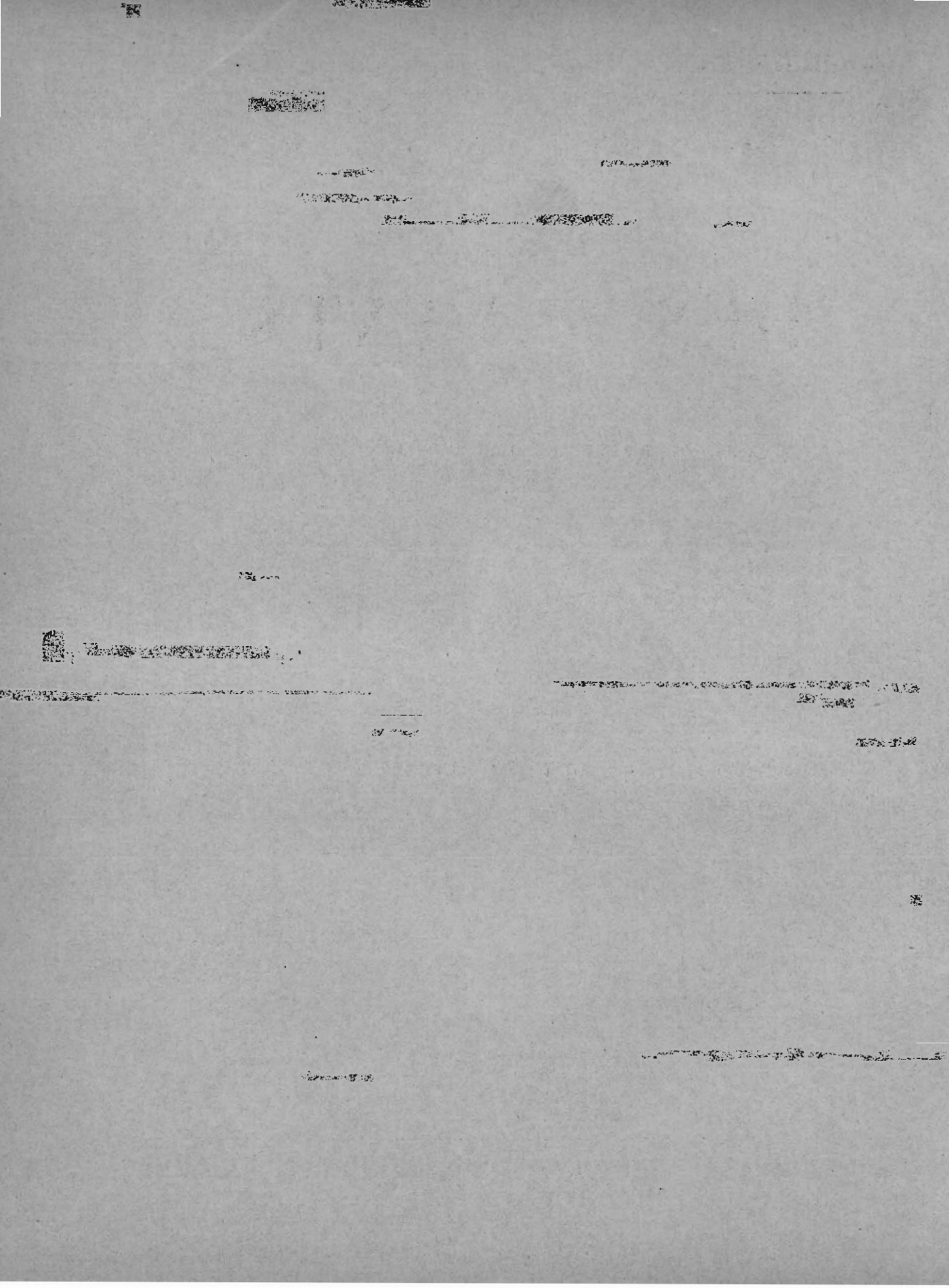
GEORGES RADET

LES ARTS MINEURS
DANS LA GRÈCE ARCHAÏQUE.

PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{IE}

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79



51

JOURNAL DES SAVANTS.

LES ARTS MINEURS DANS LA GRÈCE ARCHAÏQUE.

GEORGES PERROT. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité.* Tome IX.
*La Grèce archaïque : la glyptique; la numismatique; la
peinture; la céramique.* 1 vol. in-4°, (22 pl. hors texte et
367 grav.). — Paris, Hachette et C^{ie}, 1911.

I

La période de l'histoire moderne qui forme la transition entre le Moyen Age et le Siècle de Louis XIV est une de celles où les faits, les idées, les découvertes, jaillissent avec le plus de sève bouillonnante. Une Renaissance toute semblable se place, dans la Grèce ancienne, entre la fin du Moyen Age dorien et le Siècle de Périclès. Ce qui caractérise cette époque d'universel renouvellement, c'est qu'elle ne se borne pas à jeter les assises du grand art, à définir et à préciser cette merveille logique qu'est le temple grec, à imposer aux ordres d'architecture leur rôle harmonique, à préparer la floraison de la sculpture, c'est aussi qu'elle attribue son lot, et un lot singulièrement riche, aux arts mineurs.

De là vient l'intérêt que présente le dernier volume paru de l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité*. M. Perrot, après avoir pris congé de la civilisation mycénienne, s'est remis en marche à travers le printemps de l'hellénisme. Franchissant l'ère des Olympiades, il a

gagné, en trois étapes, le seuil du v^e siècle. Son tome VII étudiait la Grèce de l'épopée et celle du temple; le tome VIII traitait de la sculpture : le tome IX est consacré à la glyptique, à la numismatique, à la peinture et à la céramique. De nos jours, la peinture, dans une histoire générale de l'art, ne saurait être ainsi confinée entre la monnaie et la poterie. Elle obtiendrait au moins les mêmes honneurs que la sculpture. Mais, durant le millénaire qui sépare telle fresque de Tirynthe ou de Cnosse de telle autre de Pompéï, rien ne nous est directement parvenu des maîtres du pinceau. Il faut donc nous résigner à ne connaître la peinture grecque que par reflet, à travers d'humbles intermédiaires, et c'est ce qui fait que nous la trouvons associée ici à la céramique.

Pour les arts mineurs, plus encore que pour l'architecture et la statuaire, nous manquons, à l'époque archaïque, d'un ensemble de textes littéraires qui nous aide à classer les monuments. Les témoignages de première main se réduisent à quelques brèves indications de Xénophane et d'Hérodote. Quant aux travaux de la critique hellénistique, nous ne les discernons qu'à grand peine, dans le tumultueux fatras de compilateurs comme Pline et Athénée. Ce qui surnage est suspect, mêlé de fables et de niaiseries. On ne peut songer à tirer, de matériaux si pauvres, une de ces démonstrations serrées qui sont la gloire des livres-théorèmes.

Mais, bien qu'il lui soit interdit de prétendre à la vérité géométrique, l'archéologie n'en a pas moins ses méthodes probantes, ses découvertes essentielles, son genre de certitude. Je ne sais même pas si la lecture d'un ouvrage comme celui que nous analysons, où les cinq ou six thèmes fondamentaux reviennent avec force sous des formes différentes, ne laisse pas finalement à l'esprit une plus large impression de sécurité. En tout cas, dans cette ordonnance qui est celle d'une symphonie, M. Perrot, servi par la lucidité de son intelligence et la puissance de son information, témoigne d'une incomparable maîtrise. Son expérience, avivée sans cesse au cours de sa longue tâche, choisit résolument sa voie. Il est de ceux dont la verve robuste ignore le piétinement et la fatigue. On a plaisir à s'engager sur ses pas.

Autant que la valeur même du guide, l'originalité du domaine attire. Les arts majeurs, architecture et sculpture, sont le plus sou-

vent choses d'orgueil et d'apparat. Ce qu'ils nous étalent d'une société, c'est avant tout la façade officielle. Les grands événements de l'histoire politique, les brillantes manifestations de la piété publique envers les dieux, l'âme collective de la cité, voilà ce qu'aiment à traduire le temple, la statue ou la frise. Avec les arts mineurs, nous quittons la solennité de la *cella* pour entrer familièrement dans la maison de l'eupatride et descendre en plein dans le courant de la vie populaire.

Puis, tandis que les œuvres du grand art se dressent à l'état d'exemplaire unique sur la base du piédestal ou dans le triangle du fronton, les vestiges des arts mineurs forment d'abondantes séries, variées, multiples, riches en détails et en nuances. Mieux protégées par leur petitesse contre la destruction, on les voit à chaque instant s'accroître. Voilà comment il se fait qu'en dépit de la disette des textes, l'historien de la Grèce archaïque peut malgré tout nous introduire complaisamment dans son intimité.

Une production opulente, comme celle des gemmes, des monnaies et des vases peints, ne se développe pas sans que les circonstances s'y prêtent. L'exposé de ces raisons déterminantes doit précéder tout autre examen. Recherchons donc les causes qui ont fait circuler, dans cette Grèce d'avant la conquête perse, un si beau souffle d'activité créatrice.

Elles sont de deux sortes : les unes se rattachent à l'évolution générale du monde ancien ; les autres tiennent à la transformation intérieure des cités.

De tous les faits qui motivèrent l'essor des arts mineurs, le premier et le plus important fut ce que j'appellerai la naissance de la vie économique. Antérieurement au *vi*^e siècle, il n'existait de système régulier d'échanges ni entre les peuples ni entre les fractions d'un même peuple. Dans la société que nous dépeignent l'*Iliade* et l'*Odyssée*, le commerce n'est pas organisé encore et le nom du négociant manque à la liste des corps de métiers. Mais bientôt on voit marcher de pair le trafic continental et les grandes entreprises maritimes. La date capitale à cet égard nous est fournie par l'établissement des Milésiens à Sinope, en 785 : cette colonie avait une valeur double, comme port et comme débouché de la principale voie transversale de l'Asie Mineure.

Une génération après qu'Habrondas eût inauguré la main-mise de l'Ionie sur les régions de l'Euxin se produisit une initiative non moins considérable : la découverte de l'Occident. Elle fut l'œuvre de Théoclès qui, en 736, fonda Naxos de l'Etna. Dès lors, pendant deux siècles, des flottilles d'émigrants ne cessent de quitter les ports grecs pour aller, à l'est, jusqu'aux pentes du Caucase, à l'ouest, jusqu'aux abords des Pyrénées, créer des cités nouvelles. Les conséquences de ce mouvement colonial furent énormes : recul de l'humanité barbare, fin de la pénombre des cavernes où rugissaient Cyclopes et Lestrygons, révélation générale des terres et des mers, substitution de mœurs policées à la loi farouche imposant l'immolation de l'étranger. L'Égypte elle-même, qui s'était faite un renom de xénélasie, s'ouvre en 652, sous Psammétique, aux Ioniens.

Tous ces grands événements de l'histoire méditerranéenne eurent leur contre-coup sur le régime intérieur des villes. L'afflux et la diffusion de la richesse bouleversaient les conditions du gouvernement. Partout, des aspirations démocratiques se faisaient jour. Les tyrans, qui en devinrent les premiers champions, tout en frappant les familles nobles, conservaient avec soin les traditions de faste et de magnificence établies par l'aristocratie. Ainsi, les révolutions politiques, loin d'étouffer la prospérité industrielle, lui imprimaient un élan plus fort. On peut vraiment qualifier d'ère économique toute cette féconde et débordante époque comprise entre la rédaction de l'Épopée et l'élaboration du rêve de monarchie universelle incarné dans les Achéménides. Avant le vi^e siècle, le génie grec, imprégné des légendes de l'âge héroïque, vit sur un vieux fonds de régime patriarcal. Après la prise de Sardes par Cyrus, le grand idéal humain ne sera plus la conquête de l'opulence, l'invention de ce qui charme et qui pare, le goût du perfectionnement utile, mais le désir passionné de la domination militaire. C'est dans cet intervalle que se place le règne heureux des arts mineurs. Il commence vers le temps de la fondation de Sinope; il se clôt en 496, quand la bataille de Ladé consomme la ruine de l'Ionie.

Chacun des faits qui le caractérisent : rénovation de la glyptique, invention de la monnaie, vogue de la peinture et de la céramique, est en relation étroite avec la poussée générale du temps. Quelques exemples suffiront à montrer le retentissement qu'avaient sur

la vie artistique les entreprises extérieures et les révolutions de l'agora.

Parmi les navigateurs dont on célébrait les aventures, Colæos de Samos semblait avoir été, plus qu'un autre, guidé par le souffle des dieux. Ce fut lui qui, en 630, découvrit le Pays de Tartesse. La région des bouches du Bétis n'ayant pas été jusque-là fréquentée, il réalisa, au retour, nous conte Hérodote ⁽¹⁾, « le plus grand profit sur les marchandises qu'aucun Grec ait jamais fait, si du moins l'on excepte Sostrate d'Égine, avec qui personne ne peut entrer en comparaison. Prélevant alors six talents, qui étaient le dixième de leur gain, les Samiens commandèrent un vase de bronze en forme de cratère argolique, avec des têtes de griffons dressées sur le pourtour. Ils le consacrèrent dans le temple d'Héra, où ils lui donnèrent comme support trois colosses d'airain, de sept coudées de haut, appuyés sur les genoux. » Pour un ex-voto solennel dont on avait gardé le souvenir, combien y eut-il d'ateliers anonymes qu'alimentèrent deux ou trois siècles d'explorations fructueuses ?

D'autres trésors, bien différents de ceux des équipages de Sostrate et de Colæos, entraient en circulation. A l'origine, l'Épopée homérique avait été chantée devant les nobles pour qui elle était faite. Puis, quand une oligarchie marchande se fut constituée à côté de l'aristocratie foncière, l'aède, du mégaron où l'accueillaient les descendants des familles de héros, passa aux opulentes demeures des princes du négoce et de la mer. Enfin, dès que les classes inférieures se furent à leur tour approchées du pouvoir, le public des rhapsodes s'élargit encore. Les récitations annuelles des Panathénées, établies ou régularisées sous les Pisistratides, très probablement à l'imitation de ce qui se pratiquait depuis longtemps en Ionie ou en Lydie ⁽²⁾, ne s'adressaient plus seulement à une élite : elles étaient des fêtes populaires. Or, il y a certainement un lien entre cette diffusion des légendes épiques et l'apparition, sur les vases peints, des mythes et des épisodes que les confréries d'Homérides avaient rendus familiers.

Maintenant que nous avons esquissé la physiologie de cet âge, où les préoccupations dominantes sont d'ordre économique, où

⁽¹⁾ IV, 152.

⁽²⁾ Cf. Michel Bréal, *Pour mieux connaître Homère*, p. 43.

l'hégémonie appartient, sur terre, aux empires marchands, comme la Lydie de Crésus et l'Égypte de Nécho⁽¹⁾, sur mer, aux grandes cités coloniales comme Phocée, Milet ou Corinthe, nous disposons de vues d'ensemble qui vont nous faciliter l'étude des monuments. Notre plan sera celui qu'a judicieusement tracé M. Perrot : la glyptique et la numismatique nous occuperont d'abord, la peinture et la céramique ensuite.

II

L'art des pierres gravées ne date pas de la Grèce archaïque⁽²⁾. Il avait précédemment fleuri avec éclat dans le monde achéen, à la cour des opulents dynastes de Cnosse et de Mycènes. Puis, l'irruption des tribus du Nord avait entraîné la décadence de l'intaille et ce fut seulement vers la fin du VIII^e siècle que les Ioniens entreprirent d'en rénover l'industrie :

Ces émigrants avaient échappé au contact prolongé des peuplades à demi-barbares qui avaient implanté, dans la Grèce européenne, le style géométrique, avec sa monotonie et son étrange sécheresse. Dans cette Grèce d'Asie que n'avait pas bouleversée l'invasion, l'art mycénien, avant d'expirer, avait pu léguer à l'ouvrier, avec un riche répertoire de motifs variés, tout un héritage de procédés et de tours de main qui ailleurs avaient dû se perdre, par suite de la désertion des ateliers⁽³⁾.

En dehors de ces survivances, les Grecs de la côte ionienne tiraient un autre avantage de leur situation géographique :

Ils étaient plus près de l'Orient, plus à portée des vieilles civilisations de la Chaldée et de l'Égypte dont les arts leur offraient des modèles suggestifs, nombre de formes qu'ils pourraient employer à traduire les idées qui leur étaient personnelles. Par les routes de caravanes qui traversaient le Taurus et les plateaux de l'Asie Mineure, ils recevaient les produits ouvrés du val de l'Euphrate. Quant à l'Égypte, les Ioniens l'avaient abordée avant la fin du

⁽¹⁾ A l'autre extrémité de la Méditerranée, il faudrait, avec Camille Julian (*Histoire de la Gaule*, t. I, p. 198), ajouter la « Rome des Tarquins étrusques et l'Andalousie d'Arganthonios ».

⁽²⁾ L'ouvrage fondamental sur la

question est celui de Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, 3 vol. in-4° : il a été analysé, ici même (1900, p. 445-457, 594-609, 652-668), par M. Ernest Babelon.

⁽³⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 4-5.

viii^e siècle et dans la première moitié du vii^e. Grâce aux services qu'ils avaient rendus à Psammétique, ils avaient pris pied dans le Delta. Ils étaient chez eux à Naucratis. Ils fréquentaient Saïs et Memphis ⁽¹⁾.

Traditions mycénienes et apports orientaux, tels sont les deux courants d'où sort la renaissance de la glyptique. D'ailleurs, le progrès ne s'est pas accompli en une fois. On en discerne les étapes et nous allons essayer de le suivre dans ses diverses manifestations : choix des matériaux, forme des intailles, perfectionnement de l'outillage, élaboration des types.

Au début, le graveur n'ose pas encore s'attaquer aux gemmes dures qui jadis avaient exercé victorieusement l'adresse des ouvriers de l'Argolide et de la Crète :

Il s'en tient à des pierres demi-tendres et opaques, telles que la stéatite et l'hématite. C'est qu'il avait désappris l'emploi du touret, que paraît avoir connu l'artiste de Mycènes et de Cnosse. Pour marquer les points principaux de la figure, il a employé la boulerolle, maniée à l'aide d'un archet ⁽²⁾.

Mais, bientôt, l'apprenti redevient un maître. Il a pu s'initier aux méthodes de la glyptique chaldéenne, soit auprès de ces Hétéens de l'Halys chez qui les deux grandes voies continentales d'ouest en est coupaient la route de Sinope à Tarse, soit dans cette ville de Sardes qui était la tête de ligne des relations avec l'Assyrie :

De quelque façon que se soit faite la rééducation du graveur grec, ce qui est certain, c'est qu'on le voit, vers le commencement du vi^e siècle, se remettre à ciseler toutes ces gemmes, variétés diversement colorées du quartz, dont les teintes charmantes s'avivent sous la lumière qui les caresse et les pénètre, tandis que leur dureté les rend aptes à conserver, toujours nette et franche, l'image dont l'a faite dépositaire l'outil de l'artiste ⁽³⁾.

Si, par sa technique, l'intaille grecque relève de l'Asie euphratéenne, patrie et mère de la glyptique, c'est à l'Égypte qu'elle emprunte la forme du scarabée. Mais ici l'imitation reste purement extérieure. Bien loin de s'asservir à un type consacré, le graveur ionien use de toutes les combinaisons qui lui permettent d'atteindre son double idéal : l'embellissement du décor et l'expression de la vie.

⁽¹⁾ *Histoire de l'art*, t. IX, p. 6-7.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 16.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 5.

Aussi ne tarde-t-il pas à élargir le contour de la gemme et, pour loger aisément l'image, à étirer de plus en plus le cercle en ellipse. Le champ elliptique se prêtait, beaucoup mieux que le rond de l'ancien tronc de cône, au groupement des personnages.

Cette recherche de la forme ovale, cette entente de ce qu'on pouvait figurer dans le sens du plus grand diamètre, préoccupation analogue à celle de l'architecte ménageant la métope pour y inscrire le bas-relief, attestent la marche des ambitions de l'artiste. Il prend si bien conscience de sa valeur qu'il commence à signer ses œuvres. La formule est la même que pour le sculpteur ou le peintre : « Épiménès m'a fait », lit-on sur un scarabéoïde dont l'auteur, à en juger par le dialecte, était sans doute parien. Ailleurs, l'inscription semble avoir été mise pour attester un droit de propriété : « Je suis le cachet de Thersis ; garde-toi de m'ouvrir⁽¹⁾ ».

Nouveauté significative que cet abandon de l'anonymat ! Elle a sa source dans un des grands courants de l'esprit contemporain. Le VII^e siècle voit Archiloque substituer à l'ancien désintéressement collectif et impersonnel des aèdes tous les frémissements contradictoires du moi⁽²⁾. Avec l'auteur des iambes, l'œuvre, au lieu d'absorber le poète, lui sert de piédestal. C'est l'avènement de l'individualisme littéraire. Si Épiménès était parien, comme Archiloque, ne nous étonnons pas qu'à l'exemple de son ardent compatriote il ait voulu éterniser son nom. Nous avons déjà noté, à propos de l'apparition du mythe épique sur le décor des vases, cette pénétration, ce retentissement de la poésie dans l'art.

Dès lors, le ciseleur en pierres fines prend une importance croissante. Ce ne sont plus seulement les gemmes qui nous parlent de lui : c'est la tradition littéraire. Elle nous apprend que Mnésarque de Samos, le père de Pythagore, était graveur de cachets. Un autre Samien, Théodore, l'un des maîtres de la toreutique et de l'orfèvrerie, n'avait pas moins de réputation comme dactyloglyphe. Le célèbre anneau de Polycrate, bijou dont le chaton devait servir de sceau, était son œuvre. On lui attribuait l'invention du touret. Si les intailles de cette époque supposent en effet le recours à la pédale et

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 19. *Archiloque, sa vie et ses poésies*,

⁽²⁾ Voir le livre d'Amédée Hauvette, Paris, 1905.

à la roue, Théodore de Samos n'avait cependant pas imaginé l'instrument : il s'était borné à l'introduire, peut-être en le perfectionnant, dans les ateliers de l'Ionie.

En même temps que, par suite des raffinements de l'outillage, le fond rugueux de l'intaille faisait place à des creux lisses d'un poli brillant, un progrès parallèle variait, modifiait, transformait les sujets et les thèmes.

Déjà, sur les gemmes méliennes contemporaines des célèbres vases qui datent une des époques de la céramique, à côté des types d'animaux qui se répètent sans fin, raidis dans les mêmes postures, la figure humaine se montre; le répertoire des êtres hybrides et fantastiques, sphinx, griffons, se grossit de créations nouvelles, comme celle de la chimère; le cycle d'Héraclès prélude à son exubérante fortune; l'aile recoquillée, cet attribut destiné à une vogue universelle, fait son apparition.

Jusqu'en plein VI^e siècle, ce qui domine dans l'imagerie des gemmes, ce sont les monstres composites, moitié hommes et moitié bêtes, le centaure, le sphinx, la sirène, toutes les variétés surnaturelles de génies et de démons :

Elles plaisaient par leur couleur d'exotisme. Il y en avait aussi qui se recommandaient par une vertu secrète que leur attribuaient des superstitions populaires. Tel type était censé porter bonheur. Tel autre, comme celui de la Gorgone, avait le caractère d'un ἀποτρόπαιον. Il passait pour détourner le malheur, pour mettre à l'abri de ses atteintes le propriétaire du cachet où était gravée cette image⁽¹⁾.

Moins nombreuses sont les représentations des divinités olympiennes. On voit cependant le mythe d'Apollon se dessiner, et de même celui d'Hermès. Le dieu du commerce, à la fois protecteur de l'intégrité du seau et conducteur des ombres, porte, tantôt, le caducée et tantôt cette coiffure d'Hadès (Ἄϊδος κωνί) ⁽²⁾, qui rendait invisible. L'homérique « Souveraine des fauves (Πότις θηρῶν) ⁽³⁾ », celle qui régnait dans l'Artémision d'Éphèse, celle qu'on adorait à Sardes sous le vocable de Cybèbé, dompte quadrupèdes et volatiles; l'aile recoquillée, non plus seule, comme dans la glyptique mélienne,

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 27.

⁽²⁾ *Ibid.*, XXI, 470.

⁽³⁾ *Iliade*, V, 845.

mais symétriquement éployée aux deux côtés du buste, commence à lui servir de blason⁽¹⁾.

Héraclès, cet autre Dompteur du répertoire mélien, étend son hégémonie. C'est l'image qui se rencontre le plus souvent sur les intailles de l'âge archaïque⁽²⁾. Sans envahir autant le champ des gemmes, ses rivaux de gloire dans la légende ou l'épopée, Castor et Pollux, Thésée, les héros de la guerre de Troie, ne sont cependant pas oubliés. Il est visible qu'une double influence s'exerce ici : d'une part, le rayonnement de la tradition littéraire ; d'autre part, celui des créations de la plastique. On sait que dans la statuaire du temps, Héraclès tient un rang privilégié⁽³⁾.

Cette action de la sculpture se retrouve dans les sujets de genre. Telle intaille, figurant un hoplite, rappelle l'Aristion de la stèle de Vélanidezza. Telle autre reproduit le motif de l'éphèbe attachant ses cnémides. Telle autre fait penser que l'athlète au strigile avait déjà tenté le ciseau des maîtres du grand art⁽⁴⁾.

Par sa facture aussi, la glyptique du vi^e siècle se rattache à la statuaire. Le goût croissant du mouvement et de la vie, la prédilection pour certaines attitudes comme celle de l'agenouillement, le relief vigoureux, mais lourd, donné à la musculature, l'œil de face dans une tête en profil, le buste campé en largeur sur des cuisses qui fuient de côté, la gaucherie des raccourcis sont autant de traits qui les rapprochent. Plusieurs fois, à propos de nos intailles, M. Perrot évoque les bas-reliefs du « Trésor de Cnide ». C'est à l'Ionic en effet qu'il faut toujours revenir pour cette période⁽⁵⁾, et c'est en proclamant la suprématie des écoles ioniennes qu'avec l'auteur si averti de l'*Histoire de l'Art* on est amené à conclure :

Selon toute probabilité, ce fut d'ateliers qui se fondèrent dans la Grèce d'Asie et dans les îles voisines que sortirent les premières pierres gravées, au

⁽¹⁾ Dans l'exemplaire que reproduit M. Perrot (p. 28, fig. 31), les ailes manquent. Les échantillons ailés sont plus expressifs (cf. Radet, *Cybébé*, p. 13, nos 15-16 et fig. 15, p. 21-22, nos 28-29 et fig. 28).

⁽²⁾ M. Perrot (p. 30-31) analyse une douzaine d'exemplaires dont chacun

se rapporte à un épisode distinct des aventures du dieu.

⁽³⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 30, avec renvois au tome VIII.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, t. IX, p. 34-35.

⁽⁵⁾ Cf. Th. Homolle, *Bulletin de Correspondance hellénique*, t. XXIV, 1900, p. 427 et 462.

vii^e siècle et pendant la première moitié du vi^e; puis, quand se fut répandu partout l'usage de ces cachets, des ouvriers ioniens durent, pour chercher de nouveaux clients, aller s'établir un peu partout, dans la Grèce d'Europe et jusque dans les colonies lointaines; ils y portèrent avec eux leurs outils et leurs procédés. Ce qui ne put manquer d'accélérer encore cet exode, ce fut l'invasion perse et, un peu plus tard, les désastres qui suivirent la grande révolte de l'Ionie. Parmi les intailles dont la facture est le plus libre, il en est plus d'une qui peut avoir été exécutée à Corinthe, à Sicyone ou à Argos, à Athènes ou à Égine, dans l'une ou l'autre des villes où les œuvres de la statuaire suggéraient au graveur des motifs d'un heureux effet et lui fournissaient des motifs à imiter et à réduire; mais, dans le domaine de l'art comme dans celui de la pensée pure, de l'histoire, de la science et de la spéculation philosophique, c'étaient les Ioniens qui avaient donné le branle⁽¹⁾.

III /

Tandis que la glyptique remonte aux origines mêmes de l'humanité policée, la numismatique date seulement de la Renaissance ionienne. Elle est une des créations de cet âge et c'est en elle que la période de l'histoire de l'Orient grec à laquelle nous avons donné le nom d'ère économique trouve sa plus caractéristique expression⁽²⁾.

On a beaucoup discuté chez les anciens sur l'invention de la monnaie, et plus encore chez les modernes. Xénophane de Colophon, qui vivait au vi^e siècle, l'attribuait aux Lydiens. Hérodote, né lui aussi sur la côte d'Asie, adoptait la même tradition. Mais on a diversement interprété son témoignage : « Les Lydiens », dit-il (I. 94), « sont, à notre connaissance, les premiers des hommes qui aient fait usage de monnaie frappée, en or et en argent ». M. Babelon estime que dans ce passage l'historien vise exclusivement le numéraire d'or pur et d'argent pur émis par Crésus en vue de remplacer les vieilles espèces d'électrum : le rôle des Lydiens se réduirait donc à un perfectionnement tardif et de détail; l'idée de génie consistant à marquer le métal anonyme d'un signe de valeur et d'identité appartiendrait, non aux gens de Sardes, mais aux Ioniens de Milet, de Phocée ou d'Éphèse.

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 42-43. et romaines de M. Babelon. ouvrage

⁽²⁾ Pour cette section de son *Histoire*, M. Perrot a constamment utilisé le grand *Traité des monnaies grecques* qui comprend deux parties : I. *Théorie et doctrine* (t. I, 1901); II. *Description historique* (t. I, 1907).

Cette thèse, brillamment soutenue⁽¹⁾, ne s'en heurte pas moins à des objections très fortes. D'abord, observerons-nous avec M. Perrot, comment croire qu'Hérodote, évoquant un des titres de gloire des Lydiens, n'ait voulu porter à leur compte qu'une opération d'affinage et de dissociation? La façon dont il met leur rôle en vedette prouve que dans sa pensée ils avaient eu l'initiative primordiale. On ne peut tirer argument contre lui de ce qu'il n'a pas rédigé sa phrase avec la précision technique d'un Six, d'un Head ou d'un Babelon :

Hérodote n'était pas numismate. Il ne s'est pas enquis des types rudimentaires par lesquels les ateliers de Sardes avaient présumé à ces *créséides* qu'il voyait encore si recherchées dans toute la péninsule anatolienne. C'est à ces *créséides* qu'il a tout naturellement songé, quand il a cru devoir attribuer aux Lydiens la merveilleuse invention dont ne s'étaient avisées, toutes riches et policées qu'elles fussent, ni l'Égypte, ni la Chaldée⁽²⁾.

Puis, si, dans la frappe lydienne, les *créséides* différaient beaucoup comme forme et comme titre des statères primitifs d'électrum, elles n'en dérivent pas moins d'un archétype commun. Aux yeux d'Hérodote, les diverses séries du monnayage constituaient sans doute un ensemble et voilà pourquoi, lui qui est si bien renseigné sur Crésus, lui qui se montre si curieux de tout ce qui le touche, au lieu de mentionner le numéraire propre de ce prince, il se sert d'un ethnique général englobant le bloc monétaire lydien.

Enfin, ce que représente l'invention de la monnaie, c'est, essentiellement, le passage du troc familial ou local au système des échanges internationaux. Plus, d'une part, à l'intérieur des villes, l'industrie se spécialise, plus, d'autre part, entre les peuples, le commerce s'étend, et plus il est besoin, ici, d'un instrument commun, là, d'un agent commun, qui serve d'intermédiaire. Or, cet agent qui, après avoir ouvert son échoppe dans l'agora, l'a ensuite transportée de proche en proche le long des routes de trafic, nous le voyons apparaître dans les mêmes pays et à la même époque que la monnaie : c'est le *χάλυξ*. « Les Lydiens », continue Hérodote dans le chapitre que nous avons cité, « sont aussi les premiers des hommes qui aient exercé le métier de *χάλυξ* ». Il est impossible de ne pas être frappé

⁽¹⁾ *Mélanges numismatiques*, 3^e série, p. 141-152.

⁽²⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 46.

de la connexité des deux choses. L'agent d'échange réclamait l'instrument d'échange; dans le foyer de transit qu'était Sardes, tête de ligne de la grande voie continentale allant de l'Hermus à l'Euphrate, le *καπηλος* dut songer, avant tout autre, à poinçonner les tailles pondérales dont il usait avec sa clientèle, et si le *καπηλειον* est d'institution lydienne, la monnaie ne peut que l'être aussi⁽¹⁾. Ce fut bien un marteau lydien qui, sous le règne de Gygès⁽²⁾, estampa la première pastille d'électrum.

En cette affaire, comme dans tant d'autres, les Orientaux et les Grecs se révèlent avec leurs aptitudes distinctes. Servi par une imagination précoce, mais qui étreint peu, l'Asiatique ébauche et ne finit pas; l'Hellène, plus réaliste, s'assimile et tend à la perfection. Ainsi en fut-il pour la monnaie. De ce qui n'était au début, suivant la juste expression de M. Perrot, qu'un « expédient économique », les Ioniens surent faire une œuvre d'art :

Tout ce que s'était proposé le monétaire lydien, c'était d'imprimer au flan une marque qui lui conférerait une valeur définie. Sous le burin des monétaires grecs, cette marque, à bref délai, deviendra un bas-relief en raccourci. Chaque ville voudra mettre sur sa monnaie un type qui lui soit propre, qui la distingue de la monnaie des autres cités. Ces types, il faudra donc les varier à l'infini et l'imagination des graveurs de coins sera ainsi conviée à trouver toujours du nouveau. En raison de l'étroitesse du champ, ces artistes, comme ceux qui gravent sur la cornaline ou sur le jaspe, ne pourront atteindre à la précision et à la finesse du modelé qu'au prix d'un effort dont profitera leur talent, effort dont la marche se réglera sur celle de la sculpture contemporaine et en suivra tous les progrès⁽³⁾.

Malgré le caractère d'art que lui imprimèrent les Grecs, la monnaie se ressentit toujours de ses origines. Jamais, avant l'Empire romain, elle ne joua le rôle de médaille. Le numéraire même dont le

⁽¹⁾ M. Perrot maintient à bon droit, en 1911, dans son tome IX, l'opinion qu'il soutenait en 1890, dans son tome V. Ses raisons, comme celles que j'ai fait valoir moi-même (*La Lydie et le Monde grec au temps des Mermnades*, p. 155-169; cf. p. 98-100), me semblent garder toute leur force.

⁽²⁾ Une des traditions conservées par Pollux (IX. 83) rapportait l'invention

de la monnaie à la cyméenne Démodice, femme du roi de Phygie Midas. Ce Midas ne peut guère être que le prince, contemporain de Gygès, qui périt, vers 676, au cours de l'invasion cimmérienne. D'où, le synchronisme que j'établis et qui vient à l'appui des autres considérations que j'avais développées autrefois.

⁽³⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 48-49.

sens commémoratif est le plus accusé, par exemple le « démarcation » de Syracuse, reste un instrument d'échange. Sous sa parure de beauté, la grande création de l'ère économique garda le souffle utilitaire qui l'avait jetée à la circulation.

Par un autre trait, la monnaie symbolise l'époque où elle est née. A l'inverse de la gemme, qui fut un joyau individuel, elle est un outil collectif. Une loi, attribuée à Solon, « interdisait au graveur de conserver, soit pour s'en servir, soit pour la mettre aux mains d'autrui, l'empreinte du cachet qu'il avait livré à son client ⁽¹⁾ ». C'est qu'en effet le sceau représentait la personne. Il semble que la glyptique, en sa qualité d'aînée, ait influé sur les débuts de la numismatique. Du moins possède-t-on un statère d'électrum, au type du cerf broutant, qui provient d'Halicarnasse et sur lequel on lit cette curieuse légende : « Je suis la marque de Phanès, Φάνης ἐμὲ στίμα ⁽²⁾ ». La formule est identique à celle du cachet de Thersis. Il se pourrait donc que Phanès fût, non pas le chef de mercenaires qui trahit Amasis pour Cambyse ⁽³⁾, mais un banquier, soit d'Halicarnasse, soit d'Éphèse, qui, bien avant la conquête de l'Égypte, s'avisait d'appliquer à une émission monétaire l'image de son cachet. Je vois dans Phanès l'émule ou l'héritier du *κράτης* lydien.

Une dernière particularité nous éclaire sur les liens originels de la monnaie et du *κράτης* : le numéraire archaïque ne porte aucune mention de valeur.

Chez nous, la pièce d'or, d'argent ou de bronze, quand elle se présente à qui doit la recevoir en paiement, lui adresse en quelque sorte la parole; elle décline ses noms et qualités. Le mot et le chiffre qui y sont gravés disent à tout venant quelle valeur lui a assignée l'État qui l'a lancée sur le marché ⁽⁴⁾.

En Grèce, à l'époque où nous sommes, la monnaie n'indique jamais l'échelle pondérale dont elle relève. C'est au public à juger de sa taille et de son aloi. Mais, pour le tirer d'incertitude, il y a, sur l'agora des villes commerçantes, maint « trapézite » ou changeur, dont l'office est une sorte de prolongation traditionnelle de l'initiative due à l'ancien *κράτης*. Des siècles passeront avant qu'on songe

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 19.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 95.

⁽³⁾ Hérodote, III, 4 et 11.

⁽⁴⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 75.

à rompre avec l'usage en inscrivant çà et là, sur des bronzes, les noms de l'obole, de ses fractions et de ses multiples.

Née en Asie, la monnaie fut vite imitée par l'Europe. Vers le milieu du VII^e siècle⁽¹⁾, Phidon d'Argos frappe, dans l'île d'Égine, à l'effigie de la tortue de mer, un numéraire d'argent qui représente, lorsqu'on le compare aux espèces d'électrum du monde ionien, un état plus avancé de l'art monétaire. Dès lors les progrès ne s'arrêtent plus. Nous mentionnerons les principaux.

D'abord, la forme évolue. Pendant que l'intaille passait du cercle à l'ellipse, la monnaie, par une marche inverse, abandonnait la taille globuleuse en amande des vieux lingots d'électrum pour tendre au disque, la pièce ronde étant de beaucoup la plus maniable et la plus pratique.

Puis, les types se modifient. Dans ce que M. Perrot appelle si joliment « les incunables de la numismatique ⁽²⁾ », l'image reproduit les thèmes habituels du répertoire oriental : corps et têtes d'animaux réels ou factices, quadrupèdes passants, lion, cheval et sanglier ailés, taureau à face humaine, monstres hybrides tels que le griffon et le sphinx. Mais, bientôt, la numismatique, comme la glyptique, se montre sensible à la beauté supérieure de la figure humaine. Plus elle s'éloigne de son pays d'origine, plus la tradition décorative le cède à l'ambition plastique ; plus l'ancien poinçon commercial se change en un épisème vivant, consacré aux héros du mythe ou aux dieux de la cité. C'est en Sicile et dans la Grande-Grèce que cet anthropomorphisme monétaire offre ses plus remarquables échantillons. Seulement, des pièces comme celles qu'émit à Syracuse l'atelier des Dinoménides n'ont plus rien d'archaïque. De telles merveilles égalent les arts mineurs au grand art et projettent à l'orée du V^e siècle une lueur qui se mêle à celle des victoires de Salamine et d'Himère.

Longtemps, les villes se bornèrent à imprimer sur leurs monnaies les emblèmes qui les définissaient : l'abeille à Éphèse, la chouette à Athènes, le trépied à Delphes. Quelques-uns de ces attributs étaient des armes parlantes : Rhodes avait la rose (ρόδιον), Phocée, le phoque

⁽¹⁾ Je ne discute pas la chronologie de Phidon. Sur cette question épineuse, cf. Perrot. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 50, n. 1.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 81.

(φώκι), Mélos, la grenade (μῆλον). Enfin, on vit, à Lesbos, Méthymne inscrire son nom sur un didrachme. En renonçant elle aussi à l'anonymat, la numismatique accomplissait un changement immense.

* * *

Le progrès monétaire de l'ère économique s'achève par une sorte de partage du monde entre trois grands numéraires. Au début, l'électrum, cet alliage naturel que fournissaient à profusion les sables du Pactole et les filons du Tmole, alimenta seul le monnayage asiatique. De son côté, le monnayage européen, organisé par Phidon, adoptait l'argent, dont regorge partout le sous-sol hellénique. L'or ne concourut à une émission monétaire que beaucoup plus tard. Ce fut Crésus, le dernier des Mermnades, qui, séparant les deux métaux contenus dans l'électrum, choisit, pour sa frappe, un double étalon, l'un d'argent, l'autre d'or. Les créséides d'or inauguraient le grand monnayage d'empire.

Voici donc comment, à la fin de la Renaissance ionienne, se distribuent les courants monétaires : à Sardes, avènement de l'or ; il a commencé par la créséide et, après la victoire des Perses, il se continuera par la darique ; — sur la côte, à Phocée, à Mitylène, à Cyzique, continuation du monnayage d'électrum ; — dans le bassin de la Méditerranée grecque, règne de l'argent.

Cet usage exclusif de l'étalon d'argent, pour toute la période archaïque, explique le sens que le mot ἀργύριον avait pris dans la langue courante. Celle-ci l'appliquait, comme nous le faisons pour le mot *argent*, à la fortune immobilière, de quelques espèces monnayées qu'elle se composât ⁽¹⁾.

Quant au bronze, simple monnaie d'appoint, il ne joue à cette époque qu'un rôle insignifiant. Les métaux à valeur mondiale sont l'argent, l'électrum et l'or. L'or, symbole et soutien de l'autorité monarchique, travaille, entre les mains des chefs d'empire, Mermnades ou Achéménides, à l'œuvre de conquête et de domination. L'électrum, voué à la circulation populaire, garde les faveurs du trafiquant et du soldat. Par une sorte d'affinité naturelle, l'argent,

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 100.

métal net au clair sourire, associe sa fortune à celle de l'hellénisme. Il se répand avec lui. Il collabore à son hégémonie coloniale et maritime. Il devient tour à tour la tortue d'Égine, l'aigle volant de Chalcis, le pégase ailé de Corinthe, la chouette d'Athènes, et, sous chacune de ces métamorphoses, il est le véhicule des ambitions lointaines, il sert les thalassocraties qui naissent.

Mais, supériorité bien grecque, son règne est artistique autant que politique. Dans l'histoire du bas-relief, il annonce, au temps de la statuaire en tuf, l'avènement des finesses du marbre. C'est lui qui nous apporte l'éveil de la perfection. C'est avec lui qu'apparaît l'eurythmie. C'est par lui que, de Thasos à Tarente ou à Posidonia, les contemporains d'Archermos et de Bathyclès préludent à la sincérité de l'attitude, à la franchise de l'anatomie, à l'énergie savoureuse du modelé. Examinez les pièces qui appartiennent aux deux premiers siècles du règne de l'argent. Elles forment un merveilleux album d'images où l'on suit pas à pas l'éclosion plastique du génie grec. Elles évoquent la puissance de création ardente qui anime l'âge prépersique. Je me demande même si, dans cette élaboration du répertoire, c'est toujours la statuaire qui a précédé la numismatique. Ne faudrait-il pas renverser quelquefois les termes? Bien souvent, alors que le sculpteur bégayait encore, ce dut être par l'habileté manuelle et par l'intelligente vivacité du représentant des arts mineurs que se renouvela l'inspiration.

IV

Les Grecs, à l'âge archaïque, ont pratiqué trois modes de peinture⁽¹⁾ : la peinture à fresque, la peinture à la détrempe et la peinture à l'encaustique. La peinture « al fresco », c'est-à-dire sur l'enduit frais de la muraille, remontait aux beaux jours de Mycènes et de Cnosse. Après une longue éclipse, elle fut comprise dans la rénovation générale des arts : son développement propre tient sans doute à l'apparition du temple. La peinture à la détrempe, celle où le pinceau étale en couches minces les couleurs agglutinées, n'avait

⁽¹⁾ *La Peinture antique*, de Paul Girard (Paris, 1891), reste une excel-

pas des origines moins lointaines. Quant à la peinture à l'encaustique, ainsi nommée parce que le feu en est l'agent et que les cires teintes y sont fixées à l'aide de fers chauds, elle fut vraisemblablement transportée d'Égypte en Grèce, dès le temps des premiers contacts entre l'Ionie et le Delta.

Aucun de ces genres de peinture ne nous est directement connu. Pour se les représenter, il faut recourir soit aux tombes étrusques, soit aux planchettes de cèdre que l'on clouait sur les couvercles des caisses de momies, soit aux monuments de la céramique. Mais quand, dans la vallée du Nil, quand à Pompéi ou à Corneto, nous aurons bien interrogé des œuvres que les siècles séparent, rapproché créations originales et dérivations postérieures, retrouvé, sur la panse d'un vase, l'abrégé d'une fresque, nous n'aurons entrevu malgré tout que le dessin et la composition. L'élément distinctif de la peinture, à savoir la couleur, reste quasi-insaisissable. Nous ignorons quel parti en tiraient les Grecs, « quelle vigueur ils donnaient à leurs tons, comment ils les dégradèrent et les fondaient, comment ils les faisaient briller dans la lumière, comment ils les atténuèrent et les éteignaient dans les ombres⁽¹⁾ ».

La curiosité de l'historien n'est pas mieux servie que celle du critique. Où, quand, sous l'influence de quelles causes se produisit la renaissance de la peinture? Pline, résumant les fables qu'engendra la vanité hellénique, ne veut pas que l'Égypte ait cultivé cet art des milliers d'années avant la Grèce. Pour lui, la peinture fut « inventée » dans le Péloponnèse, à Corinthe ou à Sicyone, et voici comment il explique la marche des choses.

Idée mère : on cerne d'un trait, sur une surface plane, les ombres qui s'y projettent et l'on remplit d'une couleur uniforme l'intérieur de l'esquisse. C'est la peinture *monochrome*, qui ne donne que la masse du corps, détachée en silhouette sur le fond. Philoclès « l'Égyptien » et Cléanthes de Corinthe sont gratifiés de l'invention. — Invention fallacieuse! Quel est l'enfant qui ne s'en avise pas spontanément dans ses barbouillages?

Deuxième progrès : Aridice de Corinthe et Téléphane de Sicyone, successeurs des précédents, traçent, à l'intérieur de la silhouette,

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 185.

des lignes qui, en indiquant les divisions du corps et le mouvement des membres (*spargentes lineas intus*), donnent quelque idée du modelé.

Troisième innovation : sur le noir, qui se tirait du charbon pilé ou de la suie du fourneau, Eephanos de Corinthe imagine de poser « des touches d'un ton rouge que lui aurait fourni la brique pulvérisée. C'est le même principe que celui de ces engobes violets dont use si largement le potier corinthien. La peinture aurait vraiment commencé avec ces rechants, qui variaient et égayaient l'aspect du tableau ⁽¹⁾. »

Quatrième perfectionnement : afin de venir en aide au spectateur et pour l'empêcher de se méprendre, on fait appel à l'écriture qui, dès le viii^e siècle, était d'un usage courant, et l'on déroule un nom à côté de chaque personnage. — L'habitude de ces légendes remonte-t-elle vraiment au peintre de fresques plutôt qu'au sculpteur ou au céramiste? Je le croirais volontiers. L'élément graphique s'associe mieux, d'une façon plus normale, à la fresque qu'au bas-relief, d'où il disparut assez vite ⁽²⁾. Quant au céramiste, il ne fut longtemps qu'un artisan illettré ⁽³⁾, plus soucieux d'effet décoratif que de prétentions intellectuelles.

Faut-il admettre avec Pline que, dans cette renaissance de la peinture, le Péloponnèse ait devancé l'Ionie? Une telle hypothèse, malgré les contes puérils qui la discréditent, n'a rien d'absurde. Il se peut que l'active et industrieuse Corinthe, par suite de ses origines phéniciennes, n'ait pas attendu l'établissement des Grecs dans le Delta pour emprunter à l'Égypte les secrets de la couleur. Le même Pline relate cependant un fait d'où il résulte que les arts du pinceau étaient en pleine floraison sur la côte d'Asie Mineure vers la fin du viii^e siècle : Candaule, dont l'avènement se place en 704, avait payé son pesant d'or (*repensam auro*), une « tabula » du peintre Bularque représentant « la bataille des Magnètes ⁽⁴⁾ ». Cette pièce était nécessairement un panneau mobile, soit en terre cuite, soit plutôt en bois.

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 216.

⁽²⁾ Les dernières légendes épigraphiques qu'on lit sur des sculptures sont celles du « Trésor de Cnide » à Delphes (*ibid.*, p. 217).

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 372 et 556.

⁽⁴⁾ Pour le commentaire de ce texte, nous renvoyons à la vivante discussion de S. Reinach (*Rev. Études grecques*, t. VIII, 1895, p. 171 et suiv.).

Une pareille œuvre, qui ne saurait appartenir aux débuts du genre, suppose tout un long passé d'essais et de perfectionnements. Voilà qui nous reporte très haut et si, comme on n'en saurait douter, la fresque décorative a précédé le tableau historique, l'Ionie semble devoir ôter au Péloponnèse l'honneur d'avoir ravivé la palette des artistes mycéniens et crétois ⁽¹⁾.

Le nom qui brille ici en regard de Corinthe est celui de Clazomène. Aucun des vestiges qui nous sont parvenus de la peinture archaïque ne nous renseigne avec autant d'abondance et d'éclat que les sarcophages tirés du sol de cette ville. Vingt-six exemplaires de ces belles cuves historiées sont actuellement connus et décrits. Ils s'échelonnent depuis le temps des premiers successeurs de Gygès jusqu'à la chute de Sardes (650-546 environ) ⁽²⁾.

Deux méthodes y sont employées pour l'exécution des figures : celle de la silhouette opaque et celle de la silhouette claire. Dans le coloriage en plein, on rend le détail et les articulations soit par le blanc du fond gardé en épargne, soit à l'aide de traits blancs appliqués en surcharge. Dans le système des fonds réservés, le contour externe et les détails intérieurs sont indiqués par des lignes que trace la fine pointe de la brosse.

Quant aux sujets traités, ils se partagent aussi en deux catégories : les thèmes purement décoratifs, conformes à la vieille tradition orientale, et les motifs empruntés à la vie réelle, aux croyances régnantes, parfois même, semble-t-il, à l'histoire contemporaine. Les plus dignes d'intérêt, ce ne sont pas les défilés et les combats d'animaux, ni les processions d'êtres composites, Sphinx, Griffon, Sirène, Harpyie, Pégase, Satyre à queue de cheval, ni les scènes de chasse, ni les divinités à ailes recoquillées, comme la « Dompteuse des fauves » : ce sont certaines pages plus modernes, telles que la charge de cavalerie, d'un brio si pittoresque, où l'on a voulu retrouver un épisode de la célèbre invasion des Cimmériens.

Clazomène nous restitue plus ou moins la manière de Bularque. De quelle nature étaient les peintures dont s'enorgueillaient les temples de Phocée, vers 545, au moment de la destruction de cette

⁽¹⁾ La même conclusion se dégage de l'étude comparée des monuments (cf. *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 286)

⁽²⁾ Voir Perrot, *ibid.*, p. 277-278.

ville par Harpage⁽¹⁾ ? Nous l'ignorons. Mais un sanctuaire étolien nous montre le genre et le style qui régnaient alors. Les métopes d'argile de Thermos datent de la première moitié du vi^e siècle. Par leurs tonalités simples, largement brossées en masses unies, comme par la place qu'y tiennent les figures héroïques ou divines, elles nous offrent la vision la plus directe des fresques ou des panneaux qui ornaient les édifices religieux de cet âge.

D'autres plaques colorées, mesurant 0 m. 37 de haut sur 0 m. 43 de large et provenant des abords de la porte Dipyle à Athènes, ne sont pas moins significatives. Elles appartiennent à la même époque et relèvent d'une technique toute voisine, quoique déjà plus savante. Mais, faites pour la décoration d'une tombe, de la tombe de quelque cupatride, elles s'inspirent du thème qu'ont popularisé les vases du Dipylon : la représentation des funérailles attiques.

Un reflet historique, religieux et funéraire de la grande peinture, voilà ce que nous rendent Clazomène, Thermos et Athènes. Corinthe livre une autre face du génie archaïque : le sujet de genre. En 1879, un paysan de Pendé-Skouplia exhumait des tablettes de terre cuite qui avaient servi d'ex-voto dans une chapelle de Poseidon et d'Aphrodite. Grâce à cet heureux hasard, l'imagerie populaire des Primitifs grecs se trouvait révélée soudain :

C'est surtout par de petites gens, ouvriers de métier, agriculteurs et marins, que paraissent avoir été offerts ces tableaux minuscules. La plupart mettent en scène les donateurs figurés dans leurs occupations familières. Les courtes légendes qui souvent accompagnent l'image font allusion aux événements de ces humbles existences⁽²⁾.

Tels sont les principaux échantillons sur lesquels nous pouvons juger de la peinture grecque. On cite comme derniers novateurs, avant l'âge classique, Eumarès d'Athènes et Cimon de Cléones. Selon Plin^e ⁽³⁾, ils auraient enseigné, l'un, à différencier les sexes, l'autre, à varier les attitudes. Eumarès s'inspira sans doute de la pratique égyptienne, qui réservait aux femmes la teinte jaune pâle et indiquait les hommes par le rouge brun. Quant à Cimon de Cléones, il inventa l'art des raccourcis (*κατάγραφα*) : la figure, au lieu d'être

⁽¹⁾ Cf. Hérodote, I, 164.

⁽³⁾ *Histoire naturelle*, xxxv, 56.

⁽²⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 238-239.

uniformément profilée, se montre maintenant de trois quarts. Le vi^e siècle finissant léguait au siècle de Phidias la perspective.

Que dirons-nous, après enquête, des Primitifs de la Renaissance ionienne? S'ils excellent à composer et à dessiner, s'ils ont le sens du réel, l'amour de la vie, la sincérité du mouvement, leur palette est pauvre. Ils sacrifient la magie des teintes à la beauté de la ligne. Denys d'Halicarnasse compare le style des fresques archaïques au style de Lysias. On ne peut que répéter avec lui : « Il y a certaines peintures anciennes qui sont exécutées avec des couleurs très simples et où ne se rencontre aucune diversité de tons; mais le dessin y doit beaucoup d'agrément à sa parfaite justesse ⁽¹⁾. »

V

La céramique grecque est plus difficile encore à étudier que la peinture ⁽²⁾. D'une part, aucune tradition littéraire ne l'encadre; si elle a inspiré la critique d'art, ce n'est pas dans l'Antiquité, c'est chez les modernes ⁽³⁾. D'autre part, sur un total de 50 000 vases aujourd'hui catalogués, il y en a peu que l'on ait exhumés dans leur lieu d'origine. Expédiés à des clientèles lointaines, ils se sont enfouis, comme des feuilles éparées, sur les rives de la Méditerranée, de la Propontide et du Pont-Euxin. Ils reparaissent, capricieusement, au hasard des coups de pioche. Autant ils attestent l'amplitude et la force des courants commerciaux, autant ils s'en fient à nous du soin de retrouver les marques d'atelier. Nous sommes en présence d'une industrie voyageuse, dont on a perdu les papiers de bord.

Quand, au viii^e siècle, la céramique renoua, comme la glyptique, les traditions mycéniennes et quand la renaissance du luxe provoqua la renaissance du décor historié, il n'est pas douteux que l'Ionie ait joué un rôle capital dans cette résurrection du vase peint. Et cepen-

⁽¹⁾ Sur *Isée*, ch. iv; Perrot, *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 290.

⁽²⁾ Elle n'en a pas moins suscité des recherches très intéressantes. Il suffira de citer l'*Histoire de la Céramique grecque*, par MM. Rayet et Collignon (1888), et les *Vases antiques du Musée*

du Louvre par M. Edmond Pottier (catalogue et album se continuent simultanément depuis 1896).

⁽³⁾ Exemple : le charmant volume de M. Edmond Pottier, *Douris et les peintres de vases grecs* (1905).

dant, ni Milet, ni Éphèse, ni Samos, ni Phocée, dont nous possédons les suites monétaires, n'ont directement livré, en groupes compacts et homogènes, leurs poteries spécifiques. C'est en Égypte, à Naucratis ou à Daphnav, ou bien entre le Tibre et l'Arno, dans les nécropoles étrusques, qu'en dehors de Rhodes on a découvert le gros des fabriques ioniennes⁽¹⁾. Sans l'Étrurie, on ne saurait pas non plus grand' chose des ateliers de Corinthe. Telle pièce, comme la fameuse coupe d'Arcésilas, dont on s'est servi pour constituer et définir la classe des vases de Cyrène, nous a été rendue par une tombe de Vulci. On a beau se dire que ces migrations s'expliquent : un doute plane, en bien des cas, sur le foyer de production.

Traçons, dans ses grandes lignes, la carte de la céramographie archaïque. Elle a ses continents et ses provinces : des poteries à diffusion universelle et des spécialités d'ateliers locaux. Deux mondes se la partagent : la céramique ionienne, issue de nombreux centres ; la céramique corinthienne, qui, pour dériver d'une source plus restreinte, n'en a pas moins submergé une infinité de marchés. Camiros, avec ses types de pinax et d'anochoé, Naucratis, avec ses modèles de situle et de phiale, Carré, avec ses curieuses hydries, représentent les cantons extrêmes de la fabrique ionienne. Entre ces trois points, les amphores de Milo et les coupes de Cyrène se placent comme des îlots intermédiaires.

Les fouilles de Salzmann à Camiros datent de 1858. C'est à elles que l'on doit la révélation de la poterie rhodienne ; car en bonne logique et en saine méthode, on ne peut que supposer une origine rhodienne aux vases rhodiens⁽²⁾. Ces vases appartiennent à deux époques distinctes : il y a un premier et un second style de Rhodes. Le premier style rhodien multiplie les compartiments et les zones ; il aime à diviser les plats en secteurs concentriques et les cruches en bandes qui s'étagent. On n'y trouve ni scènes de la vie réelle ni scènes de fiction. Son but est de plaire à l'œil par une suite d'images qui défilent ou à l'aide de silhouettes d'une fantastique étrangeté. Cet art, imité des tapis babyloniens et de l'orfèvrerie phénicienne, reste exclusive-

⁽¹⁾ Les fouilles russes d'Olbia, de Pantikapée, de Bérézan ont aussi beaucoup fourni (cf. B. Pharnakowsky, *Bull. Commiss. archéol.*, fasc. XXXIII, 1909, p. 118-119 et E. von Stern, *Klio*, t. IX, 1909, p. 141-145).

⁽²⁾ Voir la démonstration de Pottier, *Catalogue*, p. 146-150.

ment décoratif. Le peintre s'y montre le simple émule du tisserand et du brodeur. Dans le second style rhodien au contraire, le thème s'isole et pour mieux frapper l'attention fait le vide autour de lui. Puis, le répertoire industriel prend goût aux sujets familiers; il se hausse, chemin faisant, jusqu'à l'épopée et au mythe.

Après Camiros, Naucratis, où Flinders Petrie mit la pioche en 1884. Là aussi, on distingue deux séries : l'une, ancienne, caractérisée par l'emploi des zones concentriques et les frises d'animaux passants; l'autre, récente, où apparaît la figure humaine, en même temps que la méthode des traits incisés. Le premier style rhodien nous reportait en plein VIII^e siècle; le premier style de Naucratis ne remonte qu'à la seconde moitié du règne de Psammétique (650-610). Cette vaiselle grecque d'Égypte n'a rien d'un archétype. Fabriquée en partie sur place, elle nous met sous les yeux « comme une projection et une contre-épreuve de la céramique ionienne⁽¹⁾ ».

Si la poterie naucratite nous montre l'Ionie dans sa force d'adaptation industrielle, les hydries de Cæré témoignent de son expansion commerciale. On ignore l'atelier d'où elles sortent. Mais les motifs de leur décor, empruntés au répertoire assyrien et phénicien, obligent à chercher leur lieu d'origine sur les rives orientales de la Méditerranée. Telle pièce, comme le vase de Busiris, est une évocation pittoresque des types et des costumes de l'Égypte. Sa facture n'en demeure pas moins purement grecque :

Entre les œnochoés ou les plats de Camiros et les hydries de Cæré, il y a l'effort de deux ou trois générations de peintres; il y a aussi le rapide essor d'une poésie qui, avec une merveilleuse richesse d'imagination, ne cesse pas d'inventer des mythes et de les diversifier à l'infini. Ces mythes, on les a entendus conter par les rhapsodes dans les panégyries et autour de la table du festin. On aime à les retrouver mis en scène dans les peintures qui décorent les édifices publics et privés ainsi que sur les vases de métal ou d'argile qui parent les maisons et qui formeront ensuite le mobilier de la tombe. On ne se contente plus de ces ornements floraux, de ces processions d'animaux qui, jadis, dans le décor des objets familiers, ne visaient qu'à amuser un moment l'œil du spectateur. Maintenant, on préfère voir figurée une action à laquelle l'esprit puisse s'intéresser⁽²⁾.

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 391.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 526.

Les hydries de Cæré « représentent donc un état très avancé de la céramique ionienne ⁽¹⁾ ». Elles sont la dernière floraison d'une industrie qui, après deux siècles d'éclat, garde et avive toute sa verve ingénieuse. Mais les désastres politiques ne cessent de fondre sur l'Asie grecque. Déjà, les grandes navigations phocéennes en Occident ont cessé. L'heure approche où les foudres qu'éteindra la catastrophe de Ladé ne se rallumeront plus qu'entre les mains des vainqueurs de Marathon.

Avant d'aborder la zone du commerce corinthien, on voudrait faire escale à Milo et à Cyrène. L'une a ses amphores, d'une noble franchise provinciale, qui forment la transition entre la raideur géométrique du Dipylon et l'imagerie pittoresque de l'Ionie. On attribue à l'autre ces vases exquis, suprêmes créations de la fabrique ionienne à son apogée. « chefs-d'œuvre de l'école de peinture archaïque sur fond blanc » ⁽²⁾, dont la coupe d'Arcésilas est l'échantillon le plus fameux. Mais, en dépit du charme, plein de contrastes, qu'offrent, là, un bel accent de rudesse et de terroir, ici, les goûts d'exotisme joyeux d'une population marchande, il faut renoncer à dépeindre tous ces trésors de Sindbad qu'a si merveilleusement commentés M. Perrot. Corinthe est maintenant le but du voyage.

Mycènes et l'Orient métamorphosés par la Grèce, voilà ce que nous avait montré l'Ionie. Une genèse analogue explique l'essor de la céramique corinthienne. La ville de l'isthme était un vieux comptoir phénicien. Quand les luttes de Tyr et de Sidon avec l'Assyrie eurent amené une régression de leur hégémonie commerciale, plus d'un établissement syrien d'outre-mer mit à profit l'affaiblissement de ces opulentes métropoles. L'industrie des parfums était à prendre. Corinthe la prit. Dès la fin du *viii*^e siècle, elle eut l'idée d'utiliser l'argile plastique de son territoire pour imiter les fioles de verre ou de faïence émaillée, où les gens du Liban enfermaient leurs huiles odorantes. Elle créa l'alabastre et l'aryballe. De ces menus flacons jaillit une industrie énorme.

On qualifie de protocorinthien le style, encore voisin de celui du Dipylon, dans lequel sont décorés les vases et boîtes à parfums qui

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 528.

⁽²⁾ Pottier, *Catalogue*, p. 530.

mirent en vogue les produits « des Jean-Marie Farina de la Grèce antique⁽¹⁾ ». Mais bien vite les ambitions croissent. De ces mêmes ateliers qui avaient créé l'alabastre, l'aryballe et la pyxis sortent cent variétés de plats, de tasses et de cruches. Une autre grande industrie, celle des ciseleurs de métal, suggère au potier l'usage du burin. Cette méthode, expéditive et expressive, de l'incision caractérise un nouveau style qui naît vers le début du VII^e siècle : c'est celui de la poterie à décor végétal et zoomorphe. Dans les vases de ce type, la plante et l'animal, simplifiés et comme immobilisés en des symétries héraldiques, reproduisent les thèmes d'une troisième industrie, non moins florissante, dont les modèles venaient de l'Orient, celle de la broderie et du tapis. Enfin, s'ouvre une troisième période, la période des vases à sujets mythologiques, dont l'apogée coïncide avec le règne des Cypselides (629-585), pour se prolonger jusqu'à la fondation de l'empire maritime athénien (478).

Cette longue et féconde industrie s'est perfectionnée par étapes. C'est d'abord la figure humaine qui se glisse entre les défilés d'animaux. C'est ensuite la signature d'artiste qui apparaît et se multiplie. En même temps, le céramiste fait appel, pour ses tableaux, aux brillantes fictions de l'Épopée et, soucieux d'être compris de ses clients lointains, Siciliotes ou Étrusques, il emprunte aux peintres d'histoire l'usage des légendes. Enfin, à côté des sujets héroïques, il aborde les sujets de genre, scènes de festin, danses burlesques, épisodes des bacchanales.

Longtemps, sur les marchés de la Grande-Grèce et dans les villes étrusques, la seule concurrence de l'Ionie balança le prestige de la céramique corinthienne. Phocée tombée aux mains des Perses, Rhodes asservie, Milet détruite, il semblait que les cargaisons parties des ports de l'isthme ne trouveraient plus de flottes rivales en Occident. Mais le génie d'un homme bouleversa tout. En 484, on découvrit une de ces poches de minéral qui servaient à l'émission des chonettes lauriotiques. Thémistocle en usa pour créer la marine de guerre athénienne⁽²⁾. Ses trières furent victorieuses à Salamine. Aussi avides d'hégémonie artistique que de suprématie commerciale,

⁽¹⁾ *Histoire de l'Art*, t. IX, p. 589.

⁽²⁾ Cf. Ardaillon, *les Mines du Laurion*, p. 136-141.

ceux dont il était le patron revendiquèrent l'héritage ionien. Déjà, en leurs ateliers du Céramique, ils avaient imaginé de substituer, à ces figures noires qui régnaient depuis deux siècles, la technique, plus brillante et plus gaie, des vases à figures rouges. La révolution du goût suivit la révolution politique. Partout, dans la Méditerranée, Athènes évinça Corinthe. On oublia les vieux maîtres de l'isthme, Charès, Timonidas, pour ne plus vouloir que des marques lancées par Euphronios, Brygos ou Douris. Un monde nouveau était né.

Ce monde, c'est celui du v^e siècle, et les noms de Périclès, de Phidias ou de Sophocle en symbolisent le prodigieux éclat. Mais que son orgueilleuse perfection ne nous fasse pas méconnaître la sève originale de celui qui l'a précédé. Moins imbuë d'impérialisme dominateur, la Renaissance ionienne eut quelque chose de libre, d'ouvert, de spontané, dont l'époque suivante ne nous offre pas toujours l'équivalent. Après la trahison de Pausanias, sous l'impulsion du peuple athénien, devenu le coryphée de la civilisation, règne un hellénisme exclusif, qui s'oppose violemment à tout ce qui est barbare. La grécité antérieure avait plus d'abandon. Une bonhomie souriante et diverse, s'épanouissant en des foyers multiples, une rare force de réceptivité et de métamorphose, le goût de l'exotisme uni à une singulière conscience de sa valeur, tels sont les traits qui distinguent cette vive et souple société archaïque.

Pour nous la dépeindre, il fallait une rencontre de qualités, une appropriation de l'auteur au sujet qu'on ne pouvait trouver mieux réunies qu'en M. Georges Perrot. Ce qui importait ici, c'était, avec les intuitions de l'archéologue et le talent du lettré, un large don de sympathie allant tour à tour de l'Orient à la Grèce. Helléniste de race, l'explorateur de la Galatie est par surcroît un Anatolite de prédilection. Aussi est-ce une image puissante et fidèle qu'il a su tracer de l'admirable enclos d'art où sont venus fusionner les âges et les continents.

GEORGES RADET.

www.ck12.org

© 2012 CK12

