WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
II
L. inw. 3255

Biblioteka Politechniki Krakowskiej
100000297605

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

L'ARCHÉOLOGIE GRECQUE

PAR

MAX. COLLIGNON

PARIS
ALCIDE PICARD ÉDITEUR

Marius Michel *del.*

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Droits de traduction et de reproduction réservés.

La première édition de cet ouvrage a été déposée au ministère de l'Intérieur en décembre 1885.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE
SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

L'ARCHÉOLOGIE GRECQUE

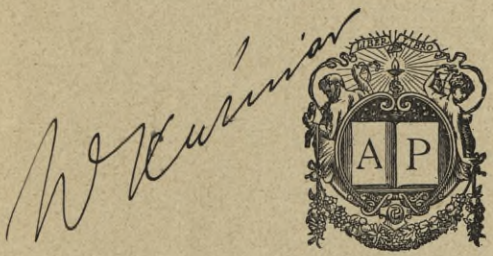
PAR

MAXIME COLLIGNON

MEMBRE DE L'INSTITUT
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ
DE PARIS

Ouvrage couronné par l'Association pour l'Encouragement des Études grecques en France.

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE



PARIS
Librairie d'Éducation nationale
ALCIDE PICARD, ÉDITEUR
11, RUE SOUFFLOT, 11

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW
II 3255

Akc. Nr. 3190/49

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Les prétentions de ce petit livre sont fort modestes. Le titre seul de la collection où il doit prendre part, indique assez quelle en est la portée : c'est avant tout un ouvrage d'enseignement, destiné aux élèves de nos lycées et de nos écoles, et à la partie du public qui s'intéresse aux choses de l'art. Il y avait, croyons-nous, quelque intérêt à présenter, sous une forme très abrégée, des notions qu'on n'acquiert souvent qu'au prix de longues recherches, dans des ouvrages trop spéciaux pour être facilement abordables. Dans

un ordre d'études aussi complexe, l'absence de traités élémentaires déconcerte la bonne volonté des débutants, et la curiosité ne sait où se prendre. C'est ce qui justifie notre tentative de résumer, dans les limites restreintes de ce volume, les principaux éléments de l'archéologie grecque, ou tout au moins de ce qu'on est convenu d'appeler l'*Archéologie de l'art*.

Le *Manuel* d'Otfried Müller offre un plan tout tracé pour ces sortes d'ouvrages. Toutefois, nous avons cru devoir nous en écarter sur plusieurs points, pour ne pas multiplier outre mesure les chapitres. Après avoir exposé brièvement l'histoire des origines de l'art grec, nous avons successivement passé en revue les différents arts plastiques, en adoptant les divisions consacrées par l'usage. Dans chaque partie, nous avons donné une suite chronologique de monuments, classés par périodes, en nous attachant, non pas à accumuler les exemples, mais à les choisir. L'étude des séries laisse en effet dans l'esprit du lecteur des idées nettes; elle lui montre que les diverses parties de l'art se développent suivant les mêmes principes, sont sou-

mises aux mêmes lois, et, en dépit de leur variété, reflètent les changements que subit la vie morale d'un peuple. Cette méthode nous a semblé offrir un autre avantage. Nos divisions correspondent au mode de classement adopté dans nos musées pour les monuments figurés : il n'est pas inutile que le lecteur trouve ici, sur chaque ordre de monuments, des indications générales qui lui permettent de s'orienter plus rapidement dans les salles d'un musée.

Il est à peine besoin d'ajouter que les dimensions du volume et le caractère même de la publication nous défendaient tout appareil scientifique. Nous nous sommes borné à placer, en tête de chaque chapitre, une courte bibliographie, où sont mentionnés de préférence les ouvrages les plus récents; nous souhaitons que nos lecteurs y aient souvent recours. Au moins nous est-il permis d'espérer que cet ouvrage vient à propos. La connaissance des monuments figurés est devenue, en effet, le complément indispensable des études classiques : elle éclaire d'une vive lumière l'interprétation des textes, et, par une sorte d'intuition

rapide, nous met comme en contact avec l'esprit antique. Nous n'avons pas eu d'autre ambition que d'en donner une idée fort générale, et de montrer aux esprits curieux la richesse et la variété des études qui forment le domaine de l'archéologie classique.

1881.

PRÉFACE

DE LA NOUVELLE ÉDITION

La première édition de cet ouvrage a paru en 1881. Je reproduis la préface qui l'accompagnait, et où j'indiquais la nature et la portée du livre, le plan que j'avais suivi, en manifestant l'espoir qu'il pourrait rendre quelques services aux lecteurs désireux de s'initier aux études d'archéologie classique, et de trouver réunies, sous une forme sommaire, les notions les plus générales et les plus nécessaires. L'accueil fait autrefois à la première édition m'a permis de croire que l'ouvrage avait eu son utilité. C'est pourquoi je

me suis décidé à le présenter au public sous une forme en partie nouvelle, en le mettant au courant des derniers travaux, autant qu'il m'a été possible.

On sait en effet avec quelle rapidité les fouilles faites en Grèce et en Asie Mineure depuis un quart de siècle ont enrichi notre connaissance de l'art hellénique. Il est à peine besoin de rappeler ce que la science doit aux recherches poursuivies sur l'Acropole d'Athènes, à Delphes, à Délos, à Épidaure, à Priène et dans l'île de Crète, pour ne citer que les découvertes les plus retentissantes. D'autre part, tandis que s'accroissait ainsi le trésor des monuments de l'art grec, que l'histoire de ses origines s'éclairait d'une lumière soudaine, l'érudition faisait son œuvre et corrigeait sur bien des points les anciennes théories. En procédant à la revision de cet ouvrage, j'ai eu bien souvent le sentiment que c'est un livre nouveau qu'il fallait écrire. Toutefois, sans en grossir outre mesure les proportions, sans en modifier ni le plan, ni le caractère, je me suis attaché à faire leur place aux faits acquis dans ce tableau d'ensemble dont je n'ai pu

changer les grandes lignes. C'est assez dire que bien des chapitres ont exigé un complet remaniement et qu'il reste bien peu de pages qui n'aient au moins subi des retouches. J'ai dû faire un choix dans la bibliographie et mentionner surtout les ouvrages les plus récents.

En comparant cette édition avec l'ancienne, on s'apercevra facilement que l'illustration a été presque entièrement renouvelée. L'emploi de la similigravure nous a permis de mettre sous les yeux du lecteur des reproductions fidèles de monuments et d'œuvres d'art, et nous y avons eu recours toutes les fois que la nature des documents s'y prêtait. Je voudrais être assuré que ces efforts n'ont pas été vains, et que, sous sa forme actuelle, ce petit livre peut encore répondre aux espérances que je formulais jadis, c'est-à-dire éveiller la curiosité des amateurs d'art et des étudiants, guider leurs premières recherches et leur inspirer le désir de les pousser beaucoup plus loin.

28 septembre 1907.

L'ARCHÉOLOGIE GRECQUE

LIVRE PREMIER

LES ORIGINES DE L'ART GREC

CHAPITRE PREMIER

LA PÉRIODE ÉGÉENNE ET MYCÉNIENNE

Schliemann : *Ilios*, 1885. — Doerpfeld : *Troja und Ilion*, 1902. — Fouqué : *Santorin*, 1879. — Schliemann : *Mycènes*, 1879. — Tsountas et Manatt : *the Mycenæan age*, 1897. — Perrot et Chipiez : *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VI, *la Grèce primitive, l'art mycénien*, 1895. — Pottier : *Catalogue des vases du Louvre*, t. I, 1896. — Pour les fouilles de Crète, voir les articles de M. Evans : *Annual report of the British School at Athens*, t. VI-XI, 1899-1905. — Halbherr, Pernier, Savignoni : *Monumenti antichi*, XII-XIII, 1902-1903. — S. Reinach : *l'Anthropologie*, 1902, 1903, 1904. — Ronald M. Burrows : *the Discoveries in Crete*, Londres, 1907.

§ I. — La civilisation égéenne

Les plus anciens monuments laissés sur le sol de l'Hellade par les populations primitives datent du temps où la Grèce n'avait pas encore d'histoire. Tandis que les empires d'Égypte et d'Assyrie comptent déjà de longs siècles de prospérité, les peuplades qui habitent l'Hellade ne sont pas

sorties d'un état de civilisation peu avancé. Quelques rares mentions dans les documents écrits de l'Égypte, des légendes mythologiques, des monuments retrouvés grâce à des fouilles heureuses, tels sont les éléments dont on dispose pour étudier cette période obscure. Avant le grand fait historique qui suit la guerre de Troie, l'établissement définitif des Doriens dans le Péloponèse, on entrevoit une longue suite de luttes et de migrations dont les pays qui forment le bassin de la mer Égée ont été le théâtre. La grande migration aryenne venue de l'Orient s'est partagée en trois groupes : l'un, traversant l'Hellespont et la Macédoine, s'est établi dans les régions montagneuses de la Thrace et de la Macédoine; c'est le lieu d'origine des tribus helléniques, qui descendront plus tard en Grèce. Un autre s'est cantonné sur les plateaux de la Phrygie, d'où il n'est pas sorti. Un troisième enfin a occupé les côtes d'Asie Mineure et colonisé les îles de la mer Égée et une partie de la Grèce continentale; c'est la race pélasgique, que les Grecs considéraient comme indigène, et dont les monuments attestent la haute antiquité. E. Curtius y reconnaît non sans raison les ancêtres des Grecs orientaux[1] : « Nous donnons aux peuples maritimes de l'Asie Mineure, à ceux du moins qui appartiennent à la race phrygo-pélasgique, le nom de Grecs orientaux. » Quand les tribus hellènes, Achéens, Doriens, Ioniens et Éoliens quittent la Phthiotide pour se répandre inégalement sur le sol de la Grèce, elles en chassent les Pélasges, ou les asservissent. Ces Pélasges, sans doute proches parents des Hellènes, apparaissent dans l'histoire bien avant eux. Les monuments égyptiens de la XVIII[e] dynastie en font déjà mention, et sous les règnes de Séti et de Ramsès II (XIX[e] dynastie) ils prennent part aux expéditions que les Khétas de Syrie et les Libyens d'Afrique dirigent contre l'Égypte.

1. *Histoire grecque*, traduction de Bouché-Leclercq, t. I[er], p. 37-38.

On ne saurait rien du degré de civilisation de ces peuples si des fouilles d'une grande importance n'avaient mis au jour des documents tout nouveaux. Les trouvailles d'Hissarlik et de Santorin, celles de Mycènes et celles de Cnossos, dans l'île de Crète, nous révèlent un état d'industrie qui semble avoir été commun à toute la région correspondant à l'ancien monde grec. Cette civilisation, dite *égéenne*, s'est étendue à tous les peuples qui occupaient le bassin de la mer Égée et qui entretenaient entre eux des relations suivies, grâce à un cabotage très actif. Il est difficile de fixer avec une précision absolue la date des monuments trouvés; toutefois, on peut les classer en deux groupes principaux : celui d'Hissarlik et de Santorin qui nous reporte aux origines les plus lointaines, et celui de la Crète et de Mycènes, d'une époque plus récente, où apparaît déjà un véritable goût artistique.

C'est à la civilisation la plus ancienne qu'appartiennent les objets trouvés par Schliemann, depuis 1870, près du village d'Hissarlik, dans la Troade. Ces remarquables découvertes, que leur auteur croyait pouvoir attribuer à l'époque homérique, ont donné lieu à de longues discussions. Schliemann avait exhumé les ruines de plusieurs villes superposées, les plus anciennes révélant encore des traces d'un incendie; l'explorateur croyait retrouver dans la *ville brûlée* les vestiges de l'Ilion d'Homère, et il donnait le nom de *Trésor de Priam* à une riche collection de bijoux barbares, vases d'or et d'argent, perles d'or fondu, etc., recueillis au milieu des débris. Des fouilles postérieures, dirigées en 1893 par M. Doerpfeld, ont éclairci le problème. Elles ont d'abord prouvé définitivement que l'emplacement d'Hissarlik est bien celui de la Troie homérique ; elles ont ensuite permis de fixer la date de la *ville brûlée* exhumée par H. Schliemann. Celle-ci appartient à des couches préhistoriques, qui se répartissent entre les années 3000 et 2000 avant notre ère. C'était une ville fortifiée, qui avait remplacé de pauvres

bourgades plus anciennes, et qui fut plusieurs fois détruite et reconstruite. On peut en placer la date entre les années 2500 et 2000. La Troie homérique, dont M. Doerpfeld a exhumé les vestiges, correspond à un état de civilisation plus avancé, celui-là même que nous retrouverons à Mycènes.

Quant aux objets trouvés à Hissarlik, il est impossible d'y voir, avec H. Schliemann, des restes de la civilisation décrite par Homère. Ils appartiennent à une époque demi-barbare, et le peuple qui les fabriquait, commençait à peine à se servir du métal. On n'y retrouve aucune trace d'une influence égyptienne ou assyrienne, et aucun caractère hellénique. Les poteries, en particulier, sont toutes primitives et faites à la main; elles rappellent, pour les procédés techniques, celles qui ont été trouvées sous le tuf dans l'ancien Latium, et les vases de Santorin antérieurs à l'éruption. Les motifs de décoration sont des imitations enfantines d'animaux, et le vase lui-même représente grossièrement la figure humaine (fig. 1).

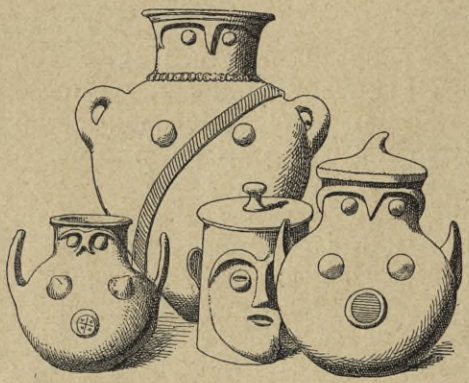


FIG. 1. — VASES DE LA TROADE

Antérieurement au XVI^e siècle avant notre ère, vers l'an 2000, suivant M. Fouqué, l'île de Théra, l'une des Cyclades, fut bouleversée par une éruption volcanique; la partie centrale s'effondra, ne laissant plus qu'une bordure circulaire formée par les îles actuelles de Santorin,

de Thérasia et d'Aspronisi. Des fouilles, pratiquées à Thérasia et à Santorin en 1866-67, ont mis au jour les ruines d'habitations antérieures à l'éruption. Au milieu des débris de maisons grossièrement construites, on a retrouvé sous des amas de tuf ponceux des objets servant à la vie journalière, meules, augets, etc., et en particulier des vases d'un style primitif, dont la gorge renflée imite les formes féminines. Des objets de même style, retrouvés au-dessus de la couche de tuf, prouvent que peu de temps après l'éruption une autre population remplaça la première. Ce peuple, qui habitait l'île avant l'occupation des Phéniciens au XV^e^ siècle, vivait de la pêche et cultivait la terre. Mais, à en juger par les céramiques polychromes qu'il décorait d'ornements végétaux trahissant l'observation de la nature, l'art s'éveillait déjà dans les îles de la mer Égée (fig. 2).

FIG. 2. — VASE DE SANTORIN

Jointes à celles d'Hissarlik, les antiquités de Santorin constituent, en l'état actuel de la science, le groupe le plus ancien : ce sont les premiers documents qui nous soient parvenus pour l'histoire de l'industrie dans le monde grec.

§ II. — La civilisation crétoise et mycénienne

Une suite de découvertes retentissantes nous a fait connaître le développement de cet art égéen dont nous venons de voir les origines lointaines.

Ce sont d'abord les fouilles poursuivies à Mycènes par Schliemann, en 1876, et continuées par MM. Doerpfeld et Tsountas; puis les fouilles de Schliemann et de M. Doerpfeld à Tirynthe, en 1884; puis, en dehors de l'Argolide, les trouvailles faites en Laconie, à Vaphio, à Spata et à Ménidi en Attique. Sur ces différents points de la Grèce continentale, on exhumait les vestiges d'une civilisation très brillante, très différente de celle de l'Égypte et de l'Orient, et qu'on désigne sous le nom de civilisation *mycénienne*. L'origine de cet art restait matière à discussion, quand le problème a été soudain résolu. Depuis l'année 1900, un savant anglais, M. Arthur Evans, a entrepris des fouilles en Crète, sur l'emplacement de l'antique ville de Cnossos, tandis qu'au sud de l'île une mission italienne, dirigée par M. Halbherr, explorait Phaestos. Après les découvertes de Crète, la « question mycénienne » s'est présentée sous un aspect tout nouveau. C'est par les trouvailles les plus récentes qu'il nous faut commencer pour en faire l'exposé.

L'art crétois. — Une grande figure, celle de Minos, domine l'histoire légendaire de la Crète : « C'était, dit Hésiode, de tous les rois mortels le plus roi ; il commandait à une foule d'hommes assemblés autour de lui, ayant en main le sceptre de Zeus, avec lequel il gouvernait les villes. » Pour un esprit aussi critique que Thucydide, ce personnage a une réalité historique ; il est le chef d'un état policé qui est en même temps une puissance maritime. « Minos est le plus ancien roi dont nous entendions dire qu'il avait créé une marine. Il étendit son empire sur la plus grande partie de la mer que nous appelons grecque aujourd'hui ; il domina sur les Cyclades, colonisa le premier la plupart de ces îles, après avoir chassé les Cariens, et y établit pour chefs ses fils; comme de juste, il réprima autant qu'il put la piraterie sur mer, afin que

les tributs fussent payés plutôt à lui[1]. » Minos était-il de race grecque ou syrienne? Était-il, comme on l'a supposé, un prince vassal de l'Égypte, assurant, au nom des Pharaons, la sécurité des mers? Nous l'ignorons. Mais nous pouvons au moins toucher du doigt des monuments qui datent de son règne, et nous connaissons l'art auquel les archéologues ont donné son nom, l'art « minoen ».

Il n'est pas trop téméraire d'appeler « palais de Minos » l'édifice découvert à Cnossos par M. Evans[2]. Il s'élevait sur l'emplacement d'un premier palais, dont la date est fixée par un fragment de statuette égyptienne de la XII[e] ou XIII[e] dynastie; elle se place entre les années 2200 et 1900 avant notre ère. Le second palais correspond à la période de 1900 à 1500. Par ses dispositions générales, il rappelle ceux de la Chaldée, et évoque l'idée d'une vie luxueuse. Autour d'une cour centrale se groupent les bâtiments. Ce sont d'abord les magasins avec leurs celliers garnis d'énormes jarres en terre cuite qui contenaient les provisions (fig. 3). Une entrée spéciale donnait accès aux appartements des femmes, à l'habitation des hommes et à une chambre qu'on peut désigner sous le nom de salle du trône. On y voit encore en place, adossé au mur, un siège de marbre à haut dossier, qui était le trône royal. Près de là, se trouve la chapelle du culte, composée de deux petites pièces contiguës. Au milieu de chacune d'elles s'élève un pilier portant sur ses quatre faces le signe de la double hache[3]. Il n'est guère douteux que cette chapelle soit le fameux labyrinthe crétois, si connu par la légende de Thésée et du Minotaure. Le nom de *Labyrinthe* dérive en effet d'un mot lydien ou carien, *labrys*, qui signifie une hache. Cette chapelle est donc vraiment le « Sanctuaire de la Hache », et les piliers sont ornés de l'emblème de la

1. Thucydide, I, 4.

2. Voir E. Pottier, *le Palais de Minos* (*Revue de Paris*, février-mars 1902).

3. Voir Evans, *Journal of Hellenic Studies*, 1901, p. 99-204.

divinité qu'on adorait à Cnossos, peut-être sous une forme fétichiste, celle de la hache à double tranchant qui est restée l'attribut du Jupiter carien. La légende grecque qui plaçait le Minotaure au fond du Labyrinthe s'éclaire donc d'un jour tout nouveau. Ajoutez que le taureau était à

Cl. Maraghiannès, Candie.

FIG. 3. — LE PALAIS DE CNOSSOS. — LE COULOIR DES MAGASINS

Cnossos l'animal sacré par excellence, et peut-être y était-il l'objet d'un culte. En tout cas il jouait son rôle dans les cérémonies sacrées, et son image se retrouve fréquemment dans la décoration du palais. On a découvert une belle tête de taureau en gypse, qui ornait l'une des entrées; c'était comme une sorte de blason royal. Grâce à une des peintures exhumées dans les fouilles, nous pouvons évoquer l'idée d'un sanctuaire crétois. Elle nous met sous les yeux

l'intérieur d'un petit temple divisé en trois chapelles, dont les murs sont peints de tons différents : rouge, bleu et jaune. Il n'y a point d'image de culte; on voit seulement au pied des colonnes de bois les objets en forme de cornes que M. Evans appelle des cornes de consécration (fig. 4).

Sur les murs des chambres et des couloirs, les peintres

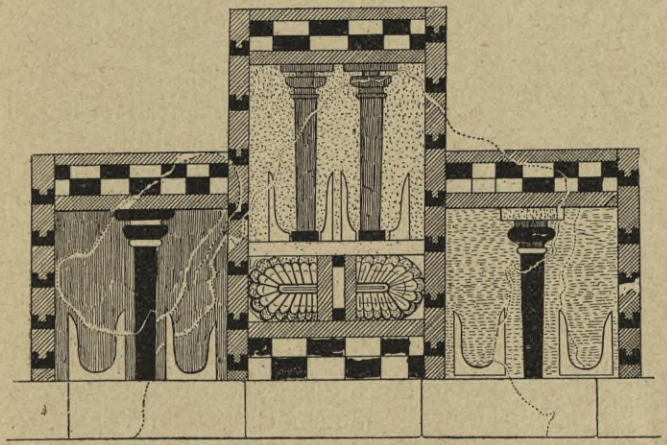


FIG. 4. — PEINTURE DE CNOSSOS
REPRÉSENTANT L'INTÉRIEUR D'UN SANCTUAIRE
(Musée de Candie.)

de fresques avaient prodigué toutes les ressources de leur talent. Il y a là comme la révélation d'un art déjà très raffiné, plein d'invention et singulièrement épris du pittoresque. Quelques-unes de ces peintures sont grandeur nature, comme celle dont un fragment représente un porteur de vase (fig. 5); c'est un jeune homme aux formes élancées, au torse cambré, qui porte un vase en forme de cornet, et dont le costume est identique à celui que les peintures égyptiennes du tombeau de Rekhmara

(XVIII[e] dynastie) attribuent aux Kefti. De grandes fresques décoratives, représentant des griffons couchés parmi de hautes plantes, attestent un sentiment très vif du paysage. Mais rien ne provoque plus la surprise que les petites peintures dont était décoré l'appartement des femmes. Voici une jeune Crétoise coquettement attifée, avec sa coiffure en boucles frisées dont l'une s'enroule comme un accroche-cœur sur le front, et son nœud de rubans attaché derrière le cou ; l'accent de la peinture est si moderne, qu'on croirait voir un croquis fait d'hier (fig. 6). D'autres petits tableaux montrent des réunions de femmes portant le costume des contemporaines de Minos, le corsage décolleté, et la jupe historiée de broderies et de rubans. Il y avait donc à Cnossos toute une école de peinture, et ces artistes voyageaient dans les îles, y apportant les sujets de leur répertoire. C'est un Crétois qui a exécuté la curieuse fresque des *poissons volants* découverte dans l'île de Melos, à Phylakopi, œuvre d'une fantaisie singulière, et qui évoque le souvenir d'un décor en faïence retrouvé à Cnossos[1].

FIG. 5. — LE PORTEUR DE VASE
(Peinture de Cnossos. Musée de Candie.)

La sculpture est représentée par de grands bas-reliefs de gypse, comme la tête de taureau, et un torse de per-

1. Sur les fouilles de l'École anglaise d'Athènes à Melos, voir *Excavations at Phylakopi in Melos,* Londres, 1904.

sonnage portant un collier de fleurs de lis, ce dernier fort remarquable par le réalisme et la puissance du modelé. La personnalité vigoureuse de l'art « minoen » se manifeste

FIG. 6. — BUSTE DE FEMME

(Fragment d'une peinture de Cnossos. — Musée de Candie.)

encore dans la décoration d'un beau vase en pierre dure, découvert à Phaestos par les explorateurs italiens. Les reliefs dont il est orné représentent une procession de moissonneurs qui, sous la conduite du maître de la ferme,

FIG. 7. — PROCESSION AGRAIRE
Développement du vase de Phaestos. — Musée de Candie.)

escortés de chanteurs et de musiciens, défilent en rangs pressés, la fourche sur l'épaule. Rien de vivant comme cette composition, où éclate toute la verve d'un véritable artiste, observateur attentif de la réalité (fig. 7).

Les arts industriels étaient florissants à Cnossos, et les ouvriers d'art rivalisaient avec ceux de l'Égypte. Dans les faïenceries royales, les artistes crétois, s'inspirant sans doute des procédés égyptiens, fabriquaient des vases, des plaques ou des reliefs servant à des incrustations, et des figurines. Une pièce de maîtrise, en ce genre, est la statuette dite *la Déesse aux serpents*, qui représente une femme en costume crétois, coiffée d'une haute tiare couleur de pourpre; des serpents s'enroulent autour de sa coiffure, de ses bras et de sa ceinture[1] (fig. 8). Quant à la peinture de vases, elle offre l'intérêt de nous montrer, dans toutes ses phases, l'évolution du style qui suc-

1. Voir Salomon Reinach, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1904.

cède aux premiers essais dont les fouilles d'Hissarlik et de Santorin nous ont fourni des spécimens. Dans les couches les plus profondes, la poterie peinte dérive directement de la céramique néolithique. Mais on voit ensuite apparaître la belle poterie dite de Kamarès, avec son riche décor polychrome, ses dessins de couleur blanche, orangée ou vermillon se détachant sur un fond noir. D'abord composé d'éléments géométriques, ce décor fait bientôt une place à l'ornementation végétale, traitée avec le même sentiment de la nature qui se manifeste dans les fresques et qui est un des traits les plus caractéristiques de l'art « minoen ». Puis, dans les grands vases appartenant à ce que M. Evans appelle le « style du palais », le décor végétal prend une sorte de régularité architecturale, et cesse d'être aussi franchement naturaliste. On jugera de la beauté de ce style par le vase ci-joint provenant de la nécropole royale de Cnossos (fig. 9).

FIG. 8. — LA DÉESSE AUX SERPENTS
(Cnossos. — Musée de Candie.)

Nous ne pouvons aborder ici toutes les questions que soulève l'étude de cette civilisation si inopinément ressuscitée. Nous ignorons encore de quelle race étaient ces Crétois, que des textes égyptiens appellent Kefti; leur his-

toire est peut-être écrite sur les tablettes d'argile découvertes dans le palais, et dont le déchiffrement est à l'étude. Il reste aussi à faire la part des éléments chaldéens et égyptiens qui ont pu contribuer à former l'art « minoen »; mais nous pouvons en apprécier le caractère original et personnel. Il est aussi permis, dès à présent, d'établir des points de repère chronologiques[1].

FIG. 9. — GRAND VASE DE LA NÉCROPOLE ROYALE DE CNOSSOS
(Musée de Candie.)
(Evans, *Archæologia*, t. LIX.)

Les origines les plus lointaines de la civilisation crétoise se placent entre les années 2800 et 2200. De 2200 à 1900, au temps où existe le premier palais, la Crète est déjà en relation avec l'Égypte et les îles de l'Archipel. A l'époque du second palais, de 1900 à 1500, l'art crétois est à son apogée; son influence rayonne dans les îles de la mer Égée et jusqu'en Grèce. Il semble qu'ensuite il décline lentement,

1. Voir Salomon Reinach, *l'Anthropologie*, t. XV, 1904, p. 296.

jusqu'à ce que l'arrivée des Doriens en Crète, vers 1200, lui porte le dernier coup. Pendant cette dernière période, c'est la Grèce mycénienne qui en recueille l'héritage.

L'art mycénien. — Les fouilles de Crète ont eu pour résultat d'éclairer d'un jour tout nouveau les découvertes antérieures faites à Mycènes. La civilisation dont Schliemann a retrouvé des vestiges en Argolide se rattache en effet très directement à celle de la Crète ; elle en est issue, et elle la prolonge avec des caractères différents. A vrai dire, c'est Cnossos qui nous fait maintenant comprendre Mycènes.

L'Acropole de Mycènes était depuis longtemps signalée à l'attention par les vestiges des murs massifs qui l'entouraient et par sa porte monumentale surmontée d'un bas-relief représentant deux lionnes dressées de chaque côté d'une colonne : c'est la célèbre *Porte des Lions* (fig. 10). Les fouilles pratiquées par Schliemann sur la terrasse voisine de cette porte, amenèrent la découverte de cinq tombes royales, dans un enclos circulaire fermé par une double enceinte de dalles de pierre. La place en était marquée par des stèles, dont quelques-unes portaient, sculptée grossièrement, l'image du dynaste chassant ou combattant. Elles contenaient un mobilier funéraire d'une extrême richesse. Des masques en or, posés sur le visage des cadavres, reproduisaient avec un réalisme brutal les traits du mort (fig. 11). Pour la dernière parure des chefs mycéniens, l'or avait été prodigué sous la forme de couronnes, de diadèmes, de pectoraux, de boutons, de rondelles estampées, cousues sur les vêtements. Ils étaient ensevelis avec leurs sceptres, leurs bagues servant de cachets, leurs armes les plus précieuses. Tout cela donne l'idée d'un luxe grandiose et quelque peu barbare. A n'en pas douter, les tombes fouillées par Schliemann sont celles des dynastes achéens qui, suivant l'expression homérique, régnaient

dans « Mycènes riche en or », et dont le faste a laissé dans l'épopée de si vivants souvenirs.

Ces tombes sont les plus anciennes. Pour une date

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 10. — LA PORTE DES LIONS, A MYCÈNES

plus récente, les sépultures royales nous sont connues par les tombes à coupoles situées hors de l'Acropole, en particulier par celle qui a été longtemps désignée sous le nom

fort inexact de *Trésor d'Atrée*. Elles appartiennent à un type qui se retrouve en Grèce partout où a pénétré la civilisation mycénienne, en Laconie, en Béotie, en Attique,

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 11. — MASQUE FUNÉRAIRE EN OR TROUVÉ DANS UNE TOMBE DE MYCÈNES

(Musée d'Athènes.)

et jusqu'en Thessalie. Elles se composent d'une chambre souterraine, voûtée en forme de coupole, et à laquelle donne accès un couloir creusé dans le roc (fig. 12). L'appareil en est soigné. Les demi-colonnes et les marbres de couleur, brèches ou porphyres, qui ornaient la façade, les

appliques de métal dont les murs étaient revêtus, témoignent du luxe déployé dans ces sépultures qui restent pour nous d'intéressants spécimens de l'architecture mycénienne.

Grâce aux fouilles de Tirynthe et de Mycènes, nous pouvons prendre une idée exacte d'un palais mycénien et restituer dans son cadre la vie de ces dynastes dont nous connaissons les sépultures. A certains égards, le palais

FIG. 12. — COUPE SUR UNE TOMBE A COUPOLE DE MYCÈNES

de l'Acropole de Mycènes, et celui dont Schliemann a retrouvé des vestiges à Tirynthe, nous fournissent le commentaire des textes homériques qui décrivent le palais d'Alkinoos et la demeure d'Ulysse. Mais ils nous aident surtout à comprendre le genre de vie fastueux que menaient, derrière les puissantes murailles de leurs citadelles, les maîtres de ces palais. Sur une cour centrale s'ouvrent les portiques qui donnent accès à la salle des hommes, le *mégaron;* cette pièce, dont le plafond est soutenu par des colonnes, est richement décorée d'appliques de métal et de frises d'albâtre incrustées de verre bleu; au milieu se trouve le foyer. Plus loin sont les appartements des femmes, les magasins d'armes et de provisions. Comme

à Cnossos, des peintures couvrent les murs des pièces principales. Une des plus complètes, qui provient de Tirynthe, représente une sorte de *corrida*, un personnage saisissant par les cornes un taureau sauvage lancé au galop : c'est une œuvre d'une facture un peu grossière, où le mouvement ne manque pas, mais qui reste fort au-dessous des fresques de Cnossos (fig. 13).

Nous ne pouvons que signaler sommairement les pro-

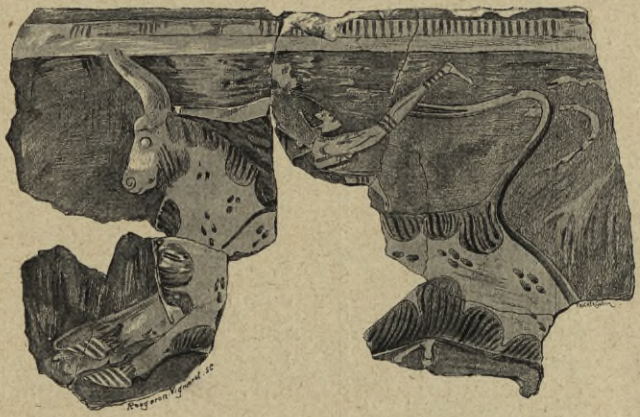


FIG. 13. — COURSE DE TAUREAU
(Peinture de Tirynthe.)

duits de l'art industriel si nombreux à Mycènes. L'ivoire abonde, sous la forme de peignes, de plaques de coffrets, de manches de miroir. Une pièce d'applique reproduit un sujet qui se retrouve dans un ivoire de Spata, une tête d'homme barbu coiffée d'un casque conique. Les objets d'or constituent un véritable trésor. Mais tandis que, parmi les bijoux des tombes royales, il en est qui accusent une réelle rudesse d'exécution, d'autres objets sont d'un art bien supérieur. Tel est le cas pour les beaux poignards de bronze ornés d'incrustations d'or et d'argent, représentant tantôt une chasse au lion (fig. 14), tantôt

FIG. 14. — LAME DE POIGNARD TROUVÉE A MYCÈNES (Musée d'Athènes.)

des panthères poursuivant des canards sur les rives d'un fleuve, à travers des fourrés de lotus. Mais ces trouvailles n'offrent rien de comparable aux deux gobelets d'or découverts à Vaphio. Ils sont ornés de reliefs travaillés au repoussé. Sur l'un d'eux est figurée une chasse au taureau sauvage; un des animaux, pris au filet, se débat avec furie, tandis que les autres détalent au galop ou foncent tête baissée sur les chasseurs. Sur le second de ces vases, on voit les taureaux domptés dans un pâturage semé de bouquets d'arbres. Les scènes sont traitées avec un remarquable sentiment de la vie et une surprenante vigueur de dessin (fig. 15).

Le naturalisme de l'art mycénien apparaît encore dans la décoration des poteries peintes qui dérivent manifestement de l'ancienne céramique égéenne[1]. Dans

1. Pour la céramique mycénienne, voir Furtwaengler et Loeschcke, *Mykenische Thongefaesse* (1879), et *Mykenische Vasen* (1886). Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, p. 181.

sa phase la plus avancée, la céramique mycénienne produit des œuvres originales, où les motifs de l'ornementation sont empruntés à la flore et à la faune de la mer; elle associe aux algues et aux plantes marines les nautiles, les octapodes, les oiseaux d'eau, et crée ainsi, en y ajoutant des éléments linéaires et curvilignes, un décor d'une

FIG. 15. — CAPTURE ET DOMPTAGE DE TAUREAUX

(Reliefs des gobelets d'or de Vaphio. — Musée d'Athènes.)

grande richesse, que font valoir encore la fine qualité de la terre et l'éclat du vernis noir (fig. 16). Ces vases se trouvent répandus dans tout le bassin de la Méditerranée, et attestent ainsi la vogue de cette fabrication céramique.

Au lendemain des découvertes de Schliemann, l'origine de l'art mycénien a soulevé de vives discussions. Il offrait un caractère mixte qui déconcertait la critique. D'un côté, certains objets présentaient des analogies de style avec les bijoux barbares trouvés dans la vallée du Danube,

en particulier à Hallstadt; de l'autre, on constatait des motifs de décoration qui faisaient songer à l'Orient asiatique et à l'Égypte. Après les fouilles de Cnossos, ce caractère mixte ne surprend plus. L'art mycénien est, en

FIG. 16. — VASE DE STYLE MYCÉNIEN A DÉCOR MARIN

(*Journal of Hellenic Studies.*)

effet, formé d'éléments indigènes et d'emprunts faits à l'art crétois. Des œuvres comme les stèles de l'Acropole, les sculptures de la Porte des Lions, les masques d'or, ont été exécutées à Mycènes, et trahissent leur origine par l'infériorité du style. Dans certains bijoux d'or, le décor, composé de spirales et de lignes flexueuses, appartient

sans doute à ce qu'on peut appeler « le style européen » qui est commun aux peuples de l'Europe centrale. D'autre part, on peut désigner aujourd'hui ce qui est d'importation crétoise, les poignards, les gobelets de Vaphio, et bien d'autres œuvres, parmi lesquelles nous citerons un modèle de petit temple en or qui rappelle de si près le temple représenté dans une des fresques de Cnossos (fig. 16 *bis*). Il serait facile de relever bien des faits qui attestent l'influence des modèles crétois sur l'art mycénien, de montrer l'analogie des formes architecturales en Crète et en Argolide, notamment dans le type de la colonne, plus large à la partie supérieure qu'à la base ; de signaler les motifs empruntés par l'art mycénien pour la décoration des bijoux et des pierres gravées. La conclusion qui paraît acquise aujourd'hui, c'est que la Crète est le foyer d'où la civilisation a rayonné en Argolide, et qu'en regard de l'art « minoen » celui de Mycènes est comme un art provincial. Importé en Grèce, il n'y a eu qu'une floraison éphémère, du XV^e^ au XII^e^ siècle environ, et il ne s'y est point implanté profondément. On s'explique que l'invasion des Doriens lui ait été fatale, et qu'on en constate des survivances non point en Grèce, mais en Ionie, c'est-à-dire dans le pays où se réfugient les peuples de l'Hellade refoulés au delà de la mer par l'arrivée des tribus doriennes.

FIG. 16 *bis*. — MODÈLE DE TEMPLE EN OR, TROUVÉ A MYCÈNES
(D'après Schliemann, Mycènes.)

CHAPITRE II

L'ART DE L'ÉPOQUE HOMÉRIQUE

Brunn : *Griechische Kunstgeschichte*, 1893, t. I, p. 65. — Helbig : *l'Épopée homérique expliquée par les monuments*, trad. française de F. Trawinski, 1894. — Perrot et Chipiez : *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VII. — Jebb : *the Homeric House, Journal o Hellenic Studies*, 1886, p. 170-188. — Joseph : *die Palaeste des homerischen Epos*.

§ I. — Le style dorien en grèce

Vers le XII^e^ siècle, l'arrivée des Doriens en Grèce marque le début d'une période dont on a pu dire qu'elle est une sorte de moyen âge. Sans doute la conquête dorienne ne se fait pas brusquement. Les nouveaux arrivants venus du nord, qui s'établissent dans la Grèce continentale, dans les îles, à Rhodes, en Crète, ne suppriment pas d'un coup la civilisation égéenne, mais celle-ci disparaît graduellement dans une Grèce appauvrie et dont l'état social est modifié par la suppression des puissantes dynasties mycéniennes.

Les Doriens apportent avec eux les éléments d'un style décoratif qui est commun aux peuples de l'Europe centrale, aux ancêtres des Ombriens et des Etrusques qui le font également pénétrer en Italie. Il est caractérisé par des éléments purement abstraits et géométriques, dont la rigueur et la sécheresse contrastent avec la richesse de la décoration mycénienne. Les bronzes trouvés à Olympie, dans les couches les plus profondes, en fournissent de

nombreux spécimens[1]. Ce sont des objets votifs, des trépieds dont les pièces sont assemblées mécaniquement par des rivets, des armes, des fibules, des lames de bronze servant à l'ornementation des meubles. Le décor gravé consiste en dessins linéaires, zones de cercles, chevrons, lignes droites ou brisées (fig. 17). Ce style géométrique, dont l'origine dorienne paraît prouvée, se développe dans toute la Grèce, et atteint son apogée avec les vases peints du Dipylon, trouvés dans les anciennes nécropoles d'Athènes. Il témoigne d'une esthétique spéciale, dont le trait dominant est le goût pour le décor rectiligne et régulier, et qui prévaut dans les pays doriens jusqu'au moment où les influences orientales viennent en atténuer la rigueur et y introduire des éléments plus variés.

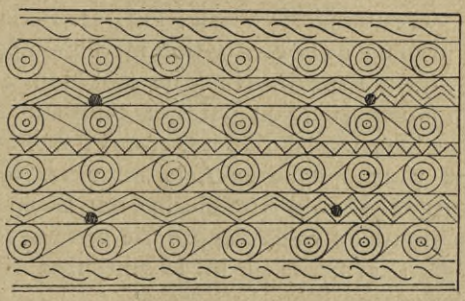


FIG. 17. — PLAQUE DE BRONZE A DÉCOR GÉOMÉTRIQUE
(Trouvée à Olympie.)

La plastique est encore dans l'enfance. La figure humaine se présente sous la forme de grossières statuettes de bronze coulées en plein, conducteurs de chars, guerriers, cavaliers; ce sont les images de ceux qui consacrent ces ex-voto au Zeus d'Olympie. Même rudesse dans les figures d'animaux votifs, chevaux ou bœufs, dont l'exécution est rudimentaire. On peut en rapprocher les terres cuites primitives trouvées dans les plus anciennes nécropoles béotiennes, et représentant soit des idoles en forme

1. Voir *Olympia, die Bronzen.*

de galette ou de cloche dont le vêtement est couvert d'ornements géométriques, soit des sujets de la vie quotidienne et familière. Ces œuvres accusent un style indigène et spontané, qui ne doit rien aux modèles orientaux. Il est manifeste que l'art recommence en Grèce, et qu'il en est encore aux essais les plus modestes.

§ II. — L'art homérique

C'est la Grèce d'Asie, la Grèce ionienne, qui recueille l'héritage de la civilisation mycénienne, ou tout au moins ce qui en survit. Nous ne possédons pas, il est vrai, de monuments qu'on puisse à coup sûr dater de la période des invasions doriennes, et qui nous renseignent sur l'art de cette époque en Asie Mineure. Mais les anciennes céramiques du VII^e^ siècle sont là pour attester que la peinture de vases s'approprie certaines traditions de l'art égéen, et hérite de lui le sentiment pittoresque, le goût des compositions brillantes[1].

A défaut de monuments, les poèmes homériques nous font connaître les survivances qui forment le lien entre l'Ionie et cette Grèce achéenne dont l'épopée chante le passé glorieux. Si l'*Iliade* et l'*Odyssée* représentent à certains égards l'état de la civilisation ionienne vers le IX^e^ siècle, elles trahissent bien des réminiscences de l'époque antérieure. Assurément l'art et l'industrie ont subi un recul. L'épopée a perdu la notion du rôle que jouait jadis la peinture dans la décoration des demeures royales. Les œuvres de sculpture qu'elle mentionne sont fictives. Ce sont des statues d'or fabriquées par Héphaistos, des jeunes gens tenant des torches dans le *mégaron* du palais d'Alkinoos, et des chiens « immortels » qui veillent à l'entrée des portes. L'idée de ces derniers est peut-être

1. Voir E. Pottier, *Catalogue des vases antiques du Louvre*, p. 487.

suggérée au poète par les sphinx et les taureaux ailés des palais assyriens. Aucune allusion, d'ailleurs, aux puissantes murailles qui défendaient en Grèce les acropoles des villes achéennes. L'industrie se borne aux besoins de la vie courante; tout donne l'impression que la vie homérique se développe dans un cadre moins luxueux que celle des dynastes achéens.

Mais à côté de ce que le poète emprunte à la réalité, on reconnaît des réminiscences d'un passé dont le souvenir n'est pas aboli. A bien des égards, le palais d'Alkinoos rappelle celui de Mycènes. Les « murs d'airain » resplendissent d'appliques métalliques; leurs frises d'émail bleu (περὶ δὲ θριγκὸς κυάνοιο[1]) font penser aux frises de Cnossos et de Tirynthe. Le bouclier d'Achille, que le poète décrit avec tant de complaisance comme le produit de l'art merveilleux d'Héphaistos, est orné d'incrustations d'or, d'argent, d'étain, et d'émail noir. N'est-ce pas la technique dont les poignards de Mycènes ont fourni de si remarquables exemples? Si la disposition des sujets par zones semble empruntée aux coupes de métal fabriquées par les Phéniciens, si certaines scènes où apparaissent les dieux sont déjà bien grecques, tel épisode, comme celui de la ville assiégée, peut être rapproché de la composition traitée par un orfèvre mycénien sur

FIG. 18. — SIÈGE D'UNE VILLE
(Fragment d'un vase d'argent de Mycènes.)

1. *Odyssée*, VII, 87.

un vase d'argent dont nous possédons un fragment (fig. 18). La description du bouclier semble inspirée à la fois par le spectacle de la vie ionienne et par le souvenir des chefs-d'œuvre de l'art égéen.

D'autre part, voici des éléments nouveaux qui entrent en jeu; ce sont les produits de l'industrie orientale, et surtout phénicienne. Les Grecs ioniens en reconnaissent la supériorité. Les objets de luxe viennent de Sidon « la ville riche en bronze ». La belle cuirasse d'Agamemnon est un présent d'un roi de Chypre, Kinyras. Les riches tissus brodés sont l'œuvre des femmes sidoniennes. Les vases de luxe en métal proviennent des ateliers phéniciens. La Grèce prend ainsi contact avec l'Orient. Elle en reçoit des modèles dont elle va s'inspirer pour les surpasser bientôt.

CHAPITRE III

LES ORIGINES ORIENTALES

PERROT et CHIPIEZ : *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. III, Phénicie, Cypre, 1885. — RENAN : *Mission de Phénicie.* — *The Antiquities of Cyprus; discovered principally on the sites of the ancient Golga and Idalium, by gal L. Palma di Cesnola,* publiées par MM. C.-T. Newton et Sidney Colvin. — DE CHABAS : *l'Antiquité historique et les monuments égyptiens.* — LEPSIUS : *Ueber einige aegyptische Kunstformen und ihre Entwickelung,* Mém. de l'Académie de Berlin. — DE LONGPÉRIER : *Musée Napoléon III.* — LAYARD : *Nineveh and its remains,* et *the Monuments of Nineveh.* — PLACE : *Ninive et l'Assyrie.* — DUMONT et CHAPLAIN : *les Céramiques de la Grèce propre,* I, p. 105-160. — SEMPER : *der Stil in der technischen und tektonischen Kunst.* — HEUZEY : *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Louvre.*

Les Grecs semblent avoir pris à tâche d'obscurcir l'histoire de leurs origines artistiques. A les en croire, ils auraient tout inventé, et les premiers historiens de l'art grec, connaissant mal l'Orient, ont accrédité cette erreur. « L'art, dit Winckelmann[1], quoique né beaucoup plus tard chez les Grecs que chez les peuples orientaux, y a commencé par les moindres éléments, simplicité qui persuade aisément qu'ils n'en ont rien appris des autres nations, et qu'ils en ont été les premiers inventeurs chez eux. » On sait déjà ce qu'il faut penser de cette théorie, que condamnent les découvertes faites en Orient.

Il est bien prouvé aujourd'hui que l'art grec, à son début, a subi l'influence des civilisations orientales; qu'il leur a dû ses premiers modèles, et qu'il tient d'elles la

1. *Histoire de l'art*, § 4.

science des procédés et l'habileté technique. Il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil sur la situation géographique de la Grèce, pour voir à quel point elle favorise un commerce continu avec l'Orient. Les îles semées dans la mer Égée, séparées par des distances minimes qu'on peut souvent franchir en quelques heures, mettent l'Hellade en communication directe avec l'Égypte et la Phénicie, et les grandes vallées de l'Asie Mineure sont autant de routes naturelles ouvertes dans la direction de l'Assyrie. Tout contribue à faire de la Grèce l'élève de l'Orient : les conditions matérielles, et son infériorité au milieu de ces civilisations avancées et florissantes.

L'histoire des origines orientales de l'art grec ferait à elle seule la matière d'un livre. On se bornera à indiquer ici brièvement la part qui semble revenir aux pays orientaux dans cette initiation, jusqu'au moment où le génie grec entre résolument dans sa voie originale.

§ I. — Influences phéniciennes

C'est surtout sur les Grecs des îles et du Péloponèse que l'industrie phénicienne a exercé une action sensible. Les colonies des Sidoniens et des Tyriens avaient fait de la Méditerranée une mer phénicienne : leurs comptoirs, leurs factoreries étaient établis à Rhodes, en Crète, dans les Cyclades, et jusqu'à Cythère; de là, ils avaient poussé dans le Péloponèse, à Amyklæ, à Gythion, et remonté jusque dans l'Argolide, l'Attique et la Béotie. Ces établissements les mettaient en contact avec les Grecs occidentaux, surtout avec les Doriens; on sait ce que la civilisation grecque leur a dû : les origines phéniciennes de l'alphabet grec sont bien connues.

Les navires phéniciens apportaient en Grèce des ouvrages d'or et d'argent, de verre, d'ivoire, travaillés par les verriers et les orfèvres de Tyr et de Sidon, des vases

précieux, des statuettes de bronze, de terre cuite, comme celles que l'on vendait encore à Paphos au VIII^e^ siècle, et qui servaient de talismans aux navigateurs. Ces objets étaient les modèles des ouvriers grecs, qui les imitaient avec une gaucherie enfantine. C'est l'art phénicien qui fournit aux bronziers du Péloponèse le beau type du griffon à tête d'aigle dont de nombreux exemplaires ont été trouvés à Olympie et au Ptoïon, en Béotie. Les navigateurs sidoniens et tyriens n'apportaient pas seulement les produits de leur industrie. En vertu d'un privilège acquis depuis le règne de Tothmès I^er^, ils avaient le monopole du commerce de l'Égypte avec l'étranger, et ils répandaient en Grèce des objets de fabrication égyptienne, qui frappaient les Grecs d'autant plus vivement que l'Égypte leur était fermée. Il faut donc reconnaître aux Phéniciens un double rôle : celui d'intermédiaires entre la Grèce et l'Égypte, et celui d'initiateurs par leur propre industrie.

Dans quelle mesure l'art phénicien a-t-il pu agir sur l'art grec à ses débuts? Il offrait à l'imitation des Grecs des œuvres de styles fort mêlés. On a souvent remarqué que les produits phéniciens n'ont jamais fait que refléter le style de l'Égypte et de l'Assyrie, suivant que la Phénicie était soumise à la suprématie de l'un ou de l'autre de ces pays. Le témoignage le plus concluant est fourni par les monuments de l'art cypriote, qui est un des rameaux les plus importants de l'art phénicien. Grâce aux belles fouilles de M. Palma di Cesnola dans l'île de Cypre, on possède aujourd'hui une riche série de statues provenant des antiques villes de Golgos et d'Idalia; on y retrouve clairement l'influence successivement prédominante de l'Égypte et de l'Assyrie. Les statues de style *égyptisant* montrent des personnages debout, les bras pendant le long du corps : la coiffure est le *klaft* ou le *pchent* de l'Égypte; ils portent autour des reins la *schenti*, ou pagne échancré[1]. D'autres

1. *The Antiquities of Cyprus,* publiées par Newton et Sidney Colvin, pl. IX.

statues, de style assyrien, contrastent avec les précédentes : ici les personnages, rois ou prêtres, portent le casque ou une sorte de bonnet pointu[1]; la barbe et la chevelure sont disposées en boucles symétriques, et la longue robe recouvre presque tout le corps. Enfin des statues d'une date postérieure rappellent les caractères de l'art grec archaïque, tout cela avec un fonds commun, un air de famille, qui est proprement cypriote. On peut suivre cette progression, qui répond à des changements successifs d'influences étrangères, dans la précieuse collection de figurines du Louvre, provenant des fouilles de M. de Vogüé. On y reconnaît le style de l'Égypte et celui de l'Assyrie, jusqu'au moment où Cypre devient un des centres de la civilisation grecque en Orient.

Il est facile d'apprécier le genre de modèles que la Phénicie offrait à l'imitation des Grecs : c'étaient les formes générales égyptiennes, avec un souci du détail et une exécution qui relevaient plutôt de l'Assyrie. On retrouve ce mélange dans de précieux monuments, découverts en Cypre. Le trésor de Curium comprend de nombreux objets où apparaissent à la fois le style égyptien et le style assyrien : au premier appartiennent des scarabées, des coupes dorées ; au second, des agrafes enrichies de chimères et de fleurs, des coupes décorées de sujets familiers aux artistes du royaume d'Assour. Les belles coupes phéniciennes d'argent doré trouvées à Larnaca présentent les mêmes caractères; la pose, l'attitude, le costume des personnages figurés sur les frises, et les détails de l'ornementation offrent une telle confusion de styles, qu'on y reconnaît à la fois l'*uraeus* des rois d'Égypte, et les motifs employés pour la décoration des palais de Ninive[2].

Les Grecs durent beaucoup aux Phéniciens, qui furent leurs maîtres dans l'art de travailler le bronze.

1. *Même ouvrage,* pl. XVIII.
2. De Longpérier, *Musée Napoléon III,* pl. X et XI.

Aussi, dans les plus anciennes statues helléniques, on retrouve cette sorte de compromis entre deux arts différents, qui est le propre du style phénicien : l'attitude hiératique des statues égyptiennes, et le soin du détail des œuvres assyriennes.

§ II. — Influences égyptiennes

On a beaucoup exagéré, semble-t-il, l'influence directe de l'Égypte sur les arts de la Grèce. Il est certain que cette région a été longtemps fermée aux Hellènes, qui la connaissaient seulement par l'intermédiaire des Phéniciens. Elle ne s'ouvre pour eux que sous la XXVI[e] dynastie saïte, au temps de Psamétik I[er] (VII[e] siècle), alors que les Grecs sont déjà en possession des procédés techniques de l'art; les témoignages historiques prouvent à quel point cette civilisation imposante les frappa d'étonnement. L'influence de l'Égypte est cependant sensible au début de l'art grec. Pausanias, parlant des antiques ξόανα, ces primitives images des divinités grecques, déclare que beaucoup d'entre eux étaient égyptiens. D'après lui, les statues de bois d'Héraclès, d'Hermès et de Thésée, qui se trouvaient dans le gymnase de Messène, accusaient clairement une origine égyptienne, et l'on reconnaissait ce même style « exactement », ajoute-t-il, dans l'Héraclès d'Érythres apporté de Tyr par les Phéniciens[1]. Pausanias distingue deux sortes de *xoana :* ceux qui sont traités à la manière égyptienne ou même apportés d'Égypte, et ceux des Dédalides ou élèves de Dédale; en d'autres termes, pour les Grecs, leurs plus anciennes statues religieuses se rattachaient à la tradition égyptienne, et Dédale représente les premiers efforts de l'art grec pour s'en détacher.

1. Pausanias, VII, 6.

On sait déjà la part qui revient à la Phénicie dans cette question des origines égyptiennes. Par le commerce, elle importe en Grèce des objets qui servent de modèles ; par le caractère égyptisant de l'art phénicien, elle communique aux premières œuvres grecques comme un reflet des arts de l'Égypte. Quand les mercenaires grecs accueillis par Psamétik s'établissent dans le Delta, à Naucratis (666-612), le génie hellénique commence à sortir de sa longue enfance ; il est déjà préparé à recevoir de l'Égypte ce qu'il semble lui avoir emprunté : des suggestions de

FIG. 19. — STATUE DE LIONNE, TROUVÉE A CORFOU

formes et de types, des procédés techniques perfectionnés, comme celui de la fonte du bronze, et peut-être un sentiment plus élevé et plus religieux de l'art. Les artistes grecs, à l'exemple des sculpteurs égyptiens, appliquent à la figure humaine les principes d'un canon régulier. On a pu reconnaître cette influence de l'Égypte dans plusieurs monuments archaïques de la sculpture grecque. Elle est surtout apparente dans le type des figures viriles, dont les bras sont collés au corps, tandis que la jambe droite se porte en avant par une convention familière à l'art de l'ancien Empire. Les produits de l'industrie égyptienne, colportés par le commerce phénicien, comme les figurines en terre vernissée, ont pu suggérer aux Grecs les formes essentielles de ce type. L'imitation du style égyptien n'est

pas moins sensible dans une figure de lionne en pierre calcaire trouvée à Corfou et dont le modèle est peut-être quelque statuette émaillée égypto-phénicienne (fig. 19).

§ III. — Influences assyriennes

La part qui revient à l'Assyrie dans l'histoire des origines orientales de l'art grec est la plus considérable. Son action s'exerce surtout dans la Grèce asiatique, dans cette Ionie où l'art prend son premier développement, et dans quelques parties de la Grèce propre, à Corinthe par exemple, ville commerçante, que ses relations mettent en rapport direct avec l'Asie Mineure. Les découvertes faites à Ninive par M. Botta, les fouilles de M. Layard à Kouyoundjik et à Nimroud ont eu une importance capitale pour éclairer l'histoire de l'art grec : la comparaison des monuments assyriens avec les plus anciennes œuvres helléniques a montré clairement que, dans les pays ioniens, l'art s'est formé à l'école de l'Assyrie. Cette filiation des formes est démontrée par un grand nombre de faits, qui peuvent se grouper sous les titres suivants : 1° motifs d'ornementation ; 2° types figurés ; 3° technique ornementale et plastique.

1° Certains motifs de décoration ont passé directement des stèles et des briques émaillées de l'Assyrie sur les vases peints et les marbres de la Grèce. Telles sont la palmette, la rosace, qui apparaissent sur les vases grecs du plus ancien style. La fleur de lotus, épanouie entre deux boutons, est assyrienne : on la retrouve fréquemment dans les peintures céramiques de la Grèce dites de tyle corinthien.

2° Les emprunts ne sont pas moins sensibles dans les sujets qui comportent des types d'animaux ou la figure humaine. C'est l'Orient qui a créé tout ce monde fantastique de sphinx, de personnages ailés, d'animaux chimé-

riques à tête humaine, ces zones de tigres, de boucs, de mouflons, qui se déroulent en longues files sur les coupes de métal de Ninive ou sur les bas-reliefs, et qui viennent prendre place sur les vases grecs archaïques. Entre les griffons assyriens retrouvés à Nimroud et ceux qui décorent les vases de Rhodes, l'analogie est saisissante. Les figures monstrueuses et fantastiques, chères à l'Assyrie, ne le sont pas moins à l'art grec naissant, tandis qu'on ne les voit plus sur les monuments d'un style plus avancé. Les premiers artistes grecs ne bornent pas leurs emprunts à l'imitation des motifs assyriens; ils copient aussi le système de décoration. Leurs vases sont ornés, comme les coupes de métal de Cypre et de Ninive, de zones successives, qui semblent autant de frises superposées. On ne se représente pas autrement le cratère d'airain que les Doriens de Sparte avaient fait exécuter pour Crœsos; il était, dit Hérodote, « décoré jusqu'au bord de figures de plantes et d'animaux[1] ». Outre les vases et les objets de métal, les riches étoffes et les tapis d'Assyrie fournissaient aux Grecs ces types d'ornementation. C'est ainsi que le peplos d'Alcisthènes de Sybaris était, au dire d'Aristote, décoré de bordures à sujets orientaux : « Le haut représentait les animaux sacrés des Susiens, et le bas ceux des Perses. »

3° L'influence assyrienne se trahit également dans les œuvres de la plastique grecque. Bien que, dès le début, le génie grec se montre plus original dans la plastique que dans les arts industriels, comme la céramique, il faut encore ici faire la part de l'Orient. Le souci du détail, le soin avec lequel sont traités les accessoires, barbe, chevelure, costume; une certaine préoccupation d'accuser l'anatomie dans le nu, et de faire saillir les muscles ; des formes lourdes et trapues, voilà autant de caractères communs à la sculpture assyrienne et à la plastique pri-

1. Hérodote, I, 70.

mitive des Hellènes. Toutefois on admettra que, dans cet ordre, l'imitation est plus difficile, et que, d'autre part, l'étude directe du nu, dans les statues d'athlètes, permettra plus vite aux Grecs de développer leurs qualités personnelles.

§ IV. — Développement de l'hellénisme

A une époque déjà historique, au VII^e^ siècle, on voit l'esprit grec accuser énergiquement sa personnalité et sa force d'invention. Si l'art conserve les éléments du décor oriental, il les relègue au second plan, et c'est aux légendes nationales qu'il réserve la place d'honneur. Les textes nous montrent encore le mélange d'influences asiatiques et d'hellénisme qui caractérise cette période. Pausanias nous a laissé la description d'un important monument du VII^e^ siècle ; c'est le coffre votif dédié à Olympie par les Kypsélides, en souvenir de Kypsélos, tyran de Corinthe, que sa mère avait caché dans un coffre pour le sauver de la mort[1]. L'opinion commune fait remonter ce monument au début du VII^e^ siècle[2]. Il était décoré de zones horizontales, et les figures étaient les unes sculptées dans le cèdre, les autres rapportées et travaillées en or ou en ivoire. Les sujets figurés sont empruntés en grande partie aux mythes helléniques ; mais l'influence de l'Orient y est encore fort sensible. Elle se trahit par la recherche du symbolisme cru et des figures d'épouvante, comme celle de la Destinée (Κῆρ), figurée sous les traits d'une femme aux ongles crochus, aux dents énormes. Certains sujets purement asiatiques ne sont plus compris par Pausanias : telle est, par

1. Pausanias, V, 17.

2. Il peut avoir été exécuté plus tôt. Pausanias dit seulement que les inscriptions en vers qui accompagnaient les sujets étaient empruntées au poète Eumélos, qui florissait vers la fin de la IX^e^ olympiade (741 avant notre ère).

exemple, l'Artémis persique. Le voyageur grec se demande pourquoi elle est figurée « avec des ailes aux épaules, et tenant d'une main une panthère, de l'autre un lion ». C'est un motif que reproduisent souvent les gemmes orientales et les bijoux phénico-grecs et qui a passé dans la peinture de vases (fig. 20). Par contre, la plus large place est faite aux sujets purement grecs, comme Œnomaos poursuivant Pélops et Hippodamie, le départ d'Amphiaraos, Nausicaa et ses femmes montées sur des mules et se rendant au lavoir, Héraclès mettant les Centaures en fuite, Persée tuant la Gorgone, les Dioscures enlevant Hélène.

FIG. 20. — ARTÉMIS PERSIQUE
(D'après une peinture de vase grecque.)

Quant au style des figures, on peut s'en faire une idée d'après les peintures céramiques du VII^e^ siècle[1]. Nous avons déjà cité les vases de Rhodes et de Corinthe; ceux de Milo n'ont pas moins d'intérêt. Les ornements sont encore orientaux; on y retrouve les bandes d'animaux asiatiques; mais les personnages qu'elles encadrent sont déjà les dieux helléniques sous leur forme grecque. On reconnaît, sur un vase de Milo, Apollon et Artémis, traités comme devaient l'être les personnages du coffre de Kypsélos[2].

1. Voir la restitution proposée par M. Stuart H. Jones, *Journal of Hellenic Studies*, 1894, p. 30, pl. I.
2. Conze, *Melische Thongefaesse*, pl. IV.

Dès la seconde moitié du VII^e^ siècle, les écoles artistiques se constituent dans la Grèce orientale, et l'art de travailler le métal prend un singulier développement. On n'en est plus à copier l'Orient; l'art grec s'ingénie et devient personnel. Vers la XL^e^ olympiade (ou dès la XX^e^, suivant la chronique d'Eusèbe), Glaucos de Chios invente la soudure des métaux, et substitue un procédé nouveau à la vieille technique de l'assemblage mécanique; c'est celle que les Corinthiens employaient encore avant l'année 585, lorsqu'ils exécutèrent pour les Kypsélides un colosse destiné à Olympie, fait de lames d'or battues au marteau et ajustées à l'aide de clous. A Chios également, les sculpteurs Mélas, Mikkiadès et Arkhermos sont, dès le VII^e^ siècle, les fondateurs d'une école qui se développera brillamment au VI^e^. A Samos, l'art de travailler le bronze fait de rapides progrès sous l'impulsion de Rhœcos et de ses fils Théodoros et Téleclès. Ces toreuticiens sont aussi architectes; ils commencent à Samos le grand temple d'Héra, dont les fondations exigent des travaux multiples, où se déploient les aptitudes variées de ces vieux maîtres. Dès le VII^e^ siècle, l'école des fondeurs samiens produit des œuvres importantes; tel est le cratère d'airain dédié dans l'Héraion par des Samiens à leur retour de Tartessos (olympiade XXXVII); il était orné de têtes de griffons en ronde bosse, avec trois figures agenouillées servant de piédestal. Les artistes de Samos arrivent à une telle habileté, que, moins d'un siècle plus tard, leurs œuvres sont recherchées en Orient: ainsi le Samien Théodoros exécute pour Crœsos un grand cratère d'or que le roi, vers l'année 548, consacre dans le sanctuaire de Delphes.

Ces rapides progrès se produisent surtout dans la Grèce orientale. Mais l'art va bientôt marcher du même pas dans la Grèce continentale. Après 550, les écoles doriennes vont s'épanouir à Sparte, à Argos, à Sicyone, sous l'influence des sculpteurs crétois, Dipoinos et Skyllis et du Magnésien Bathyclès. Les ordres d'architecture se

constituent; aux anciens simulacres de bois succèdent les statues de dieux et d'athlètes, témoignant déjà de l'étude directe de la nature; les sculpteurs vont cesser d'être des « racleurs de pierre », comme les Grecs appelaient les premiers artistes qui travaillaient le marbre; un siècle sépare encore l'art grec de ce merveilleux v^e^ siècle qui sera l'époque de la perfection.

En même temps que la trace des origines orientales s'atténue et s'efface, les tendances opposées du génie dorien et du génie ionien s'accusent davantage. Mais, en dépit de ces différences, il y a un caractère commun à toute la race hellénique : c'est un instinct supérieur de la beauté, servi par les qualités les plus rares; c'est aussi une foi invincible dans son génie, qui lui inspire, avec le sentiment de sa force, le dédain de tout ce qui n'est pas grec.

LIVRE II

L'ARCHITECTURE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DES ORDRES GRECS

Choisy : *Histoire de l'architecture*, I.— Chipiez : *Histoire critique des ordres grecs.* — Perrot et Chipiez : *Histoire de l'art*, t. VII. *La Grèce de l'épopée. La Grèce archaïque* (*le Temple*), 1898. — Lechat : *le Temple grec*, 1902. — Puchstein : *das Ionische Kapitell*, 1887. — Wiegand : *Archaische Poros-Architektur der Akropolis zu Athen*, 1904.

C'est le temple qui, dans l'architecture grecque, représente la parfaite expression du génie national. C'est à en régler la forme, la structure et les proportions, à en faire l'ensemble le plus harmonieux, que l'art hellénique a tout d'abord appliqué ses facultés d'invention. C'est pour le temple qu'ont été constitués les ordres. Pour en étudier les origines, il faut donc considérer les différentes phases de développement de l'organisme vivant qu'est le temple.

Suivant une théorie qui a trouvé son expression dans Vitruve, l'architecture du temple grec procéderait de la construction en bois. L'édifice de pierre aurait pour prototype la cabane bâtie en bois de grume et en briques crues où vivaient les anciennes populations helléniques. Dans l'entablement, ou partie supérieure du temple, on

retrouverait le souvenir des poutres, des chevilles, des plafonds de bois; quant à la colonne, elle dériverait du support de bois équarri ou épannelé à la hache. On s'expliquerait ainsi que la tradition ait gardé le souvenir de vieux temples primitifs en bois, comme celui de Métaponte, ou comme le *sékos* de Poseidon Hippios près de Mantinée, dont on nommait les architectes légendaires, Agamèdes et Trophonios.

Les recherches les plus récentes ont démontré que cette théorie contient une grande part de vérité. Mais il est possible de désigner avec plus de précision le prototype du temple dorique, et de concevoir comment ce dernier s'est développé[1].

Les origines du temple dorique. — Elles doivent être cherchées dans le *mégaron* du palais mycénien. A Tirynthe comme à Mycènes, le *mégaron* est la salle d'honneur de la demeure princière; ses dispositions essentielles conviennent donc à la demeure divine qu'est le temple grec. Rappelons sommairement quel en est le plan (fig. 21). C'est un rectangle allongé, dont les deux murs latéraux se prolongent en forme d'antes, et enferment parfois un double vestibule, le *prodomos* et l'*aithousa*. Entre les antes, la façade est ornée de deux colonnes. Seules, les assises inférieures des murs sont en pierre; pour le reste, l'architecte n'a employé que la brique crue et le bois. Les colonnes, qui sont en bois, comme l'entablement qu'elles supportent, posent sur des dés de pierre. Cette courte description suffit à montrer qu'on retrouve là tous les éléments constitutifs d'un temple dorique à antes. Si l'on change simplement les noms, le *mégaron*, avec ses quatre colonnes intérieures, devient la *cella* ou le *naos;* le *prodomos* devient le *pronaos*.

Comment s'est fait le passage du *mégaron* au temple

1. Voir surtout Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VII, p. 349 et suivantes, et Lechat, *le Temple grec*.

dorique à six colonnes de façade, et à colonnade latérale? Nous ne connaissons pas toutes les phases de la transformation, mais il est possible de les restituer au moins théoriquement. Imaginons le type de temple le plus rapproché du prototype mycénien; il n'aura qu'une façade fort simple, avec deux colonnes entre les antes. Puis l'idée vient sans doute à l'architecte d'embellir cette façade en la faisant précéder d'un portique à quatre colonnes qui, pour ainsi dire, la double extérieurement. Un nouveau progrès consiste à envelopper tout le temple d'une colonnade en portant à six le chiffre des colonnes de la façade, et à créer ainsi le temple hexastyle périptère, avec sa *péristasis*. Enfin la symétrie est complètement réalisée dans l'édifice, quand les dispositions de la façade antérieure viennent se répéter sur la façade postérieure, et dès lors le plan définitif du temple dorique se trouve constitué.

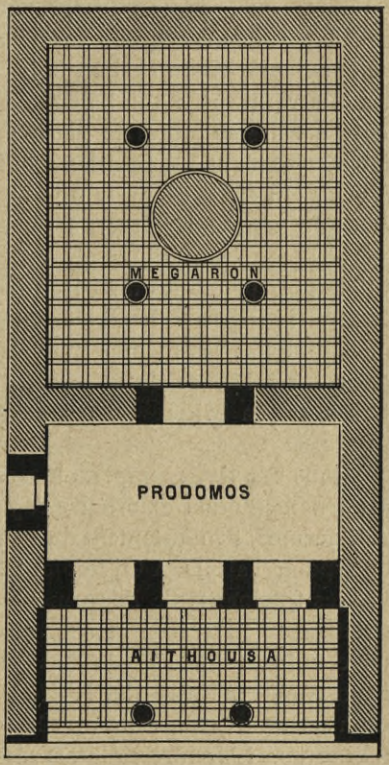


FIG. 21. — PLAN DU MÉGARON MYCÉNIEN

A l'appui de cette théorie, des faits précis permettent

d'affirmer que le temple primitif était bien réellement construit en bois. Le plus ancien temple dorique qui ait été découvert en Grèce est l'Héraion d'Olympie, dont la date peut être placée vers le début du VII^e^ siècle. Or, Pausanias rapporte que, de son temps, on y voyait encore une colonne de chêne pieusement conservée comme un vestige de l'ancienne colonnade en bois. Au fur et à mesure que les fûts vermoulus tombaient de vétusté, on les remplaçait par des colonnes de pierre ; et, de fait, les colonnes retrouvées dans les fouilles accusent des dates très différentes. Un autre exemple non moins digne d'attention est celui du temple découvert à Thermos, en Étolie. Sans être de beaucoup antérieur au VI^e^ siècle, il était construit suivant les principes de l'architecture primitive. La cella étroite et longue était divisée en deux nefs par une colonnade de bois ; les mêmes matériaux avaient été employés pour les colonnes de la *péristasis* et les parties hautes. Les murs en briques crues posaient sur des assises de pierre.

Dans ces vieux temples, la terre cuite peinte concourait à l'ornementation extérieure et y jetait une note colorée. A Thermos, l'entablement du temple était orné d'antéfixes de type archaïque. A Olympie, les fouilles ont fait retrouver les fragments de l'énorme acrotère qui couronnait le fronton de l'Héraion et affectait la forme d'un disque de terre cuite, colorié de dessins géométriques sur un fond brun sombre. En Sicile, la décoration en terre cuite était d'un usage très répandu ; on la retrouve à Métaponte et à Sélinonte. L'architecte du Trésor de la ville sicilienne de Géla, à Olympie, avait prodigué les cymaises et les revêtements de terre cuite, tout brillants d'une riche ornementation polychrome.

Il n'est plus nécessaire aujourd'hui, pour expliquer les origines de la colonne dorique, de les chercher en Égypte, ni de désigner sous le nom de protodorique la colonne de Béni-Hassan. La colonne dorique est issue directe-

ment de la colonne mycénienne. Cette dernière est plutôt un support qu'une colonne. Plus mince à la base qu'au sommet, s'évasant à mesure qu'elle monte, elle est couronnée d'un coussinet circulaire et d'un plateau ou abaque sur lequel porte l'entablement (fig. 22). Quand les architectes grecs abandonnent le bois pour la pierre, il leur suffit de donner à la colonne une structure plus satisfaisante pour l'œil, plus logique aussi, en plaçant à la base le diamètre le plus large. La forme du coussinet se rectifie et s'allège, l'abaque s'agrandit, le fût se creuse de cannelures, et ainsi se constitue le type désormais fixé de la colonne dorique. On a pu dire justement qu'elle naît avec le temple en pierre. Quant à l'entablement, il conserve bien des éléments décoratifs qui s'expliquent par des survivances de l'architecture en bois du *mégaron* mycénien.

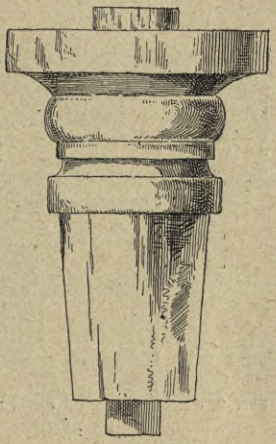


FIG. 22. — FRAGMENT D'UNE COLONNETTE MYCÉNIENNE EN IVOIRE

Les origines de l'ordre ionique. — Entre l'ordre dorique et l'ordre ionique, il y a des différences essentielles : l'architrave est plus légère ; les colonnes, plus grêles, portent sur des bases ; le chapiteau comporte des volutes avec un abaque rectangulaire. En le désignant sous le nom d'ionique, les Grecs lui attribuaient comme patrie d'origine la côte occidentale de l'Asie Mineure ; et c'est là en effet qu'on en retrouve les plus anciens spécimens, avec les ruines de l'Artémision d'Ephèse et celles du temple d'Apollon Napéen à Lesbos. En Eolide, à Néandria, les fouilles nous ont fait connaître un type curieux de chapiteau formé de volutes adossées,

qui date du VII^e siècle. Sans reproduire les formes canoniques du chapiteau ionique, il en montre les éléments essentiels, et s'en rapproche à certains égards.

Il n'y a donc point de rapport apparent au premier coup d'œil entre l'ordre ionique et l'architecture mycénienne d'où dérive l'ordre rival. Pourtant les théories les plus récentes ont établi que, comme le dorique, il est issu de la construction en bois de l'époque mycénienne[1]. Mais tandis que le premier se développe en Grèce, l'ionique se forme en Asie d'après des principes différents. Le prototype qui lui donne naissance serait un type d'édifice à entablement léger, avec un toit en double pente, réclamant des supports moins robustes que la colonne du palais mycénien. C'est en Troade qu'on le retrouverait. Quant au chapiteau, il dériverait d'un couronnement de poteau en forme de rectangle allongé. Qu'on imagine un madrier quadrangulaire dont la face inférieure serait échancrée pour permettre l'insertion de la tête du poteau; qu'on se représente les extrémités arrondies, avec les faces ornées d'une décoration peinte en forme de volutes qui soulignerait les courbes; on aura restitué théoriquement le chapiteau ionique primitif. Telles sont, au reste, les formes que reproduisent plusieurs chapiteaux archaïques du VI^e siècle, notamment celui qui provient de Délos (fig. 23). L'abaque n'est pas encore détaché des

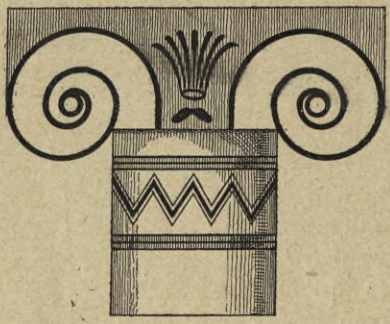


FIG. 23. — CHAPITEAU IONIQUE ARCHAÏQUE DE DÉLOS

1. Choisy, *Histoire de l'architecture*, t. I, p. 352.

volutes; il fait corps avec elles, et cette structure massive conserve le souvenir du chapiteau primitif, taillé d'un seul morceau, abaque et volute, dans un madrier de bois.

Issu, comme le dorique, de la construction en bois, l'ordre ionique se développe cependant sur un autre terrain, et il est permis de croire qu'il emprunte à l'Orient quelques-uns de ses éléments. Le plus caractéristique est la volute. Or, elle se retrouve dans un édifice sculpté sur les rochers de Boghaz-Keuï, en Cappadoce, dans les colonnes que représentent des peintures égyptiennes, dans des baldaquins figurés sur des coupes assyriennes, sur des stèles funéraires de Cypre. Il faut donc faire une part aux influences orientales dans l'invention du motif qui contribue le plus à imprimer à l'ordre ionique sa physionomie propre.

Telles sont les origines des deux ordres qui vont se partager la faveur des architectes grecs, l'un puissant et sévère, l'autre empreint de la plus délicate élégance. Quant à l'ordre corinthien, il n'apparaît qu'au v^{e} siècle, et n'est à vrai dire qu'une variante de l'ordre ionique. Nous n'avons donc pas à en chercher la filiation avec l'architecture en bois de la période mycénienne.

CHAPITRE II

LES ORDRES GRECS. — LEURS PRINCIPES

K. Boetticher : *die Tektonik der Hellenen*, 1852. — Kugler : *Geschichte der Baukunst*, 1856. — Semper : *der Stil*, 2e édit., 1878. — Dœrm : *die Baukunst der Griechen*, 1881. — Laloux : *l'Architecture grecque* (Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts), 1888. — Choisy : *Histoire de l'architecture*. — Koldewey et Puchstein : *die Griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien*, 1899. — Anderson et Spiers : *die Architektur von Griechenland und Rom*, trad. Buyer, Leipzig, 1905.

§ I. — L'ordre dorique

Dans ses éléments essentiels et à l'époque de son épanouissement complet, le dorique se compose des membres suivants. Le fût de la colonne, posant directement sur le stylobate ou soubassement, et creusé de vingt cannelures à arêtes vives, affecte sensiblement la forme de deux cônes tronqués, appliqués l'un sur l'autre à leur section la plus large. La colonne offre ainsi un renflement ou *entasis*, qui lui donne un aspect de force et d'élasticité. Elle est composée de tambours cylindriques scellés intérieurement les uns aux autres, et qui étaient le plus souvent cannelés sur place. L'extrémité de la colonne se termine par le gorgerin, compris entre deux rangs de rainures ou annelets qui semblent réunir énergiquement par une ligature les forces de résistance du fût, pour supporter le chapiteau. Celui-ci comporte un coussinet (ou échine), surmonté d'une plaque rectangulaire (tailloir ou abaque) qui fait saillie au-dessus de l'échine (fig. 24).

Ce puissant support soutient un entablement composé

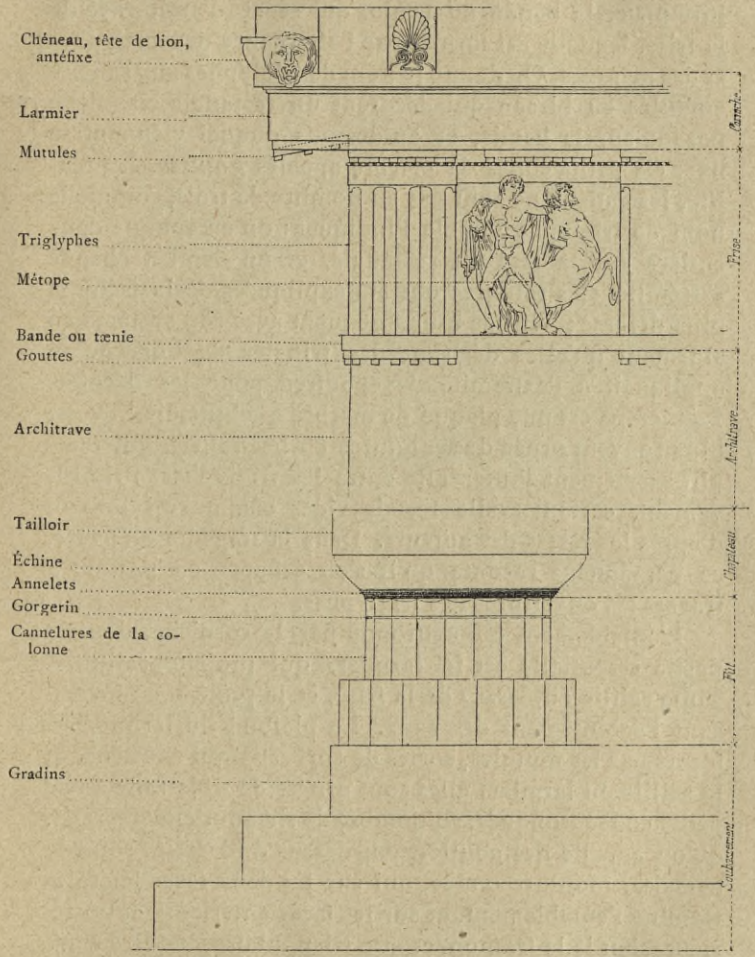


FIG. 24. — ORDRE DORIQUE DU PARTHÉNON

de plusieurs parties distinctes (fig. 24). D'abord l'architrave

tout unie, composée de blocs lisses ayant leur portée franche de colonne en colonne. Au-dessus court une moulure plate, la bande ou tænie, qui sépare l'architrave de la frise, laquelle est formée par l'alternance des triglyphes et des métopes. On donne le nom de triglyphes aux canaux entaillés en biseau qui décorent un rectangle en saillie posant sur la bande, et au-dessous duquel viennent se fixer six petits cônes de marbre appelés *gouttes*. En réalité, les canaux ne sont pas au nombre de trois, comme le nom de triglyphe semble l'indiquer : on en compte deux entiers sur la face du rectangle, et un demi à chaque extrémité. Ces rainures ont été expliquées de la façon la plus diverse ; Vitruve est conséquent avec son système en affirmant qu'elles dérivent des tringles de bois qu'on appliquait à l'extrémité des poutres pour les décorer. La métope est une plaque de marbre quelquefois lisse, le plus souvent ornée de sculptures en bas-reliefs, qui remplit exactement l'intervalle entre les triglyphes. Primitivement, cet intervalle restait vide, comme on le voit d'après les textes des auteurs. Dans la tragédie d'*Oreste*, ce personnage raconte qu'il s'est échappé en passant à travers les ouvertures des triglyphes.

L'entablement est couronné par la corniche, dont la partie essentielle est le larmier, qui projette sa puissante saillie au-dessus de la frise, et la protège en favorisant l'égouttement des eaux. Le plafond du larmier est formé par les mutules, sortes de corbeaux qui soutiennent la saillie du larmier; elles sont ornées de trois rangées de petits cônes tronqués, au nombre de six pour chaque rang, qu'on appelle des gouttes. Au-dessus du larmier court la cymaise, moulure ondée, qui sur les deux faces latérales termine l'entablement, et sur les faces antérieure et postérieure, borde le fronton, espace triangulaire, encadré entre deux rampants (fig. 25).

Il est remarquable que l'art grec ait ainsi conservé des éléments dérivés de l'architecture en bois, et qui ne s'expli-

quaient plus quand on mettait en œuvre la pierre ou le marbre. Les gouttes des mutules ne sont, en effet, que l'imitation des chevilles de bois, qui, dans l'entablement

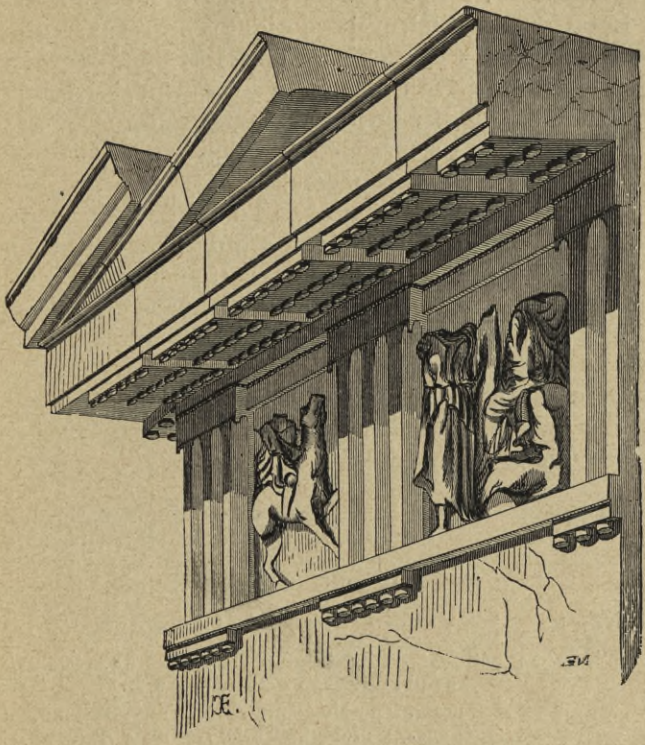


FIG. 25. — ORDRE DORIQUE. — DÉTAIL DE LA FRISE ET DU LARMIER

mycénien, servaient à assujettir des planchettes sous les madriers de la couverture. Celles qui terminent chaque triglyphe, sous le bandeau de la frise, rappellent également les chevilles qui consolidaient, sur la maîtresse poutre de l'architrave, la pièce de bois où le constructeur mycénien

plaçait le décor de la frise. Ces éléments, les architectes grecs les ont cependant respectés, comme des survivances de l'âge antérieur, et ils ont su leur faire une place dans la sévère ordonnance de l'entablement dorique.

Les Grecs appelaient le dorique l'ordre masculin. C'est que rien n'y est sacrifié à la grâce; les proportions sont vigoureuses, l'ornementation sobrement distribuée ; l'ensemble frappe par un aspect de puissance et de simplicité austère, qui a fort bien pu rappeler aux Grecs les formes robustes du corps masculin.

On peut suivre les progrès de l'ordre dorique en étudiant les dimensions des colonnes qui se modifient lentement, jusqu'au moment où elles atteignent les proportions canoniques. D'abord massives et trapues, elles offrent un caractère de pesanteur qui va diminuant à mesure qu'on se rapproche de la perfection ; peu à peu, elles deviennent plus élancées, et le rapport du diamètre à la hauteur s'accroît régulièrement. Le tableau suivant peut donner une idée de ce progrès.

Date incertaine.	Corinthe, un des plus anciens temples doriques de la Grèce propre. La colonne n'a pas même en hauteur 4 diamètres : la pesanteur est extrême, et le stuc qui la recouvre y ajoute encore.
VII^e siècle (?).	Sélinonte. Le vieux temple : 4 diamètres 2/5.
VI^e siècle.	Sélinonte. Temple plus récent : 4 diamètres 1/2. Temple de Zeus : 4 diamètres 2/3.
	Syracuse. Temple connu sous le nom de temple de Diane, 4 diamètres 2/5. Temple d'Athéna (?) à Santa-Maria delle Colonne, dans l'île d'Ortygie : moins de 5 diamètres.
	Pæstum. Grand temple de Neptune : le renflement des colonnes est considérable : 4 diamètres 1/2. Temple de Déméter : 4 diamètres 4/5.
V^e siècle.	Égine. Temple d'Aphaia : les colonnes ont 5 diamètres 1/3 : c'est déjà l'époque voisine de la perfection.
	Athènes. Le temple dit Théséion : 5 diamètres 1/2. Ce sont les proportions de la bonne époque.

En même temps que la colonne s'élance, l'entablement

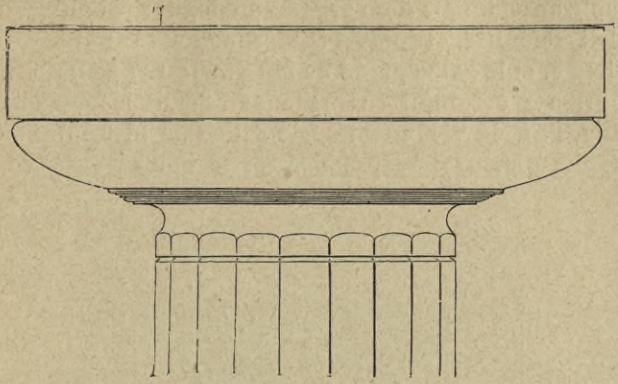


FIG. 26. — CHAPITEAU DE SÉLINONTE

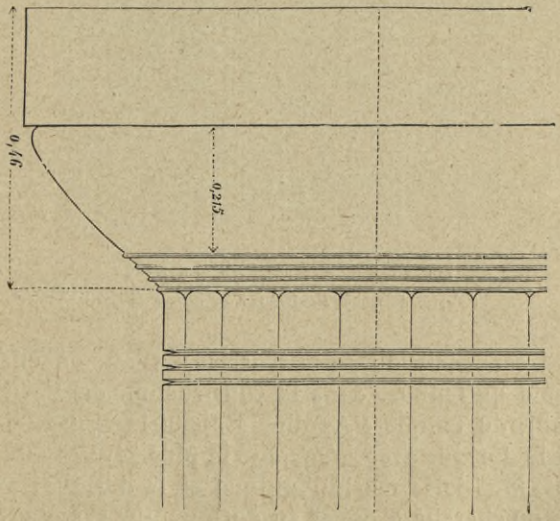


FIG. 27 — CHAPITEAU DU TEMPLE D'APHAIA, A ÉGINE

diminue de hauteur : il devient moins pesant, et se met

en harmonie avec la forme moins trapue des colonnes. Le chapiteau témoigne d'un progrès analogue : primitivement aplati, refouillé, et comme comprimé sous le tailloir, il se redresse, et le galbe prend de la fermeté. On peut mesurer le progrès accompli en mettant en parallèle deux chapiteaux, l'un du vieux temple de Sélinonte (fig. 26), l'autre d'Égine (fig. 27); le premier est le point de départ, le

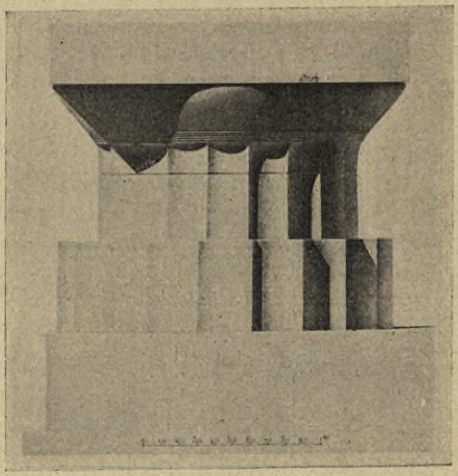


FIG. 28. — CHAPITEAU DU PARTHÉNON
(D'après d'Espouy, *Fragments d'architecture antique.*)

second est voisin du point d'arrivée. C'est, en effet, au v^e^ siècle qu'Ictinos, dans la construction du Parthénon (fig. 28), du temple d'Apollon Épicourios à Bassæ, emploie le dorique avec sa majesté la plus sévère; aux Propylées, Mnésiclès marie l'ionique et le dorique; avec le temps on cherche à prêter au dorique une grâce qui n'est point de son essence, et qui le conduit à la décadence. Au IV^e^ siècle, on continue à l'employer, mais l'ionique tend à le détrôner; c'est ainsi que dans le temple d'Athéna

Aléa, à Tégée, Scopas choisit l'ionique comme l'ordre principal, et relègue le dorique à l'intérieur. Il se forme même en Ionie une école d'architectes qui proscrit cet ordre, en attendant que l'époque romaine achève d'altérer les proportions qui en avaient fait la beauté : il n'y a de commun que le nom entre le dorique mou et lourd de Vitruve et celui du Parthénon.

§ II. — L'ordre ionique

Suivant les écrivains anciens, l'ordre ionique est postérieur au dorique, et se montre pour la première fois en Asie Mineure, dans le temple d'Artémis à Éphèse, construit par Khersiphron de Cnosse et son fils Métagénès (olympiade L, 580-577). Il faut entendre par là que le temple d'Éphèse marque la date où sont fixées les proportions canoniques de l'ionique, de telle sorte que ces deux architectes peuvent écrire un traité sur l'ordre qu'ils ont employé. Cette constitution définitive de l'ionique se place au milieu du VI^e^ siècle, et le témoignage des auteurs montre qu'elle s'est produite en Ionie.

La colonne ionique diffère essentiellement de la colonne dorique (fig. 29). Au lieu de porter directement sur le stylobate, elle repose sur une base qui comprend : un tore décoré de stries horizontales; une scotie ou moulure creuse; un second tore, ou quelquefois un rang de doubles anneaux. Cette base forme comme un coussin élastique, dont les moulures horizontales s'opposent nettement aux lignes verticales des cannelures du fût. Ces dernières sont plus creuses et moins larges que dans le dorique; au lieu de se terminer par des arêtes vives et tranchantes, elles sont séparées par des baguettes plates. Le chapiteau dérive d'un principe rectangulaire. Il se compose d'une échine très diminuée, ornée d'oves et de rangs de perles, à demi cachée par les volutes qui s'épanouissent largement de

chaque côté; le tailloir, très mince, disparaît pour ainsi

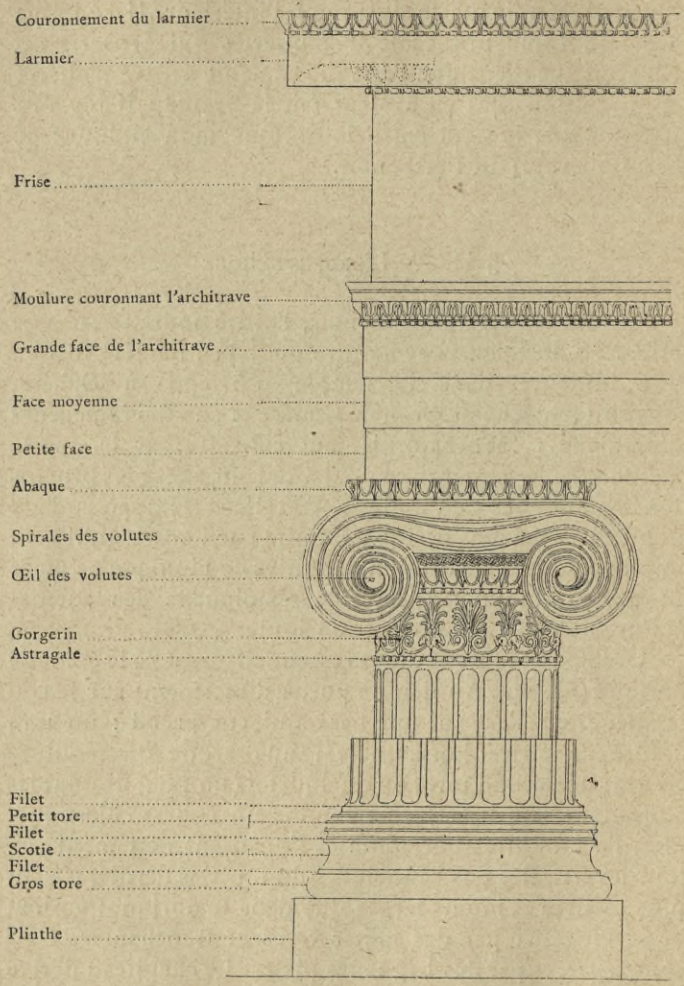


FIG. 29. — DÉTAIL DE L'ORDRE IONIQUE DE L'ÉRECHTHÉION

dire entre les volutes et l'architrave. Quelquefois un gor-

gerin, ou bandeau orné de palmettes et de fleurs d'eau, court au-dessous du chapiteau et termine la colonne.

L'architrave n'est plus unie, comme dans le dorique : elle est formée de trois divisions ou *faces* superposées, de telle sorte que la seconde surplombe la première, et la troisième la seconde. La plus élevée se termine par un rang de perles, et se relie à la frise par une moulure décorée de rais de cœur. La frise est ornée d'une série continue de bas-reliefs. Enfin le larmier tout uni protège l'entablement, et se termine par une cimaise décorée d'oves et de rangs de perles (fig. 30).

FIG. 30. — ORDRE DE L'ÉRECHTHÉION
(Acropole d'Athènes.)
(D'après d'Espouy, *Fragments d'architecture antique*.

L'ordre rival du dorique prend naissance dans la Grèce orientale, et devient l'ordre national des Ioniens, par opposition au dorique, qui domine dans la Grèce occidentale, où les Doriens sont maîtres. Toutefois, les architectes du temple d'Éphèse ne l'ont pas créé de toutes pièces; les éléments en existaient déjà, et les Ioniens les trouvèrent employés de longue date, lorsqu'ils s'établirent en Asie Mineure.

C'est à l'art oriental qu'ils empruntent le tore de la base, et les éléments essentiels du chapiteau, c'est-à-dire

les volutes (fig. 31). Mais on voit de bonne heure l'art grec chercher, par un effort continu, les combinaisons les plus heureuses. Une suite de chapiteaux ioniques du VI^e^ siècle trouvés à Délos, sur l'Acropole d'Athènes, à Delphes, nous permettent de suivre cette évolution. L'échine s'arrondit et reçoit une décoration de rais de cœur ; les spirales des

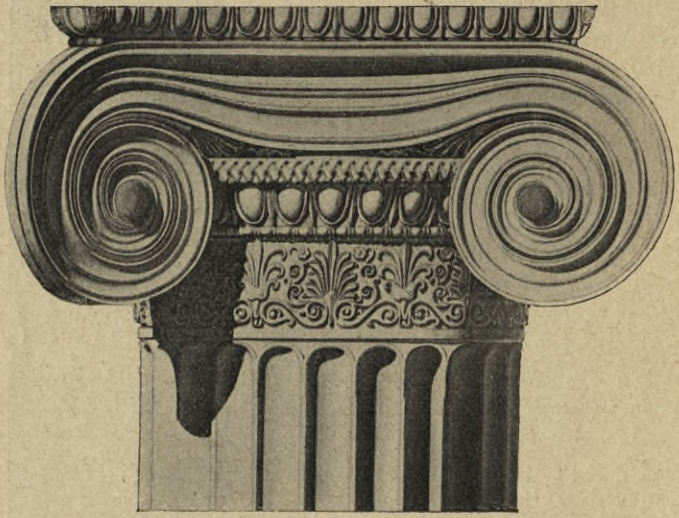


FIG. 31. — CHAPITEAU IONIQUE DE L'ÉRECHTHÉION

(Acropole d'Athènes.)

(D'après d'Espouy, *Fragments d'architecture antique.*)

volutes s'allègent, et les volutes, d'abord séparées l'une de l'autre, sont ensuite réunies par un bandeau droit. Bientôt les lignes de ce bandeau s'infléchissent en courbes qui donnent au chapiteau un caractère de souplesse et comme d'élasticité. Déjà, dans le chapiteau de la colonne des Naxiens, à Delphes, on voit apparaître, dans l'angle dessiné par les enroulements de la volute, une palmette qui déborde sur les rais de cœur de l'échine.

L'ordre ionique trahit un goût décidé pour la grâce et l'élégance ornées, qui s'oppose nettement à la nudité sévère du dorique. Pour continuer la comparaison indiquée plus haut, l'ionique est l'ordre féminin; ses formes élancées et délicates se prêtent à une riche parure, qui

FIG. 32. — CHAPITEAU D'ANTE DE L'ÉRECHTHÉION

(Acropole d'Athènes.)

(D'après d'Espouy, *Fragments d'architecture antique.*)

urerait avec l'austérité du dorique. Aussi le marbre est-il finement ciselé, partout où le permet la sobriété du génie grec, ennemi de la surchage et de l'excès. Des palmettes d'une exquise élégance, des tresses, des fleurs d'eau, des lis marins, des rais de cœur se marient à merveille avec les courbes de la volute et les formes arrondies

de la base. Un autre caractère essentiel de l'ionique, c'est qu'au lieu d'être immuable, comme l'ordre rival, il comporte une infinie variété. La base admet des ornementations très diverses. En Asie Mineure, au temple d'Apollon Didyméen, il n'y a pas deux bases exactement semblables : sur l'une d'elles, le tore supérieur est remplacé par un bandeau cylindrique décoré de palmettes ; sur l'autre, les scoties font place à un tronc dodécagone, dont chaque face est décorée d'un motif différent. Quelquefois, comme à Éphèse, le fût est orné de sculptures. Enfin, le chapiteau offre des combinaisons de lignes très variées qui peuvent se ramener à trois types : 1° Les volutes sont reliées entre elles par une courbe fléchissante ; c'est le style classique adopté pour le temple de la Victoire Aptère à Athènes. 2° La courbe est surélevée, comme à Phigalie. 3° La courbe est droite ; c'est la forme usitée généralement en Asie Mineure.

Cette souplesse, si conforme aux instincts de la liberté du génie hellénique, a fait dire justement que l'ionique est le plus grec des ordres grecs. Il est, en effet, le principal élément des innovations que les architectes introduisent dans leur art au siècle de Périclès. Si l'on passe en revue les édifices ioniques les plus importants, on trouve cet ordre appliqué pour la première fois à l'Artémision d'Éphèse. Ce temple périt dans l'incendie allumé par Hérostrate, et les fragments en ont été retrouvés par M. Wood dans les substructions du nouvel Artémision, rebâti sur l'emplacement de l'ancien. L'Héraion de Samos, commencé vers la xxxv^e^ olympiade, par Rhœcos et son fils Théodoros, suivant l'ordonnance dorique, fut terminé plus tard d'après les principes de l'ionique. Peut-être cet ordre avait-il été appliqué d'une façon partielle au premier Héraion, car une colonne ionique du type le plus ancien a été retrouvée à Samos. Au v^e^ siècle, l'ionique est surtout employé à Athènes. Déjà Ictinos en avait montré les ressources au temple d'Apollon Épicourios, à Bassæ,

près de Phigalie. A Athènes, cet ordre brille de l'éclat le plus vif aux Propylées, où il s'unit au dorique; au charmant temple de la Victoire, véritable bijou architectural de proportions très restreintes; enfin, à l'Érechthéion, où il déploie toutes ses élégances et toutes ses richesses (fig. 32).

Le IVe siècle est par excellence le siècle de l'ionique, et cette suprématie se trahit clairement par la place qu'on lui attribue dans l'ordonnance extérieure des temples. C'est en Asie Mineure qu'il s'épanouit surtout; il y atteint son point de perfection avec Pythios, qui travaille au Mausolée et au temple d'Athéna Polias à Priène. Les maîtres de son école, Paionios d'Éphèse et Daphnis de Milet, construisent le temple d'Apollon à Didymes, où ils appliquent l'ionique avec une merveilleuse richesse d'invention. Mais la flexibilité des principes de l'ordre ne le met pas à l'abri de modifications profondes, introduites par deux architectes asiatiques, Hermogènes d'Éphèse et Thargélios de Tralles. Le premier, dans les temples de Téos et de Magnésie, supprime l'une des colonnades et altère le profil des bases; le second, dans le temple d'Asclépios à Tralles, substitue au chapiteau ionique le chapiteau corinthien. Alors commence pour l'ionique une ère de décadence, continuée par les architectes romains : Vitruve a formulé les principes de cet ordre, singulièrement abâtardi par la tradition romaine.

§ III. — L'ordre corinthien

Le dernier en date des trois ordres grecs est le corinthien. Dans sa forme canonique, le chapiteau se compose d'un calathos, sorte de corbeille autour de laquelle s'appliquent de hautes feuilles d'acanthe ; des hélices ou volutes soutiennent un tailloir plus mince que dans le dorique, et échancré sur ses quatre faces, de telle sorte que les angles font une forte saillie et exigent un soutien.

figuré par les volutes (fig. 32 *bis*). L'entablement est, à peu de chose près, celui de l'ordre ionique.

Il est à peine besoin de rappeler la légende par laquelle les Grecs expliquaient l'origine de cet ordre. Une jeune fille de Corinthe étant morte, sa nourrice avait posé sur la tombe une corbeille recouverte d'une tuile, et contenant les objets favoris de la morte ; au printemps suivant,

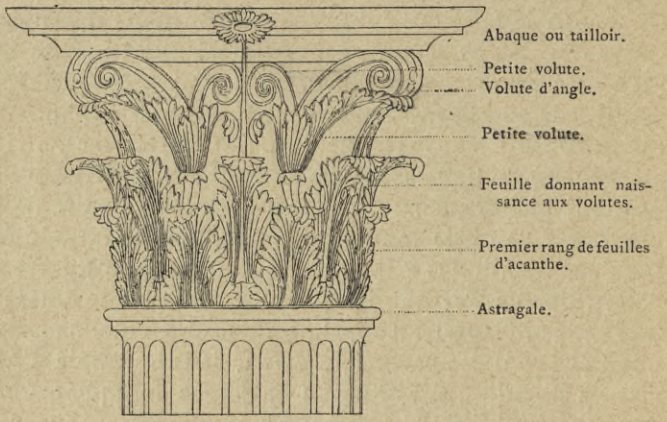


FIG. 32 *bis*. — CHAPITEAU CORINTHIEN

la corbeille, entourée des feuilles d'une acanthe qui avait poussé par là, inspira au sculpteur Callimaque l'idée du chapiteau corinthien.

De cette historiette il faut surtout retenir le nom de l'artiste. Callimaque vivait dans la seconde moitié du v^e^ siècle. Avant cette époque, on connaissait déjà le principe campaniforme de cette sorte de couronnement ; l'expédition française de Morée en a retrouvé à Coron un type fort ancien, qui comporte le tailloir dorien posé sur le calathos, décoré à sa base de feuilles d'acanthe minces et pointues. La réforme de Callimaque, assez importante pour avoir mérité le nom d'invention, a dû consister à

fixer les formes canoniques du chapiteau. Cet artiste était surtout un toreuticien ; il travaillait le métal ; c'était lui qui avait fait la lampe d'or du temple d'Athéna Polias. Aussi est-on fondé à croire que le chapiteau corinthien imaginé par lui était métallique. C'est ce que semblent indiquer l'évidement des feuilles d'acanthe, les fleurons qui les fixent au calathos, et dissimulent les têtes des clous, enfin tout le travail de refouillement du chapiteau. En outre, le chapiteau de Callimaque ne décorait que des colonnes isolées. Les Grecs, frappés de sa beauté, en firent un ordre.

Dès le IVe siècle, au temple d'Athéna Aléa, à Tégée, Scopas applique l'ordre corinthien à une partie des colonnes intérieures. Dans la *Tholos* d'Épidaure, construite par Polyclète le Jeune, l'ordre intérieur est également corinthien. Les fouilles d'Epidaure ont livré un beau chapiteau corinthien, qui n'avait pas été employé, et n'est même pas terminé ; il avait dû servir de modèle pour les autres. Par la sobriété et la parfaite élégance de la décoration il nous offre un type achevé qui est, pour le corinthien, ce qu'est, pour le dorique, un chapiteau du Parthénon [1]. Déjà, vers 431, Ictinos s'était servi de cet ordre au temple de Bassæ, pour une colonne appartenant sans doute à un sanctuaire intérieur. Ce n'étaient là, on le voit, que des essais isolés. Le premier édifice où le corinthien soit franchement appliqué à l'ordonnance extérieure paraît être le petit monument choragique de Lysicrate, à Athènes, daté, par une inscription, de l'année 334. Plus tard, il apparaît au Didymaion de Milet, où il couronne les colonnes intérieures de la façade ; enfin Thargélios est le premier qui, dans l'Asclépiéion de Tralles, fait courir autour du temple une colonnade corinthienne, et consacre définitivement l'emploi du plus récent des ordres grecs.

1. Lechat et Defrasse, *Épidaure*, p. 115.

Le corinthien fleurit surtout à l'époque romaine. Ce n'est pas ici le lieu de poursuivre son histoire hors des limites du monde grec. Il est toutefois intéressant de noter que dans les édifices romains on trouve des particularités précieuses, qui confirment les origines métalliques de l'ordre corinthien. A Rome, par exemple, l'ordre intérieur du Panthéon d'Agrippa était formé de colonnes corinthiennes, ornées de chapiteaux de bronze; et le portique élevé en 147 avant notre ère par Cn. Octavius, après sa victoire sur Persée, était, nous dit Pline, « appelé corinthien, parce que les chapiteaux des colonnes étaient d'airain ».

CHAPITRE III

LES MONUMENTS

---

§ I. — Le temple

C'est surtout dans l'architecture religieuse des Grecs que l'on peut étudier l'emploi des ordres dont nous avons retracé l'histoire. Le temple grec est en effet un tout organique, et la plus haute expression de l'art; les peintres et les sculpteurs concourent à embellir la demeure du dieu, à en faire un ensemble harmonieux, dont l'unité est fondée sur les règles les plus claires.

Le choix de l'emplacement du temple n'était pas laissé au hasard. Le plus souvent, d'après la légende, le dieu avait indiqué par quelque signe visible le lieu où il voulait qu'on lui élevât un sanctuaire. Ainsi s'explique un fait assez fréquent : l'existence d'un temple loin de tout endroit habité, comme à Égine, à Sunium, à Didymes. L'édifice, orienté vers l'est, était entouré d'une enceinte sacrée, le *téménos*, où la piété des fidèles accumulait des ex-voto, des stèles, des statues. Cette enceinte franchie, on se trouvait en présence du temple, dont les différentes parties exigent une description détaillée.

Les proportions. — L'élément fondamental du temple grec, c'est la chambre du dieu (*naos* ou *cella*), entourée d'une décoration architecturale qui est variable, et réglée par le principe des proportions. Nous avons indiqué quelle influence a dû exercer sur l'architecture grecque le

ptérôma ou colonnade du temple en bois. Suivant que le principe des colonnades est appliqué d'une façon plus ou moins complète, il donne naissance à diverses catégories de temples que l'on classe d'après l'ordonnance des colonnes.

Le temple est dit à *antes*, quand la façade principale est décorée de deux colonnes, et que les deux extrémités de la façade sont formées par le prolongement des murs de la cella, terminés en pilastres. Il est *prostyle*, quand ces pilastres sont remplacés par des colonnes indépendantes du mur de la cella; *amphiprostyle*, lorsqu'il a une façade postérieure semblable à la première. Dans le temple *périptère*[1], la colonnade se prolonge le long des murs latéraux, et fait ainsi le tour de la cella; le temple *diptère* offre une double colonnade autour de la cella; le temple *monoptère* est rond, avec une colonnade circulaire supportant une coupole, sans mur intérieur ni cella; cette forme est rare en Grèce. Ces principes simples ont été modifiés par certains architectes, notamment par Hermogènes, contemporain d'Alexandre, qui adopte pour le temple d'Artémis à Magnésie l'ordonnance *pseudo-diptère;* ce qui revient à dire que le second rang de colonnes est supprimé, la place qu'il devait occuper restant vide.

Une autre classification naît du nombre des colonnes de la façade. Avec quatre colonnes sur la façade, le temple est *tétrastyle;* avec six, *hexastyle;* avec huit, *octastyle*. Le temple *décastyle* a dix colonnes, et le *dodécastyle*, douze.

Ce qui fait par excellence l'originalité du temple grec, c'est l'échelle des proportions; c'est par là que les Hellènes ont imprimé à leurs édifices un caractère personnel, avec une science que les découvertes de l'érudition moderne viennent chaque jour confirmer. Lorsque l'Égypte fut ouverte aux Grecs, au milieu du VII^e^ siècle, le vif génie

1. Voir plus loin le plan du Parthénon, p. 71.

des Hellènes fut frappé de l'aspect de puissance et de force que donnaient aux temples égyptiens leurs colonnes trapues, très rapprochées les unes des autres. Mais le temple égyptien n'avait que des dimensions; le temple grec a des proportions, fondées sur le rapport des diverses parties de l'édifice avec le diamètre de la colonne à sa base, pris pour module.

Appliqué à la largeur des entre-colonnements, ce principe détermine une classification nouvelle des temples grecs. Le temple *pycnostyle* a des entre-colonnements larges de trois modules, c'est-à-dire qu'entre deux colonnes le diamètre de la base peut être reporté trois fois; le temple *systyle* a quatre modules; l'*eustyle*, quatre et demi; le *diastyle*, six; l'*aræostyle* plus de six modules.

A ces différences correspondent des variations dans la hauteur des colonnes et de l'entablement; toutes les parties du temple sont soumises au même principe, de telle sorte qu'on a pu souvent, avec une certitude presque entière, reconstituer l'ensemble d'un temple à l'aide des débris que le temps avait respectés.

La disposition extérieure. — La disposition extérieure du temple n'était pas uniforme. Aussi, pour plus de précision, convient-il de l'étudier d'après un exemple déterminé. Nous choisirons pour type le Parthénon (fig. 33)[1]. Le temple repose sur un soubassement formé de trois hauts degrés de marbre, qui supporte directement les fûts des colonnes doriques; celles-ci entourent le corps principal de l'édifice, qui affecte la forme d'un grand rectangle. L'ornementation architecturale ne comporte que la décoration sévère de l'ordre dorique, triglyphes, gouttes, mutules. C'est sans doute au temps de l'orateur Lycurgue qu'on disposa sur l'architrave de la façade orientale une série de boucliers d'or. Les métopes sculptées, alternant avec les

1. Voir Michaelis, *der Parthenon*, texte et atlas.

triglyphes, comme autant de tableaux carrés, offrent une suite de sujets empruntés aux légendes chères aux Athéniens : le combat des Lapithes et des Centaures, le mythe d'Érechthée et de Pandrose, l'histoire des origines fabuleuses d'Athènes et de la légende d'Athéna. Les frontons sont ornés de statues en ronde bosse, œuvre de Phidias et

Cl. Giraudon.

FIG. 33. — LE PARTHÉNON, ÉTAT ACTUEL

de son école, et représentent, à l'est, la naissance d'Athéna, à l'ouest, Poseidon et Athéna se disputant l'Attique. Sous la colonnade, à la partie supérieure du mur, une frise continue se déroule autour de la cella; c'est la procession des Panathénées, avec les prêtresses de la déesse, les vierges Errhéphores, le cortège des victimes destinées au sacrifice, les chars armés en guerre et la longue file bondissante des cavaliers, dont la chlamyde flotte au vent.

La décoration plastique du temple est complétée par des ornements placés à la partie supérieure du temple.

Tels sont les chéneaux, terminés par des gargouilles en forme de tête de lion, destinées à faire égoutter les eaux de pluie au-dessus du larmier. Les extrémités et le sommet du fronton sont ornés d'*acrotères*, sorte de socles supportant des figures, Sphinx, vases, trépieds, Victoires, lions, etc. (fig. 34). Cette disposition, sans être constante, était fréquente; on la retrouve au Parthénon, au temple de la Victoire Aptère, à Égine, etc. Au temple d'Égine on a retrouvé le fleuron qui ornait le sommet du fronton, et les deux figures de femmes drapées qui le flanquaient de chaque côté. Enfin on sait que des couleurs vives, sobrement disposées, accusaient les détails de l'architecture et les faisaient valoir; nous examinerons plus loin cette question en traitant de la polychromie.

FIG. 34 — ACROTÈRE ET CHÉNEAU

Pour avoir une juste idée de l'aspect extérieur du temple antique, il faut le replacer dans son milieu, sous un soleil éclatant, qui souligne par des ombres nettes les plus fines arêtes du marbre; il faut l'entourer d'une ceinture de montagnes dont les contours s'harmonisent avec les lignes horizontales du temple, ou contrastent avec la verticale des colonnes. Posé sur le roc nu et à peine aplani autour du temple, l'édifice apparaît comme une œuvre parfaite, se suffisant à elle-même. Les Grecs, en effet, n'ont pas sacrifié à cette préoccupation toute moderne de faire valoir un monument par l'ordonnance symétrique des

édifices qui l'entourent. Rien de plus irrégulier que la disposition des monuments de l'Acrople d'Athènes; les Propylées, qui donnent accès au Parthénon, ne sont pas dans l'axe du temple. C'est que le temple est un tout indépendant et ne doit sa beauté qu'à l'harmonie de ses parties.

Des travaux modernes ont montré à quel point était poussée cette savante recherche de la perfection. Tout est calculé pour que rien ne choque les exigences les plus raffinées de la vision. On sait par les études de MM. Pennethorne, Penrose et Paccard que le Parthénon affecte la forme d'une sorte de pyramide tronquée. Afin que les lignes verticales du temple paraissent exactement perpendiculaires, l'architecte, Ictinos, a corrigé les erreurs de la vision; il a incliné vers le centre les murs de la cella et l'axe des colonnes; il a renforcé les colonnes d'angle en leur donnant des proportions plus fortes, et ainsi, baignées d'air et de lumière de tous côtés, elles ne semblent pas plus maigres que celles du milieu. Au contraire, les antes, les corniches, les larmiers, au lieu de fuir vers le centre, s'inclinent vers le dehors, pour présenter à l'œil du spectateur les ornements peints dont ils sont revêtus. Les lignes horizontales de l'édifice sont légèrement courbes; les lignes du soubassement, celles de l'architrave, du larmier qui court sous le fronton, se déprimen aux extrémités et forment un arc convexe. L'architecte grec s'est inspiré de l'observation la plus subtile des lois de l'optique.

La disposition intérieure du temple. — L'intérieur du temple comporte trois grandes divisions : le pronaos, le naos ou la cella, et l'opisthodome. Lorsque, passant sous le fronton est, on a franchi la première rangée de colonnes du péristyle, on pénètre dans le pronaos (fig. 35, C) : cette division est formée par le prolongement des murs de la cella et par un mur transversal. Une rangée de colonnes fermait le pronaos; des grilles scellées entre les colonnes

achevaient de le clore et de mettre à l'abri les objets précieux qui s'y trouvaient. Le naos (ou cella) (D), auquel le pronaos donne accès, est, par excellence, la demeure de la divinité. Il est comme partagé en trois nefs par un double ordre de colonnes superposées (fig. 36). L'ordre inférieur, dorique, posait sur le pavé du temple, comme on a pu le constater par les traces que les colonnes, cannelées sur place, ont laissées sur les dalles; il supportait une architrave, surmontée de l'ordre supérieur, tantôt ionique, tantôt dorique. On ne sait si cet étage intérieur avait un plancher et formait galerie. Au Parthénon, Paccard n'a pas découvert de traces de l'escalier qui aurait permis de monter à cette galerie.

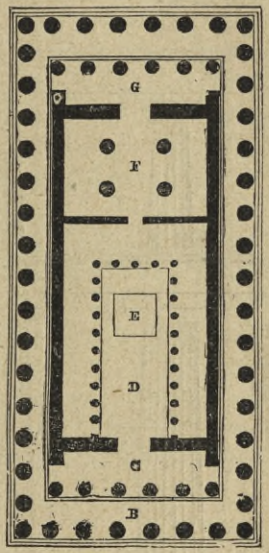


FIG. 35.
PLAN D'UN TEMPLE GREC
(PARTHÉNON)

La statue de la divinité se dressait au fond de la cella (E). Au Parthénon, c'était la statue d'Athéna Parthénos, l'un des chefs-d'œuvre de Phidias, toute brillante de métaux précieux, d'ivoire et de pierres fines, et posant sur une base délicatement sculptée. Pour comprendre quel aspect à la fois imposant et riche devait présenter le sanctuaire de la déesse, qu'on se figure les colonnes du naos décorées d'armes, de boucliers; des œuvres d'art, des tables votives, de somptueuses étoffes accumulées autour du piédestal d'Athéna, et la statue elle-même toute resplendissante de l'éclat des ors et de la blancheur mate de l'ivoire. Les églises byzantines, Saint-Marc de Venise, par exemple, peuvent seules nous donner une idée de ce

qu'était la décoration du naos grec. On comprendra sans peine que cette ornementation variait à l'infini dans le détail. A Olympie, par exemple, la statue de Zeus, assise sur un trône d'or, d'ivoire, de marbre et d'ébène, était entourée de barrières peintes, et le sol était recouvert de marbre noir, destiné à recevoir l'huile qu'on versait sur la statue pour empêcher l'ivoire de s'altérer. A Didymes, la statue d'Apollon était placée sous un édicule. A Athènes, à l'Érechthéion, devant la statue de bois d'Athéna Polias était placée une lampe d'or, œuvre du toreuticien Callimaque; elle était surmontée d'un palmier de bronze, qui conduisait la fumée de la lampe jusqu'au toit.

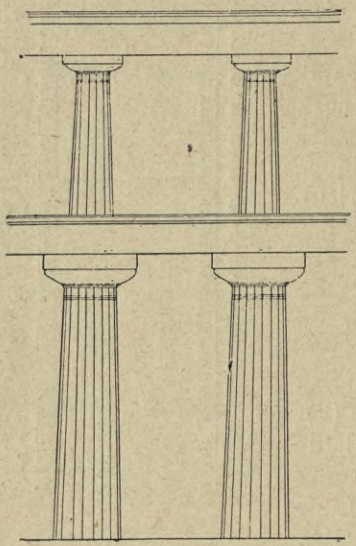


FIG 36. — ORDRE INTÉRIEUR DU NAOS

La dernière division du temple s'appelait l'opisthodome (fig. 35, F). Quelquefois complètement isolée de la cella, cette division communiquait d'autres fois avec la précédente, à l'aide d'une porte ouverte dans l'axe des portiques. L'opisthodome était fermé par une porte de bronze et par des grilles. Il est probable qu'au Parthénon le plafond de cette partie du temple était soutenu par quatre colonnes. C'est dans l'opisthodome qu'était conservé le trésor de la déesse, formé par les dons, les offrandes, le produit des biens sacrés, etc.; on y conservait aussi des objets historiques tels que le cimeterre de

Mardonius, le trône aux pieds d'argent de Xerxès, et le trésor de l'État, avec les sceaux de la république. Ces trésors étaient gardés par « les trésoriers des richesses sacrées de la déesse », qui, tous les quatre ans, en faisaient l'inventaire. Des stèles de marbre nous en ont conservé le détail pour différents temples, aussi bien pour le Parthénon que pour l'Asclépiéion d'Athènes et le temple d'Apollon à Délos[1]. C'est ainsi que les inventaires du Parthénon énumèrent des couronnes d'or, des lits de Chio, des cuirasses, des épées, des lyres, des tables d'ivoire, des boucliers dorés, des phiales, des statuettes en métaux précieux. Dans les grandes crises financières, l'État avait parfois recours à ce trésor particulier de la déesse : c'était Athéna qui prêtait à la ville d'Athènes.

La disposition intérieure des temples grecs variait peu; celle du Parthénon peut servir de type. Toutefois, quand le temple était un *mantéion* ou temple oracle, l'aménagement différait, comme à Didymes. Dans le temple d'Apollon Didyméen, le pronaos était séparé du naos par une chambre, où les visiteurs qui venaient consulter l'oracle attendaient que le dieu eût inspiré la Pythie. Cette division du temple s'appelait l'*œcos*.

L'éclairage des temples hypèthres[2]. — Peu de questions ont été plus controversées que celle de l'éclairage

1. Inventaires du Parthénon : *Corpus inscr. atticarum*, t. I[er]. *Traditiones quæstorum Minervæ*, et Michaelis. *der Parthenon*. — Inventaires de l'Asclépiéion : Girard et Martha, *Bull. de corr. hellénique*, 1878, p. 419-445. — Comptes des hiéropes de Délos : Homolle, *Bull. de corr. hellénique*, 1878, p. 570-584. Pour l'administration financière des temples de Délos et de Delphes, voir Homolle, *les Archives de l'intendance sacrée à Délos*, 1886; Bourguet, *l'Administration financière du sanctuaire pythique*, 1905.

2. Beulé, *Histoire de l'art grec avant Périclès*, p. 281 et suiv.; Chipiez, *Mémoire sur le temple hypèthre* (*Revue arch.*, nouvelle série, t. XXXV); James Fergusson, *the Parthenon*, 1883; Choisy, *Histoire de l'architecture*, I, p. 444-452.

des temples. Comment la lumière pénétrait-elle dans les temples que les Grecs appelaient *hypèthres* (ὑπὸ αἴθερος)? Ce nom donne à entendre que certaines parties de l'édifice, dépourvues de couverture, étaient exposées à l'air libre; mais comment concilier cette disposition avec la nécessité de protéger contre les influences de l'air les richesses accumulées dans le sanctuaire et la statue du dieu? Les ruines des temples offrent peu de ressources pour résoudre le problème, car on sait que l'effondrement ou la destruction des parties supérieures n'ont laissé aucune trace de la toiture. La question est donc de celles qu'on ne peut essayer d'éclaircir que par l'examen des textes et par des théories. Parmi les témoignages écrits, l'un des plus importants est le texte de Vitruve, qui donne de l'hypèthre la description suivante : « Le temple hypèthre a dix colonnes au pronaos et au posticum. Semblable aux grands temples dont la colonnade extérieure est double, il a dans l'intérieur de la cella deux rangs de colonnes superposées, éloignées des murs, laissant de l'espace pour la circulation comme les portiques du péristyle. *L'espace intermédiaire est à ciel ouvert, et sans toiture;* à chaque extrémité, il y a des portes et dans le pronaos et dans le posticum[1]. »

Les érudits ont proposé plusieurs systèmes pour mettre d'accord les textes et les nécessités de la construction. D'après une opinion très répandue, partagée par M. Wood dans sa restauration du temple d'Éphèse[2] (fig. 37), le temple aurait été éclairé par une ouverture (ὀπαῖον) pratiquée dans le plafond et dans la toiture. Mais si restreinte que fût cette ouverture, elle aurait eu l'inconvénient de laisser pénétrer les eaux de pluie dans une partie de la cella. Canina[3] imaginait une sorte de lanterne, percée de

1. Livre III, 2, 8.
2. Wood, *Discoveries at Ephesus.*
3. Canina, *l'Architettura antica descritta.*

jours latéraux, et placée au-dessus de l'ouverture. Mais ce système donne au faîtage du toit un appendice disgracieux ; et, au contraire, les représentations des temples sur les médailles montrent une ligne de toiture continue et parfaitement nette[1]. Le système de M. Chipiez fait disparaître ces difficultés par une interprétation ingénieuse du texte de Vitruve : « *L'espace intermédiaire* » désignerait

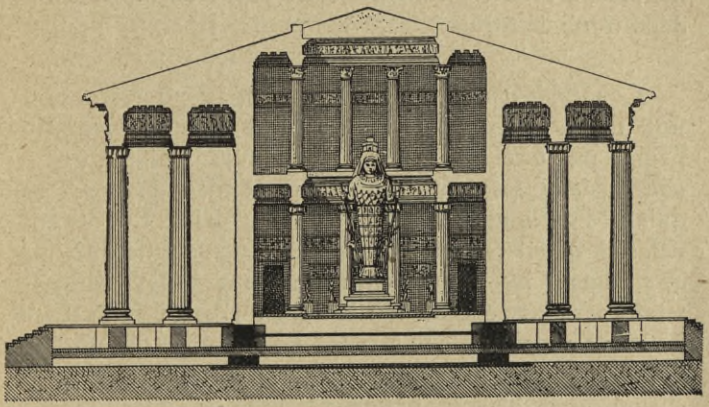


FIG. 37. — ÉCLAIRAGE DU TEMPLE D'ÉPHÈSE
(D'après Wood.)

l'intervalle compris entre le mur de la cella et les colonnes de l'ordre intérieur, qui forment sur les côtés latéraux de la cella une sorte de galerie. « Si nous enlevons une rangée de larges tuiles de marbre du toit, dans chaque surface comprise entre les colonnes intérieures et les murs du naos, la lumière tombe tout d'abord sur... les plafonds qui couvrent les portiques inférieurs ; puis à travers les entre-colonnements des portiques supérieurs, elle se répand comme par autant de fenêtres dans le naos. » Le système de M. Fergusson se rapproche, pour le principe,

1. Donaldson, *Architectura numismatica*, 401.

de celui qu'a développé M. Chipiez; c'est toujours l'éclairage latéral par des ouvertures pratiquées au-dessus des galeries supérieures. Si séduisante que soit cette théorie, il faut reconnaître qu'elle ne saurait encore apporter une solution définitive, et la question reste à l'étude, comme tant de problèmes que soulève encore l'histoire de l'art antique. Il reste seulement acquis que dans certains temples, à Milet, à Phigalie, une partie de la cella était dépourvue de toiture.

La polychromie[1]. — On a longtemps repoussé, comme une injure faite à l'art grec, l'idée qu'une décoration peinte pût être appliquée aux temples helléniques; la *polychromie* des temples n'a été admise de nos jours qu'après de longs débats. Ce n'est pas ici le lieu de rappeler en détail par quelles phases a passé cette question, et comment les préjugés qui tenaient à des habitudes modernes ont cédé devant les faits. C'est à Hittorf que revient l'honneur d'avoir réuni en un corps de doctrine les arguments qui combattaient en faveur de la polychromie, et d'avoir nettement posé la question. Ses théories, adoptées avec ardeur et poussées à l'extrême, ont donné naissance au système de la polychromie à outrance : toutes les parties du temple auraient été revêtues de couleurs éclatantes, sous lesquelles aurait disparu la blancheur du marbre. Une opinion plus modérée, qui représente le système de la polychromie mixte, admet un emploi de la peinture plus discret et plus conforme au goût sobre des Grecs. Au reste, il paraît prouvé que la polychromie a varié, suivant les époques, d'après une progression décroissante. Appliquée d'abord largement

1. Hittorf, *Architecture polychrome des Grecs,* 1830; Fenger, *Dorische Polychromie,* 1886. Des documents précieux pour la question sont fournis par les restaurations des temples grecs faites par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Ces restaurations sont conservées à l'École des Beaux-Arts.

sur le stuc qui recouvrait la pierre des temples archaïques, elle a été réduite, avec l'emploi du marbre et suivant le goût des écoles, à des proportions plus restreintes. Aussi l'histoire de la polychromie ne peut-elle être faite qu'en tenant compte des époques, des localités et des écoles d'architecture.

Il convient de considérer d'abord les anciens temples doriques du VI^e siècle, construits en pierre calcaire. Les découvertes faites à Olympie et sur l'Acropole d'Athènes, l'étude des temples d'Égine, de la Sicile et de la Grande-Grèce[1] permettent de constater l'emploi de la polychromie à l'époque archaïque, et d'en dégager les lois essentielles. C'est aux parties hautes du temple qu'elle est réservée. En règle générale, les murs et les fûts des colonnes gardent la teinte claire du stuc posé sur la pierre. Le chapiteau n'a guère d'autre peinture que le rouge des filets. Quelquefois, comme dans les temples de Métaponte et de Sélinonte, et dans le Trésor de Géla à Olympie, la décoration polychrome des parties hautes consiste en revêtements de terre cuite peinte, à dessins très riches où dominent les tons jaunes, bruns et rouges. Quand la polychromie est appliquée directement sur la pierre, elle comporte l'emploi de tons bleus et rouges, auxquels s'associe parfois le noir. C'est le cas pour le vieil Hécatompédon de l'Acropole d'Athènes, dont M. Wiegand a pu restituer la décoration peinte[2]. L'architrave à Égine était peinte en rouge, d'une teinte uniforme qui servait de fond aux boucliers dorés, aux inscriptions votives en lettres métalliques. Au-dessus de l'architrave, la frise présentait une alternance de triglyphes peints en bleu, et de métopes à fond rouge, où se détachaient les bas-reliefs, avec leurs accessoires de bronze doré. Les mutules de la

1. Voir, sur ces derniers, l'ouvrage de Koldewey et Puchstein, *die Griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien.*

2. Wiegand, *die Poros-Architektur der Akropolis zu Athen,* 1904, pl. I.

corniche étaient bleues. Quant au fronton, le tympan offrait un fond bleu qui faisait valoir, par une opposition de teintes, les figures sculptées[1] ; les moulures qui l'encadraient étaient décorées de feuilles rouges et vertes, ou rouges et bleues. Qu'on ajoute au-dessus de l'entablement des chéneaux colorés de tons vifs (fig. 38), des tuiles, des acrotères, des antéfixes en marbre ou en terre cuite (fig. 39), ornés de palmettes ou de têtes de Gorgone,

FIG. 38. — CHÉNEAU EN TERRE CUITE PEINTE (ATHÈNES)

et l'on pourra se faire une idée de la polychromie archaïque, de ses tons hardis, qui sont en parfait accord avec les lignes austères du vieux dorique.

Quand les proportions du temple deviennent plus élégantes, qu'on substitue le marbre à la pierre et que, par suite, le travail exige plus de fini, les couleurs sont réparties avec plus de mesure[2]. L'ordre ionique surtout

1. Un essai de restitution des frontons d'Égine avec leur polychromie a été publié par M. Furtwaengler, *Ægina*, p. 104-105, 1906.

2. La peinture était appliquée à l'encaustique : les peintres sont désignés par le nom de ἐγκαυταί, dans une inscription relative à l'Érechtheion. *Corp. inscr. atticarum*, I, n° 324.

commande une polychromie discrète et fine. Comment en effet faire disparaître sous une couche de couleur ces délicates nervures, ces exquises ciselures du marbre, qui courent comme des dentelles au gorgerin des chapiteaux et sous le tailloir à volutes ? La couleur devra seulement les souligner, pour les faire valoir sur la blancheur du marbre, qu'inonde une vive lumière, et aux tons vifs du rouge et du bleu on joindra l'éclat de la dorure. C'est ce que prouve une inscription de la XCII[e] olympiade[1], relatant les comptes des dépenses de l'Érechthéion. On y trouve la mention de « cent soixante-dix feuilles d'or, à une drachme la feuille », qui étaient destinées à la dorure des yeux des volutes et des fleurons des caissons. Mais ici, comme pour l'ordre dorique, point de système absolu ; il faut faire la part des variations du goût et des traditions d'école.

FIG. 39. — ANTÉFIXE EN TERRE CUITE PEINTE

Les observations faites sur les ruines des édifices ioniques de Priène, de Didymes, d'Éphèse, d'Halicarnasse, d'Athènes, ont permis de juger dans quelle mesure la polychromie s'associait à l'ordonnance ionique. Deux couleurs surtout sont employées : le rouge et le bleu. La première est réservée aux fonds, aux parties ombrées,

1. *Corp. inscr. atticarum*, I, n° 324.

qu'elle fait valoir par ses teintes intenses ; ainsi, à Halicarnasse, les ruines du Mausolée offrent des rangs de perles se détachant sur un fond rouge ; quelquefois aussi le rouge est employé pour souligner les dards des rais de cœur ou la coque des oves[1]. Le bleu est appliqué sur les parties plus éclairées, sur les fonds des oves qui se présentent en pleine lumière, tandis que les détails saillants restent blancs. De cet agencement résulte une harmonie de couleurs discrète et gaie, des ombres chaudes et transparentes, des bleus adoucis par l'éclat du soleil ; enfin les fines ciselures en saillie conservent dans toute sa pureté la blancheur vive du marbre.

Les lois de la polychromie ne pourront être établies rigoureusement que par une étude minutieuse des faits. Mais il est acquis, dès à présent, qu'elle était de tous points conforme aux habitudes du génie grec. Ce système, si contraire à nos goûts modernes, à nos préjugés sur la division des arts, montre une fois de plus à quel point, dans l'esprit des Grecs, les arts devaient concourir à une œuvre commune. Il faut ajouter qu'on comprendrait mal la polychromie, si l'on oubliait les conditions de climat qui la rendaient presque nécessaire. Sous cette lumière dorée, la teinte unie du marbre eût été monotone ; les détails se seraient perdus dans une teinte blanche uniforme, que l'éclat du soleil d'été eût rendue aveuglante. Il fallait accuser les lignes pures de l'édifice, faire valoir tous les détails de ce travail exquis, et les rehausser par des tons brillants qui jouaient merveilleusement sous la clarté rayonnante du ciel.

1. Voir Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidæ*, pl. XXIX.

§ II. — Les propylées. — Les portiques

L'idée de construire en avant des temples et des grands édifices un monument décoratif (ou *Propylées*), qui en décorait les abords, n'est pas particulière aux Grecs. Les Égyptiens, les Assyriens en construisaient avant eux. En Grèce, les Propylées étaient fréquents; il y en avait à Corinthe, à Epidaure, à Sunium, devant le temple d'Athéna, à Éleusis. Mais les plus célèbres étaient ceux de l'Acropole d'Athènes, qui partageaient avec le Parthénon l'admiration de la Grèce : « Les Propylées et le Parthénon, dit Philostrate, suffisaient à la gloire de Périclès[1]. » Commencés par Mnésiclès en 437 avant notre ère, sous l'archontat d'Euthymène, et construits en cinq ans[2], ils représentent à Athènes la perfection de l'architecture civile. Le plan est fort simple (fig. 40). Le principal motif est un mur percé de cinq portes, dont l'une, celle du milieu, de beaucoup la plus grande, pouvait donner passage aux chars et aux cavaliers. En avant du mur règne un portique hexastyle, encadré par deux ailes en saillie, qui ont aussi leur portique. Celle de gauche formait une salle, appelée la *Pinacothèque*, aujourd'hui conservée en partie. La façade des ailes n'offrait qu'un mur orné d'une frise de triglyphes[3].

Du côté intérieur, la face du mur qui regarde le Parthénon est également bordée d'un portique, moins profond que le premier, mais comptant le même nombre de colonnes. Ce plan si simple a été cependant exécuté avec une singulière originalité. On a bien souvent remarqué

1. *Vie d'Apollonius de Tyane.*

2. Les Propylées n'ont jamais été terminés; on voit encore, à la surface des blocs de marbre, des saillies (ou *témoins*), qui n'ont pas été abattues.

3. Voir la description des Propylées dans Beulé, *l'Acropole d'Athènes*, t. I, ch. VI, et Bohn, *die Propylæen*. Cf. notre figure 81.

que les colonnes des deux portiques latéraux sont de dimensions plus restreintes, afin qu'elles n'écrasent pas l'ordre principal, celui de la façade; les portes suivent une progression décroissante, et ainsi les plus grandes dimensions sont au centre, ce qui est un principe d'harmonie et d'unité. Enfin, par une hardiesse heureuse, Mnésiclès avait employé simultanément le dorique et l'ionique, le premier dans toute sa beauté sévère, le second encore sobre d'ornements, tous deux en parfait accord. Un des éléments de la beauté des Propylées, qui n'échappait pas à l'admiration des Grecs, c'est la rare habileté du travail. Pausanias s'étonnait de l'énorme dimension des blocs de marbre assemblés avec un soin infini : « Les Propylées ont un faîte en marbre blanc, et c'est l'ouvrage le plus admirable qu'on ait fait jusqu'à présent, tant pour le volume des pierres que pour la beauté de l'exécution[1]. » Comme pour faire mieux valoir encore cette perfection de technique, Mnésiclès avait donné aux Propylées un soubassement en pierre vulgaire du Pirée, dédaignant les parties accessoires et ne cherchant la beauté que dans l'œuvre elle-même.

On a longuement discuté sur la destination des Propylées. Faut-il y voir un ouvrage de défense, fait pour protéger l'entrée de la citadelle d'Athènes, ou un monument décoratif? Cette dernière opinion, que justifie la perfection de l'œuvre, est la plus vraisemblable.

Il ne reste, à Athènes, que des débris très incomplets des portiques qui entouraient les agoras, les gymnases, les palestres. Les ruines les plus importantes de ce genre d'édifices datent de l'époque romaine. Telle est, par exemple, la construction qui marquait l'entrée de l'agora d'Athènes, et dont il reste quatre colonnes doriques supportant un fronton. Une inscription gravée sur l'architrave indique que l'édifice a été construit grâce aux libé-

1. Pausanias, I, XXII.

ralités de Jules César et d'Auguste, sous l'archontat de Nicias, et dédié à Athéna Arkhégétis. Une autre inscription, relatant un édit d'Hadrien sur la vente des huiles, et gravée sur un jambage de la porte, confirme l'hypothèse que ces ruines appartenaient au portique de l'agora. C'est aussi de l'époque romaine que date la *stoa* ou por-

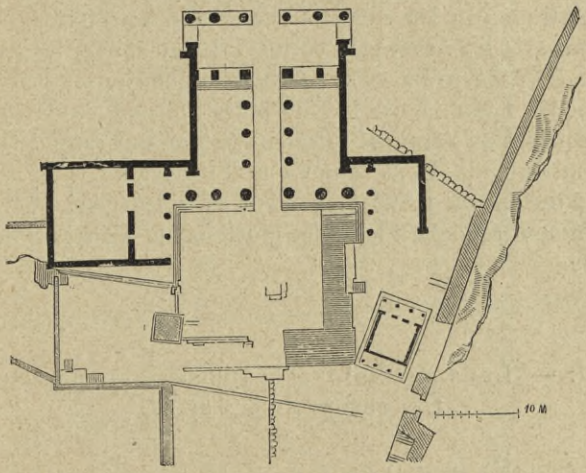


FIG. 40. — PLAN DES PROPYLÉES DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES

tique d'Hadrien, dont on voit encore une façade décorée de colonnes corinthiennes. La stoa formait une enceinte carrée, entourée de portiques, comprenant des salles décorées de tableaux et de statues. Il y avait, en outre, un temple de tous les dieux ou Panthéon, et une bibliothèque. Athènes, comme toutes les villes grecques, possédait un grand nombre de ces édifices accumulés dans le quartier de l'agora, au centre de la vie publique et des affaires. On connaît par les témoignages des auteurs, plus encore que par les ruines, le portique des Hermès, le gymnase de Ptolémée, le portique d'Attale, le Pœcile; c'est là que se passait une grande partie de la journée des

Athéniens, si épris de la vie en plein air, du mouvement, des discussions politiques. Sous ces portiques ornés de statues et d'hermès, on agitait les questions du jour, on traitait des affaires de l'État. Aussi, rien n'était négligé pour embellir ces édifices publics. Le Pœcile, en particulier, était décoré de peintures exécutées par Panainos, Polygnote et Micon, et représentant les principaux mythes de l'Attique, ou les exploits des ancêtres : Thésée combattant avec les Athéniens contre les Amazones; les Athéniens à Œnoë, prêts à engager l'action contre les Lacédémoniens; enfin la bataille de Marathon, où les divinités protectrices de l'Attique luttaient au premier rang de l'armée athénienne. Dans cette vie tout extérieure, il n'y avait pas d'instant où l'Athénien n'eût sous les yeux quelque monument rappelant les faits glorieux de l'histoire de la patrie.

§ III. — Les théâtres[1]. — Les monuments choragiques Les odéons et les stades

Les ruines de théâtres sont fréquentes en Grèce et en Asie Mineure; on voit encore les traces plus ou moins complètes des théâtres d'Oropos, de Sicyone, de Mégalopolis, d'Épidaure, de Délos, en Grèce; d'Assos, de Pergame, de Magnésie du Méandre, de Priène, en Asie Mineure, etc., pour ne citer que les plus importants. Le plus célèbre est le théâtre de Dionysos à Athènes, connu depuis les fouilles exécutées en 1862 par un architecte allemand, Strack. Il était adossé au flanc sud du rocher de l'Acropole, où sont en partie taillés les gradins. Il

1. Wieseler, *Theatergebäude ;* O. Benndorf, *Beitræge zur Kentniss des attisches Theaters;* Haigh, *the Attic Theatre*, 1889; Navarre, *Dionysos*, 1895; et surtout l'ouvrage de MM. Doerpfeld et Reisch, *das Griechische Theater*, 1896.

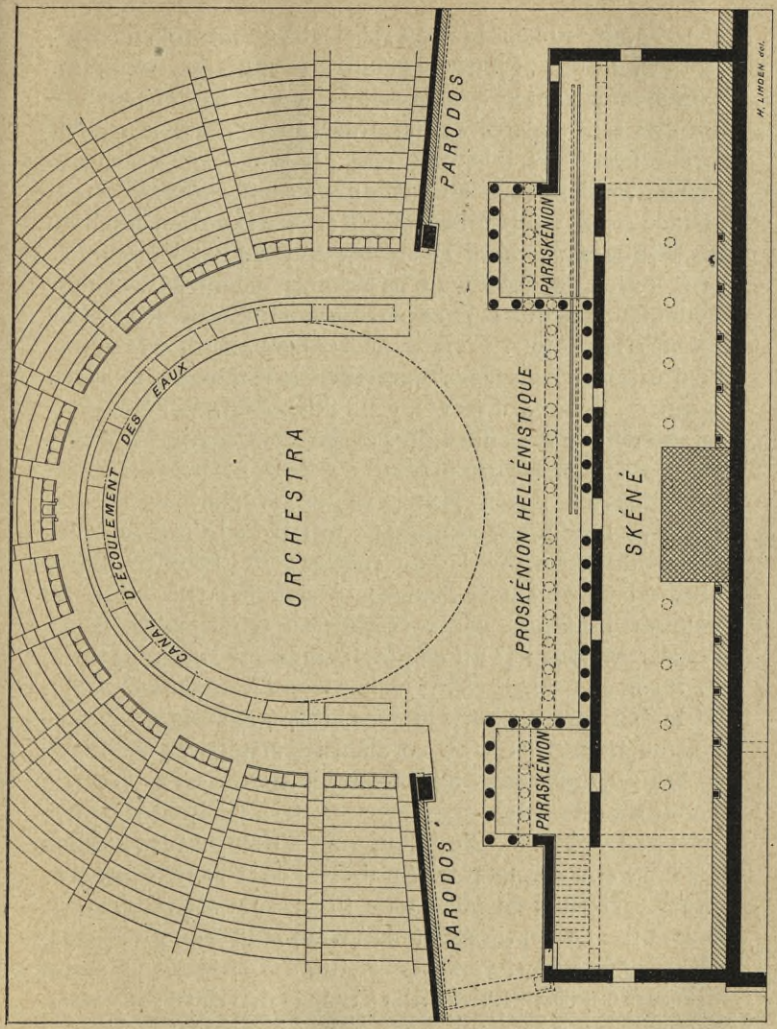


FIG. 41. — PLAN DU THÉATRE DE DIONYSOS A ATHÈNES

(D'après Doerpfeld et Reisch, *das Griechische Theater.*)

succéda, dans le courant du IVe siècle, au théâtre construit en bois, où furent jouées les œuvres des grands tragiques. Commencée entre les années 350 et 325, la construction du théâtre de pierre fut terminée au temps de l'orateur Lycurgue. Mais le monument fut remanié à plusieurs reprises, à l'époque hellénistique, au temps de Néron, et sous le règne de Septime-Sévère (192-211). A ce moment un architecte, nommé Phaidros, donna plus d'ampleur à la scène, et la décora de bas-reliefs datant de l'époque hellénistique, qui étaient encastrés entre des figures de Silènes accroupis. C'est donc seulement à l'aide d'une restitution qu'on peut se représenter le théâtre du IVe siècle. D'autres, mieux conservés, ceux d'Épidaure et de Priène, permettent de se rendre plus exactement compte des dispositions d'un théâtre grec.

L'histoire des représentations dramatiques, leurs origines lointaines, expliquent fort bien la forme et les dispositions essentielles du théâtre grec. Primitivement, elles comportaient seulement les chants et les danses de chœurs tragiques composés d'acteurs costumés. Elles exigeaient donc : 1° un emplacement pour les spectateurs, (le *theatron* ou le *koilon*); 2° la place de danse (*orchestra*); 3° la baraque de bois, la *skéné* (σκηνή), où les acteurs se costumaient. Tels sont, en effet, les éléments principaux qu'on retrouve dans les théâtres construits en pierre, à partir du IVe siècle.

1° *Le koilon.* — C'est l'espace qu'occupent les gradins destinés aux spectateurs. Au théâtre de Dionysos, les gradins, construits en pierres du Pirée, sont divisés en trois étages par deux passages (διαζώματα), tandis que des escaliers, convergeant vers l'orchestre, les coupent en treize secteurs (κερκίδες). La première rangée de sièges était réservée aux prêtres et aux archontes, qui avaient le droit de *proédrie;* les deux gradins suivants étaient aussi occupés par des personnages de marque. Ces sièges, ayant la forme de fauteuils, sont en marbre pentélique, reliés ensemble et

séparés les uns des autres par des saillies sculptées; le siège est creusé légèrement pour recevoir un coussin. Une inscription gravée sous le rebord de chaque fauteuil indique à quel haut personnage sacerdotal ou politique il était destiné[1]. C'étaient, pour n'en citer que quelques-uns, les prêtres de Zeus Olympien, de Zeus protecteur de la cité, d'Apollon Délien, de Poseidon Phytalmios, d'Apollon Pythien, etc.; c'étaient encore l'exégète de l'oracle d'Apollon, l'hiérophante qui présidait à l'initiation aux mystères d'Éleusis, le *hiéromnémon*, député d'Athènes au conseil amphictyonique; enfin, les archontes : l'éponyme, le basileus, le polémarque et les thesmothètes.

Le fauteuil qui fait directement face à la scène est celui du prêtre de Dionysos Éleuthérien, le dieu auquel était consacré le théâtre[2]; aussi se distingue-t-il des autres par une ornementation plus riche. Le dossier est décoré d'un élégant bas-relief, représentant des satyres traités dans le goût archaïque; sous le rebord du siège est sculptée une petite frise, montrant le combat de deux Arimaspes contre des griffons; enfin, sur chacun des côtés, figure Agôn, le génie des combats de coqs qui se livraient dans l'enceinte du théâtre (fig. 42). Le prêtre de Dionysos était ainsi à la place d'honneur. On comprend facilement l'effet plaisant que produisait une scène des *Grenouilles* d'Aristophane : quand Dionysos, accompagné de son esclave Xanthias, arrive aux enfers et se sent pris d'une terreur comique devant les monstres qui en gardent l'entrée, l'acteur chargé du rôle du dieu se tournait vers le public et s'écriait : « Toi, mon prêtre, sauve-moi d'ici, et que je sois ton compagnon de festin[3]! »

1. *Corpus inscr. attic.*, t. III, 1, 240 et suiv. Ces textes sont des documents précieux pour l'histoire des sacerdoces athéniens et de la hiérarchie religieuse.

2. Il porte l'inscription :

ΙΕΡΕΩΣ ΔΙΟΝΥΣΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΕΩΣ.

3. *Les Grenouilles*, vers 197.

2° *L'orchestra.* — Jusqu'à l'époque romaine, l'*orchestra* garde sa forme, qui est celle d'un cercle parfait tangent aux constructions de la scène. A sa partie supérieure elle est bordée par la margelle du canal qui sert à l'écoulement des eaux. A Épidaure, ce cercle est de 10m,15 de rayon[1]. L'aire où évolue le chœur est en terre battue et dans aucun théâtre grec on n'y a relevé de traces de dallage. Au centre est une dalle arrondie qui marque l'emplacement de l'autel consacré à Dionysos, la *thymélé*. De chaque côté de l'*orchestra*, des couloirs latéraux limitent les rangées de gradins. Ce sont les *parodoi*, qui servent de dégagements, et sont parfois utilisées pour les entrées des choreutes et des acteurs.

3° *La skéné.* — Nous ne connaissons que la *skéné* des théâtres en pierre postérieurs au milieu du IVe siècle[2]. Mais elle reproduisait sans doute les dispositions essentielles de la *skéné* de bois des théâtres plus anciens. C'est une construction à deux étages divisée en plusieurs pièces, qui fait face au *koilon*. On peut la comparer aux coulisses de nos théâtres. C'est là que les acteurs et les choreutes se costument, et certaines pièces sont utilisées pour la machinerie. Le mur de face du rez-de-chaussée (*hyposkénion*) est percé de trois portes, qui livrent passage aux acteurs, et celle du milieu s'appelle la *porte royale*. Mais ce mur est masqué pour les spectateurs, jusqu'au premier étage, par une construction qui prolonge le rez-de-chaussée vers l'*orchestra*, et se nomme le *proskénion*. On peut prendre comme type le *proskénion* du théâtre de Priène, qui a été découvert dans un très bon état de conservation[3] (fig. 43). Il mesure 2m,70 de hauteur et 2m,74 de profondeur, sur une largeur de 18 mètres environ. Sur la façade règne un entablement dorique soutenu par des pilastres ornés de demi-

1. Voir sur le théâtre d'Épidaure, Lechat et Defrasse, *Épidaure*.
2. On a cependant retrouvé au théâtre de Pergame l'emplacement d'une *skéné* qui était en bois.
3. Wiegand et Schrader, *Priene*, p. 235.

colonnes engagées, et c'est dans les entre-colonnements qu'étaient insérés les panneaux mobiles (*pinakes*), consti-

FIG. 42. — FAUTEUIL DU PRÊTRE DE DIONYSOS ÉLEUTHÉRIEN
(Athènes. — Théâtre de Dionysos.)

tuant le décor du fond. La partie supérieure forme une sorte de terrasse étroite et longue, où il faut reconnaître le

logeion souvent mentionné par les textes. A Priène, comme à Délos, à Oropos, à Erétrie, le *proskénion* offre une façade continue; mais, dans certains théâtres, il est flanqué à chaque extrémité de deux constructions en saillie qui sont les *parascènes* (*paraskénion*), et servent au décor et à la machinerie.

Où jouaient les acteurs? On a longtemps admis, sur la foi de Vitruve, que l'emplacement dévolu aux acteurs était le *logeion*, et que ceux-ci se trouvaient ainsi isolés du chœur qui occupait l'*orchestra*. « La scène, dit Pollux, appartient en propre aux acteurs, comme l'orchestre aux chœurs. » Mais si ces textes s'appliquent aux théâtres grecs de l'époque romaine, en était-il ainsi à l'époque classique? Les études de M. Doerpfeld l'ont conduit à une théorie très différente[1]. Toute l'action se passait dans l'*orchestra*, en avant du *proskénion*. C'est là que se jouaient les tragédies de Sophocle et d'Eschyle, les comédies d'Aristophane, et certains jeux de scène ne se comprennent que dans ces conditions. On ne conteste plus ces conclusions pour le théâtre du v^e^ et du iv^e^ siècle; mais nous ne saurions ici discuter la date à laquelle s'introduisent d'autres habitudes.

A l'histoire du théâtre attique se rattache l'étude des monuments choragiques érigés en souvenir des victoires dramatiques remportées aux fêtes de Dionysos. On sait qu'à Athènes les représentations théâtrales avaient le caractère d'une institution religieuse et nationale; le soin de former et d'entretenir les chœurs lyriques était dévolu officiellement aux citoyens aisés, qui supportaient les dépenses de la *chorégie*. Le chorège devait réunir les éléments des chœurs composés d'hommes, d'enfants, de pyrrhikhistes, de danseurs cycliques, de joueurs de flûte, et fournir les vêtements, les masques, les accessoires; il y avait un chorège par tribu. Si le chœur qu'il avait formé rempor-

1. Voir Doerpfeld et Reisch, *das Griechische Theater*.

tait la victoire, le chorège recevait en prix un trépied de bronze, qu'il consacrait au nom de sa tribu, soit dans une des rues d'Athènes portant le nom de *rue des Trépieds*, soit dans le *téménos* de Dionysos, ou dans le voisinage du théâtre. Le trépied était placé sur un petit monument, d'un caractère architectural dont la forme variait beaucoup. Ainsi, dans une grotte située au-dessus du théâtre,

FIG. 43. — THÉATRE DE PRIÈNE, EN ASIE MINEURE

et transformée en temple par le chorège vainqueur Thrasyllos (année 320), les trépieds étaient posés sur des colonnes à chapiteaux triangulaires. D'autres édifices affectaient la forme d'un petit temple à pilastres, dont la niche recevait le trépied donné en prix. Le plus connu des monuments choragiques est celui de Lysicrate, qui se trouvait dans la rue des Trépieds (fig. 44). Il se compose d'une base quadrangulaire, en marbre blanc veiné de bleu, qui supporte un petit édifice en forme de rotonde. Six colonnes

cannelées, à chapiteaux corinthiens, soutiennent une frise délicatement ornée de bas-reliefs représentant la défaite des pirates tyrrhéniens par Dionysos, et leur transformation en dauphins. Les entre-colonnements étaient remplis par des plaques de marbre ajustées avec soin et ornées à leur partie supérieure de trépieds en relief. L'édifice est couvert d'un toit de marbre simulant des tuiles, et surmonté d'un fleuron qui servait de base au trépied. Une inscription donne la date du monument (335-334 avant notre ère), qui offre un des plus anciens exemples de l'ordonnance corinthienne appliquée à l'architecture : « Lysicratès, fils de Lysitheidès, du dème de Kikynna, était chorège; la tribu Acamantide a remporté le prix des chœurs d'enfants; Théon jouait de la flûte; Lysiadès a instruit le chœur ; Évainétos était archonte. »

On donnait le nom d'*odéon* à des théâtres spécialement destinés à des concerts; les poètes, les musiciens y exerçaient aussi leur talent avant de soumettre leurs œuvres au jugement du public. Les odéons différaient des théâtres surtout par la toiture qui les recouvrait et par certaines particularités de la disposition intérieure; des rangées de colonnes soutenaient la toiture, et les sièges, disposés en amphithéâtre, étaient très nombreux. Athènes possédait un odéon célèbre, celui que Périclès avait fait construire pour remplacer l'ancien odéon situé près de l'Ennéacrounos. Cet édifice s'élevait près de l'Acropole, à l'est du théâtre de Dionysos, auquel il était contigu. La toiture, de forme pointue, était décorée des mâts et des antennes des vaisseaux perses, et faisait ressembler le monument à la tente de Xerxès. Plutarque parle du grand nombre de sièges et de colonnes qu'il renfermait. S'il est difficile aujourd'hui de s'en faire une idée exacte, on retrouve les dispositions communes aux théâtres de musique dans les ruines de l'odéon élevé par Hérode Atticus, en mémoire de sa femme Régilla. C'était le plus grand de tous les odéons connus, et son plafond

en bois de cèdre était d'une rare magnificence. Aujourd'hui, grâce à des fouilles faites en 1857 et 1858, on distingue nettement les gradins avec leurs escaliers et leurs couloirs, et les murailles, percées d'arcades, qui soutenaient le proscénium[1].

Les *stades*, où luttaient les pugilistes, les coureurs à pied, etc., étaient distincts des *hippodromes*, réservés aux courses de chars. La disposition générale de ces monuments différait peu, en raison du plan très simple qui avait été adopté à l'origine. C'étaient de vastes espaces aplanis, entourés de levées de terre artificielles, ou compris entre des tertres naturels où se massaient les spectateurs. Le travail de l'architecte et de l'ingénieur consis-

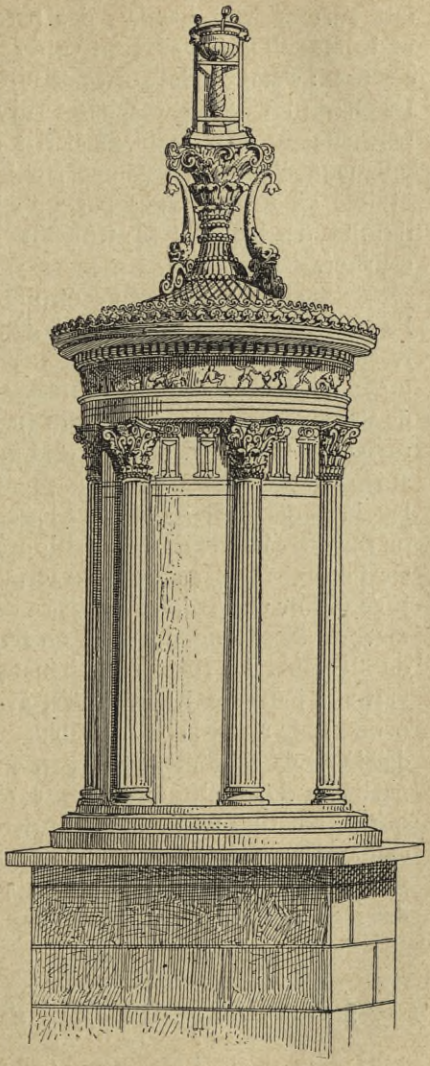


FIG. 44. — MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATE, A ATHÈNES (Restauration.)

1. La restauration de l'odéon de Régilla, par M. Daumet, est conservée à l'Ecole des Beaux-Arts.

tait surtout à y disposer des barrières; celles de l'hippodrome d'Olympie, construites par Cléœtas, étaient célèbres : c'étaient des sortes de boxes, où étaient enfermés les chars; les portes, disposées suivant une ligne courbe, permettaient aux chars de partir au signal donné, sans qu'aucun d'eux eût l'avance sur les autres. L'arène était divisée en deux parties par une levée de terre, à l'extrémite de laquelle se trouvait la borne qu'il fallait tourner.

Le stade est une arène étroite et longue, terminée à l'une de ses extrémités par un demi-cercle (σφενδόνη), qui ressemble à un théâtre, grâce à ses gradins et à sa forme arrondie. Les gradins se prolongeaient sur les longs côtés de l'arène, comme on le voit au stade de Delphes. La différence essentielle entre les stades et les hippodromes tient surtout à l'absence, dans les premiers, des stalles et des barrières destinées à enfermer les chars. Pour tout le reste, on retrouve les mêmes dispositions, et les parties analogues sont désignées par les mêmes termes. Avec les progrès du luxe public et privé, les stades se décorèrent de gradins de marbre, de colonnades dont on retrouve la trace au stade de Messène. Le stade panathénaïque d'Athènes, qui servait aux jeux des Panathénées, avait été magnifiquement orné par le riche Hérode Atticus, qui fit couvrir les talus de sièges en marbre pentélique. Pausanias et Philostrate parlent avec admiration de ce travail luxueux, exécuté en quatre ans, qui transforma l'ancien stade aménagé par les soins de Lycurgue, en 350 avant notre ère. C'est là que plus tard Hadrien fit assister la population d'Athènes à des jeux sanglants, empruntés aux usages romains.

§ IV. — Les villes. — La maison hellénistique

La vie du Grec se partageait entre les affaires publiques et les cérémonies religieuses. Aussi, à l'époque classique,

la maison grecque était-elle construite avec une grande simplicité. Le contraste était grand entre la splendeur des monuments publics et l'humble aspect des habitations privées; l'on peut en juger par une description d'Athènes qui nous est parvenue. « La ville est sèche, peu fournie d'eau, mal coupée au point de vue des rues, à cause de son antiquité. La plupart des maisons sont bâties économiquement; il y en a peu de riches. On douterait à les voir au premier coup d'œil que ce soit là la ville si vantée d'Athènes[1]. »

Les choses changent sous les successeurs d'Alexandre, avec les villes nouvelles construites sur un plan régulier par les architectes ioniens. Les fouilles de Priène, dans la vallée du Méandre, nous ont fait connaître, avec une rare précision, ce qu'était une de ces villes édifiées suivant un tracé rectiligne, comme les modernes cités américaines[2]. De larges rues transversales, dallées, avec un canal servant à l'écoulement des eaux, se dirigent de l'ouest à l'est; des rues plus étroites courent du nord au sud, coupant les premières à angle droit, et divisant la ville en îlots de maisons qui couvrent tous la même superficie. Une des rues principales traverse l'agora, large et belle place rectangulaire que la rue partage en deux parties inégales. Au nord, un grand portique, longeant une terrasse spacieuse ; c'est la *stoa sacrée* réservée à la vie politique et administrative. Près de là sont le Prytanée et le *Bouleutérion*, grande salle carrée, garnie de gradins de marbre. Au sud, c'est l'agora marchande, entourée de portiques, décorée de statues, dont les bases sont souvent munies de bancs de marbre invitant les promeneurs au repos. C'est un exemple achevé de l'agora du type ionien, qui s'oppose nettement à celui de l'ancienne agora grecque, irrégulière, encombrée de monuments, bordée de

1. Description d'Athènes par Hérakleidès.
2. Voir l'ouvrage de Wiegand et Schrader, *Priene*. Berlin, 1904.

portiques non continus, comme l'était celle de Mantinée[1].

Le même goût de luxe et de commodité préside à l'aménagement de la maison hellénistique, qui nous est bien connue grâce aux fouilles de Priène et à celles de Délos, ces dernières exécutées par l'École française d'Athènes[2].

Le plan se ramène à certains éléments essentiels qui ne varient guère. Les pièces du rez-de-chaussée ouvrent

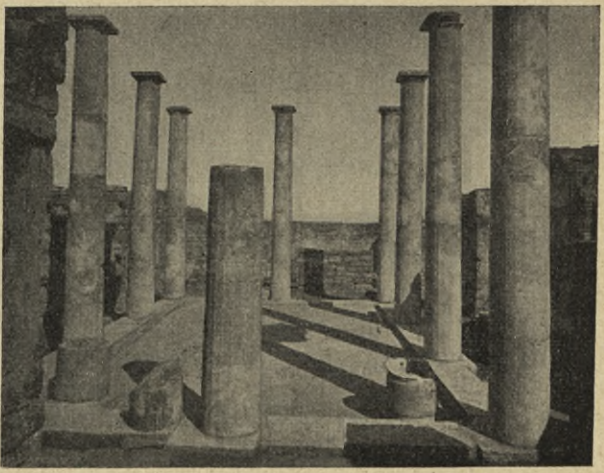


FIG. 45. — UNE MAISON DE DÉLOS
(Fouilles de l'École française d'Athènes.)

sur une cour entourée de colonnes formant péristyle: c'est là qu'est le centre de la vie domestique. A vrai dire, la cour à péristyle a été de tout temps ce qui caractérise le plus nettement l'habitation grecque. Le principe trouve

1. Sur l'agora de Mantinée, voir Fougères, *Mantinée et l'Arcadie orientale*, p. 165.

2. Sur les maisons de Délos, voir *Bulletin de correspondance hellénique*, 1884, p. 473-496; 1895, p. 160 et suiv. (fouilles de MM. Paris et Couve), et 1905, p. 5 et suiv. (fouilles exécutées aux frais de M. le duc de Loubat, sous la direction de M. Holleaux).

déjà son application dans la cour (αὐλή) du palais mycénien et l'on ne conçoit pas autrement, d'après les textes, la maison athénienne du Ve et du IVe siècle. Il suffit de se rappeler le début du *Protagoras*, où Platon décrit la demeure du riche Callias. Les maisons de Délos, comme celle dite de Kerdon[1], nous mettent sous les yeux cette cour, avec ses colonnes recouvertes de stuc, son *impluvium*, et parfois les riches mosaïques qui recouvrent le sol (fig. 45). On se rend facilement compte que la maison pompéienne dérive directement de l'habitation hellénistique. Autour de la cour s'ouvrent les pièces d'habitation, décorées de stucs peints qui nous montrent les origines du style décoratif connu sous le nom de premier style pompéien. Il faut ajouter que les maisons de Priène et de Délos ont livré des statues et des statuettes de marbre, des terres cuites attestant le luxe de l'aménagement intérieur. On comprend dès lors la description que Vitruve a laissée d'une habitation hellénistique, avec ses portiques à colonnes, ses salles de bain, sa bibliothèque, sa pinacothèque ou galerie de tableaux. On comprend aussi que les Pompéiens aient pris modèle, pour la décoration de leurs demeures, sur les modes grecques du IIe et du Ier siècle avant notre ère.

1. Voir le plan de cette maison, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1905, pl. XI.

LIVRE III

LA SCULPTURE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES

Ouvrages généraux : Brunn : *Geschichte der griechischen Künstler*, 2e éd., 1889. — Overbeck : *Geschichte der griechischen Plastik*, 4e éd., 1893. — A.-S. Murray : *History of Greek Sculpture*, 1880. — Max. Collignon : *Histoire de la sculpture grecque*, 2 vol. 1892-1897. — Ernest-Arthur Gardner : *A Handbook of Greek Sculpture*, 2e éd., 1907. — Wilhelm Klein : *Geschichte der griechischen Kunst*, 1904-1907. — S. Reinach : *Répertoire de la statuaire*, t. I-III, 1897-1904. — S. Reinach : *Têtes antiques idéales ou idéalisées*, 1903. — Recueils de planches : O. Rayet : *Monuments de l'art antique*. — Brunn-Bruckmann et Arndt-Bruckmann : *Denkmaeler griechischer und roemischer Skulptur*, en cours de publication depuis 1888.

Si les arts industriels se développent de bonne heure en Grèce, la sculpture proprement dite, celle qui vise à reproduire la forme humaine et à traduire les conceptions religieuses ou poétiques, reste longtemps en retard. Essentiellement religieuse à ses débuts, elle consacre ses premiers efforts à représenter les dieux sous une forme sensible : or, ce travail ne peut commencer que lorsque la poésie, plus libre, aura donné aux dieux un caractère plastique assez arrêté et fourni à la sculpture les éléments

qu'elle doit mettre en œuvre. Le développement de la sculpture est donc subordonné à celui du sens poétique et du sentiment religieux.

Les plus anciens simulacres des divinités helléniques sont plutôt des symboles que des œuvres plastiques. La piété des âges primitifs se contente d'un signe extérieur, qui n'est pas l'image du dieu, mais qui le personnifie. Ainsi, Éros à Thespies, les Kharites à Orchomène, sont figurés par des pierres (ἀργοὶ λίθοι); Apollon Agyieus est représenté par une colonne sur des monnaies d'Ambracie; la Héra d'Argos était une simple colonne (κίων), et les Dioscures de Sparte avaient la forme de deux poutres réunies par des traverses. Ce sont donc là, non point des images des dieux, mais de simples fétiches, qui se ramènent à un certain nombre de formes simples: le cône, la colonne, la poutre épannelée et la planche. C'est cependant de ces pauvres éléments que sortiront les statues grecques.

Les premières statues où l'on s'efforça de représenter les dieux sous une forme humaine étaient en bois (ξόανα). Elles étaient comme enfermées dans des gaines, « avaient les yeux clos, les bras pendants et collés aux flancs[1] ». Ces vieilles statues de bois étaient toutes, sans exception, des images du culte. Les Grecs leur prêtaient des origines fabuleuses et les conservaient religieusement. Pausanias, qui vivait au temps d'Hadrien, put encore en voir dans les temples, où elles excitaient l'émotion respectueuse des dévots et les railleries des sceptiques. Entretenues avec soin, peintes en blanc ou en vermillon, elles étaient vêtues de riches étoffes, et possédaient une garde-robe complète, comme celle d'Artémis Brauronienne, dont une inscription nous a fait connaître l'inventaire. On retrouve souvent sur les vases peints la représentation de ces *xoana*, traitée sommairement ; mais on peut en apprécier le style

1. Diodore de Sicile, IV, 76.

d'après des documents plus précis. Les terres cuites primitives, surtout celles de la Béotie, nous en ont conservé les traits essentiels dans les rudes figurines votives qui ont la forme de galettes aplaties, munies d'une tête à peine modelée, et de moignons en guise de bras. Le bariolage dont elles sont revêtues évoque le souvenir de la parure des *xoana*.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 46. — STATUE D'HOMME TROUVÉE A ORCHOMÈNE (Musée d'Athènes.)

Les Grecs attribuaient les premiers progrès de la sculpture à Dédale, personnage légendaire qu'on faisait naître à Athènes et qui, véritable artiste nomade, avait travaillé en Crète et en Sicile. Il était l'inventeur des outils qui servent à travailler le bois : la scie, la hache et la gouge. « Les statues qu'il avait faites étaient semblables à des êtres vivants; elles voyaient, elles marchaient. C'est lui qui, le premier, leur ouvrit les yeux, leur délia les jambes et les bras [1]. » Par une tournure d'esprit qui leur était familière, les Grecs personnifiaient en lui toute une longue période; ils ne citent aucun autre artiste à côté de lui. Le nom de Dédale couvre toute une école d'obscurs sculpteurs qui, par un progrès lent, donnent quelque apparence de vie et de mouvement aux

1. Diodore de Sicile, *ibid.*

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 47. — STATUE DE STYLE PRIMITIF TROUVÉE A DÉLOS (Musée d'Athènes.)

idoles primitives, et s'écartent de la rigidité traditionnelle. Les statues de bois dédaléennes étaient nombreuses, et Pausanias les note avec soin ; on les distinguait des images plus anciennes à leurs yeux ouverts, à leurs bras détachés du corps, et à leur attitude, qui était celle d'une personne en marche.

Cette statuaire en bois est perdue pour nous. Mais c'est d'elle que procèdent encore les plus anciennes statues exécutées en pierre calcaire ou en marbre dans le courant du VII^e^ siècle. On retrouve les traits caractéristiques des statues dédaléennes dans un type très familier aux sculpteurs primitifs, celui de l'homme nu, debout, les bras collés au corps, la jambe gauche portée en avant, par une convention empruntée à l'Égypte. Une des plus archaïques de ces statues, celle qui provient d'Orchomène, en Béotie, trahit encore par les plans rigides de la poitrine, le souvenir du travail du bois (fig. 46). Il est très vraisemblable que ce type s'est formé en Crète, et c'est de là qu'il s'est répandu dans toute la Grèce. Nous savons aussi comment les statues du type féminin dérivent,

à l'origine, des *xoana* en forme de colonne ou de planche. Les fouilles de Délos ont livré une image primitive d'Artémis, sculptée en marbre et dédiée à la déesse par une femme de Naxos, Nicandra[1] (fig. 47). Avec sa forme aplatie et sans épaisseur, ses bras pendants, son aspect inerte, elle éveille bien l'idée d'une idole de bois taillée dans une planche. C'est sur ces pauvres éléments que va s'exercer lentement le patient effort des vieux sculpteurs grecs. Sans doute, ils devront à l'Orient et à l'Égypte la connaissance de certains procédés techniques, surtout pour les arts du métal, et peut-être aussi certaines suggestions de formes ; mais ils ne devront qu'à eux-mêmes, au génie de leur race, le sentiment de la vie, qui sera la source de tous les progrès.

1. Homolle, *De antiquissimis Dianæ simulacris deliacis*, 1885.

CHAPITRE II

L'ARCHAÏSME (Du VII^e^ siècle à 480 avant notre ère.)

BEULÉ : *Histoire de l'art grec avant Périclès.* — MAX. COLLIGNON : *Histoire de la sculpture grecque*, t. I. — G. PERROT : *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VIII; *la Grèce archaïque : la sculpture*, 1904. — H. LECHAT : *Au Musée de l'Acropole*, Lyon, 1903. — H. LECHAT : *la Sculpture attique avant Phidias*, 1904.

§ I. — LA GRÈCE ORIENTALE

Au cours du VII^e^ siècle et jusque vers le milieu du VI^e^, l'art grec traverse sa première période de formation. Les types ébauchés dans les statues de bois se développent sous la main des sculpteurs qui commencent à mettre en œuvre la pierre tendre, le marbre et le métal. Plusieurs générations d' « imagiers » primitifs s'appliquent à perfectionner, par un labeur continu, le petit nombre de conceptions plastiques dont ils disposent, et à se rendre maîtres des procédés techniques.

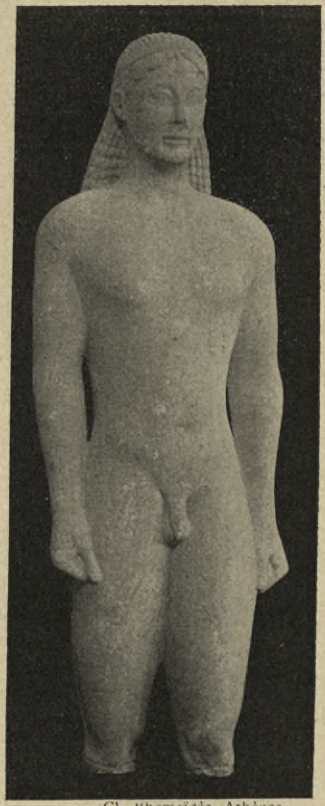
L'art prend d'abord son essor dans la Grèce orientale, et l'on voit se former une grande école ionienne dont les centres principaux sont les îles des Cyclades, si riches en marbre, et celles de Chios et de Samos. Une des plus anciennes signatures de sculpteur grec que nous connaissions est celle du Naxien Iphikartidès. Un autre Naxien, Byzès, père du sculpteur Euergos, imagine d'employer des tuiles de marbre pour couvrir les joints de la toiture des

temples. A Chios, une famille d'artistes représente, pendant plusieurs générations, la plus florissante des écoles ioniennes. L'ancêtre, Mélas, appartient encore au VII^e siècle. Son fils et son petit-fils, Mikkiadès et Arkhermos, exécutent pour le sanctuaire de Délos une statue dédiée à Artémis, et dont la base a été retrouvée. Enfin, les fils d'Arkhermos, Boupalos et Athénis, qui sont en activité vers 540, ont assez de talent pour que leurs œuvres soient fort goûtées des connaisseurs au temps d'Auguste. Leur Tyché de Smyrne, leurs Kharites vêtues étaient célèbres. On montrait à Chios, comme une curiosité, un masque d'Artémis qui paraissait triste à ceux qui entraient dans le temple et souriant à ceux qui en sortaient.

Les maîtres de Samos excellaient surtout dans le travail du métal. Les traditions grecques leur attribuent les premiers perfectionnements dans la technique du bronze. Déjà, un Ionien, Glaucos, avait inventé la soudure du fer, et exécuté, vers 605, pour le roi de Lydie, Alyattès, un cratère d'argent soutenu par un support en fer; l'œuvre était destinée au temple de Delphes. Plus tard, vers 680, deux artistes samiens, Rhœcos et Théodoros, empruntent à l'Égypte le procédé de la fonte en forme, c'est-à-dire l'art de couler le bronze autour d'un noyau d'argile. Ils dotent ainsi la sculpture d'un instrument précieux, et abolissent la vieille technique barbare qui consistait à clouer des feuilles de bronze sur une âme de bois. Ces maîtres ont des aptitudes multiples. Rhœcos, auteur d'une statue de la Nuit qu'on voyait à Éphèse, est en même temps architecte, et construit l'Héraion de Samos. Théodoros, fondeur et ciseleur, travaille pour le roi de Lydie, pour le tyran de Samos, Polycrate, et ses œuvres de ciselure sont recherchées jusqu'en Perse. Il s'était représenté lui-même tenant un scarabée sur lequel était gravé un quadrige si petit qu'une mouche le couvrait de ses ailes.

Nous possédons, pour cette période, des monuments qui nous permettent d'apprécier les efforts, à la fois sin-

cères et gauches, des premiers maîtres ioniens. On les voit s'exerçant à traiter, dans des statues de marbre, un type qui leur a été légué par la statuaire en bois, celui de l'homme nu, les bras collés au corps, la jambe gauche portée en avant. C'est là un type général, qui se prête à toutes les attributions, et convient en même temps pour les représentations de dieux, pour les images d'athlètes vainqueurs, pour les effigies de défunts placées sur les tombeaux. Les textes nous apprennent que telles étaient les deux plus anciennes statues d'athlètes consacrées à Olympie et encore exécutées en bois, celles de Praxidamas d'Égine et de Rhexibios d'Opunte. Ce type est commun à toutes les écoles primitives; on le trouve, en effet, à Théra, dans les Cyclades, en Attique, en Béotie où les fouilles du temple d'Apollon Ptoos en ont livré de nombreux exemplaires (fig. 48), enfin dans le Péloponèse. Une statue provenant de Milo nous montre comment, malgré la raideur de l'attitude consacrée, les Ioniens des îles visent déjà aux qualités d'élégance et de sveltesse



Cl. Khomaïdès, Athènes.

FIG. 48. — STATUE D'HOMME TROUVÉE DANS LE SANCTUAIRE D'APOLLON PTOOS
(Musée d'Athènes.)

qui seront l'apanage de l'art insulaire[1]. Les fouilles de Délos nous ont livré une œuvre remarquable de l'école de Chios, et si l'on ne peut en toute certitude y reconnaître la main de Mikkiadès et d'Arkhermos, elle relève sans aucun doute de la même tradition artistique. C'est une Niké à laquelle le sculpteur a prêté l'attitude conventionnelle qui figure à la fois la course et le mouvement de vol, la jambe gauche relevée, le genou droit ramené vers le sol. Cette image naïve, dont l'artiste s'est pourtant préoccupé d'animer le visage en l'éclairant d'un sourire, est vraiment le lointain prototype des triomphantes Victoires que sculpteront les maîtres de l'époque classique (fig. 49). On reconnaît encore le souvenir des formes élémentaires des *xoana* dans une statue de Héra trouvée à Samos, et datant des environs de l'année 550, sinon plus tard[2]. La forme cylindrique de la partie inférieure rappelle celle du tronc d'arbre; les gestes des bras sont raides et sans souplesse ; mais à voir

FIG. 49. — TÊTE DE LA NIKÉ DE DÉLOS
(Musée d'Athènes.)

1. *Bulletin de correspondance hellénique,* 1892, p. 560, pl. XVI (Holleaux).

2. P. Girard, *Bulletin de corresp. hellénique,* 1890, pl. XII, XIV. Une statue du même type, et un buste avec la tête ont été retrouvés dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes. Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes,* p. 392.

l'exécution très poussée de la draperie, on sent que c'est là une imitation voulue d'un *xoanon*. D'autre part, les caractères du style attestent que l'artiste samien, familiarisé avec l'art du bronze, a appliqué au marbre les procédés de ciselure propres au travail du métal.

La prédilection pour les figures vêtues est un trait essentiel de l'art ionien. C'est dans les ateliers de Chios que s'élabore un type qui jouira d'une popularité singulière, celui de la femme debout, parée du riche costume ionien et relevant d'une main les plis de sa tunique traînante[1]. On verra plus loin quelle rapide fortune il fait dans l'école attique au temps de Pisistrate. Quant au type de la figure vêtue et assise, nous en rencontrons de remarquables exemples dans les dix statues votives qui décoraient l'avenue des Branchides à Didymes, et qui sont aujourd'hui conservées au Musée Britannique. D'après les inscriptions qu'elles portent, elles appartiennent à la première moitié du VI^e^ siècle. L'une d'elles représente « le chef de Teikhioussa », petite ville inconnue : c'est Kharès, fils de Kleisis (fig. 50). Assis solennellement sur un siège à dossier, les mains posées sur les genoux, Kharès a l'attitude immobile et recueillie qui convient à un pieux donateur en présence de la divinité. Les autres personnages, hommes ou femmes, sont représentés dans la même pose. Les proportions massives, les formes arrondies et enveloppées témoignent que l'ionisme asiatique subit la double influence de l'Assyrie et de l'Égypte.

Les occasions ne manquent point aux sculpteurs ioniens d'apporter leur concours à la décoration des temples. Nous connaissons des sculptures provenant de l'ancien Artémision d'Éphèse, construit par Khersiphron de Cnosse et son fils Métagénès, celui-là même dont le Samien Théodoros prépara les fondations vers 580. Ce sont des figures en bas-relief qui décoraient la base d'une des colonnes,

1. Lechat, *la Sculpture attique avant Phidias*, p. 172.

œuvre dont l'élégance et l'exécution souple attestent les progrès réalisés par l'art ionien vers le milieu du VI^e^ siècle. Cet art a d'ailleurs un domaine déjà fort étendu, et

FIG. 50. — STATUE DE KHARÈS
PROVENANT DE LA VOIE SACRÉE DES BRANCHIDES
(Musée Britannique.)
(D'après Rayet et Thomas, *Milet et le golfe Latmique.*)

son influence s'étend jusque dans la Grèce du nord. Le musée du Louvre possède une partie de l'étrange frise du vieux temple d'Assos en Troade, où l'on relève un

curieux mélange de sujets grecs et de motifs orientaux. A côté de scènes de banquet, de la lutte d'Héraclès contre Triton, on remarque des animaux combattant empruntés à l'art asiatique. Un autre témoignage de la diffusion de l'ionisme nous est fourni par un bas-relief du Louvre trouvé dans l'île de Samothrace (fig. 51). C'est une plaque sculptée, représentant une scène empruntée à la légende de la guerre de Troie, Agamemnon assis sur son siège royal, accompagné d'Épéios et du héraut Talthybios. La faible saillie des figures atteste que l'artiste a conçu le bas-relief comme une peinture, et nous constatons l'application des principes qui présideront à l'évolution du bas-relief grec. Enfin l'action de l'art ionien se fait encore sentir en Thrace, en Macédoine, en Thessalie où les Aleuades de Larisse accueillent avec faveur les artistes venus de Milet, d'Éphèse ou de Phocée. Dans une riche série de stèles funéraires provenant de ces régions, on retrouve la forme étroite et longue, un peu pyramidante, familière aux Ioniens[1], et les bas-reliefs qui les décorent trahissent pour le style la même parenté. Nous nous bornerons à citer la stèle de la *Fileuse*, trouvée en Thessalie, et le beau frag-

FIG. 51. — BAS-RELIEF DE SAMOTHRACE
(Musée du Louvre.)

1. Un exemple du type ionien est fourni par la stèle de Symi. *Bulletin de corresp. hellénique*, 1894, pl. VIII (Joubin).

ment de la stèle de Pharsale que possède le Louvre. Deux jeunes filles, se faisant face, semblent se défier gracieusement à quelque jeu, peut-être celui des osselets, et se montrent les fleurs qui sont l'enjeu de la partie. C'est une œuvre empreinte d'un sentiment délicat et d'une jolie grâce archaïque.

Dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, les événements politiques, en provoquant une émigration des artistes ioniens en Grèce, contribuent encore à leur ouvrir un plus large champ d'activité. La prise de Sardes par les Perses, en 546, est le prélude de l'invasion asiatique, et bientôt les villes ioniennes doivent faire leur soumission au satrape perse Harpagos. Une partie des habitants s'expatrient. Beaucoup d'artistes prennent le chemin de l'Attique et du Péloponèse. Un des plus célèbres, Bathyclès de Magnésie, est appelé à Sparte pour exécuter le trône colossal de la vieille idole de l'Apollon Amycléen ; il le décore de bas-reliefs, vastes compositions à nombreux personnages, où il fait une place à l'équipe d'ouvriers magnètes qui l'avait accompagné[1].

Il n'est donc pas surprenant de trouver en Grèce des œuvres dont le caractère ionien est indiscutable. Tel est un monument capital pour l'histoire de l'archaïsme, le Trésor édifié par les Cnidiens, vers 530, dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes[2]. Le Trésor de Cnide, que nous ont rendu les fouilles de Delphes, est un chef-d'œuvre d'architecture et de sculpture monumentale. Il a la forme d'un temple à antes ; mais les deux colonnes de la façade sont remplacées par des Caryatides dont la haute coiffure en forme de *calathos* se relie au chapiteau, supports vivants et animés, qui font déjà pressentir les admirables Caryatides de l'Érechthéion (fig. 52). La décoration sculptée est d'une grande richesse. Le fronton, représentant la lutte

1. Pausanias, IV, 18.
2. Homolle, *les Fouilles de Delphes*, t. II, pl. XI ; IV, pl. XV-XX (1904).

d'Apollon et d'Héraclès se disputant le trépied de Delphes, est exécuté comme un bas-relief dont les figures seraient

Cl. Giraudon.

FIG. 52. — LE TRÉSOR DE CNIDE A DELPHES (FAÇADE RESTITUÉE)
(D'après le moulage du Musée du Louvre.)

ajourées dans la partie supérieure. Sur l'entablement, court une frise dont la face principale, celle de l'est,

montre des guerriers grecs et troyens se disputant le corps d'Euphorbos sous les yeux des dieux assemblés (fig. 53-54). Ces divinités assises, causant familièrement, avec des gestes naïvement caressants, sont comme une première esquisse du sujet que Phidias traitera magistralement dans la frise orientale du Parthénon. Il est possible que des praticiens argiens aient mis la main aux sculptures du Trésor de Cnide; mais avec leurs proportions un peu courtes, leur exécution délicate et savoureuse, elles représentent bien l'archaïsme ionien arrivé à son plus brillant épanouissement.

FIG. 53. — COMBAT AUTOUR DU CORPS D'EUPHORBOS
FRISE ORIENTALE DU TRÉSOR DE CNIDE, A DELPHES
(Musée de Delphes.)

D'autres œuvres nous conduisent à la fin du VI^e siècle. De Thasos proviennent des bas-reliefs rapportés au Louvre par M. Miller, sculptés sur une des dalles de marbre qui

décoraient un autel consacré à Apollon, aux Nymphes et aux Kharites[1]. Ils représentent Apollon conduisant le chœur des Nymphes vêtues du costume ionien, et Hermès suivi de l'une des Kharites. Une inscription en précise le sens. « Aux Nymphes et à Apollon Nymphégète, sacrifie les victimes que tu veux, mâles ou femelles. La brebis et le porc sont interdits; on ne chante pas le péan. »

FIG. 54. — GROUPE DE DIVINITÉS
FRISE ORIENTALE DU TRÉSOR DE CNIDE, A DELPHES
(Musée de Delphes.)

Enfin nous devons mentionner les monuments trouvés en Lycie, et attestant que, sous la domination perse, l'ionisme exerce en Asie Mineure une puissante influence. Grâce aux missions accomplies par Fellows (1858) le Musée Britannique possède une riche série de sculptures

1. Voir Studniczka, *Wiener Jahreshefte*, t. VI, 1903, p. 159.

provenant de la ville lycienne de Xanthos, une frise de combats de coqs, une autre représentant un cortège funéraire, et les bas-reliefs qui décoraient les quatre faces d'un tombeau connu sous le nom de *Monument des Harpyies* (fig. 55). Il doit cette dénomination aux figures de Harpyies à tête humaine qui, sur deux des faces, enlèvent des petites fillettes personnifiant les âmes des morts. Mais les sujets principaux montrent les défunts héroïsés,

FIG. 55. — BAS-RELIEF DU TOMBEAU LYCIEN DIT « MONUMENT DES HARPYIES » (FACE NORD)
(Musée Britannique.)
(D'après Rayet, *Monuments de l'art antique.*)

hommes ou femmes, trônant sur des sièges d'honneur, et recevant les offrandes des survivants. La grâce un peu molle dont le style est empreint, le luxe de la parure et la forme du costume dans les figures féminines accusent nettement le caractère ionien de ces sculptures.

En résumé, c'est la Grèce orientale qui réalise les premiers progrès ; c'est au génie facile et brillant des Ioniens, à leur sentiment de la vie et du pittoresque, que la plastique doit son rapide développement. L'Ionie est vraiment l'école de la Grèce. Mais, si la sculpture ionienne possède

déjà à un haut degré le sens de l'élégance et de la grâce, elle n'est pas exempte de mollesse et d'afféterie.

Nous allons rencontrer, dans les écoles doriennes, des qualités différentes, par lesquelles s'accuse l'antagonisme entre l'esprit ionien et l'esprit dorien ; antagonisme fécond d'ailleurs, car il n'exclut point une pénétration réciproque, à laquelle l'art grec devra un jour sa complète harmonie.

§ II. — La grèce occidentale

Dans le Péloponèse, l'invasion dorienne a supprimé toute trace de la civilisation mycénienne, et l'art n'y renaît qu'après une sorte d'obscur moyen âge. Il se développe surtout grâce à la prospérité croissante de villes comme Corinthe, Argos, Sicyone, où certaines familles, celles des Bacchiades, des Orthagorides, exercent la tyrannie. Il est hors de doute que l'éveil de l'art est provoqué par le contact avec la Grèce orientale. Le plus ancien représentant de l'école d'Égine, Smilis, se forme à l'école des Samiens, et fait pour Samos une statue de Héra que reproduisent les monnaies archaïques de l'île. Le Samien Théodoros est appelé à Sparte pour y construire un édifice orné de plaques de métal, appelé la *Skias*. Mais un fait surtout influe d'une manière décisive sur le développement de la sculpture dans le Péloponèse : c'est l'arrivée des maîtres crétois Dipoinos et Skyllis à Sicyone, vers 570. Leurs œuvres étaient tellement supérieures à celles des artistes indigènes, que les auteurs anciens ont pu les considérer comme les véritables initiateurs de la sculpture péloponésienne.

Les Crétois travaillent le marbre de Paros, le bronze, le bois, l'or et l'ivoire; ils introduisirent en Grèce la statuaire chryséléphantine. Leurs œuvres sont recherchées dans toutes les régions voisines de Sicyone, à Argos, à Cléones, et jusqu'à Ambracie. On voyait à Sicyone les statues des principaux dieux sorties de leurs ateliers. Sous leur impulsion, l'art se propage dans tout le Péloponèse.

On leur attribue de nombreux élèves, Hégylos et Théoclès, les Laconiens Dontas et Doryclidas, Cléarkhos de Rhégion, Tectaios et Angélion, qui travaillent pour Délos et exécutent en commun une statue d'Apollon tenant les trois Kharites, reproduite par une monnaie attique [1]. Un

Cl. Marayghiannis, Candie.

FIG. 56. — FRAGMENT D'UNE STATUE FÉMININE TROUVÉ EN CRÈTE (Musée de Candie.)

autre Crétois, Kheirisophos, exécute pour le temple d'Apollon à Tégée une image du dieu rehaussée de dorure. Nous avons la preuve que les traditions relatives au séjour des Crétois dans le Péloponèse répondent à une réalité. On a trouvé près de Tégée une statue de pierre calcaire

1. Beulé, *Monnaies d'Athènes*, p. 364.

d'un style très archaïque, représentant une femme assise, la chevelure largement étalée derrière les oreilles, et vêtue d'un manteau bordé de franges. Or, le même type se retrouve dans une statue provenant d'Éleuthernes, en Crète, et le rapprochement est décisif[1] (fig. 56).

Argos possède déjà une école indigène. C'est un maître argien, Polymédès, qui, dès le début du VI^e^ siècle, exécute pour Delphes deux statues du type viril, dit d'Apollon, remarquables par leurs proportions carrées, leur structure massive, où se révèlent déjà les caractères propres à l'école argienne[2]. On comprend que, vers 520, deux Argiens, Eutélidas et Khrysothémis, exécutant pour Olympie une statue d'athlète, rappellent qu'ils ont appris leur art « de leurs prédécesseurs ».

Vers le même temps, l'art se développe à Sparte avec une grande énergie. Grâce au séjour de Théodoros, l'art du bronze y a fait de rapides progrès, et les traditions du Samien y sont recueillies par des maîtres habiles, tels que Syadras, Khartas et surtout Gitiadas, qui décore de reliefs de bronze le temple d'Athéna Khalkiœcos, de la déesse « à la maison d'airain ». Les élèves des maîtres crétois y sont nombreux, et se vouent surtout au travail du bois et à la sculpture chryséléphantine. On sait déjà que le Magnésien Bathyclès y trouvera accueil, après l'année 544.

Nous possédons d'intéressants spécimens de la vieille sculpture laconienne. C'est d'abord une base rectangulaire dont les faces principales montrent, d'un côté, Ménélas prêt à tuer Hélène après la prise de Troie, de l'autre, Zeus séduisant Alcmène. Les personnages sont courts et trapus, leurs gestes gauches ; on sent que l'art spartiate a plus de solidité que d'élégance. Une série de bas-reliefs, trouvés près de Sparte, à Khrysapha, trahit l'imitation de

1. *Bulletin de corresp. hellénique*, 1890, p. XI ; *Rev. arch.*, 1893, pl. III et IV.

2. Homolle, *les Fouilles de Delphes*, pl. I-II.

types ioniens traités par des artistes qui conservent, dans le travail du marbre, les habitudes contractées dans la sculpture sur bois. Le plus important de ces bas-reliefs montre un couple de défunts héroïsés, assis dans une atti-

FIG. 57. — BAS-RELIEF VOTIF
A DES MORTS HÉROÏSÉS, TROUVÉ EN LACONIE
(Musée de Berlin.)

tude solennelle, en présence des survivants qui apportent des offrandes, un coq et une fleur (fig. 57). Tandis que la morte tient de la main droite une pomme de grenade, le mort tient un canthare, et derrière le dossier de son siège, un serpent, attribut des divinités infernales, allonge sa

tête munie d'une barbiche. Le style du bas-relief est sec et dur, et les arêtes vives qui cernent le contour des figures accusent le souvenir du travail de bois.

Déjà la sculpture monumentale se développe dans le Péloponèse et dans les pays qui, comme la Sicile, subissent l'influence des écoles doriennes. Mais les artistes ne mettent encore en œuvre que la pierre calcaire, matière qui se laisse facilement tailler, ne résiste point au ciseau, et dont l'emploi n'exige pas, comme celui du marbre, un outillage savant. On a retrouvé, dans les fouilles de Delphes, les métopes en tuf jaunâtre qui décoraient le Trésor construit par les Sicyoniens entre 570 et 560. Une des mieux conservées, très remarquable par le caractère précis et serré de l'exécution, est celle où sont figurés les Dioscures ramenant d'Arcadie les bœufs enlevés aux Apharides, et les maintenant entre leurs lances abaissées (fig. 58). C'est aussi dans le tuf qu'était sculptée, dans le fronton du Trésor des Mégariens à Olympie, une scène de Gigantomachie dont un fragment important nous est conservé.

Grâce aux fouilles exécutées en Sicile, à Sélinonte, d'abord en 1822, puis en 1892, nous connaissons deux séries de métopes archaïques en tuf provenant de deux temples doriques. A la plus ancienne appartient la métope montrant Europe enlevée par Zeus métamorphosé en taureau, relief de faible saillie, où l'inexpérience de l'artiste se trahit par l'attitude raide de la jeune femme qui tient une des cornes de sa monture. Un peu plus récentes sont les métopes qui représentent, l'une, Héraclès portant les deux Cercopes suspendus à chaque extrémité d'un bâton; l'autre, Persée assisté par Athéna et tranchant d'un coup d'épée la tête hideuse et grimaçante de la Gorgone (fig. 59). Les personnages ont des formes massives, avec des saillies de muscles exagérées, des visages inertes et sans vie. Ces reliefs datent encore des premières années du VI^e^ siècle. Il faut ajouter que dans les sculptures du Trésor de

Sicyone comme dans les métopes de Sélinonte on relève des traces de polychromie ; la peinture était le complément nécessaire du travail du tuf.

Comme la Grèce ionienne, la Grèce occidentale a adopté le type de l'homme nu et debout que nous avons

FIG. 58. — MÉTOPE DU TRÉSOR DE SICYONE, A DELPHES
(Musée de Delphes.)

déjà décrit. Il se propage dans le Péloponèse, en Béotie, en Sicile, et jusqu'en Acarnanie. En Béotie, à Tanagra, un sculpteur primitif en tire parti pour exécuter un des plus anciens groupes que nous connaissions et qui décorait la tombe élevée par un certain Amphalkès à deux jeunes gens, Dermys et Kitylos. Les deux défunts sont

représentés sous la forme de deux raides figures juxtaposées, chacun d'eux passant un bras autour du cou de son ami. Si l'on examine les exemplaires du type viril trouvés à Actium, au Ptoïon en Béotie, à Ténéa près de Corinthe, on constate que cette sorte de formule plastique, immuable dans ses lignes générales, offre aux sculpteurs l'occasion de se perfectionner graduellement dans l'étude du corps humain. La statue connue sous le nom d' « Apollon de Ténéa », trouvée dans le voisinage de Corinthe, date des environs de 550. Or, elle accuse des progrès marqués sur celle d'Orchomène. Bien que le visage, empreint de l'éternel sourire des figures achaïques, n'ait point de caractère individuel, un souci plus grand du détail anatomique, des proportions élancées, un certain évidement entre les bras et les corps, témoignent que l'artiste regarde de plus près la nature vivante et s'en inspire. Encore quelques progrès, et l'on verra l'attitude prendre plus de vie, les bras se détacher du corps, les coudes se plier, les mains s'ouvrir pour tenir ou supporter des attributs. Ce sera le résultat des efforts accomplis par les sculpteurs péloponésiens qui se vouent à l'exécution des statues d'athlètes vainqueurs destinées aux grands sanctuaires de Delphes. Pourtant, jusqu'à la période qui suit les guerres médiques, les statues archaïques subissent une loi que Julius Lange a définie justement, la loi de *frontalité*[1]. Elles restent frontales; en d'autres termes, le plan qui partage le corps en deux parties symétriques « reste immuable, ne se courbant ni se tournant d'aucun côté ». C'est là, en effet, une loi qui trouve son application dans tous les arts primitifs.

La seconde moitié du VI^e^ siècle est remplie par l'activité des maîtres qui s'emploient à réaliser ces progrès. On sait peu de choses de l'école corinthienne, à laquelle

1. Julius Lange, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, 1899.

se rattachent trois artistes, auteurs d'un groupe votif con-

Cl. Brogi, Florence.

FIG. 59. — PERSÉE TUANT LA GORGONE, MÉTOPE D'UN TEMPLE DE SÉLINONTE (Musée de Palerme.)

sacré à Delphes par les Phocidiens : Diyllos, Amyklaios

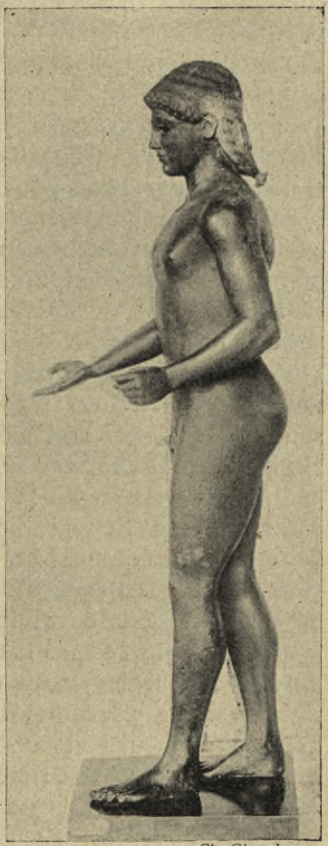
et Khionis ne sont connus que par cette mention de Pausanias[1]. On aimerait à reconnaître une œuvre corinthienne dans le bas-relief du musée d'Athènes auquel cette provenance est attribuée. Héraklès nu, dépouillé de sa peau de lion, décoche une de ses flèches; tous les muscles de son corps robuste sont tendus par l'effort, et ses jambes se raidissent dans le mouvement qui le porte en avant. Mais on ne saurait affirmer que Corinthe soit la patrie d'origine de cette sculpture. Pour l'Élide, qui se rattache à la Laconie, nous ne connaissons qu'un artiste, Callon, auteur d'un groupe de trente-sept figures en bronze exécutées pour les Messapiens. Nous sommes heureusement mieux renseignés sur les deux écoles les plus brillantes du Péloponèse, celles de Sicyone et d'Argos.

Bien que les écrivains grecs ne citent aucun élève direct de Dipoinos et Skyllis à Sicyone, on voit se perpétuer dans cette ville les traditions des Crétois, et Sicyone reste longtemps une véritable « officine pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux[2] ». Vers 566, un autre Crétois, Aristoclès de Kydonia, vient s'y établir, et ses descendants exercent leur art pendant toute la période que nous étudions. Cléœtas, son fils, invente pour Olympie un système de barrières, et fait pour l'Acropole d'Athènes une statue de guerrier, avec des incrustations en argent; Aristoclès, fils de Cléœtas, fait école, et forme de nombreux disciples, entre autres Synnoon d'Égine et Pantias de Chios.

Mais le plus glorieux des maîtres sicyoniens est Canakhos, frère du second Aristoclès. On citait de lui une Aphrodite assise, en or et en ivoire, une des Muses du groupe fait en collaboration avec Agéladas et Aristoclès, et surtout deux statues, l'une d'Apollon Didyméen, près de Milet, l'autre d'Apollon Isménien, à Thèbes, exacte-

1. Pausanias, X, 137.
2. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 9.

ment semblables l'une à l'autre, car ces vieux maîtres se répétaient souvent. L'Apollon de Didymes, que les Perses de Darius enlevèrent en 494 pour le transporter à Ecbatane, était figuré debout, tenant de la main gauche un arc, et de la droite un cerf; c'est ainsi que le montrent plusieurs monnaies de Milet, où l'on reconnaît sans peine, en dépit des dimensions très réduites, une imitation de l'Apollon de Canakhos. On retrouve avec plus de certitude les caractères principaux de la statue dans des statues de bronze conservées à Londres et à Paris; les deux plus importantes sont le bronze Payne-Knight au Musée Britannique, et l'Apollon de Piombino au musée du Louvre (fig. 60). Le premier monument représente le dieu avec les attributs que lui avait donnés Canakhos; sa chevelure est bouclée autour du front, et des mèches tombent sur les épaules. Mieux encore que le bronze de Londres, celui de Paris peut nous donner une juste idée de l'œuvre du maître sicyonien; on a même pu y voir une copie soignée de l'Apollon de Didymes, faite dans les dernières années du VI^e^ siècle.



Cl. Giraudon.

FIG. 60. — L'APOLLON DE PIOMBINO
(Musée du Louvre.)

Les formes sont robustes et étudiées; l'une des jambes, portée en avant, donne à la statue tout son aplomb ; la chevelure est disposée suivant la mode archaïque, et forme par derrière une lourde masse; les yeux étaient d'argent, et les lèvres et les boutons des seins sont incrustés en cuivre rouge. Les caractères de cette statue concordent avec les jugements portés par les anciens sur le style de Canakhos, où l'on trouvait encore à reprendre de la dureté et de la raideur. Nous pouvons juger par là de l'état de la plastique à la fin du VI^e^ siècle et au début du V^e^, à l'époque où l'artiste sicyonien représentait avec éclat une des grandes écoles de sculpture de la Grèce continentale.

Près de Sicyone, à Argos, fleurit une école qui compte vers la fin du VI^e^ siècle des maîtres célèbres. Le plus grand nom de l'école argienne est celui d'Agéladas, dont la période d'activité s'étend de 515 à 455. On ne connaît son œuvre que par les textes, mais les témoignages écrits montrent qu'il abordait avec bonheur les sujets les plus complexes ; telle était la statue de Cléosthènes d'Épidamne, qu'il avait représenté avec son cocher et ses chevaux. Il avait fait aussi un groupe de captives et de chevaux, dédié à Delphes par les Tarentins ; on cite encore de lui des statues de divinités, comme celle d'*Héraclès Secourable*, élevée dans le dème de Mélité, et une statue de Zeus, pour les Messéniens. Il faut donc attribuer à Agéladas une place importante dans l'histoire de l'art grec, et à ces titres vient s'en joindre un autre qu'on ne saurait oublier : le sculpteur argien a été le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias, et a directement préparé par ses leçons la période de perfection à laquelle il touche. Si rien n'est resté de l'œuvre d'Agéladas, on peut admettre qu'il se rapprochait fort, par le style, des maîtres sicyoniens. Comme eux, il travaillait le bronze, et l'on sait que cette matière sert à merveille les qualités qui sont celles des maîtres archaïques. La statue de bronze doit avoir une assiette parfaite, et présenter des conditions de

stabilité qui réclament une étude minutieuse. Elle exige, en outre, une grande pureté de lignes, un travail très poussé des parties accessoires, telles que cheveux, barbe, etc. Il est donc probable que les maîtres d'Argos et de Sicyone avaient amené jusqu'à la dernière perfection la science du modelé, et que tout était prêt pour inaugurer le grand siècle de l'art.

Il est permis de rattacher aux écoles péloponésiennes un certain nombre de bronzes conservés dans les musées. Une statuette d'éphèbe, trouvée à Ligourio, en Argolide, offre déjà les proportions massives et carrées qui seront celles du *canon* de l'école argienne au v^e^ siècle. Une tête d'éphèbe en bronze, trouvée dans les fouilles de l'Acropole d'Athènes, est remarquable par la sévérité du type et par l'absence du sourire conventionnel. Elle relève d'un idéal d'art très différent de celui qu'ont poursuivi les Ioniens. C'est ainsi que chacune des deux races rivales développe les qualités qui lui sont propres, et qui, réunies, porteront l'art grec à son plus haut degré de perfection.

§ III. — L'école attique

Les fouilles pratiquées sur l'Acropole d'Athènes, surtout depuis 1886, ont mis au jour des monuments d'une valeur capitale pour l'histoire de la sculpture attique. Ils sont, en effet, antérieurs à l'invasion des Perses, en 480, et ils ont été trouvés dans les couches de remblais provenant des travaux exécutés au temps de Cimon pour le nivellement de l'Acropole. Ces œuvres permettent aujourd'hui de suivre, avec une précision inespérée, le développement de l'art attique depuis ses origines jusqu'aux guerres médiques[1].

1. Nous renvoyons surtout aux deux ouvrages de M. Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, et *la Sculpture attique avant Phidias*.

En revendiquant pour Athènes la gloire d'avoir donné naissance à Dédale, le patriotisme des Athéniens proclamait que leur art était autochtone et ne devait rien aux influences étrangères. Il y a sans doute là quelque exagégération. Les « imagiers » attiques travaillent d'abord le bois, puis mettent en œuvre la pierre tendre pendant toute la première moitié du VI^e^ siècle. Les fouilles ont fait connaître une riche série de sculptures en pierre calcaire, qui proviennent de frontons de temples : ce sont les débris des édifices construits sur l'Acropole d'Athènes entre 500 et 550. Les plus anciens de ces frontons, comme celui qui montre Héraclès combattant l'Hydre de Lerne, sont exécutés en relief, souvent avec très peu d'épaisseur. Mais les sculpteurs attiques haussent bientôt leurs ambitions jusqu'à donner aux figures des frontons la puissante saillie de la ronde bosse. Tel est le cas pour les deux frontons de l'Hécatompédon, le plus grand temple de l'ancienne Acropole. D'un côté, on voit un groupe de divinités assises entre deux serpents, de l'autre, Héraclès luttant contre Triton, en présence d'un être monstrueux formé de trois bustes humains auxquels se soudent des corps de serpents qui s'entrelacent pour former une seule masse; c'est le personnage auquel on attribue le nom de Typhon (fig. 61). Le travail est rude et énergique, et la polychromie suppléait à l'inexpérience du ciseau de l'artiste. Tous ces groupes étaient revêtus de couleurs vives où dominaient les bleus et les rouges[1]. Un curieux exemple de cette polychromie primitive nous est fourni par une des têtes de Typhon, dont la barbe et les cheveux étaient peints en bleu[2].

Sous le gouvernement de Pisistrate et de ses fils, Athènes s'embellit rapidement. La richesse croissante de

1. Pour la coloration des sculptures en Grèce, voir M. Collignon, *la Polychromie dans la sculpture grecque*, 1898.

2. C'est la tête qui est devenue vite populaire sous le nom de *Barbe-bleue*. Voir *Denkmaeler des arch. Inst.*, t. I, pl. XXX, 1889, et Wiegand, *die Poros-Architektur*.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 61. — TYPHON, GROUPE EN TUF D'UN FRONTON DE L'ANCIEN HÉKATOMPÉDON

(Athènes. Musée de l'Acropole.)

la ville, les travaux d'art entrepris par Pisistrate, attirent à Athènes des artistes de l'Ionie et des îles, et, sous l'influence de ces maîtres, la sculpture fait en Attique des progrès remarquables. Les artistes indigènes abandonnent le tuf pour travailler le marbre ; ils empruntent à l'art des îles certains types, en particulier celui de la figure féminine vêtue, déjà connu par les découvertes de M. Homolle à Délos, et dont les fouilles de l'Acropole ont mis au jour des spécimens dignes d'attention.

Ces statues sont des ex-voto. Elles se dressaient sur des bases en forme de colonne, terminées par un chapiteau dorique ou ionique. Avec des variantes de détail pour le costume et l'attitude, elles représentent uniformément une femme debout, la jambe gauche portée en avant, tandis que la main gauche relève légèrement les plis de la robe ; l'avant-bras droit, fait d'une pièce rapportée, tenait un attribut, qui répondait au choix de l'auteur de la dedicace. Le costume se compose de deux pièces : un long chiton orné sur le devant d'une bande brodée, et un manteau, ou *himation*, dont l'agencement peut varier beaucoup. La chevelure, qui se déroule sur le dos en une large nappe, et se divise sur les épaules en boucles soigneusement frisées, est serrée par un diadème orné de palmettes et de fleurons. On constate presque toujours la présence d'une tige de bronze qui s'implante dans la tête : c'est un support, destiné à soutenir un disque de métal (μηνίσκος) qui protégeait la tête de la statue.

Les statues féminines de l'Acropole nous montrent l'archaïsme attique subissant l'influence des modèles ioniens, tout en développant ses qualités propres. En dépit de leur attitude encore rigide, et de l'immuable sourire qui retrousse les coins de leurs lèvres, elles ont un charme infini dans leur coquet ajustement ; elles montrent que les sculpteurs attiques possèdent déjà le sentiment le plus délicat de la forme. Mais elles offrent encore un autre intérêt ; nous y trouvons des exemples tout à fait

concluants de l'application de la polychromie à la statuaire. Voici, pour ne citer qu'un exemple, comment est peinte la statue que nous reproduisons (fig. 62). Un ton brun rouge couvre les cheveux, et des touches rouges avivent les contours des lèvres; sur la stéphané qui enserre la chevelure, se déroulent des méandres et des palmettes ; l'himation et le chiton sont couverts d'un délicat semis de fleurs étoilées, tandis que des méandres, où les tons verts se marient aux rouges, courent sur la bordure de l'himation et sur la bande brodée qui décore le devant du chiton. Il est impossible désormais de nier l'évidence, et les préjugés tenaces des adver-

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 62. — STATUE FÉMININE DE L'ACROPOLE
(Athènes. Musée de l'Acropole.)

saires de la polychromie doivent céder devant les faits. Les statues de l'Acropole témoignent de l'art exquis avec lequel le pinceau du peintre savait atténuer la blancheur trop crue du marbre, et rehausser les détails en les soulignant par une polychromie discrète.

FIG. 61.
STÈLE FUNÉRAIRE D'ARISTION
(Musée d'Athènes.)

Dans les statues du type viril, on constate la même évolution du style attique vers la recherche d'élégance raffinée dont les Ioniens ont donné l'exemple. Celles qui datent du milieu du VIe siècle offrent encore des caractères assez voisins de ceux qui apparaissent dans les sculptures en pierre tendre; tel est le cas pour la statue du personnage portant un veau sur ses épaules, connue sous le nom de *Moschophore*. Mais voici d'autre part une œuvre où se manifeste, comme dans les figures féminines, l'influence de l'ionisme. C'est une tête d'homme couronné de chêne, où le ciseau de l'artiste a détaillé avec un curieux soin du détail les frisures de la barbe et les boucles de la chevelure coquettement agencées[1]. Un certain nombre de statues ou de têtes viriles, personnages aux chevelures soigneusement frisées et nattées à la mode ionienne, images votives de cavaliers ou de scribes assis, avec les tablettes posées sur leurs genoux, nous permettent de suivre les progrès de l'atticisme ionisant, jusqu'à l'élégante statue de cavalier en costume oriental, richement revêtue d'une polychromie

1. Dumont, *Monuments grecs de l'Association des études grecques*, 1878; Lechat, *Monuments Piot*, VII, 1900, pl. XIV.

rouge et bleue, qui a dû être exécutée fort peu de temps avant les guerres médiques.

Parmi les œuvres de l'ancienne école attique, il faut faire une place aux stèles funéraires où, d'après les plus anciens usages, figure le portrait du mort. Telle est la stèle trouvée à Vélanidéza en Attique, et connue sous le nom fort impropre de *Soldat de Marathon* (fig. 63). L'inscription gravée sous le bas-relief permet d'y reconnaître le monument funéraire d'un personnage nommé Aristion, exécuté par Aristoclès[1]. Le bas-relief, où les traces de peinture sont encore visibles, représente un Grec armé de toutes pièces; les cheveux et la barbe, frisés en anneaux, étaient brunâtres, la cuirasse bleu-noir, et le fond de la stèle rouge. Grâce au témoignage de l'inscription, dont les caractères accusent la date de 540 à 520 environ, on peut rattacher ce monument à l'ensemble des œuvres qui nous montrent l'essor de la sculpture attique au temps des Pisistratides. Une exécution très poussée recommande également à l'attention un joli fragment de stèle où était figuré un jeune homme tenant un disque. Le visage, à l'œil bien ouvert et vu de face, aux lèvres charnues et souriantes, est traité avec un modelé très caressé qui donne à cette œuvre archaïque une singulière saveur (fig. 64).

L'abandon de la pierre tendre pour le marbre, à partir de 550, favorise les progrès rapides de la sculpture monumentale. Nous possédons les débris des frontons de marbre qui, entre les années 520 et 510, remplacent dans l'Hécatompédon, reconstruit et rajeuni par les fils de Pisistrate, les vieux frontons de tuf de la période antérieure. Au fronton oriental appartient la figure d'Athéna combattant, tandis que le géant Enkelados est tombé à ses pieds. Suivant une hypothèse très plausible, il conviendrait de reconnaître des fragments de la frise de la cella dans une série de bas-reliefs dont le mieux con-

1. Ἔργον Ἀριστοκλέος | Ἀριστίονος.

servé montre un personnage vêtu du costume des auriges et montant sur un char (fig. 65). La longue tunique et le manteau plissé sont traités avec l'art le plus délicat, et avec cette fine précision où excelle l'archaïsme attique. Si, comme il est permis de le croire, le sujet de cette frise était la procession des Panathénées, elle constituerait une

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 64. — STÈLE D'UN DISCOBOLE
(Musée d'Athènes.)

première esquisse de la composition réalisée au Parthénon par l'école de Phidias.

Les qualités de grâce et de vigueur s'allient avec un rare bonheur dans une suite de reliefs d'une importance capitale pour l'histoire de la sculpture monumentale. Ce sont les métopes du Trésor des Athéniens érigé à Delphes entre 490 et 485 après la victoire de Marathon. Les sculpteurs y avaient représenté les exploits d'Héraclès et ceux de Thésée, le héros attique par excellence. A côté de mor-

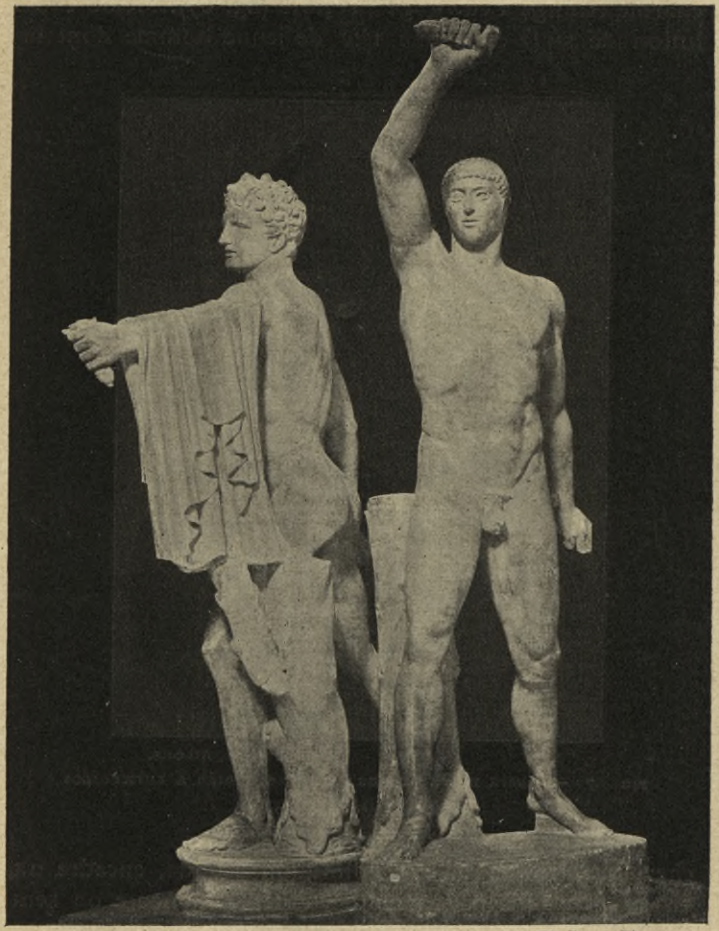
FIG. 65. — AURIGE MONTANT EN CHAR
Athènes. Musée de l'Acropole.)

ceaux d'une grande fermeté de style, comme la figure d'Héraclès terrassant la biche Cérynite, d'autres dénotent une exquise finesse d'exécution, témoin la métope où Thésée, charmant de sveltesse et d'élégance sous les plis de son léger chiton, converse avec Athéna. L'archaïsme attique s'épanouit là dans toute sa fleur, avec sa saveur délicate et son sens si juste de la mesure.

Vers la fin du VI^e^ siècle, après l'expulsion des Pisistratides, il se produit en effet une réaction contre l'excès de raffinement où l'imitation des Ioniens avait entraîné les Attiques. Elle se marque déjà dans une statue féminine signée d'Anténor, qui est connu par une autre œuvre. Il est chargé par ordre du peuple, d'exécuter les statues des meurtriers d'Hipparque, Harmodios et Aristogiton, tandis qu'Amphicrate sculptait une lionne, en souvenir de la courtisane Léæna, l'héroïque complice des deux tyrannicides. Enlevé par Xerxès pendant les guerres médiques, ce groupe fut remplacé par un autre en bronze, dû aux sculpteurs Critios et Nésiotès; plus tard Alexandre rapporta d'Asie l'œuvre d'Anténor et la rendit aux Athéniens. Le groupe de Critios et Nésiotès est reproduit sur une monnaie athénienne. Si restreintes que soient les dimensions de la gravure, ce document joint à un bas-relief analogue qui décore un fauteuil de marbre à Athènes, a permis de reconnaître dans le groupe des Tyrannicides du musée de Naples une copie de l'œuvre de Critios et Nésiotès. Les deux meurtriers sont représentés brandissant leurs poignards, emportés par un rapide mouvement de marche; dégagées des restaurations modernes, ces statues trahissent une exécution déjà fort avancée (fig. 66).

Au début du V^e^ siècle, on voit apparaître des œuvres attestant que les Attiques, après avoir épuisé toutes les ressources de l'ionisme, se tournent vers les écoles doriennes, et leur empruntent un idéal plus sévère, des formules d'art plus simples. Un exemple remarquable est

celui de la tête d'une statue du type féminin, dédiée par



Cl. Brogi, Florence.

FIG. 66. — GROUPE DES TYRANNICIDES
(Musée de Naples.)

Euthydicos : la coiffure n'a plus l'agencement compliqué

des statues antérieures, et la bouche, cessant de sourire, prend comme une expression de bouderie qui donne un charme étrange à ce visage juvénile (fig. 67). Même évolution de style dans une tête de jeune homme dont la

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 67 — BUSTE D'UNE STATUE FÉMININE DÉDIÉE A EUTHYDICOS

(Athènes. Musée de l'Acropole.)

chevelure, revêtue d'une coloration blonde, encadre un visage aux traits nettement découpés. Là encore on sent l'influence des modèles doriens (fig. 68). Nous touchons ainsi à la période qui verra la jeunesse de Phidias, et où s'élabore l'évolution féconde à laquelle l'art attique devra ses rapides et surprenants progrès.

Les musées d'Europe possèdent des marbres qu'on serait tenté d'attribuer à la période que nous étudions ; mais il faut distinguer avec soin entre l'archaïsme réel et celui qui est une pure imitation. A certaines époques, lorsque l'art est déjà épuisé, on revient par mode à un faux archaïsme, sorte de contrefaçon archéologique du style ancien[1]. Ainsi l'autel des douze dieux (musée du Louvre) paraît être une copie de l'autel élevé par Pisistrate, et n'est pas antérieur au temps d'Hadrien. De même l'Athéna archaïque de Dresde, l'Artémis de Naples, la base ornée de reliefs représentant la dispute du Trépied qu'on voit au musée de Naples, sont des œuvres d'un archaïsme voulu, auquel il ne manque que la naïveté. Ces sortes d'imitations ont pourtant un vif intérêt : elles soulignent, en les accusant, les caractères essentiels du style qu'elles cherchent à reproduire.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 68. — TÊTE DE JEUNE HOMME
(Athènes. Musée de l'Acropole.)

1. Voir Le Bas et Foucart, *Inscriptions du Péloponèse*, p. 53. Statue archaïque faite l'an 113 avant notre ère.

§ IV. — École d'Égine

L'école d'Égine se rattache aux écoles doriennes; on le constate par l'examen des marbres qu'elle a laissés, et dans l'histoire des artistes éginètes, on suit également la filiation dorienne. Déjà, entre 550 et 536, le fondeur Smilis visite l'Élide et travaille pour Olympie. Vers l'olympiade LXX, Callon l'Éginète, élève d'artistes doriens, exerce son art à Sparte et à Corinthe, et ses statues de divinités sont empreintes de la dureté qui caractérise les œuvres doriennes. Les anciens citaient encore d'autres noms, qui prouvent l'activité déployée dans les ateliers d'Égine : Glaukias, Anaxagoras, Callitelès, Simon, Synnoon et Ptolikhos, Sérambos, Théopropos, tous habiles à modeler des figures d'athlètes et des chevaux, quand les vainqueurs d'Olympie voulaient, comme Gélon de Syracuse, se faire représenter avec leur quadrige. Le dernier représentant de l'école éginète (qui ne survit pas à la conquête de l'île par les Athéniens) paraît être Onatas, après les guerres médiques; parmi les nombreuses statues de divinités dues à ce sculpteur, on mentionnait l'Apollon de Pergame, qui figure sur des monnaies de bronze du temps de Marc-Aurèle.

C'est d'Égine que provient le groupe de monuments le plus important pour cette période. Les sculptures qui ornaient les frontons du temple d'Aphaia à Égine[1], découvertes en 1811 par des voyageurs danois, allemands et anglais, nous offrent le plus beau spécimen de l'art grec à l'époque archaïque[2]. Elles se placent entre les années 480

1. L'identification de la divinité locale à laquelle le temple était consacré, a pu être faite grâce à une inscription découverte en 1900. Cf. S. Reinach, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1901, p. 524.

2. Ces marbres, acquis en 1812 par le prince Louis de Bavière et restaurés par Thorwaldsen, sont à la Glyptothèque de Munich. Ils ont été souvent reproduits, notamment dans *l'Expédition française*

Phot. F. Bruckmann, Munich.

FIG. 69. — FRONTON OCCIDENTAL DU TEMPLE D'APHAIA A ÉGINE (PARTIE CENTRALE)
(Munich. Glyptothèque.)

et 470. Les sujets sont empruntés aux récits homériques, et se rattachent à l'histoire des héros éginètes. Sur le fronton oriental, dont il reste cinq figures et des fragments, la scène retrace une épisode du combat d'Héraclès et de Télamon, fils d'Éaque, roi d'Égine, contre Laomédon. Aux pieds d'Athéna, qui occupait le centre du fronton, est étendu le corps d'Oïklès, l'un des compagnons d'Héraclès. Grecs et Troyens se disputent le guerrier tombé. Le petit nombre des figures conservées ne permet pas de rétablir avec une entière certitude cette première scène; mais l'on reconnaît sans peine, dans l'un des personnages, Héraclès agenouillé et tirant de l'arc, coiffé d'un casque en forme de tête de lion, le torse protégé par une cuirasse de cuir. Le second fronton, qu'on a pu restituer en grande partie, présente la traduction figurée d'une scène de l'*Iliade* (chant XVII, vers 715 et suiv.). Patrocle vient de succomber; deux héros chers aux Éginètes, Ajax, fils de Télamon, et Teucer, défendent son corps contre les Troyens (fig. 69). Les figures sont soumises aux lois d'une symétrie rigoureuse, en même temps qu'une composition habile sait utiliser l'espace triangulaire que dessine le tympan du fronton. Athéna, debout et armée de la lance, préside au combat ; d'un côté sont les Troyens, de l'autre les Grecs, au premier rang desquels Ajax défend son compagnon tombé aux pieds de la déesse. Sous les rampants du fronton, les figures sont agenouillées ; dans les angles, des blessés étendus complètent le tableau, dont les lignes sont arrêtées d'après un parallélisme absolu (fig. 70). Certaines parties des statues étaient peintes, et quelques-uns des accessoires étaient exécutés en bronze. Cet art, déjà si savant, accuse encore des influences archaïques; elles apparaissent surtout dans la facture des têtes et des extrémités, dans l'uni-

de Morée. Pour la bibliographie, voir Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek*, 1900, p. 77. Pour la composition et la restauration des frontons, voir l'important ouvrage de M. Furtwaengler, *Ægina, das Heiligtum der Aphaia,* Munich, 1906.

formité des types ; les cheveux, bouclés avec soin, encadrent des visages sans expression ; les lèvres, étroites et bridées, ont le sourire banal des figures d'ancien style, et les mains et les pieds sont traités gauchement. Mais les détails des corps et les attitudes dénotent une observation scrupuleuse de la nature vivante ; on devine la musculature sous ces formes robustes, dont les plans sont modelés sobrement,

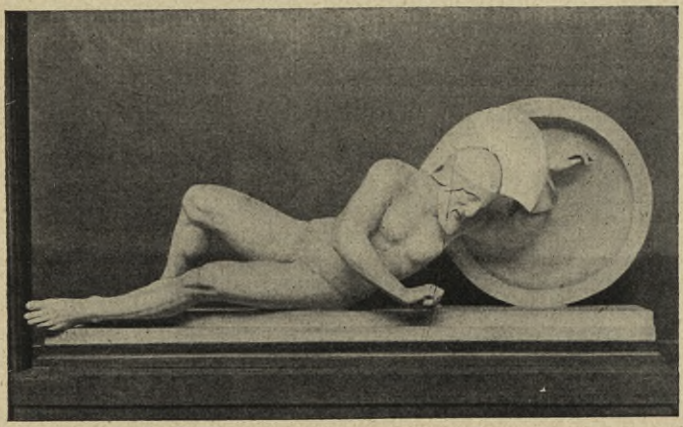


FIG. 70. — GUERRIER BLESSÉ
FIGURE DU FRONTON OCCIDENTAL DU TEMPLE D'APHAIA A ÉGINE
(Munich. Glyptothèque.)

avec une précision presque géométrique. Les artistes éginètes possèdent déjà deux qualités essentielles : la science des lois de la statique, et celle de l'anatomie. Si les anciens reconnaissaient à certaines nuances le style éginétique, on peut admettre qu'il doit quelque chose à la fois aux Doriens et aux Attiques. Mais ses caractères propres résident dans ce goût pour l'imitation précise de la vérité, dans cette exécution vigoureuse qui serre la forme de près, et donne aux marbres d'Égine une sévère beauté.

On voit, par les monuments de cette période, que les maîtres archaïques savent déjà beaucoup ; les Doriens surtout ont une rigueur de dessin, une science du corps humain qui ne seront pas dépassées. Il leur manque seulement d'être supérieurs à leur science, de ne pas rester asservis à des conventions impérieuses ; ils n'ont pas encore la souplesse, la liberté qui font le génie. Aussi, en dépit de leurs qualités, leurs œuvres sont raides et dures ; l'énergie, la précision sont poussées à l'excès. Mais vienne un artiste de génie, il mettra en œuvre cette science acquise, il l'animera de sa personnalité, il la mettra au service de conceptions plus larges, et l'art atteindra sa perfection. C'est en effet une loi générale de l'art, que les grandes époques soient préparées par le travail patient des maîtres qui les précèdent ; il n'y a pas d'éclosion subite du génie.

Tels qu'ils nous apparaissent, les sculpteurs archaïques sont des réalistes ; c'est faute de les connaître que Winckelmann disait d'eux : « Donnant sans ménagement dans l'idéal, ils travaillent d'après un système généralement adopté plutôt que d'après la nature. » Rien au contraire n'est plus voisin de la nature que les marbres de cette période ; les maîtres archaïques copiaient sur le vif, et s'il fallait chercher quelque part le véritable type grec, on le trouverait sans doute dans les marbres d'ancien style, dont les exagérations mêmes sont un gage de vérité. C'est pour cette raison que l'archaïsme mérite une étude approfondie ; il n'y a pas de plaisir plus vif que d'analyser les caractères d'un génie qui se cherche, et de les deviner sous l'effort encore sensible qui prête à ses œuvres un si grand charme de sincérité.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE APRÈS LES GUERRES MÉDIQUES (480) JUSQU'A LA FIN DU Ve SIÈCLE

Outre les ouvrages généraux déjà cités, voir FURTWAENGLER : *Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1893, et la traduction anglaise de cet ouvrage, *Masterpieces of Greek Sculpture*, 1895. — JOUBIN : *la Sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, 1901. — H. LECHAT : *Phidias et la sculpture grecque au Ve siècle*, 1906.

§ I. — LES MAÎTRES DE TRANSITION

Au lendemain des guerres médiques, la Grèce sort d'une crise redoutable dans toute l'ivresse du triomphe, avec la pleine conscience de sa force et le dédain de cette civilisation asiatique qu'elle a vaincue. Toutes les qualités du génie grec vont s'épanouir dans un admirable développement de la littérature et de l'art. Brisant les vieilles formules, répudiant les conceptions timides et monotones auxquelles était encore asservi l'archaïsme, s'inspirant des rapides progrès de la peinture, la sculpture poursuit désormais la conquête d'un idéal conforme aux plus hautes aspirations nationales et religieuses de la race hellénique. Toutefois elle ne s'affranchit pas brusquement de son passé. Entre 480 et 450, toute une génération de précurseurs représente les derniers efforts accomplis par la plastique pour créer des rythmes nouveaux, assouplir les formes, et achever de se dégager des traditions de l'archaïsme.

Avec les disciples de l'Argien Agéladas, dont l'activité

se prolonge encore après 480, l'école péloponésienne reste fidèle à l'art du bronze et à ses sujets favoris qui sont les statues d'athlètes vainqueurs. Aristomédon, Glaucos, Dionysios, signent des statues ou des groupes qui prennent place sous les platanes de l'Altis, à Olympie, ou sur les terrasses de Delphes. C'est peut-être à un maître de cette école qu'il faut faire honneur d'un admirable bronze, la statue de l'*Aurige* découverte à Delphes dans les fouilles françaises[1]. Elle faisait partie d'un groupe représentant un quadrige, consacré entre les années 482 et 472 par Polyzélos de Syracuse. Debout sur son char, vêtu d'une longue tunique serrée à la taille et maintenue sous les aisselles par des cordons, l'aurige tenait les rênes de l'attelage. Mais l'attitude libre et aisée n'a plus rien de conventionnel, et l'œuvre respire la vie, en même temps qu'elle accuse l'étude directe de la nature (fig. 71).

Cl. Giraudon.

FIG 71. — AURIGE STATUE DE BRONZE (Musée de Delphes.)

Si l'histoire des écoles ioniennes nous échappe dans une certaine mesure, elles n'en persévèrent pas moins dans leurs traditions. Rien ne caractérise mieux la manière des maîtres ioniens que les bas-reliefs sculptés sur les faces extérieures du dossier et des accoudoirs d'un siège de marbre conservé au Musée national de Rome, et connu

1. Homolle, *Monuments Piot*, 1897, p. 169, pl. XV-XVI. Cf. *Fouilles de Delphes*, pl. XLIX-L.

sous le nom de Trône Ludovisi. Sur le dossier est représentée la scène de la naissance d'Aphrodite ; la déesse sortant de la mer, toute vêtue, est reçue par deux Horai. Sur l'un des accoudoirs, une jeune femme sévèrement drapée est assise toute pensive devant un brûle-parfums ; sur l'autre est la charmante figure que reproduit notre figure, une joueuse de flûte assise sur un coussin, dans une attitude indolente (fig. 72). La grâce du style est encore relevée par l'accent légèrement archaïque de l'exécution.

Cl. Moscioni, Rome.

FIG. 72. — JOUEUSE DE FLÛTE BAS-RELIEF DÉCORANT UN DES CÔTÉS DU TRÔNE LUDOVISI
(Rome. Musée national.)

En Attique, Critios et Nésiotès, Hégias, le premier maître de Phidias, et surtout Calamis représentent la génération des précurseurs. La période de la plus grande activité de Calamis se place vers 460 ; il a donc été contemporain de Phidias. Comme les vieux maîtres dont il procède, il aborde toutes les parties de la plastique : groupes de bronze, statues colossales, figures de dieux, de personnages, d'animaux, son œuvre comprend tous les genres : il excellait surtout dans les figures d'animaux, témoin les deux chevaux de course (κέλητες ἵπποι), montés par des enfants, qu'on admirait à Olympie. Pline parle de sa statue colossale d'Apollon, à Apollonie du Pont, comme d'un chef-d'œuvre d'audace. Les anciens louaient fort une statue

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 73. — APOLLON CHOISEUL-GOUFFIER
(Musée Britannique.)

connue sous le nom de *Sosandra*, où l'on a reconnu soit une Aphrodite Pandémos, soit l'Aphrodite dédiée par l'Athénien Kallias sur l'Acropole : Lucien vante « son sourire auguste et discret[1] », l'agencement harmonieux et élégant de son costume; on n'y reprenait qu'un peu de dureté, et on comparait le style de Calamis à celui de Lysias « pour le soin et la grâce[2] ». Ce sont là les qualités et les défauts de l'ancienne école attique. Calamis avait fait pour les Tanagréens un Hermès Criophore (portant un bélier sur ses épaules), qui est reproduit sur une monnaie de bronze de Tanagra. On a souvent proposé de reconnaître le style de Calamis dans une œuvre dont les nombreuses répliques attestent la célébrité, à savoir l'original de l'Apollon Choiseul-Gouffier, conservé au Musée Britannique[3] (fig. 73). Le dieu est figuré debout, le poids

1. *De imaginibus*, 6.
2. Denys d'Halicarnasse, *de Isocrate*, c. III, p. 528.
3. Les répliques sont signalées par M. Héron de Villefosse, *Monuments Piot*, t. I, p. 61 et suiv.

FIG. 74. — DÉMÉTER, CORÉ ET TRIPTOLÈME
BAS-RELIEF TROUVÉ A ÉLEUSIS
(Musée d'Athènes.)

du corps portant sur la jambe droite, tandis que l'autre est légèrement ployée, et l'attitude prouve que le sculpteur a rompu avec l'ancienne loi de frontalité, si rigoureusement respectée par les maîtres archaïques. Le modelé déjà souple, l'indication des veines, le mouvement de la chevelure dont les boucles se jouent sur le front, sont autant d'indices du progrès accompli.

Aucune œuvre ne fait mieux pressentir l'avènement prochain du grand style attique que le beau bas-relief trouvé à Éleusis, où Déméter, assistée de sa fille Coré, remet au jeune Triptolème le grain de blé qui doit féconder les champs rhariens. Antérieur aux sculptures du Parthénon, le bas-relief en a déjà la noblesse et la pureté de style, le modelé souple et ferme à la fois (fig. 74). On prévoit que le moment est proche où l'atticisme réunira en lui, par le plus heureux accord, toutes les qualités de l'esprit grec.

Deux maîtres surtout, Pythagoras de Rhégion et Myron, contribuent, par la tendance réaliste de leur talent, à émanciper la sculpture et à frayer des voies nouvelles. Pythagoras, un Samien d'origine établi à Rhégion, dans la Grande Grèce, était célèbre pour ses statues d'athlètes, et pour son Philoctète blessé traînant péniblement son pied malade[1]. Il est possible que le souvenir de ce bronze nous soit conservé par des pierres gravées montrant le héros s'appuyant sur un bâton. On a également proposé de lui attribuer une statue de *Pugiliste* conservée au Louvre. Si l'œuvre de Pythagoras nous est mal connue, un fait au moins paraît certain; il est le premier qui ait eu vraiment le souci du *rythme*, c'est-à-dire du jeu des lignes dans la silhouette d'une statue, et de la *symétrie*, c'est-à-dire de la justesse des proportions dans le corps humain.

La date où l'on doit placer Myron a été fort contro-

1. Voir sur cet artiste, H. Lechat, *Pythagoras de Rhégion* Lyon, 1905.

versée : Brunn[1] n'accepte pas celle que donne Pline (olympiade xc); il est probable que Myron, né à Éleuthères, vers 492, était en pleine période de production en 450. Comme Phidias, il est l'élève de l'Argien Agéladas, et reste fidèle à ses origines en travaillant surtout le bronze. Il avait fait de nombreuses statues de dieux et d'athlètes, dont plusieurs furent enlevées par les Romains. Son groupe de Marsyas et d'Athéna, où le Satyre reculait dans une attitude étonnée, a peut-être inspiré quelques monuments analogues conservés dans nos musées, entre autres le Satyre du musée du Latran, à Rome, et un bronze du Musée Britannique. On reconnaît avec plus de certitude une copie du *Discobole* de Myron dans la statue célèbre conservée à Rome, au palais Lancelotti, qui représente un joueur de disque (fig. 75). Les anciens estimaient que le discobole était l'œuvre d'un novateur hardi, et en réalité, l'attitude vivante du joueur de disque témoigne que l'artiste inaugure un système de liberté et d'audace. Myron excellait à

FIG. 75. — DISCOBOLE
COPIE D'UNE STATUE DE MYRON
(Rome, Palais Lancelotti.)

1. *Geschichte der griechischen Künstler*, t. I, p. 242.

rendre la vie matérielle; ses figures d'animaux étaient empreintes d'une rare vérité, et les poètes de l'Anthologie ont loué à l'envi une vache de bronze exécutée par lui : on connaît l'épigramme d'Anacréon : « Berger, fais paître ton troupeau plus loin, de peur que, croyant voir respirer la vache de Myron, tu ne la veuilles emmener avec tes bœufs[1]. »

§ II. — Les sculptures d'Olympie

Entre les frontons d'Égine et le Parthénon se place un important ensemble de sculpture monumentale qui va nous montrer l'art s'acheminant vers une liberté plus grande, et appliquant à de vastes compositions décoratives une symétrie qui n'exclut point la souplesse.

C'est dans la vallée de l'Alphée, au confluent de ce fleuve avec le Cladéos, que s'élevait, au pied du mont Cronios, le temple dorique de Zeus olympien, commencé vers l'année 480, et terminé peut-être vers 457. Près de là, le temple d'Héra, le Métrôon, les Trésors bâtis par les villes grecques, tout l'ensemble des édifices qui faisaient d'Olympie une cité sainte et sacerdotale, et surtout, confinant au temple de Zeus, le bois sacré de l'Altis, avec les innombrables statues qu'y avait consacrées la piété des Grecs. On savait que les empereurs païens avaient puisé largement à ce trésor d'œuvres d'art, et que Constantin et Théodose avaient achevé de dépouiller Olympie au profit de Constantinople. Au moins pouvait-on espérer retrouver la décoration sculpturale des édifices, recouverts peu à peu par les alluvions de l'Alphée. En 1831, l'expédition française de Morée commença des fouilles trop tôt interrompues, et qui déblayèrent une partie du temple[2].

1. *Anthologie palatine*, 715.
2. Dubois et Abel Blouet dirigeaient les fouilles.

L'œuvre fut reprise par le gouvernement allemand, et les campagnes de fouilles qui se sont succédé depuis 1875 n'ont pas cessé d'être fécondes[1]. On possède aujourd'hui dans le musée établi à Olympie, au pied du Cronios, une notable partie des marbres qui décoraient le temple; ils y

FIG. 76. — HÉRACLÈS, ATLAS ET UNE HESPÉRIDE
MÉTOPE DU TEMPLE DE ZEUS, A OLYMPIE
(Musée d'Olympie.)

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

sont conservés avec une riche série de fragments de toute nature et d'inscriptions.

Les descriptions sèches, mais précises, de Pausanias font connaître les sujets figurés sur les diverses parties de

1. Les fouilles ont été accomplies, sous la haute direction de M. Curtius, par MM. Botticher, Adler, Hirschfeld et G. Treu. Voir *Ausgrabungen aus Olympia*, Berlin; *Olympia*, Berlin. Cf. Laloux et Monceaux, *Restauration d'Olympie*.

l'édifice. Les métopes, au nombre de douze, représentaient les travaux d'Héraclès, et étaient placées sous la colonnade, au-dessus des portes du pronaos et de l'opisthodome. Déjà l'expédition de Morée avait découvert deux magnifiques fragments de métopes, qui sont au Louvre[2]. La plus belle, celle d'Héraclès domptant le taureau de Crète, est d'une facture puissante et sobre; les cheveux, la barbe, sont traités par masses; le modelé des chairs est ferme, et les lignes du groupe sont hardiment jetées. La seconde,

FIG. 77. — PARTIE CENTRALE
DU FRONTON EST DU TEMPLE DE ZEUS, A OLYMPIE
(Restitution de M. G. Treu.)

où Athéna assise regarde la lutte du héros contre les oiseaux Stymphaliens, offre, quoique à un degré moindre, les mêmes caractères. Les fouilles allemandes ont amené la découverte d'un grand nombre de fragments de métopes, qui ont d'abord complété les métopes du Louvre, et nous ont rendu en partie les autres scènes des travaux d'Héraclès : les luttes du héros contre le lion de Némée, l'Hydre de Lerne, Géryon, le sanglier d'Érymanthe, etc.[1]. Celle que nous reproduisons ici montre Héraclès assisté d'une des Hespérides et soutenant le monde sur ses épaules, tan-

1. Les fouilles de Dubois et Blouet ont aussi mis au jour des fragments, dont le plus important est le lion de Némée.

dis qu'Atlas lui présente les pommes d'or des Hespérides (fig. 76). Avec des qualités fort réelles, le style des métopes n'est pas encore dégagé de l'archaïsme; les attitudes des personnages, l'exécution des draperies, accusent une date antérieure à celle des métopes du Parthénon. Il est fort probable qu'elles sont l'œuvre d'artistes péloponésiens, employés par Libon pour la décoration du temple; car, faisant corps avec l'édifice, elles ont dû être exécutées en même temps, avant l'arrivée des maîtres athéniens qui ont

FIG. 78. — PARTIE CENTRALE
DU FRONTON OUEST DU TEMPLE DE ZEUS, A OLYMPIE
(Restitution de M. G. Treu.)

travaillé à Olympie. C'est à peine une hypothèse que d'en placer la date un peu avant les sculptures du Théséion.

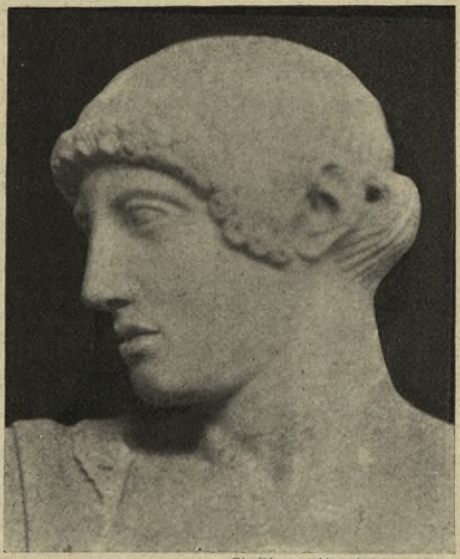
Les métopes sont l'œuvre de maîtres inconnus; mais la tradition d'Olympie avait conservé des noms pour les frontons. Pausanias avait pris soin de noter que le fronton oriental était l'œuvre de Paionios, né en Thrace, à Mendé, tandis que celui de la façade occidentale avait été exécuté par Alcamènes. Mais nous n'avons pas à tenir compte de ce témoignage dont le caractère suspect a été démontré, et nous considérerons les frontons comme des œuvres anonymes.

Le fronton oriental représentait Pélops se préparant à lutter contre Œnomaos dans la course de chars que le roi de Pise imposait à tous les prétendants de sa fille, et où

Pélops fut vainqueur. Les deux adversaires et leur suite formaient deux groupes séparés par Zeus, juge du combat, qui se tenait au milieu du fronton (fig. 77). A droite, Pélops et Hippodamie, l'écuyer Sphairos avec quatre chevaux, deux serviteurs assis, et un personnage couché dans l'angle; à gauche, Œnomaos, sa femme Stéropé, son cocher Myrtilos et les chevaux de l'attelage, un serviteur, une jeune fille, et un autre personnage. On retrouve ici les conditions de parallélisme absolu qui s'imposaient pour la composition du fronton et les attitudes assises ou couchées, qui permettent aux figures de s'agencer suivant les exigences de l'espace triangulaire dessiné par le tympan. Les figures principales, telles que les fouilles les ont rendues, sont quelque peu mutilées. On s'accorde pourtant à reconnaître dans de superbes fragments le torse puissant de Zeus, à sa droite, Pélops debout et Hippodamie, vêtue du large péplos dorien, à sa gauche, Œnomaos et Stéropé. Les personnages secondaires sont mieux conservés : un des serviteurs de Pélops, accroupi, et le cocher de Pélops, agenouillé, sont presque intacts, dans des poses à la fois naturelles et sculpturales. On a aussi retrouvé les figures d'angles que Pausanias identifie avec l'Alphée et le Cladéos et qui sont en réalité des spectateurs. Tous deux, accoudés, semblent regarder attentivement les apprêts de la lutte. Les formes sont énergiquement rendues, et dans la saillie des muscles tendus, dans la fermeté des contours, on sent une rare vigueur de style. Une figure remarquable est celle d'un vieillard assis, sans doute Myrtilos, le cocher d'Œnomaos. La tête est droite, et regarde en avant. Il y a peu de monuments de l'art grec où le sentiment de la vie réelle éclate avec plus d'intensité; l'artiste n'a pas reculé devant certains détails pris sur le vif : le crâne dénudé, le front ridé, l'expression humble et soumise. La facture de tous ces morceaux est sobre et large, avec des négligences frappantes. Ainsi le revers de certaines statues est complè-

tement fruste ; il semble qu'on ait travaillé en toute hâte, le temps pressant.

Dans le fronton ouest était représentée la lutte des Centaures et des Lapithes aux noces de Pirithoos; motif souvent traité, mais on sait à quel point les artistes de la grande époque se souciaient peu d'innover en fait de sujets. Pausanias décrit ce fronton moins complètement que le premier. « Au centre est Pirithoos, à gauche est Eurytion qui vient d'enlever Déidamie, et Kenæos portant secours à Pirithoos; d'un autre côté, Thésée tue les Centaures à coups de hache ; parmi ceux-ci, l'un a enlevé une jeune fille, l'autre un jeune enfant florissant de beauté. » La scène comportait vingt et une figures ; les fouilles ont mis au jour les fragments de tous ces personnages, habilement restitués par M. Treu. Le groupe central de la composition est formé de sept personnages (fig. 78); au milieu du fronton, et debout, Apollon, le bras étendu, domine l'ensemble; le torse est d'une rare puissance d'exécution et la tête, aux cheveux bouclés à la



Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 79. — TÊTE D'APOLLON
FRONTON OUEST D'OLYMPIE

mode archaïque, est charmante de jeunesse (fig. 79). A gauche, prend place le Centaure Eurytion, saisissant Déidamie, qui se défend contre son ravisseur. Pirithoos, qui vient ensuite, défend sa fiancée (fig. 80). A droite d'Apollon, par rapport aux spectateurs, un Centaure a saisi une jeune fille avec un mouvement brutal, tandis que celle-ci, dont le visage charmant a conservé dans le danger une expression fort calme, se débat entre les bras du Centaure. Thésée, dont il ne reste que des fragments, brandit sa hache pour sauver la jeune Grecque. De chaque côté du groupe central, des groupes secondaires se répondent suivant les lois de la symétrie. C'est, à la gauche du spectateur, un jeune Lapithe luttant contre un Centaure; une femme agenouillée, qu'un Centaure a saisie par la chevelure; un Grec, qui semble se relever pour courir au combat; une vieille femme terrifiée, qui regarde la scène avec effroi; enfin une figure de nymphe étendue à l'angle du fronton. Dans la partie droite, prennent place le groupe d'un Centaure enlevant un jeune garçon, une

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 80. — TÊTE DE PIRITHOOS
FRONTON OCCIDENTAL D'OLYMPIE

femme saisie par un Centaure, un Grec armé d'une épée, et enfin, sous les parties les plus basses du rampant, une suivante et une nymphe, qui répondent aux figures de l'autre aile.

Rien de plus savant que la composition du fronton ; tout l'espace est rempli avec un art achevé, et les personnages ont une vie et un mouvement qui donnent à la scène un aspect dramatique. Quant au style des figures, il présente de grandes analogies avec celui du fronton oriental : même travail rapide et négligé, mêmes incorrections, qui sont inexplicables, si c'est la main d'Alcamènes qui a sculpté ces figures. Comment admettre que l'émule de Phidias ait pu modeler ces draperies si maigres, sous lesquelles on ne devine pas de corps, ou ces Centaures dont l'anatomie ne se comprend pas? Pour trancher la difficulté, certains critiques ont admis l'existence de deux Alcamènes, et c'est le plus ancien qui aurait travaillé à Olympie. Mais nous ne croyons pas que cette hypothèse soit fondée.

§ III. — Phidias

Sous le gouvernement de Périclès, tout contribue à imprimer aux arts un merveilleux élan : l'orgueil national, exalté par les victoires des guerres médiques, la nécessité de relever les édifices ruinés par les Perses, et aussi les progrès d'une démocratie éclairée, qui donnent à l'esprit public des Athéniens une singulière liberté. « Athènes, abondamment pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, doit employer ses richesses à des ouvrages qui, une fois achevés, lui assureront une gloire immortelle[1]. » Ces mots résument le système économique de Périclès; aussi, sous le gouvernement du grand orateur,

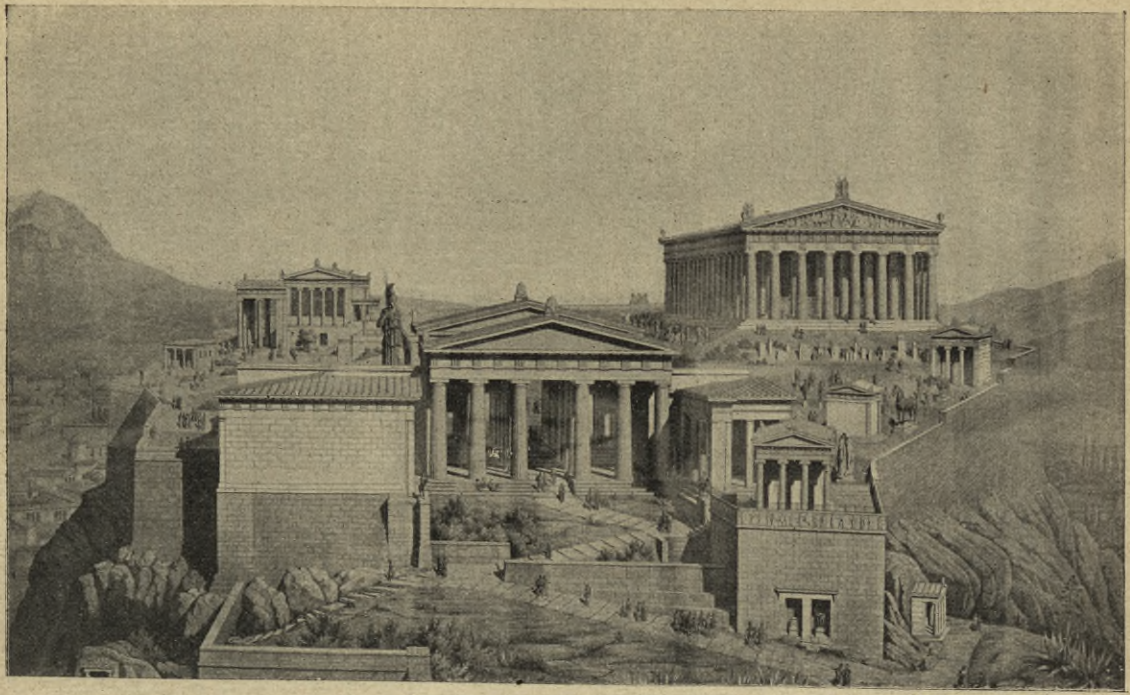
1. Plutarque, *Vie de Périclès*, XII.

Athènes se couvrit d'édifices, avec une rapidité qui étonna longtemps les Grecs; et pourtant ces monuments avaient encore, au temps de Plutarque, « toute la fraîcheur et tout l'éclat de la jeunesse, tant y brille cette fleur de nouveauté qui les garantit des impressions du temps[1] ». Après le Théséion et le temple de la Victoire Aptère, s'élèvent le Parthénon, dont les travaux, inaugurés en 447, sont terminés vers 433, les Propylées construits en cinq ans, de 437 à 432, l'Érechthéion, commencé avant la guerre du Péloponèse. Ces constructions provoquent l'essor de tous les arts, et de la plastique en particulier. La sculpture, en effet, ne se sépare pas de l'architecture; elle ne cherche pas une voie isolée; à cette époque de foi et de croyance, sa fonction la plus élevée est de contribuer à orner la demeure des dieux, et comme la religion n'est, à vrai dire, qu'une des formes de la vie publique, l'art emprunte au sentiment religieux et national une grandeur et une pureté d'inspiration qui ne seront pas dépassées.

On sait que Périclès confia à Phidias la direction des travaux artistiques[2]. Né sans doute peu de temps après les guerres médiques, Phidias traverse d'abord une période d'étude, sous la direction d'Agéladas. La seconde période de sa vie se passe sous le gouvernement de Cimon; il exécute alors une œuvre importante, un groupe de bronze consacré à Delphes, et fait avec la dîme du butin de Marathon. C'est aussi de cette époque que date la statue colossale en bronze d'Athéna, placée sur l'Acropole, et connue sous le nom d'Athéna Promakhos ou Πυλαίμαχος : elle s'appuyait d'une main sur sa lance, et de l'autre tenait son bouclier que Mys décora plus tard de bas-reliefs. On apercevait de loin la pointe de la lance et l'aigrette du casque dominant l'Acropole, et des monnaies d'Athènes, qui la représentent

1. Plutarque, *ibid.*, XIII.

2. Sur l'œuvre de Phidias, voir Waldstein, *Essays on the art of Pheidias*, 1885; M. Collignon, *Phidias*, Librairie de l'art, 1887; H. Lechat, *Phidias*, dans la collection des *Maitres de l'art*, 1906.



Cl. Stereoscopic et photographic company, Londres.

FIG. 81. — L'ACROPOLE D'ATHÈNES (Restauration.)

à côté du Parthénon, permettent d'apprécier ses énormes dimensions. On cite encore de Phidias des œuvres dont la date est douteuse, une Amazone, une Athéna de bronze plus tard transportée à Rome. Les textes vantent surtout la parfaite beauté de l'Athéna Lemnienne, exécutée en bronze, et consacrée sur l'Acropole par les colons athéniens établis dans l'île de Lemnos. Suivant une hypothèse très séduisante proposée par M. Furtwaengler et qui a pour elle toutes les vraisemblances, il y aurait lieu de la reconnaître dans une belle statue de Dresde, complétée par une tête du musée de Bologne qui est certainement la copie d'un bronze. Ainsi restituée, la statue montre Athéna s'appuyant d'une main sur sa lance et de l'autre tenant le casque. La lourde coiffure de guerre ne pèse point sur le front que cernent les boucles de la chevelure simplement serrée par un lien, et rien ne dissimule la grâce sévère des traits à l'expression un peu hautaine[1].

Mais la période des grandes œuvres de Phidias est celle qui coïncide avec le gouvernement de Périclès, alors qu'il est entouré de tout un groupe d'artistes travaillant sous ses ordres, Alcamènes, son élève Agoracrite, Crésilas, Colotès, et son frère le peintre Panainos; c'est le moment où il exécute l'Athéna Parthénos et le Zeus d'Olympie. La fin de sa vie est assez mal connue, à cause des récits contradictoires qui nous sont parvenus : on connaît les procès que lui intentèrent les Athéniens, son exil en Élide, pendant lequel il travaille pour Olympie, et sa mort qui survient après l'année 432. Peu de noms ont été plus populaires dans l'antiquité; la légende s'en est emparée, et au moyen âge, quand il ne reste plus de l'antiquité classique qu'un souvenir confus, le nom de Phidias survit à l'oubli. Une chronique romaine du XVII^e^ siècle le représente comme un philosophe illustre, et le fait venir à Rome « au temps de Tibère »; les Romains du moyen âge retrou-

1. La restitution est due à M. Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 4, 36 et pl. I, III.

vaient la trace de ce voyage fabuleux dans les chevaux de marbre qu'on voit encore aujourd'hui sur la place du Monte-Cavallo, et l'un des piédestaux porte une inscription du temps de la Renaissance (OPVS PHIDIÆ), qui consacrait la légende populaire.

On ne peut se faire une idée des deux chefs-d'œuvre de Phidias qu'à l'aide des textes, et de quelques monuments conservés. L'Athéna Parthénos, inaugurée dans le Parthénon en l'année 438, sous l'archontat de Théodoros, a été décrite minutieusement par Pausanias : « La statue d'Athéna est faite d'ivoire et d'or. Au milieu de son casque est la figure d'un Sphinx, et de chaque côté des griffons... La statue est debout, vêtue d'une tunique talaire, et sur la poitrine elle porte la tête de Méduse en ivoire. La Victoire a environ quatre coudées de hauteur. D'une de ses mains, la déesse tient la lance; à ses pieds est son bouclier, et près de la lance un serpent, que l'on dit représenter Érichthonios. Sur le piédestal de la statue est figurée la naissance de Pandore[1]. » Le bouclier était décoré de sculptures représentant à l'extérieur le combat des Amazones, à l'intérieur, la guerre des dieux et des Géants.

Nous n'insisterons pas sur les différents essais de restauration qui ont été tentés pour l'Athéna Parthénos, soit sur le papier, comme celui de Quatremère de Quincy, soit par la statuaire, comme la Minerve faite par le sculpteur Simart pour le duc de Luynes. Aujourd'hui nous disposons de documents nombreux qui nous permettent de restituer dans son ensemble le chef-d'œuvre de Phidias. Les détails de la tête et du casque sont assez exactement reproduits sur la gemme d'Aspasios que possède le musée de Vienne et sur les médaillons d'or de Koul-Oba à Saint-Pétersbourg. Quant à l'attitude de la statue, on la retrouve dans une statuette conservée à Athènes (la Pallas dite Lenormant), qui a paru à M. Ch. Lenormant une réduc-

1. Pausanias, I, xxiv, 5-7. Cf. Pline, *Nat. Hist.*, XXXVI, 5.

tion peu soignée du chef-d'œuvre de Phidias; ici la déesse porte le chiton dorien serré à la taille par une ceinture, et une égide épaisse, plaquée sur les seins[1]. En 1881, on a découvert à Athènes, sur la place du Varvakéion, une nouvelle copie de l'Athéna Parthénos, datant de l'époque romaine[2]: c'est celle que reproduit la figure ci-jointe (fig. 82). Ce n'est plus une ébauche, mais un marbre assez soigneusement travaillé. Le casque est décoré du Sphinx et des griffons décrits par Pausanias; l'égide, bordée de serpents, couvre la poitrine, et le costume est identiquement le même que dans la statuette Lenormant. Mais le nouveau marbre d'Athènes fait connaître des détails tout particuliers; ainsi la main droite de la déesse tient une Victoire, placée obliquement et tournée vers le spectateur; pour soutenir ce poids, la main pose sur une colonnette placée dans l'angle du piédestal. Il est hors de doute que cette statue nous offre les éléments les plus précis qui soient connus d'une restitution de l'Athéna Parthénos.

Il y aurait encore à citer une longue série de monuments, qui peuvent procéder d'une façon plus ou moins directe de l'œuvre originale. Mais si l'on peut entrevoir, à travers les imitations, l'attitude et le costume de la déesse, on imaginera difficilement l'aspect qu'elle devait offrir, avec les parties nues traitées en ivoire, les yeux en pierres précieuses, et les vêtements exécutés en ors de différentes teintes, comme savaient en obtenir les teinturiers en or (βαφεῖς χρυσοῦ) qui travaillaient sous Phidias.

Le Zeus, consacré dans le temple d'Olympie avec l'inscription suivante : « Phidias, fils de Kharmidès, Athénien, m'a fait », provoqua dans toute la Grèce une admiration unanime : on considérait comme un malheur de mourir sans l'avoir vu. La description de Pausanias nous le montre sur un trône d'or, d'ivoire, de marbre et

1. A. Conze, *die Athenasstatue des Phidias im Parthenon.*
2. *Mittheilungen des deutsch. arch. Inst.*, 1881, pl. I, II. Cf. sur la Parthénos, Michon, *Monuments Piot*, VII, p. 153.

d'ébène, décoré de figures en ronde bosse et de bas-reliefs[1] : c'étaient, sur le dossier, les Saisons et les Kharites, et sur la base, les grandes divinités qui forment le cortège du souverain des dieux. Zeus était assis dans une attitude calme et imposante, tenant d'une main la Victoire ailée, de l'autre le sceptre; il était vêtu d'un manteau qui dégageait l'épaule et le haut de la poitrine, et couvrait le bas du corps de ses plis d'or émaillés de fleurs ; ses pieds posaient sur un tabouret orné de lions d'or et de figures représentant le combat de Thésée contre les Amazones. C'est l'attitude qu'a le dieu sur une monnaie d'Élide, où l'on retrouve une réduction authentique de l'œuvre de Phidias. Quant au type du visage, on connaît l'anecdote d'après laquelle Phidias se serait inspiré, pour le créer, de deux vers d'Homère[2]. Il est certain que, le premier, Phidias imprima au visage du dieu ce caractère de beauté sereine et grave que reproduisent plusieurs bustes antiques,

Cl. Giraudon.

FIG. 82. — STATUETTE D'ATHÉNA, D'APRÈS L'ATHÉNA PARTHÉNOS (Athènes. Musée national.)

1. Pausanias, V, 11.
2. Strabon, IX, p. 353 ; Macrobe, *Saturnales*, V, 13.

imitations plus ou moins fidèles du Zeus Olympien : nous citerons surtout une belle tête de Zeus du musée de Boston[1]. Mais la copie la plus exacte de la tête nous est fournie par une belle monnaie de l'Élide : la chevelure, serrée par une couronne d'olivier, retombe simplement sur la nuque; l'expression du visage est celle d'une majesté calme et pleine de douceur[2].

L'Athéna Parthénos et le Zeus d'Olympie, au point de vue de la technique, se rapportent à la statuaire dite *chryséléphantine*, parce qu'elle emprunte ses matériaux à l'or et à l'ivoire. Ce genre de statuaire procède directement de la sculpture peinte ou *polychrome*, qui était encore en vigueur au temps de Périclès, mais il en est la forme la plus riche. Les sculpteurs grecs savaient tirer de merveilleux effets de l'or et l'ivoire; les tons chauds de l'ivoire employé pour les parties nues donnaient à la statue une apparence de vie, et rendaient à souhait la coloration des chairs; quant aux ors, qu'ils fussent rougis, brunis ou verts, ils offraient d'étonnantes ressources de couleurs. Le goût moderne a eu quelque peine à admettre l'idée d'une sculpture polychrome; la Renaissance nous a habitués à ne voir que des statues revêtues de la teinte froide et unie du marbre et de la pierre, et nous ne concevons guère cette alliance de la forme sculpturale et de la couleur, si chère aux Grecs. Il faut cependant admettre cette forme de l'art, qui a produit des chefs-d'œuvre : on ne saurait appliquer à la plastique grecque les théories modernes qui séparent rigoureusement la sculpture et la peinture, et nos préjugés doivent plier devant les faits dûment acquis.

1. Arndt-Bruckmann, *Denkmaeler der gr. roem. Skulptur*, pl. 571-573.

2. Furtwaengler, *Mélanges Perrot*, 1903, p. 109.

§ IV. — La sculpture monumentale. — Les marbres du Parthénon

Si l'on est réduit aux conjectures sur les chefs-d'œuvre de Phidias, les marbres du Parthénon nous fournissent des documents inestimables pour apprécier une partie de l'œuvre conçue par lui, sinon exécutée de sa main. Ces marbres sont parvenus jusqu'à nous après des péripéties très diverses[1]. D'abord converti en église byzantine par deux obscurs architectes, sous le vocable de la mère de Dieu (θεοτόκος), le Parthénon devient une mosquée après la prise d'Athènes par Mahomet II (1456), et son histoire est oubliée à ce point que le Grec Zygomala en attribue les sculptures à Praxitèle. Ces marbres étaient néanmoins presque intacts, si l'on en juge d'après les croquis de San Gallo (1465). En 1674, lors de l'ambassade de M. de Nointel à Constantinople, le dessinateur Carrey, amené par lui, dessina les statues des frontons, les métopes et les frises, et ses dessins offrent le plus précieux secours pour restituer la décoration sculpturale du temple. Le Parthénon était donc à peu près respecté dans son ensemble, quand l'armée vénitienne de Morosini et de Koenigsmark vint mettre le siège devant l'Acropole (1687); une bombe lancée par un lieutenant lunebourgeois fit sauter la toiture, et ouvrit une large brèche au milieu du temple. Entrés dans l'Acropole, les Vénitiens brisèrent encore une partie des statues. Enfin, dans les premières années du XIX^e^ siècle, lord Elgin acheva de mutiler le Parthénon en enlevant plus de cent pieds de la frise, et presque tout ce qui restait des frontons; ces dépouilles vinrent enrichir le Musée Britannique.

1. Voir l'ouvrage de M. Michaelis, *der Parthenon*. Cf. de Laborde, *le Parthénon*, et Beulé, *l'Acropole d'Athènes*. Pour l'étude des sculptures, voir A.-S. Murray, *the Sculptures of the Parthenon*, Londres, 1903.

Le seul renseignement laissé par l'antiquité sur les deux frontons nous est fourni par une phrase de Pausanias : « Le sujet du fronton antérieur du Parthénon est la naissance d'Athéna; celui du fronton opposé, c'est la querelle de Poseidon et d'Athéna se disputant l'Attique[1]. » Aussi ne peut-on grouper les fragments conservés qu'en s'aidant des dessins de Carrey. Du fronton oriental, représentant la naissance d'Athéna, il reste neuf figures au Musée Britannique, et une autre encore en place au Parthénon. Il faut sans doute y joindre une belle tête de femme appartenant à la collection de Laborde (fig. 83). Disposés dans l'ordre suivant, de gauche à droite, ces morceaux permettent de recomposer la scène, telle que l'avait conçue le maître athénien. D'abord vient Hélios-Hypérion guidant ses chevaux sortant des eaux; puis une figure assise, connue sous le nom de Thésée (ou Dionysos), d'un style admirable pour la sobriété du dessin et la largeur de l'exécution (fig. 84); plus loin, Déméter et Coré groupées ensemble dans une attitude tendrement affectueuse, et derrière elles Iris courant annoncer au monde la naissance de

Cl. Giraudon.

FIG. 83. — TÊTE DE DÉESSE PROVENANT DU FRONTON EST DU PARTHÉNON (Collection de Laborde.)

1. Pausanias, I, XXIV.

la déesse. La scène centrale manque, et on ne saurait la restituer que par conjecture[1]. A droite, un torse d'homme,

FIG. 84. — DIONYSOS, FIGURE DU FRONTON EST DU PARTHÉNON (Londres, Musée Britannique.)

un fragment de Victoire aux ailes déployées, et le mer-

1. Voir R. Schneider, *die Geburt der Athena*, 1880.

veilleux groupe des Parques, montrant trois femmes réunies dans une intimité familière, l'une d'elles s'appuyant nonchalamment sur les genoux de sa compagne : pur chef-d'œuvre d'un style grand et simple à la fois, qui associe sans efforts la noblesse de l'inspiration et le sentiment profond de la vie (fig. 85). Enfin le char de Séléné, s'enfonçant dans les eaux, clôt la composition, dont les parties sont agencées suivant les lois de la plus savante symétrie. Les statues à demi couchées, les groupes, se répondent avec une harmonie parfaite, comme dans le chœur antique l'antistrophe répond à la strophe; et les figures du Jour et de la Nuit, encadrant la scène, semblent montrer qu'elle a pour théâtre le ciel éclatant de lumière.

Le fronton occidental est le plus mutilé. Dans les principaux fragments on reconnaît la figure d'un jeune homme couché, inexactement désigné comme le Céphise ou l'Ilissos ; un groupe d'Aglaure et de Cécrops, une partie du corps d'Athéna, et un torse puissant, qui ne saurait être que celui de Poseidon « à la large poitrine ». Le dessin de Carrey montre que l'artiste avait choisi le moment où Athéna dompte les chevaux de Poseidon vaincu, et M. de Witte a pu retrouver la même scène sur un vase provenant de Kertch[1]. Les deux divinités occupent le milieu du fronton, et derrière elles se groupent les dieux ou les héros qui leur sont chers; près d'Athéna, les divinités de l'Attique, Pandrose, Hersé, Aglaure et son père Cécrops, Niké conduisant les chevaux ; près de Poseidon, les divinités de la mer, Thétis, Amphitrite, Aphrodite, et plus loin la famille du roi légendaire d'Athènes, Érechthée. Les figures ressortaient sur le tympan peint en bleu, bordé d'une cimaise rouge, et les accessoires étaient en bronze doré.

Les métopes n'ont pas été plus épargnées que les sta-

1. De Witte, *Mon. grecs de l'Association des Études grecques*, 1875. — Cf. Stephani, *Compte rendu de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg pour 1872* (1875).

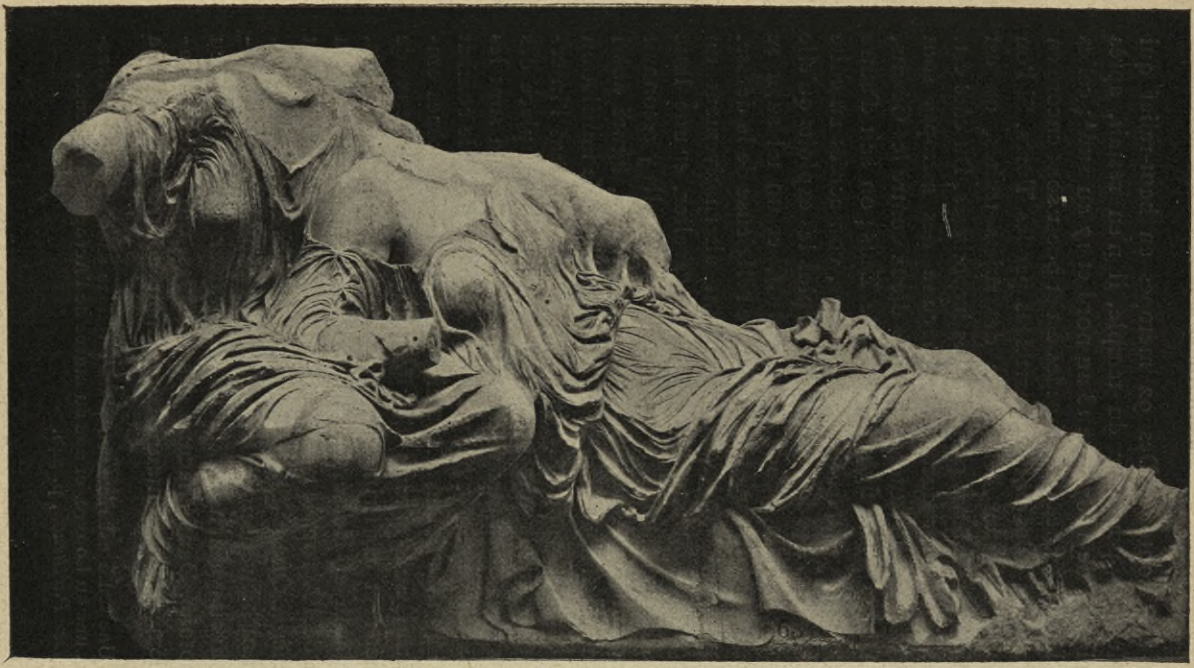


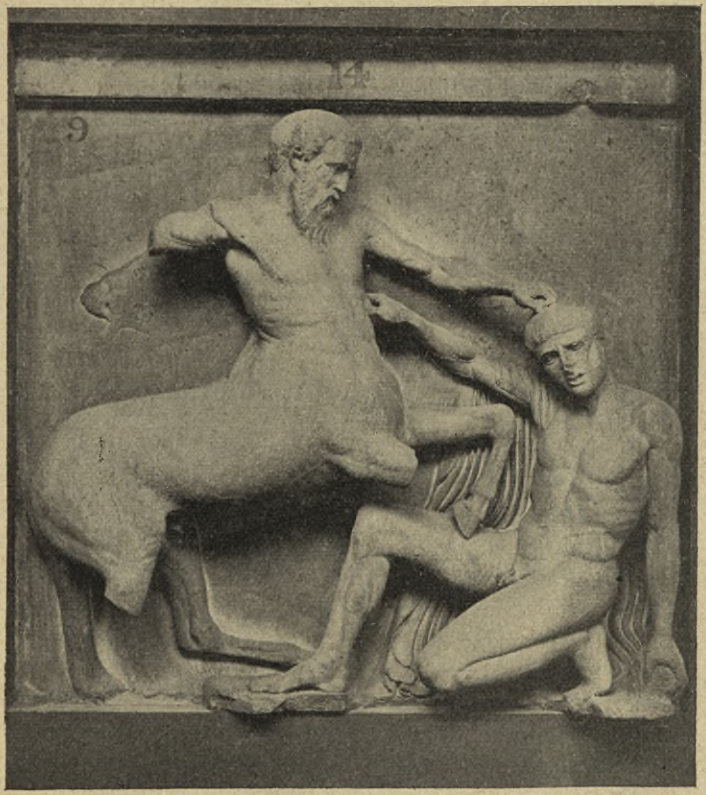
FIG. 85. — LES PARQUES, GROUPE DU FRONTON EST DU PARTHÉNON

(Londres. Musée Britannique.)

tues des frontons. Des 92 métopes en haut-relief qui ornaient le pourtour du temple, il n'en restait, après l'explosion de 1687, que 13 au nord et 17 au sud[1]; celles qui décoraient les deux façades est et ouest sont encore en place, mais elles ont été martelées par les Turcs. Si l'on tente de restituer l'ensemble des sujets traités, on est réduit sur plusieurs points à des hypothèses. Du côté est, les scènes reproduites sur chacune des métopes sont empruntées à la lutte des grands dieux contre les Géants, où Athéna avait figuré à côté de Zeus; on sait d'autre part que les jeunes filles d'Athènes, consacrées au culte de la déesse, brodaient sur son péplos les exploits qu'elle avait accomplis pendant ce combat, et un tel sujet se rattachait étroitement à la légende religieuse de la déesse. A l'ouest, les métopes présentent alternativement un engagement entre un piéton et un cavalier, et une lutte entre deux personnages à pied ; M. Michaelis y reconnaît le combat des Athéniens et des Amazones[2], figuré aussi sur le bouclier de la déesse. Au nord, l'état de mutilation des métopes commande de grandes réserves dans l'interprétation ; mais une opinion fort plausible y place des sujets tirés de la guerre de Troie. Celles du sud sont les mieux conservés, et on y reconnaît sans peine le combat des Lapithes et des Centaures encadrant des scènes empruntées aux mythes de l'Attique, tels que ceux de Déméter et de Triptolème, de Pandore et d'Épiméthée, d'Aglaure et Hersé, les filles de Cécrops, se jetant du haut de l'Acropole pour se punir d'avoir violé le secret d'Athéna. Quant à la lutte des Centaures et des Lapithes, on peut heureusement apprécier avec quel bonheur l'artiste avait vaincu la difficulté de varier un sujet un peu monotone. Dans chacune des métopes, qui offrent invariablement un Centaure combattant contre un Grec, la

1. Une seule est restée en place : quinze sont au Musée Britannique, une au Louvre, et une au musée de l'Acropole à Athènes.
2. *Der Parthenon*, p. 248.

lutte est rendue avec un sentiment différent : ici, un Centaure bondit sur le corps de son ennemi, avec l'orgueil de la victoire ; ailleurs, un autre, le bras levé, va frapper



Cl. Mansell, Londres.

FIG. 86. — CENTAURE ET LAPITHE, MÉTOPE DU PARTHÉNON
(Musée Britannique.)

un jeune Grec à demi terrassé (fig. 86) ; l'artiste n'a pas reculé devant des détails très réalistes, qui sentent l'imitation directe de la nature. La facture des métopes

est inégale : aussi peut-on admettre qu'elles ont été exécutées par les artistes que Phidias avait groupés autour de lui. Les marbres étaient peints en partie : le fond d'une des métopes retrouvée au Parthénon était rouge et les draperies vertes. Paccard a également observé des traces de rouge ; mais ces indices sont insuffisants pour permettre une restauration peinte de l'ensemble.

La plus grande partie des morceaux de la frise se trouve au Musée Britannique; le musée de l'Acropole en possède quelques-uns, et la frise occidentale est restée en place. On sait déjà que l'ensemble de la frise représentait, dans une série ininterrompue de sujets, les cérémonies de la fête des Panathénées. La frise orientale, au-dessus de l'entrée du temple, montre la remise du péplos sacré en présence de la prêtresse et de ses jeunes acolytes : ce sujet central est encadré par les groupes des dieux qui avaient leur sanctuaire près de l'Acropole : Asclépios et Hygie, Poseidon, Aglaure et Pandrose, et d'autre part, Zeus, Héra, Arès, etc., qui dans une attitude majestueuse semblent regarder le cortège se déroulant au loin (fig. 87). Le plan de la composition est d'une simplicité grandiose : il semble que le cortège s'avance sur deux rangs qui se dédoublent pour venir s'appliquer sur chacun des longs côtés du temple et se réunir à la façade postérieure. C'est d'après cette ordonnance à la fois symétrique et harmonieuse que s'avancent les vieillards des tribus attiques, appuyés sur de longs bâtons, les jeunes filles vêtues de robes aux plis droits, portant des patères et des vases (fig. 88), et les filles des métèques, tenant les sièges et les ombrelles destinés aux jeunes Athéniennes de naissance libre. Viennent ensuite les victimes, bœufs et moutons, envoyées par les colonies athéniennes, et conduites par des jeunes gens; puis les fils des métèques, portant des bassins et des amphores; les joueurs de flûte et de cithare, et les thallophores, vieillards tenant à la main des branches

d'olivier; enfin les chars de guerre montés par des *apobates* et leurs cochers en longue tunique, et la troupe des cavaliers lancés à des allures différentes (fig. 89). La frise de l'ouest montre les apprêts des jeunes Athéniens qui

FIG. 87. — GROUPE DE DIEUX, FRISE ORIENTALE DU PARTHÉNON

vont rejoindre le cortège, les uns déjà montés, les autres debout près de leurs chevaux.

On est en droit de penser que la main de Phidias est restée étrangère à l'exécution de la frise. Mais la composition est d'un dessin si large et si libre, elle est si bien en harmonie avec les autres sculptures décoratives du temple que, si Phidias n'a pas sculpté la frise, on doit croire qu'il en a tout au moins dessiné les cartons. Dans son ensemble, la frise caractérise à merveille le style de l'école de Phidias, tel qu'il a régné longtemps après lui.

Ce style noble et aisé, cette fleur d'élégance, sont l'expression parfaite du génie grec, à une époque privilégiée entre toutes. Après un long travail, l'art grec a dégagé ses qualités les plus précieuses : la simplicité, le goût exquis et

Cl. Giraudon.

FIG. 88. — JEUNES FILLES ET HÉRAUT
FRISE ORIENTALE DU PARTHÉNON
(Musée du Louvre.)

sobre qui recherche avant tout l'harmonie de l'ensemble. On a souvent parlé de l'idéal dans l'art grec; mais, même au temps de la perfection, l'art grec ne cesse jamais de s'inspirer de la nature. Qu'on examine les différentes parties de la frise : la part faite à la convention y est très faible : attitudes, costumes, rien n'y est factice; l'artiste

a rendu avec une vérité saisissante des détails pris sur le vif, et l'idéal n'est autre chose que la beauté réelle; mais la réalité est ennoblie par un charme particulier qu'on n'analyse pas, et qu'un long commerce avec les marbres antiques peut seul faire sentir dans toutes ses délicatesses.

En dépit des différences d'exécution, les marbres du

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 89. — CAVALIERS, FRISE NORD DU PARTHÉNON
(Londres. Musée Britannique.)

Parthénon ont un caractère commun, dû à l'influence de Phidias; mais quelle est au juste la partie de l'ouvrage où l'on peut reconnaître la main du maître? La question est fort douteuse et il serait bien hardi de lui attribuer les figures du fronton oriental, tandis que le fronton occidental serait l'œuvre d'un de ses élèves. Ce qui est vrai, c'est que le Parthénon, où revit l'inspiration du grand

sculpteur, résume les progrès de toutes les écoles grecques au v^e^ siècle. Phidias n'est pas seulement un Attique ; élève des Doriens, il représente le génie grec dans ce qu'il a de plus général. Héritier de la grâce et de l'élégance attiques, il a pris à l'idéal dorien sa gravité et sa noblesse sévère, et il en a réalisé l'union avec une incomparable aisance. C'est un moment unique dans l'histoire de l'art grec que celui où une école athénienne personnifie, grâce à l'un de ses maîtres, le génie grec dans ses qualités les plus variées.

§ V. — La sculpture monumentale

Un autre temple, édifié sous le gouvernement de Périclès, offre un ensemble de sculptures décoratives qui a l'intérêt de nous montrer la rapide évolution de l'art au temps de Phidias. C'est le temple connu sous le nom impropre de Théséion, et qui doit sans doute être identifié avec l'Héracléion du quartier de Mélité[1]. Dix-huit métopes seulement, sur cinquante, sont ornées de figures en relief représentant les exploits de Thésée. Le style, qui ne doit rien encore à l'influence de la peinture, la composition des groupes qui remplissent insuffisamment le champ des métopes, dénotent une tradition d'art antérieure à celle de Phidias. Au contraire, la frise, avec ses scènes de Centauromachie et le combat des Athéniens contre des Pallantides en présence des dieux assemblés, est l'œuvre de maîtres qui ont pu travailler au Parthénon (fig. 90).

Il faut aujourd'hui considérer comme antérieur au Parthénon le joli petit temple d'Athéna Niké, chef-d'œuvre délicat de l'architecture ionique, qui se dressait à l'entrée de l'Acropole, en avant de l'aile droite des Propylées. Nous

1. Voir sur ce monument, la monographie de Bruno Sauer, *das sogenannte Theseion*, 1899.

savons, par une inscription récemment découverte, que la construction en avait été décidée vers 448; l'architecte, Callicratès, ne dut pas tarder à se mettre à l'œuvre. La frise[1], dont les sujets sont empruntés aux victoires des Athéniens sur les barbares ou sur des Grecs, se rapproche, pour le style, des sculptures du Théséion; elle est certainement antérieure au Parthénon. Autour du temple

FIG. 90. — SCÈNE DE CENTAUROMACHIE
FRAGMENT DE LA FRISE OUEST DU TEMPLE APPELÉ THÉSÉION
(Athènes.)

régnait une balustrade ornée de bas-reliefs d'un style exquis[2]. Ces sculptures, dont les fragments principaux ont été découverts par Hansen et Schaubert, sont postérieures au temple et datent, suivant toute vraisemblance, des années qui suivent la brillante campagne d'Alcibiade en 411. Elles traduisent, par de charmantes allégories, les

1. Les parties est et sud sont encore en place; le Musée Britannique possède les autres.

2. Sur l'ensemble de ces bas-reliefs, voir R. Kekulé, *die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, 1881, et Yorke, *Journal of Hellenic Studies*, XIII, 1892-1893, p. 272.

sentiments d'orgueil et d'espoir que font naître ces succès. Les Victoires, messagères d'Athéna, symbolisent les triomphes du peuple athénien ; l'une d'elles conduit un taureau destiné au sacrifice ; une autre dresse un trophée ; une troisième, d'un geste rapide, rattache sa sandale, touchant à peine le sol, et comme soutenue par le battement de ses ailes; les lignes sveltes et pures de son corps se dessinent sous les draperies légères dont les plis frissonnent à fleur de marbre (fig. 91). L'auteur de ces incomparables chefs-d'œuvre de délicatesse s'éloigne déjà du style de Phidias. C'est un pur Attique, qui revient aux traditions de sa race.

Quand les travaux de l'Érechthéion, suspendus pendant les préparatifs de la guerre du Péloponèse, furent repris la quatrième année de l'olympiade XCII (400-408), une partie des sculptures étaient exécutées. Une inscription, relatant l'inventaire des travaux déjà accomplis, nous donne le détail de ces sculptures qui appartenaient à la frise, avec les noms des artistes et le prix des morceaux livrés[1]. On a conservé quelques-uns des fragments de la frise, dont le sujet se rapportait sans doute au mythe d'Érechthée et des Cécropides ; le travail en est très fin, et l'effet était rehaussé par la couleur sombre du marbre d'Éleusis auquel étaient fixées les figures en marbre blanc de Paros. La partie du temple voisine du Pandroséion est ornée d'un portique surélevé sur une base, et formé d'un entablement que supportent des Caryatides (fig. 92). En réalité, ce nom n'était point encore en usage au Ve siècle, et les inventaires du temple désignent simplement ces statues comme représentant des « jeunes filles » (κόραι). L'idée de donner à une figure féminine le rôle de support vivant avait déjà trouvé son application au siècle précédent, dans le Trésor de Cnide. Mais ici elle reçoit son expression la plus achevée. Vêtues du chiton dorique, une jambe légè-

1. *Corpus inscriptionum atticarum*, t. I, n° 168.

FIG. 91. — VICTOIRE RATTACHANT SA SANDALE
BAS-RELIEF DE LA BALUSTRADE DU TEMPLE D'ATHÉNA NIKÉ
(Athènes.)

rement fléchie, la tête droite sous le coussinet du chapiteau décoré d'oves, charmantes de grâce et de robuste élégance, elles semblent porter avec une souveraine aisance le poids

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 92. — LE PORTIQUE DES CARYATIDES (ÉRECHTHÉION) (Athènes.)

de l'entablement allégé à dessein et réduit aux éléments les plus simples.

C'est encore l'influence attique que trahissent, hors d'Athènes, les marbres trouvés à Phigalie, dans le Péloponèse. Ils formaient la frise du temple d'Apollon Épicourios, construit en 430 par l'architecte du Parthénon, Ictinos. Signalé en 1765 par le Français Bocher,

le temple fut fouillé en 1812 par les savants qui avaient découvert les marbres d'Égine, et les sculptures, achetées par le prince régent d'Angleterre, ont enrichi le Musée Britannique. La frise représentait un double sujet : le combat des Lapithes et des Centaures, et la lutte des Athéniens contre les Amazones. Est-elle l'œuvre d'un artiste d'Athènes, amené par Ictinos, ou a-t-elle été exécutée sur place par un sculpteur du pays ? Si l'on admet, ce qui est vraisemblable, que la composition seule est due à un Athénien, l'exécution, souvent médiocre, justifie cette hypothèse. Quant au style de la composition, il vise à renouveler par une certaine recherche un sujet déjà épuisé. Quelque habile que soit la disposition des personnages, il y a des traces de faux goût dans certains détails : les poses violentes et contournées des Amazones, l'attitude singulière des Centaures, qui ruent et mordent à la fois, sont plus prétentieuses que dramatiques. Il semble qu'on ait sous les yeux l'œuvre d'un artiste provincial, qui veut faire mieux et autrement que les maîtres athéniens.

§ VI. — Les élèves et les contemporains de Phidias

Pendant la seconde moitié du v^e^ siècle, l'école attique brille d'un vif éclat avec les élèves de Phidias, ceux de Myron, et les maîtres qui suivent une direction indépendante. Pour l'exécution des grands travaux inaugurés sous le gouvernement de Périclès, Phidias avait dû former des disciples dociles à son enseignement, et il n'est pas surprenant que plusieurs d'entre eux se soient assimilé son style. Tel est le cas pour Agoracrite de Paros, dont les œuvres étaient parfois confondues avec celles de son maître. Il était l'auteur de la statue de la Mère des dieux, au Métrôon d'Athènes, et de la Némésis du temple de Rhamnonte. Les bas-reliefs de la base, retrouvés en partie, trahissent l'influence de Phidias.

Un autre contemporain de Phidias, Alcamènes, est cité tantôt comme son rival, tantôt comme son élève[1]. Il exécute, lui aussi, des statues chryséléphantines pour les temples d'Athènes, un Dionysos et une Athéna Héphaistia, dont la copie nous est peut-être conservée par une statue du musée de Vienne. De même, son athlète vainqueur, l'*Encrinomenos*, semble être le prototype du discobole debout du Vatican. Une de ses œuvres les plus vantées est l'Aphrodite des Jardins, dont Lucien admire le visage aux traits délicats, et les mains « aux doigts ronds et fuselés[2] ». On a fait valoir de bonnes raisons pour la reconnaître dans une statue du Louvre, l'Aphrodite trouvée à Fréjus ; le geste gracieux du bras droit qui relève les plis du manteau et met la main en évidence expliquerait, dans ce cas, le jugement de Lucien. Les fouilles récentes de Pergame nous ont rendu la copie d'une œuvre d'Alcamènes, avec une inscription mentionnant le nom de l'artiste[3]. C'est la reproduction de l'*Hermès Propylaios* qui se trouvait à l'entrée de l'Acropole d'Athènes. Sans doute la copie traduit fidèlement le style large et doux de l'original ; mais le caractère archaïque de la coiffure semble indiquer qu'Alcamènes s'était inspiré d'un type traditionnel.

Parmi les maîtres de cette époque, il faut encore citer Praxitèle l'Ancien, Pyrrhos, Lykios, fils de Myron, Démétrios d'Alopéké, un réaliste célèbre par son portrait du stratège corinthien Pellichos. Il convient de faire une place importante à Crésilas, qui ne se rattache à aucun maître. Il avait signé la statue d'un chef de mercenaires, Diitrephès, qui était représenté criblé de flèches et défaillant, et un portrait de Périclès dont une bonne copie, un

1. Quelques critiques admettent l'existence de deux artistes du nom d'Alcamènes. Le plus ancien serait l'auteur du fronton occidental d'Olympie. Cette théorie ne nous paraît pas fondée.

2. Lucien, *Dialogue des portraits*.

3. Conze, *Sitzungsberichte der berliner Akademie*, 1904, p. 69.

buste de Périclès en forme d'hermès, est conservée au Musée Britannique (fig. 93). Elle nous fait entrevoir avec quelle fermeté de style l'artiste avait rendu la noble physionomie du grand homme d'État.

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 93. — BUSTE-HERMÈS DE PÉRICLÈS (Musée Britannique.)

Dans le même temps, on constate un curieux retour vers la tradition purement attique. Le chef de ce mouvement, dont l'action, nous l'avons vu, se fait sentir dans les bas-reliefs de la balustrade du temple d'Athéna, paraît avoir été Callimaque. Ciseleur habile, il exécute la lampe d'or qui brûlait perpétuellement dans l'Érechthéion ; on lui attribue l'invention du chapiteau corinthien. Sculpteur, il excelle à travailler le marbre avec une exécution très poussée qui lui vaut le surnom de κατατηξίτεχνος, « le raffiné ». Une de ses œuvres les plus célèbres était un groupe de jeunes filles laconiennes dansant la danse religieuse appelée *caryatis*. Il est très séduisant d'en rapprocher le groupe qui surmonte un monument votif trouvé à Delphes[1]. Le monument se

1. Homolle, *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XXI, 1897, p. 603. *Fouilles de Delphes*, t. IV, pl. LX-LXII.

Cl. Giraudon.

FIG. 94. — DANSEUSES
GROUPE DE COURONNEMENT DE LA COLONNE
AUX ACANTHES
(Musée de Delphes.)

compose d'une colonne en forme de tige d'acanthe, terminée par un bouquet de larges feuilles qui développent leurs volutes. Cette sorte de chapiteau triangulaire supporte trois jeunes femmes dansant, vêtues de courtes tuniques, et portant le *calathiskos*, la haute coiffure que prenaient les jeunes filles de Laconie pour danser la *caryatis* (fig. 94). On aimerait à penser que ce groupe d'une composition si originale, d'un style élégant et souple, relevé par une pointe d'archaïsme voulu, est de la main de Callimaque, l'artiste ingénieux que certains critiques considèrent comme l'initiateur du style archaïsant.

Un peu effacée par la gloire de l'école attique, l'école ionienne manifeste de nouveau sa vitalité dans la seconde moitié du v^e^ siècle. Il faut mettre à son actif la belle statue de *Niké* retrouvée à Olympie, et qui avait été consacrée par les Messéniens en souvenir d'un succès remporté en 425 à Sphactérie. Elle est l'œuvre de Paionios de Mendé (fig. 95). Pour apprécier la hardiesse de la composition, il faut replacer sur un haut piédestal triangulaire cette figure de Niké, qui semble surprise en plein vol, battant l'air de ses ailes, tandis que le vent gonfle comme une voile les plis de son manteau.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 95. — LA NIKÉ DE PAIONIOS
(Musée d'Olympie.)

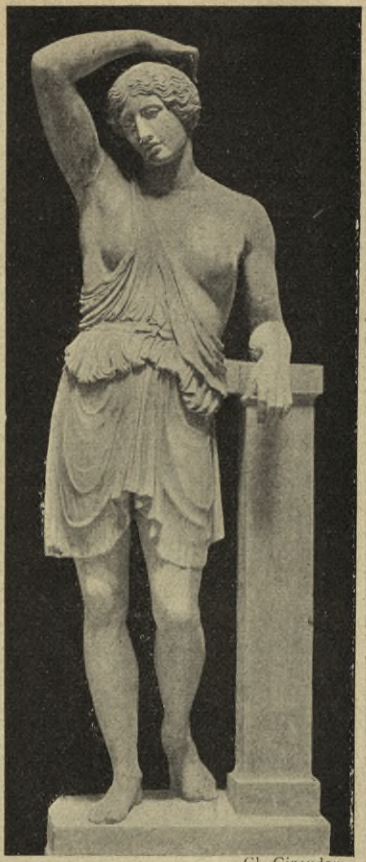
§ VII. — École d'Argos. — Polyclète

Dans le Péloponèse, l'Argien Polyclète continue les traditions de l'école d'Argos, dont celle de Sicyone ne se sépare pas; les sculpteurs sicyoniens, en effet, étudient à Argos et retournent dans leur patrie. Polyclète, né vers l'olympiade LXXIV (482-478), est de quelques années à peine plus jeune que Phidias, et, comme lui, élève de l'Argien Agéladas[1]. La liste de ses œuvres, qu'on peut reconstituer d'après les textes, montre que le sculpteur d'Argos empruntait ses sujets aux cycles religieux et héroïques; il restait aussi fidèle aux habitudes des écoles péloponésiennes en exécutant pour Olympie des portraits d'athlètes. L'Héraion d'Argos possédait une de ses œuvres capitales, la célèbre statue d'Héra, où il avait comme fixé le type classique de la déesse. La statue, faite d'or et d'ivoire, était assise sur un trône, et couronnée d'une stéphané où figuraient les Kharites et les Saisons; d'une main elle tenait une grenade, de l'autre, un sceptre surmonté d'un coucou. Les principaux éléments du type créé par Polyclète se retrouvent sur la belle monnaie d'Argos, où l'on voit la tête d'Héra diadémée, et surtout dans une tête en marbre du Musée Britannique.

On voyait à Éphèse une statue d'Amazone, œuvre de Polyclète. Les Éphésiens, la comparant à des statues analogues faites par d'autres maîtres, lui avaient décerné la première place; l'Amazone de Phidias venait ensuite, puis celles de Crésilas le Kydoniate et de Phradmon. L'Amazone de Polyclète nous est connue par des copies conservées au musée de Berlin (fig. 96) et dans la collection Lansdowne, à Londres. Debout, appuyée sur un cippe, la jambe gauche fléchie, la guerrière ramène vers sa tête son bras droit avec un geste douloureux, et sa courte tunique laisse à découvert son flanc blessé. Polyclète a

1. Voir sur Polyclète: Pierre Paris, *Polyclète* (Librairie de l'Art); A. Mahler, *Polyklet und seine Schule*, 1903.

signé de nombreuses statues d'athlètes, comme celle du jeune Mantinéen Kyniskos, vainqueur au pugilat des enfants. Plusieurs copies nous renseignent sur une statue très admirée, celle de l'éphèbe à la bandelette, que Lucien appelle « le beau Diadumène ». Un bronze du Cabinet des médailles, une statue du Musée Britannique trouvée à Vaison, et surtout celle qui a été découverte à Délos, par Louis Couve[1], montrent le jeune athlète nouant autour de son front la bandelette qui est le signe de la victoire. La pose du corps, dont tout le poids porte sur une jambe, tandis que l'autre est ramenée en arrière, détermine un rythme cher à Polyclète. Les anciens remarquaient que c'était le propre du maître argien « de faire tenir ses statues sur une seule jambe[2] » (fig. 97). La critique ancienne déclarait que



Cl. Giraudon.

FIG. 96. — AMAZONE BLESSÉE
COPIE EN MARBRE DE L'AMAZONE
DE POLYCLÈTE
(Musée de Berlin.)

1. Couve, *Monuments Piot*, t. III, p. 137, pl. XIV-XV.
2. Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

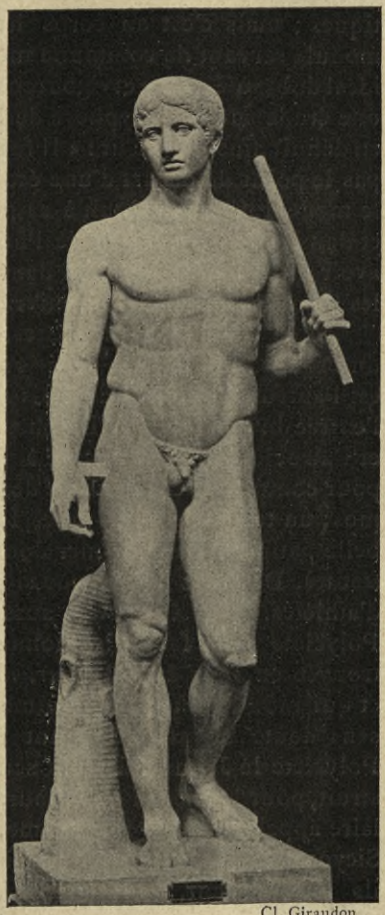
« personne n'égale Polyclète pour la finesse des détails[1] ». La perfection de l'exécution : tel est, en effet, le grand souci de l'école argivo-sicyonienne, et Polyclète l'atteint dans un ordre de sujets assez restreints ; pour lui, en effet, la jeunesse est une condition inséparable de la beauté, et il semble qu'il se soit toujours attaqué à des motifs où il pouvait la réaliser. « Polyclète, dit Quintilien, recula devant la représentation de l'âge mûr et n'osa pas aller plus loin que la jeunesse imberbe[2]. » La science parfaite du corps humain, avec une parfaite exacti-

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 97. — LE DIADUMÈNE DE POLYCLÈTE
(Musée d'Athènes.)

1. Quintilien, *Inst. orat.*, XII, 22.
2. Quint., *loc. cit.*

tude de détail, paraît avoir été le trait marquant du génie de Polyclète ; aussi écrit-il un traité sur les proportions des parties du corps, et il donne à la fois la théorie et l'exemple dans sa célèbre statue du Doryphore dont une bonne copie est conservée à Naples. Le Doryphore ou Porte-lance est un jeune homme imberbe, aux formes pleines et robustes, portant sur l'épaule gauche la lance de guerre (fig. 98). Dans cette statue, que les critiques anciens appelaient le *canon*, l'artiste avait formulé les règles de proportions qui convenaient au type le plus accompli de la beauté humaine. La définition que donne Lucien de ce canon est assez vague : « Pour le corps, il faut nous conformer à la règle de Polyclète ; il ne sera ni trop haut et long au delà de toute proportion, ni d'une taille trop basse et semblable à un nain,



Cl. Giraudon.

FIG. 98.— LE DORYPHORE DE POLYCLÈTE
(Musée de Naples.)

mais d'une mesure moyenne et convenable[1]. » En réalité, le *canon* de Polyclète est fondé sur des règles mathématiques ; mais c'est au corps humain qu'il emprunte le module servant de commune mesure. Il sert à réaliser un idéal de beauté sévère et vigoureuse plutôt qu'élégante. Dans une étude sur le Doryphore de Naples, M. E. Guillaume en définit ainsi la valeur : « Il fut un résumé d'école, et non pas le point de départ d'une école nouvelle. A ce moment le mode dorien atteignait à sa perfection dans les édifices et dans la représentation de l'homme. Plus tard, et après avoir ainsi réalisé un idéal dans lequel dominait la force, les Grecs se mirent à poursuivre un idéal d'élégance[2]. »

Toute une lignée d'artistes, voués surtout au travail du bronze, continue la tradition de Polyclète. Antiphanès est l'auteur du groupe des rois d'Argos, qui se dressait à l'entrée du sanctuaire de Delphes. Il collabore avec Daméas et Patroclès au groupe érigé à Delphes par les Spartiates pour commémorer la défaite des Athéniens à Ægos-Potamos; au temps de Plutarque, les visiteurs admiraient la belle patine couleur de mer dont le temps avait revêtu les statues. Daidalos de Sicyone signe de nombreuses statues d'athlètes. Peut-être est-ce aussi à un des successeurs de Polyclète qu'il faut faire honneur de la statue de bronze trouvée en 1901 dans la mer, au sud de l'île de Cythère, et qui montre un jeune homme nu, le bras droit tendu, sans doute un athlète tenant une balle. Au IV^e^ siècle, Polyclète le Jeune, à la fois sculpteur et architecte, construit, pour le hiéron d'Épidaure, l'édifice de forme circulaire appelé Tholos. En résumé, les artistes d'Argos et de Sicyone restent fidèles à l'enseignement de Polyclète, et ils s'appliquent, sans chercher d'autres nouveautés, à épuiser les formules d'art qu'il leur a léguées. C'est à Lysippe qu'il appartiendra de rompre avec l'esprit conservateur de l'école péloponésienne.

1. *De saltatione*, 75.
2. *Doryphore*, dans *les Monuments de l'art antique*, t. I.

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE AU IVe SIÈCLE

Ouvrages généraux déjà cités. — KLEIN : *Praxiteles,* 1898. — KLEIN : *Praxitelische Studien,* 1899. — G. PERROT : *Praxitèle,* Paris, Laurens, 1905. — COLLIGNON : *Lysippe,* Paris, Laurens, 1905. — THEODOR SCHREIBER : *Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen,* Leipzig, 1902.

Le IVe siècle ressemble fort peu au Ve. A un siècle de foi et de croyance succède une période de scepticisme ; la dignité sévère, le sérieux de l'ancien art grec vont faire place à un goût plus sensuel. Au Ve siècle, l'art est avant tout religieux. Si, dans la création des types divins, il s'inspire de la forme réelle, c'est pour la mettre au service d'une conception supérieure de la beauté ; les dieux ont la figure des hommes, mais la plus belle possible. Le IVe siècle humanise le type des divinités ; il fait descendre l'Olympe sur terre et lui fait partager les passions humaines ; l'art devient plus intime et se dégage de la tradition religieuse pour chercher dans la vie réelle le caractère individuel et personnel.

Ce qui domine, c'est le goût de l'expression et du pathétique ; suivant en cela l'évolution de la pensée grecque, l'art se plaît aux analyses subtiles du sentiment et vise à traduire par la forme extérieure les émotions et les passions de l'âme. C'est là pour lui une source de renouvellement. D'autre part, il fait une large place à l'allégorie et excelle à revêtir d'une forme concrète de pures abstractions, comme la Paix, l'Ivresse, la Justice. Enfin, grâce aux progrès du réalisme, le portrait incline

vers une recherche plus exigeante de la physionomie individuelle. Il faut ajouter que les conditions de la production se modifient. Le temps est passé, au moins pour Athènes, où l'État édifie de ces grands monuments publics ou religieux qui exigent la collaboration de tout un groupe d'artistes. Les sculpteurs mettent leur talent au service des particuliers. Dès lors, l'unité des écoles se relâchant, les artistes développent plus librement leur personnalité.

Au début du IVe siècle, les maîtres de transition suivent encore, dans une certaine mesure, les directions d'art qui se sont manifestées vers le temps de la guerre du Péloponèse. Un des plus célèbres est Képhisodote l'Ancien, que des filiations de famille rattachent à Praxitèle. Son œuvre capitale est un groupe allégorique, Eiréné, la Paix, portant Ploutos enfant qui symbolise la Fortune (fig. 99). Le groupe avait été consacré après la paix conclue en 371. La déesse tient l'enfant du bras gauche et le contemple avec une expression de tendre sollicitude maternelle qui évoque le souvenir des madones italiennes de la Renaissance. A certains égards, l'œuvre se ressent encore de l'influence de Phidias, mais le sentiment qui l'inspire trahit déjà l'évolution commencée. Il faut encore citer Thrasymédès de Paros, auteur de la statue chryséléphantine d'Asclépios à Épidaure, et l'Athénien Timothéos, qui exécute pour l'Asclépiéion d'Épidaure la maquette des frontons, ainsi que les Victoires et les Néréides servant d'acrotères[1]. A l'un des frontons appartient une élégante figure d'Amazone combattant, dont le cheval s'enlève par un mouvement hardi, et dont le style souple et fin rappelle celui des sculptures du temple d'Athéna Niké. C'est la veine du pur atticisme qui se poursuit.

L'école ionienne manifeste sa vitalité dans la décoration des grands tombeaux élevés en Asie Mineure à des

1. Voir Lechat et Defrasse, *Épidaure*, Paris, 1895.

dynastes lyciens. Déjà, au ve siècle, des artistes ioniens avaient couvert de frises sculptées les murs d'un grand hérôon funéraire, dont les ruines ont été découvertes à Trysa, en Lycie, par une mission de savants autrichiens[1]. Dans une longue suite de bas-reliefs, où se retrouve le souvenir des fresques de Polygnote et de Micon, ils avaient retracé des scènes empruntées au cycle troyen ou aux légendes helléniques, comme l'enlèvement des Leucippides, le massacre des Prétendants et la guerre des Sept contre Thèbes. Le tombeau de Xanthos, connu sous le nom de *Monument des Néréides*, paraît avoir été la sépulture somptueuse d'un dynaste lycien, Périclès, qui vivait vers 375. Sur le soubassement qui supportait une chapelle en forme de petit temple, des frises d'un style pittoresque racontaient les exploits du dynaste, la prise d'une ville, une bataille livrée par des soldats lyciens armés à la grecque contre des adversaires en costume oriental. Dans les entre-colonnements, des Néréides semblaient glisser sur les flots, ouvrant à la brise marine leurs manteaux

Phot. F. Bruckmann, Munich.

FIG. 99. — BUSTE DE LA STATUE D'EIRÉNÉ PORTANT PLOUTOS
(Munich. Glyptothèque.)

1. Benndorf et Niemann, *das Heroon von Gjölbaschi-Trysa.*

déployés en guise de voiles, œuvres charmantes, où le génie ionien a mis toute sa souplesse et sa liberté.

Mais c'est à deux maîtres de premier rang, Scopas et Praxitèle, qu'il est réservé de représenter avec éclat l'art de la Grèce continentale et de donner la formule du style nouveau qui va dominer jusqu'au temps d'Alexandre.

§ I. — Scopas

Les deux dates extrêmes que l'on connaît pour délimiter la période d'activité de Scopas, né à Paros, sont, d'une part, l'incendie du temple d'Athéna Aléa à Tégée (395/4), que Scopas rebâtit, et la mort de Mausole (353) au tombeau duquel travailla le sculpteur parien. Il avait exécuté pour le temple d'Athéna les deux frontons, dont l'un représentait la chasse du sanglier de Calydon, l'autre le combat d'Achille et de Télèphe sur les bords du Kaïkos. Des fouilles faites en 1879, puis en 1899[1], nous ont rendu d'importants débris des deux frontons, entre autres des têtes de jeunes gens dont l'un est casqué, et qui sont remarquables par le dessin des yeux très enfoncés et levés vers le ciel avec une expression passionnée. On doit aux fouilles les plus récentes la découverte d'une belle tête d'Atalante qui nous fait connaître le type féminin traité par Scopas (fig. 100). Le maître de Paros semble avoir séjourné dans le Péloponèse où il exécute pour Tégée une statue d'Hygie, pour Élis, une Aphrodite Pandémos chevauchant un bouc, motif que nous ont conservé des monnaies, des reliefs de miroirs et des peintures de vases. D'autres œuvres de Scopas se trouvaient en Attique, à Mégare et à Thèbes; vers la fin de sa vie, il travaille en Asie Mineure, où l'amène sa collaboration au Mausolée.

La découverte des têtes de Tégée a permis de reconnaître son style dans un certain nombre d'œuvres, comme

1. Ces dernières ont été dirigées par M. G. Mendel. (Voir *Bulletin de correspondance hellénique*, 1902, p. 242.)

une belle tête du musée des Thermes à Rome, copie de l'Hygie de Tégée, comme la statue de Méléagre, celle de l'Apollon Musagète du Vatican et celle de l'Héraclès Lansdowne, qui montre le héros jeune et imberbe, les yeux levés vers le ciel, et tenant la massue sur l'épaule gauche. Une découverte essentielle est l'identification d'une statue célèbre de Scopas, la Ménade déchirant un chevreau, très goûtée pour la passion et la vie qui y éclataient. On la reconnaît avec certitude dans une statuette du musée de Dresde (fig. 101)[1]. Le corps demi-nu, le buste rejeté en arrière, les cheveux flottant sur les épaules, la Ménade, en proie au délire bachique, brandissait un couteau, et tenait le chevreau mort qu'elle avait immolé. Scopas nous apparaît ainsi comme un maître puissant, habile à « donner une âme au marbre », suivant le mot d'un critique ancien, et voué surtout à la recherche du pathétique.

FIG. 100. — TÊTE D'ATALANTE TROUVÉE A TÉGÉE
(Bulletin de correspondance hellénique.)

D'autres œuvres encore nous renseignent sur son style. Les fouilles de M. Newton à Boudroum ont exhumé les

1. G. Treu, *Mélanges Perrot*, p. 317.

précieux marbres du Mausolée d'Halicarnasse, dus au ciseau de Scopas et de ses émules, et qui nous font connaître tout au moins le style de l'école attique contemporaine[1]. On sait qu'Artémise, veuve du satrape de Carie Mausole, avait confié à plusieurs artistes l'exécution du tombeau de son mari : c'étaient Scopas, l'Athénien Léocharès, Bryaxis, Timothéos d'Athènes et Pythios; ce dernier, aidé de Satyros, avait été aussi l'architecte du Mausolée. Demeuré presque intact jusqu'en 1402, le Mausolée avait fourni à plusieurs reprises aux chevaliers de Saint-Jean les matériaux d'une forteresse. En 1846, des bas-reliefs encastrés dans les murs du château franc de Boudroum furent transportés à Londres, et en 1855, M. C.-T. Newton découvrit ce qui restait du monument mutilé; des fragments de la frise et les statues d'Artémise et de Mausole, quelques parties du quadrige sculpté par Pythios, des lions, des membres d'architecture. Ces débris ont fourni à MM. Pullan et Fergusson les éléments de la restauration du Mausolée, qu'ils ont tentée chacun de leur côté.

FIG. 101. — LA MÉNADE AU CHEVREAU
(Statuette du musée de Dresde.)

1. C.-T. Newton, *History of Discoveries as Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Londres, 1865.

Le Mausolée était un temple-tombeau d'ordre ionique, supporté par un énorme soubassement. La merveille était la pyramide colossale qui le couronnait, et que surmontait un quadrige. Le Musée Britannique possède des séries de bas-reliefs provenant de trois frises différentes, celle de l'entablement, celle qui décorait le mur du naos, et enfin celle qui courait autour du soubassement. De ces trois

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 102. — COMBAT DE GRECS ET D'AMAZONES
FRISE DU MAUSOLÉE
(Londres. Musée Britannique.)

frises, la plus importante par les fragments qui en restent[1], est celle qui représente le combat des Grecs et des Amazones (fig. 102). Les autres, où figurent la lutte des Grecs et des Centaures et des courses de chars, n'offrent qu'un petit nombre de fragments. La grande frise est surtout remarquable par la vivacité des attitudes, par les proportions allongées des personnages. Les contrastes dramatiques y sont visiblement cherchés. Quant à l'exécution, si elle

1. La plus grande partie est au Musée Britannique; il y en a un fragment à Gênes, à la villa di Negro.

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 103. — STATUE DE MAUSOLE
(Musée Britannique.)

est inégale, elle présente en général partout le même accent nerveux qui évoque l'idée d'une ciselure en bronze. Parmi les sculptures en ronde bosse, il faut signaler une admirable statue de cavalier en costume asiatique, et les lions au regard sournois, à la gueule entr'ouverte, qui formaient comme une garde autour du monument. Mais les morceaux les plus dignes d'attention sont les deux statues colossales de Mausole et d'Artémise, qui étaient peut-être placées dans la cella du temple-tombeau. Vêtu à la grecque, le satrape carien est représenté comme dans une apothéose; son visage à la barbe courte, encadré par une chevelure longue et épaisse, a une physionomie quelque peu barbare qui permet de croire que cette image de Mausole est un portrait assez fidèle (fig. 103).

Le Mausolée n'est pas le seul monument d'Asie Mineure auquel reste attaché le souvenir de Scopas. Lorsque de 356 à 334, les Éphésiens reconstruisent leur célèbre temple d'Artémis brûlé par Hérostrate, Scopas est un des artistes qui ornent de bas-reliefs le fût et la base des colonnes ioniques. M. Wood a rapporté d'Éphèse au Musée Britannique plusieurs de ces tambours de colonnes ; sur le mieux conservé, figure un épisode de la légende d'Alceste, traité dans un style qui n'est point indigne du grand sculpteur de Paros.

§ II. — Praxitèle

D'après Vitruve, Praxitèle aurait travaillé avec Scopas aux sculptures du Mausolée ; d'autre part, la date que donne Pline (364) indiquerait le moment où Praxitèle était à l'apogée de son talent. Sans discuter des témoignages contradictoires, on peut admettre que la principale période d'activité de Praxitèle s'étend de 370 à 340. Une inscription de Thespies le fait naître à Athènes, et ses fils Képhisodote et Timarkhos étaient Athéniens. On sait d'ailleurs que Praxitèle vécut à Athènes, et ses relations avec la courtisane Phryné, qui lui servit de modèle, sont bien connues.

Parmi les sculpteurs de l'école attique au IVe siècle, Praxitèle est celui qui représente le mieux l'esprit nouveau. La gravité sévère des conceptions chères à Phidias est abandonnée, et l'art se plaît aux sujets gracieux qui éveillent des sentiments plus intimes. Il serait injuste de prononcer le mot de décadence : c'est une évolution dans l'art grec, et à aucun moment le génie hellénique n'a plus brillamment développé ses exquises qualités de délicatesse. C'est le temps où les *coroplastes* de Tanagra modèlent leurs figurines d'une exécution si spirituelle ; où les céramistes d'Athènes décorent d'élégants reliefs

les chefs-d'œuvre de la céramique ; où, dans la sculpture, Praxitèle et son école conçoivent tous ces types charmants de déesses, de jeunes Satyres, qui conduisent la sculpture à rechercher surtout la grâce et la délicatesse des formes.

On peut placer parmi les œuvres de jeunesse de Praxitèle un groupe de Latone avec Apollon et Artémis consacré à Mantinée. Le groupe est perdu ; mais des fouilles nous ont rendu les bas-reliefs de la base exécutés certainement sous la direction du maître ; l'un d'eux représente la lutte musicale d'Apollon et de Marsyas (fig. 104), les autres, six Muses qui par leur type et leur ajustement évoquent le souvenir des plus gracieuses figurines tanagréennes[1]. Il est aussi légitime d'attribuer à Praxitèle une base de trépied triangulaire, ornée d'élégants reliefs, un Dionysos tenant un canthare et deux Nikés. Le monument a d'autant plus d'importance que Praxitèle lui-même en avait fait la dédicace à Dionysos, en qualité de chorège[2].

La liste est longue des œuvres qui attestent la fécondité de Praxitèle. Sans nous attarder à celles dont la mention seule est conservée dans les textes, nous citerons celles que les monuments nous permettent d'apprécier. Les prédilections du maître athénien vont surtout aux types juvéniles où s'épanouit la grâce de l'adolescence. Le Satyre qu'on voyait à Athènes dans la rue des Trépieds nous est connu par une copie du musée de Dresde. C'est un jeune homme couronné de lierre qui verse dans une coupe le contenu d'un vase. Ici, le mouvement rappelle encore le rythme pondéré cher aux anciennes écoles. Mais bientôt Praxitèle imagine de mettre le corps hors d'aplomb en lui donnant un point d'appui extérieur, et de créer ainsi une attitude nouvelle. Le jeune Satyre du Capitole, que l'on a identifié avec une de ses œuvres les plus vantées, le *Periboëtos*, s'accoude contre un tronc d'arbre dans une pose

1. Fougères, *Bulletin de correspondance hellénique,* XII, 1888, pl. I, II, III.
2. Benndorf, *Wiener Jahreshefte,* II, 1899, pl. V, VII.

nonchalante qui fait valoir toute la souplesse des contours (fig. 105). L'Apollon Sauroctone ou *tueur de lézard*[1] est un adolescent aux formes encore indécises, au visage quasi féminin, qui va percer d'une flèche un lézard grimpant contre l'arbre auquel il s'appuie. C'est aussi la grâce adolescente que l'artiste avait traduite dans ses statues

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 104. — APOLLON, MARSYAS ET L'ESCLAVE SCYTHE
BAS-RELIEF TROUVÉ A MANTINÉE

(Musée d'Athènes.)

d'Éros, celle de Parion, et celle que Phryné avait consacrée à Thespies. Dans cette dernière, il avait rendu avec un rare bonheur l'expression à la fois sournoise et malicieuse du dieu qui, suivant une épigramme de l'*Anthologie*, lançait des charmes non point avec ses flèches, mais avec ses regards.

Nous n'avons jusqu'ici mentionné que des copies. Les

1. Copies au Louvre et au Vatican.

Cl. Anderson, Rome.

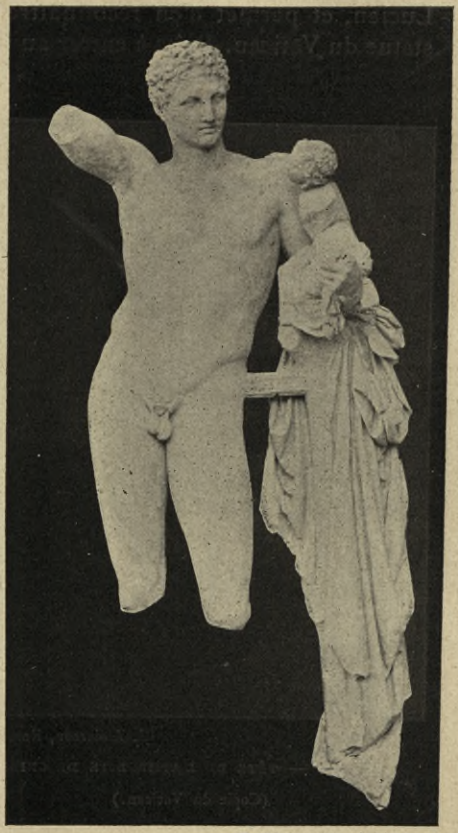
FIG. 105. — LE SATYRE AU REPOS
(Rome. Musée du Capitole.)

fouilles d'Olympie ont mis au jour, en 1877, une œuvre originale de Praxitèle; c'est le groupe d'Hermès portant Dionysos enfant, qui était consacré dans l'Héraion d'Olympie, marbre d'un travail exquis, très caressé, qui nous révèle toute la virtuosité du maître athénien[1]. Le dieu est figuré sous les traits d'un jeune homme, aux formes à la fois robustes et élégantes, qui semble condescendre à amuser le petit Dionysos en lui montrant une grappe de raisin (fig. 106). Les traces de couleur qu'offre le marbre confirme le témoignage des textes sur la valeur que Praxitèle attachait à la polychromie; le peintre Nicias lui avait plus d'une fois prêté son concours.

Praxitèle est par excellence le maître de la beauté fémi-

1. G. Treu, *Hermes mit Dionysosknaben*, 1878. *Ausgrabungen zu Olympia*, V, pl. IX, X. *Olympia*, t. III, p. 205.

nine. Si l'on connaît de lui, par les textes, de nombreuses statues de déesses, la Tyché de Mégare, l'Artémis Brauronienne, identifiée avec la Diane de Gabies du Louvre, c'est le type d'Aphrodite qu'il traite avec prédilection. L'antiquité saluait d'une admiration unanime la célèbre statue d'Aphrodite consacrée dans le sanctuaire de Cnide (fig. 107). « Qui a donné une âme au marbre? qui a vu sur cette terre la déesse Cypris? qui a mis dans la pierre un si ardent désir de volupté? C'est le travail des mains de Praxitèle. L'Olympe est privé de la déesse de Paphos, puisqu'elle est descendue à Cnide[1]. » Un document certain, une médaille de

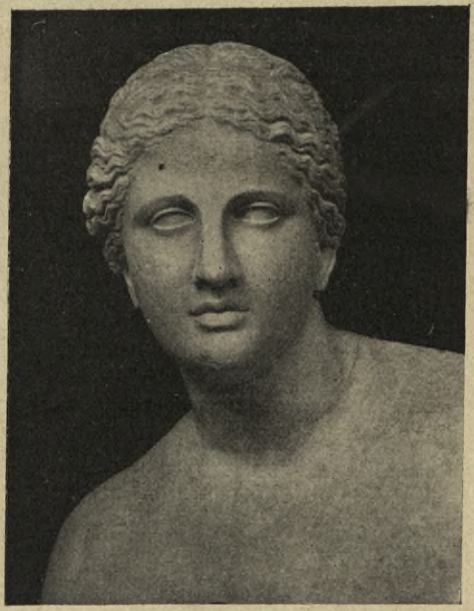


Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 106. — HERMÈS PORTANT DIONYSOS ENFANT (Musée d'Olympie.)

1. *Antholog. Planud.*, IV, 159.

Cnide, frappée en l'honneur de Plautilla et de Caracalla, nous a conservé les traits essentiels du type décrit par Lucien, et permet d'en reconnaître une copie dans une statue du Vatican. Prête à entrer au bain, la déesse dépose sur un vase à parfums le vêtement qu'elle vient de quitter. La tête, dont une bonne réplique est conservée dans la collection Kaufmann à Berlin, est remarquable par le charme dont elle est empreinte, et le modelé amorti des paupières donne au regard cet éclat voilé et « humide » qu'admiraient les connaisseurs de l'antiquité. Les mêmes caractères se retrouvent dans une belle tête appartenant à lord Leconfield, qui paraît dériver directement d'un autre original de Praxitèle.



Cl. Anderson, Rome.

FIG. 107. — TÊTE DE L'APHRODITE DE CNIDE
(Copie du Vatican.)

Ces œuvres nous aident à définir le style du maître athénien, épris de la grâce, poursuivant l'expression des sentiments délicats, et dont un critique ancien a pu dire

qu'il excellait surtout à rendre « les passions de l'âme[1] ».

Scopas et Praxitèle ont certains traits communs; aussi au temps de Pline on ne savait auquel des deux attribuer les statues des Niobides placées dans le temple d'Apollon Sosianus à Rome, où elles avaient été transportées d'Asie Mineure et dont les statues du musée de Florence ne sont que des copies. Stark a prouvé que ce groupe n'avait pu décorer un fronton, contrairement à l'opinion de Welcker[2], mais que les statues avaient dû être disposées entre les colonnes d'un portique, de sorte qu'elles se présentaient isolément. Quel qu'en soit l'auteur, ce groupe appartient bien au genre de sculpture dramatique alors en vigueur. Dans l'attitude désolée de la mère, qui voit ses enfants percés par les flèches d'Apollon, dans l'expression effrayée ou suppliante des jeunes gens ou des jeunes filles, tout est calculé pour obtenir un effet d'émotion. C'est comme le tableau final d'une tragédie.

§ III. — Les contemporains de scopas et de praxitèle

A côté de ces deux grands maîtres, d'autres artistes contribuent encore au renom de la nouvelle école attique. Silanion, auteur d'une Jocaste mourante et d'une Sapho, exécute le portrait de Platon et tient son rang parmi les sculpteurs qui développent dans le sens d'une observation plus réaliste l'art du portrait. Bryaxis, un des collaborateurs de Scopas au Mausolée, fait revivre les procédés de dorure et d'incrustation familiers à la statuaire chryséle-

1. Diodore de Sicile, *Fragments*, 26.

2. Stark, *Niobe und die Niobiden;* Welcker, *Alte Denkmaeler*, t. I, p. 223. Outre les statues des *Uffizi*, à Florence, des répliques de figures isolées se trouvent en Angleterre, en Russie (à Tsarskoé-Selo), aux musées Capitolin et Chiaramonti, à Aquileja, au Louvre. Welcker pense que le groupe a été copié vingt fois. D'après Overbeck, il se composerait de treize figures avec le pédagogue qui accompagne un des enfants.

phantine. Il est un des maîtres qui travaillent pour les successeurs d'Alexandre. On citait de lui un Apollon Citharède à Daphné en Syrie, et un Sérapis à Alexandrie. Léocharès travaille avec Lysippe au groupe de Delphes qui représentait Alexandre chassant le lion, et signe une statue de Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus, dont le musée du Vatican possède une copie. On lui attribue l'original de l'Apollon du Belvédère, œuvre élégante et un peu froide, qui a provoqué jadis une vive admiration, et tenu une grande place dans les théories esthétiques du XVIII^e siècle.

Sthennis, qui collabore parfois avec Léocharès, est connu par des statues d'athlètes. Le Corinthien Euphranor, que ses origines et son éducation rattachent à l'école d'Argos, travaille cependant à Athènes. A la fois peintre et sculpteur, il exécute pour le Portique Royal une grande fresque, la bataille de Mantinée, qui marque l'apparition de la peinture d'histoire, et pour le temple d'Apollon Patrôos la statue de culte.

Un des caractères de l'art du IV^e siècle qu'il importe de signaler, c'est le développement croissant que prend la sculpture de portraits. A Athènes, les particuliers et l'État rivalisent de zèle pour consacrer par des statues le souvenir de ceux qui ont illustré la patrie. Les deux fils de Praxitèle, Képhisodote le jeune et Timarkhos, exécutent des portraits de l'orateur Lycurgue et de Ménandre. Lycurgue fait placer dans le théâtre de Dionysos les effigies des grands poètes tragiques. Peut-être avons-nous conservé la copie du portrait de Sophocle, grâce à la statue du Latran qui montre le poète debout, noblement drapé dans son manteau. Si le portrait n'atteint pas encore au réalisme qui va se manifester pendant l'époque hellénistique, il cherche cependant à rendre, par une observation précise, la vérité individuelle.

Parmi les œuvres anonymes du IV^e siècle qui sont parvenues jusqu'à nous, plusieurs, comme il est naturel,

accusent l'influence plus ou moins directe de Scopas et de Praxitèle. C'est à un de leurs contemporains, semble-t-il, qu'est due l'admirable statue de Déméter, trouvée à Cnide par Newton, et conservée au Musée Britannique (fig. 108). La déesse est assise, immobile, le visage empreint d'une tristesse rêveuse, et comme absorbée dans le souvenir de sa fille Perséphoné que lui a ravie Hadès. Avec un art sobre et discret, sans déclamation ni emphase, l'artiste a traduit la douleur toujours présente, mais amortie par le temps, de la mère inconsolable, et réalisé ainsi la plus parfaite image du deuil telle que la conçoit l'art grec de cette époque. C'est le même sentiment contenu et réservé qui inspire les scènes des belles stèles funéraires du IVe siècle.

Cl. Mansell, Londres.

FIG. 108. — DÉMÉTER, STATUE TROUVÉE A CNIDE (Musée Britannique.)

A quelle date et à quelle école faut-il attribuer le chef-

d'œuvre du Louvre, la célèbre Vénus de Milo (fig. 109)? Peu de monuments ont soulevé de plus vives controverses. On a parfois désigné comme l'auteur de la statue un sculpteur d'Antioche du Méandre [Agé]sandros, dont le nom se lisait sur un fragment de plinthe aujourd'hui perdu[1]. Elle appartiendrait, dans cette hypothèse, à la période de 150 à 50 avant notre ère. Mais il est certain que ce fragment n'appartenait point à la statue, et n'a pu être utilisé que pour une restauration tardive. Cette date est beaucoup trop basse. Une œuvre d'un style aussi large et aussi pur n'est certainement pas postérieure au IVe siècle, et c'est dans l'école de Scopas que nous en chercherions volontiers l'auteur. Quant à la restauration qu'il convient d'admettre, aucune des solutions proposées n'est décisive. La Vénus était-elle seule, ou groupée avec Arès, comme l'a supposé M. Ravaisson? Quel était le geste des bras? A ces questions, on ne peut répondre que par des conjectures. La plus plausible nous semble être la suivante: La déesse était isolée; la main gauche tenait une pomme, la droite effleurait le haut de la draperie. Telle était sans doute l'attitude qui déterminait l'admirable rythme des lignes et le mouvement de ce corps divin où éclate une radieuse beauté.

Un autre chef-d'œuvre du Louvre, la Victoire découverte dans l'île de Samothrace, peut se dater rigoureusement (fig. 110). La statue couronnait un monument en forme de trière, consacré en souvenir de la victoire navale que Démétrios Poliorcète remporta en 306, dans les eaux de Chypre, sur la flotte de Ptolémée. Debout sur le gaillard d'avant, emportée par un mouvement de marche, les ailes largement déployées, la Victoire tenait d'une main un trophée et de l'autre la trompette avec laquelle elle sonne une fanfare de triomphe. Fouettée par la brise de mer, la draperie se creuse de plis profonds, et dessine les formes

1. [Ἀγή]σανδρος Μηνίδου [Ἀντιο]χεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου ἐποίησεν.

robustes du torse et des flancs. C'est vraiment le frisson de la vie qui a passé dans le marbre. Rien n'est plus plausible que de reconnaître ici la main d'un sculpteur rattaché à Scopas par des liens d'école.

On sait déjà qu'en Attique la sculpture monumentale trouve au IVe siècle des conditions moins favorables qu'au siècle précédent. Elle n'a guère son emploi que dans les monuments privés. Tel est le cas pour le charmant monument choragique consacré par Lysicrate qui, en 335-334, remporta le prix au concours des Dionysies (voy. p. 93). La délicate frise qui le décore représente la défaite des pirates tyrrhéniens par Dionysos, et leur métamorphose en dauphins. Le style très fin, très nerveux, les attitudes des personnages pleines de mouvement accusent une certaine parenté entre cette petite frise et celle du Mausolée.

Cl. Giraudon.

FIG. 109. — APHRODITE STATUE TROUVÉE A MILO (Musée du Louvre.)

C'est aussi le moment où la sculpture funéraire attique

produit les belles stèles en forme d'édicules à fronton qui offrent des scènes à plusieurs personnages, et constituent de véritables groupes en haut-relief. Certaines de ces stèles, comme celle de Démétria et Pamphilé, celle de Proklès et Prokleidès, sont des œuvres du plus grand style par la noblesse des attitudes et le sentiment pénétrant dont elles sont empreintes. L'influence attique rayonne au loin; elle se fait sentir dans l'admirable sarcophage dit « des pleureuses », découvert à Sidon et conservé au Musée impérial ottoman[1]. Exécuté vers 370 pour un prince sidonien, il est l'œuvre d'un artiste qui connaît, sans aucun doute, les modèles attiques. Autour de la cuve du sarcophage sont sculptées en relief dix-huit figures de femmes dont les gestes, les attitudes trahissent une douleur contenue et recueillie. L'art grec nous a laissé peu d'œuvres comparables, pour l'expression discrète de la tristesse, à ce chœur mélancolique des gardiennes du mort pleurant autour de son tombeau.

§ IV. — Lysippe

Malgré la direction nouvelle que prend la sculpture grecque, l'école argivo-sicyonienne, avec Euphranor et Lysippe, reste fidèle à son esprit et poursuit surtout un idéal de vigueur et de force. Lysippe vivait à Sicyone, et sa période d'activité se place entre 350 et 300. Pline évalue à quinze cents le nombre de ses statues; il est certain que sa fécondité était extrême, et cette abondante production s'explique si l'on songe que la plupart de ces statues étaient en bronze : on sait que la fonte est plus rapide que le travail du marbre. En outre, Lysistratos, frère de Lysippe, en inventant le moulage en plâtre, dote l'art d'un procédé commode pour modeler d'après une

1. Hamdi-Bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon.*

Cl. Giraudon.

FIG. 110. — LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE
(Musée du Louvre.)

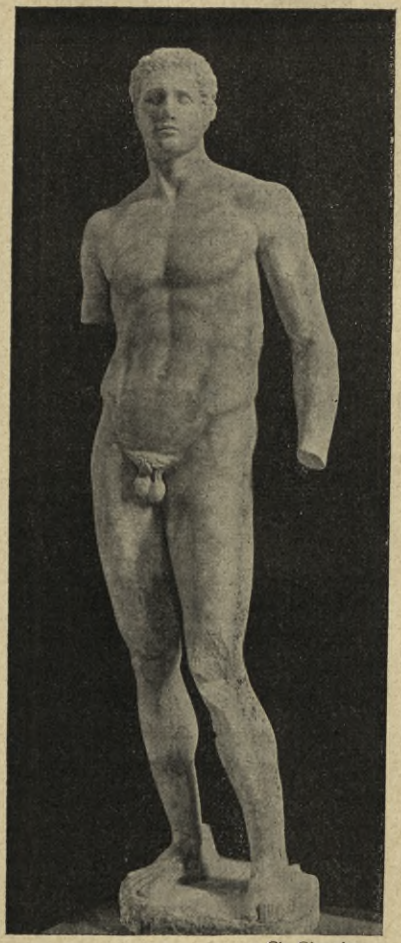
empreinte prise sur le vif le visage humain. C'est un pas de plus dans la voie de l'exactitude matérielle, que l'école de Sicyone a toujours recherchée.

L'œuvre de Lysippe comprend des statues de dieux, de héros, et surtout des statues-portraits d'athlètes et de personnages célèbres; on ne cite de lui qu'une figure allégorique, celle de l'Occasion, ou *Kairos*, qui a inspiré à Posidippe une jolie épigramme, traduite par Ausone. Les fouilles de Delphes nous ont rendu une œuvre de Lysippe qui se place vers 334. C'est la copie en marbre, exécutée sans doute dans l'atelier du maître, d'un bronze signé de lui qui se trouvait à Pharsale[1]. Elle représente le Thessalien Agias, un des membres d'une famille illustre de tétrarques et de dynastes, qui avait été honorée à Pharsale d'un monument consacré par Daochos, un des descendants de cette famille. Le monument comprenait une série de portraits. La statue de Delphes montre Agias sous les traits d'un athlète nu et imberbe, debout dans une attitude aisée (fig. 111). Elle nous permet de comprendre par quels liens Lysippe, dans sa première manière, se rattache encore à Polyclète.

Mais le maître de Sicyone est un novateur. Épris de naturalisme, il incline vers l'observation du type individuel, et son génie vigoureux le porte à traiter les sujets où il peut manifester son goût pour l'énergie et la force. C'est vers le type robuste et puissant d'Héraclès que l'entraînent ses prédilections. Il avait représenté les travaux du héros pour la ville d'Alyzia en Acarnanie, et son œuvre compte quatre statues d'Héraclès qui nous sont connues par des descriptions et des copies. Deux marbres du Louvre nous ont conservé le type de l'*Héraclès epitrapézios*, une statuette représentant le héros assis, et que le sculpteur avait offerte à Alexandre. Le roi de Macédoine ne s'en séparait pas; elle était l'ornement de sa table.

1. Homolle, *Lysippe et l'ex-voto de Daochos* (*Bulletin de correspondance hellénique*, 1890, t. XXIII, p. 421).

L'*Hercule Farnèse* du musée de Naples, signé de Glycon l'Athénien, paraît être la copie d'un original de Lysippe. Une inscription désigne aussi comme un « ouvrage de Lysippe », c'est-à-dire comme une réplique, une statue d'Héraclès trouvée au Palatin et transportée à Florence; le héros est appuyé sur sa massue dans une attitude pensive. A Tarente, une statue de Lysippe le montrait au repos, assis sur sa peau de lion, ainsi qu'on le voit sur une gemme antique; cette statue fut plus tard transportée à Constantinople, où elle décora l'Hippodrome. L'œuvre était colossale, comme la statue de Zeus exécutée pour la même ville. Le Romain Fabius Verrucosus essaya de transporter cette dernière, et dut renoncer à déplacer cette masse énorme.

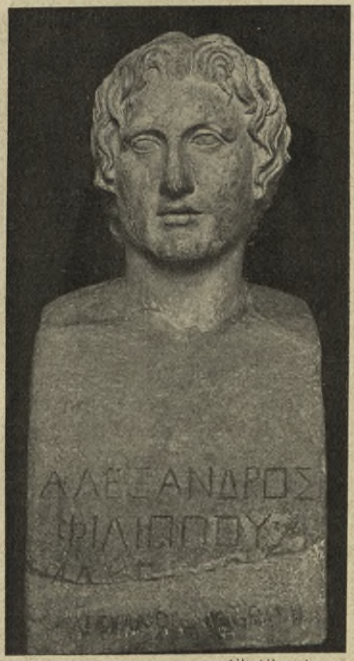


Cl. Giraudon.

FIG. 111. — STATUE DU THESSALIEN AGIAS
(Musée de Delphes.)

Les portraits, et en particulier ceux d'Alexandre, forment une partie impor-

tante de l'œuvre de Lysippe, qui représenta le roi de Macédoine « dans nombre de statues et depuis l'enfance[1] ». Les auteurs anciens en citent trois principaux, où le roi était figuré : 1° avec sa lance à la main; 2° au Granique, chargeant l'ennemi avec l'escadron de ses gardes; 3° chassant le lion. Parmi les portraits qui nous restent d'Alexandre, il n'en est qu'un, l'Hermès du Louvre (fig. 112), découvert en 1779 près de Tivoli par le chevalier Azara, où l'on puisse reconnaître avec certitude une copie de Lysippe; peut-être la statue du Louvre venant de Gabies, où Alexandre est debout et le casque en tête, est-elle une réplique d'un autre portrait dû au même artiste.



Cl. Giraudon.

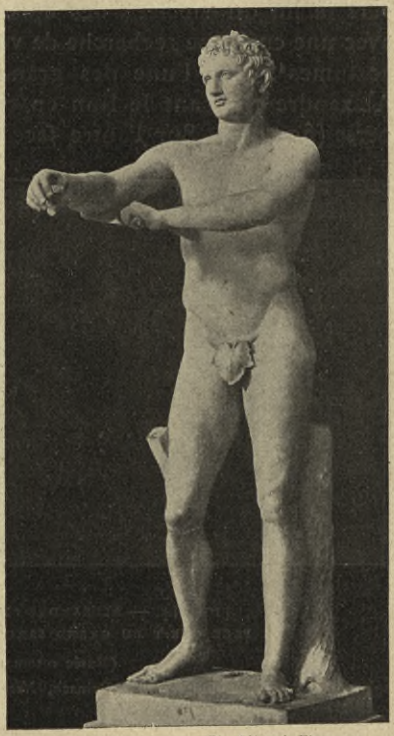
FIG. 112. — ALEXANDRE HERMÈS, TROUVÉ A TIVOLI
(Musée du Louvre.)

Le musée du Vatican possède la copie de l'athlète au strigile (*Apoxyoménos*), qui fut transporté à Rome, et placé par M. Agrippa devant ses thermes. C'est là qu'on peut le mieux apprécier le style de Lysippe et les changements qu'il introduisit dans le *canon* de Polyclète (fig. 113). L'artiste de Sicyone modifia les proportions qui avaient prévalu depuis le

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 63.

Doryphore du maître argien ; il rendit les corps plus élancés, les têtes plus petites, et apporta un soin extrême dans la façon de traiter les cheveux.

La tradition d'école était toujours puissante à Sicyone. De même que Lysippe déclarait être l'élève de Polyclète, ses disciples suivent la même voie que lui. Daïppos, Boëdas, Euthycratès, ses fils ; Phanis, Eutykhidès, ses élèves, appliquent le nouveau canon introduit par leur maître, et sous l'influence du sculpteur de Sicyone, le goût pour les compositions colossales dominera dans l'art de la période suivante.



Cl. Alinari, Florence.

FIG. 113. — L'APOXYOMÉNOS DE LYSIPPE (Rome, Vatican.)

Un des caractères de cette période, c'est que la sculpture historique fait déjà son apparition. La peinture lui a frayé la voie, témoin la fresque de la bataille de Mantinée exécutée par Euphranor. Certaines compositions plastiques relèvent de la même inspiration. Tel est le cas pour le groupe des cavaliers du Granique et la chasse d'Alexandre que signe Lysippe, et pour le combat de

cavalerie, œuvre de son fils Euthycratès. Un monument capital, « le sarcophage d'Alexandre », découvert en 1888 à Sidon, nous montre la sculpture décorative s'attaquant, vers la fin du siècle, à des épisodes réels, et les traitant avec une curieuse recherche de vérité pour les types et les costumes[1]. Sur l'une des grandes faces est représenté Alexandre chassant le lion en compagnie d'un seigneur perse (fig. 114). Sur l'autre face est figuré un épisode de

FIG. 114. — ALEXANDRE CHASSANT LE LION
FACE OUEST DU GRAND SARCOPHAGE DE SIDON
(Musée ottoman.)
(Hamdi-bey et Th. Reinach, *Nécropole royale de Sidon.*)

la bataille d'Issos, Alexandre et ses soldats macédoniens chargeant des cavaliers et des archers perses. C'est une mêlée furieuse, pleine de vie et de mouvement. Il faut ajouter que le sarcophage a conservé sa polychromie chatoyante, aux tons souples et variés, et qu'il témoigne du goût exquis avec lequel l'art grec associe la peinture à la sculpture.

1. Voir Hamdi-bey et Théodore Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, 1872

En résumé, une recherche manifeste de l'expression dramatique, la conquête d'un domaine nouveau, celui du sentiment et de la passion, le progrès du réalisme, grâce au développement de la sculpture de portrait, un goût croissant pour le naturalisme, tels sont les caractères de la période qui commence avec Scopas et finit avec Lysippe. Cependant les caractères du pur génie hellénique vont s'altérer. Si subtile qu'elle soit, la science d'école ne remplacera pas cette fleur de jeunesse qui brille dans les œuvres du Ve et du IVe siècle ; la décadence est prochaine, et par la recherche du grandiose l'art grec va s'écarter de plus en plus de la simplicité et de l'inspiration sincère qui avaient fait sa grandeur.

CHAPITRE V

L'ART HELLÉNISTIQUE

De 300 environ à la conquête romaine (146 avant notre ère).

Ouvrages généraux déjà cités. — *Altertümer von Pergamon*, Berlin, 1885-1906. — Collignon et Pontremoli : *Pergame*, Paris, 1900. — Th. Schreiber : *die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, Leipzig, 1888. — Th. Schreiber : *die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig, 1889-1893. — H. Hauser : *die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, 1889. — E. Courbaud : *le Bas-Relief romain à représentations historiques*, Paris, 1899.

La conquête de l'Asie par Alexandre, la fondation de grandes monarchies exercent sur les destinées de l'art grec une influence décisive. L'art se déplace, et l'Asie Mineure devient le centre de l'activité artistique. Les sculpteurs se mettent au service des dynasties macédoniennes qui se sont partagé l'empire d'Alexandre, et embellissent les capitales des souverains asiatiques. Les textes anciens nous ont conservé la description des fêtes célébrées dans ces cours royales; la fête d'Adonis, donnée sous Ptolémée II à Alexandrie, en l'honneur d'Arsinoé; celle d'Antiochus IV Epiphanes[1]. Les artistes sont mis à contribution pour ces fastueuses solennités ; il faut travailler vite, et au goût du prince; aussi l'art grec, sans cesser d'être fécond, est-il soumis à des conditions nouvelles, parmi lesquelles on doit compter le goût particulier des puissants personnages qui le protègent.

Trois écoles deviennent les foyers les plus importants de l'art, dans cette Grèce d'Asie qui n'avait pas attendu

1. Théocrite, *Id.*, XV; Athénée, V, p. 196 A; et V, p. 194 C.

la conquête d'Alexandre pour s'imprégner profondément de la civilisation grecque : ce sont les écoles de Pergame en Mysie, de Rhodes et d'Alexandrie.

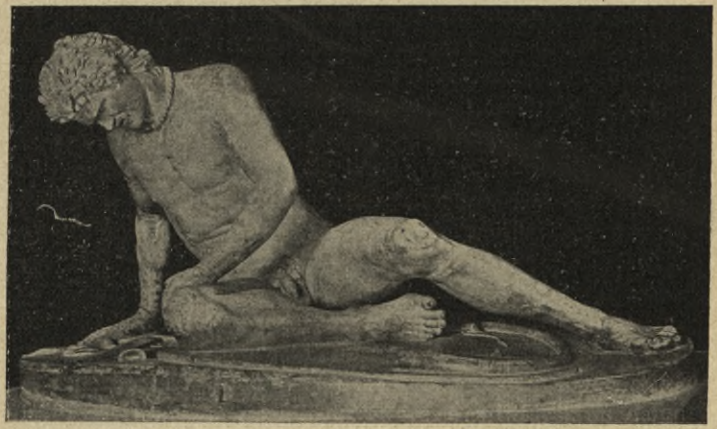
§ I. — École de Pergame

L'école de Pergame n'a pas de vieilles traditions ; elle n'est, à vrai dire, que la réunion des artistes qui travaillent pour les rois pergaméniens de la famille des Attalides Epigonos, Phyromakhos, Stratonicos, Antigonos, et Nikératos, auteur d'un monument votif consacré à Délos en l'honneur du prince Philétairos. Les artistes de Pergame traitent surtout avec prédilection des sujets empruntés aux victoires des princes de Pergame, Philétairos, Attale II, Eumènes, sur les Galates, peuplade gauloise établie en Asie Mineure, qui inquiétait la Mysie par de fréquentes incursions. Tel était le motif principal d'un monument offert par Attale aux Athéniens, et qui était situé au sud-est de l'Acropole, au-dessus du théâtre de Dionysos. Les sculptures qui le décoraient représentaient la Gigantomachie, le combat des Athéniens contre les Amazones, la bataille de Marathon et la défaite des Galates en Mysie. D'après Brunn, ces quatre groupes, composés d'environ cinquante figures, étagés régulièrement sur une base formée de plusieurs plans, n'étaient que les copies de sculptures existant à Pergame. Ils furent apportés à Rome, et les fragments en sont dispersés dans nos musées, à Venise, à Naples, au Vatican et à Paris[1]. Les uns représentent des Gaulois tombés, percés de coups ; d'autres, des Amazones, des Asiatiques en costume national se défendant et combattant. Les caractères de la facture témoignent que ces groupes étaient une reproduction, à

1. M. Benndorf a reconnu qu'une statue du musée d'Aix doit être rattachée au groupe des Attalides.

une échelle moins grande, d'œuvres originales ; ils étaient dus néanmoins à des artistes pergaméniens.

Deux marbres, de proportions plus grandes, sont les copies d'originaux en bronze qui appartenaient à un grand monument votif de Pergame. L'un, conservé au Capitole, a été longtemps désigné sous le nom de *Gladiateur mourant;* mais le collier qui entoure le cou du



Cl. Anderson, Rome.

FIG. 115. — GAULOIS MOURANT
(Rome. Musée du Capitole.)

personnage blessé et affaissé sur lui-même, ses longs cheveux, sa moustache, le type même du visage indiquent clairement que c'est un Gaulois (fig. 115). Le groupe de la villa Ludovisi, faussement appelé *Arria et Pœtus*, montre également un Gaulois se perçant la gorge, après avoir donné la mort à sa femme.

D'autres œuvres nous permettent d'apprécier toute la vitalité de l'école de Pergame. Les fouilles faites depuis 1878 par MM. Humann et Conze à Bergama, sur l'emplacement de l'ancienne acropole de Pergame, nous ont rendu

une riche série d'œuvres originales, qui renouvellent cette partie de l'histoire de l'art grec : ce sont les sculptures qui décoraient l'autel gigantesque consacré à Zeus et à Athéna par le roi Eumènes II (197-159 avant notre ère).

L'autel était porté sur un immense soubassement qua-

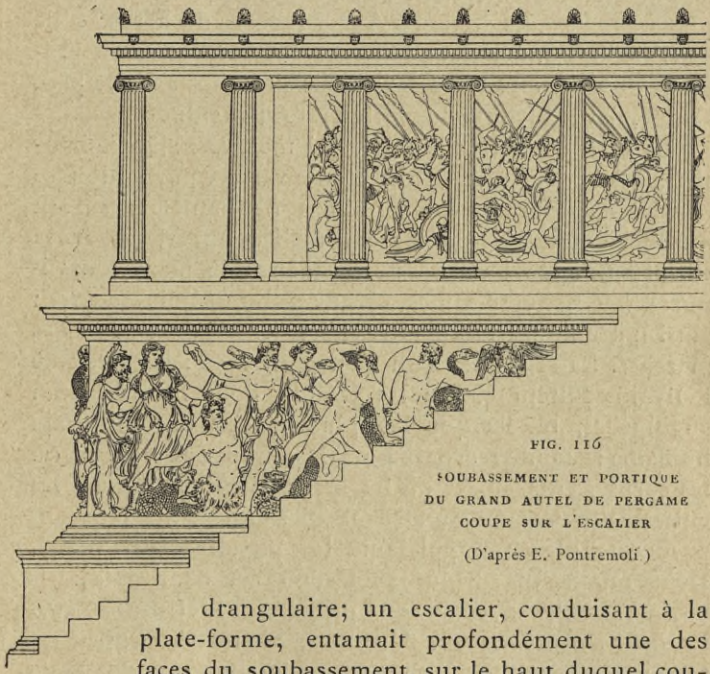


FIG. 116

SOUBASSEMENT ET PORTIQUE DU GRAND AUTEL DE PERGAME COUPE SUR L'ESCALIER

(D'après E. Pontremoli)

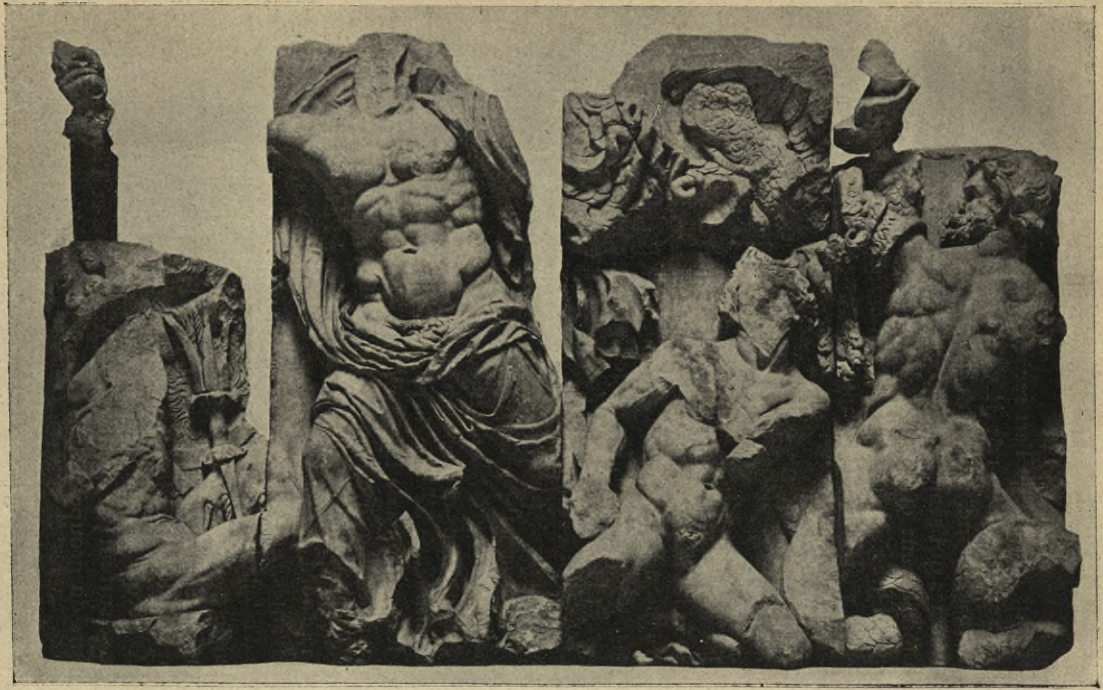
drangulaire; un escalier, conduisant à la plate-forme, entamait profondément une des faces du soubassement, sur le haut duquel courait une colonnade ionique doublée d'un mur (fig. 116). L'autel était ainsi entouré de trois côtés par une enceinte à ciel ouvert, à laquelle accédait l'escalier. Outre les statues posées sur la colonnade, deux frises composaient la décoration sculpturale : l'une se développait le long du mur de la colonnade, faisant face à l'autel; l'autre, tout extérieure, décorait le soubassement.

La première, qui est la plus petite, représentait la

légende de Téléphos, héros national pour les Pergaméniens. En l'état actuel des marbres, il est difficile de reconstituer l'ensemble de la composition, et même d'éclaircir le sens de toutes les scènes figurées. On reconnaît cependant avec assez de certitude quelques épisodes de l'histoire de Téléphos : ainsi, la scène où des ouvriers préparent l'esquif destiné à Augé, la mère du héros ; celle où Téléphos enfant est allaité par une bête fauve en présence de son père, Héraclès ; enfin Téléphos avec le petit Oreste, devant l'autel domestique d'Agamemnon.

Le sujet de la grande frise, qui mesure $2^{m},30$ de hauteur, est la Gigantomachie. Cette vaste composition se déroulait autour du soubassement de l'autel et suivait même les faces de la large tranchée ouverte pour la construction de l'escalier : les plaques de marbre diminuaient de hauteur à mesure que s'élevaient les degrés ; ainsi notre figure 116 montre clairement les morsures des marches. La scène est d'un effet grandiose : les dieux de l'Olympe luttent contre les Géants, dont les uns sont anguipèdes, tandis que les plus jeunes ont la forme humaine ; combat acharné où les draperies volent, où les corps s'enlacent et où les serpents qui terminent les cuisses des Géants se tordent et s'enroulent, mordant avec une fureur impuissante les boucliers des dieux. Deux morceaux surtout sont d'un art admirable : ils montrent Zeus et Athéna aux prises avec les Géants. Zeus, le torse nu, s'avançant fièrement, vient de frapper du foudre un de ses adversaires ; son aigle combat à côté de lui, et un Géant, raidissant son bras recouvert d'une peau d'animal, menace le maître des dieux (fig. 117). D'un autre côté, Athéna a saisi par les cheveux un Géant ailé et l'entraîne dans un mouvement de marche rapide, tandis qu'une Victoire vole dans le champ du bas-relief.

Ces sculptures révèlent un style tout nouveau dans l'histoire de la plastique grecque : art violent, fougueux, servi par une merveilleuse habileté d'exécution. Rien



Cl. G. Reimer, Berlin.

FIG. 117. — ZEUS COMBATTANT CONTRE LES GÉANTS
MORCEAU DE LA GRANDE FRISE DE L'AUTEL DE PERGAME (Berlin.)

n'est plus éloigné de l'art recueilli du v^e^ siècle ou de la grâce sensuelle du IV^e^; il y a là, avec un sentiment presque moderne, un effort manifeste pour renouveler des thèmes qui semblaient épuisés. L'art de Pergame est à la fois savant et chercheur, et la richesse d'inspiration du génie grec se retrouve tout entière dans cette composition si variée et si puissante.

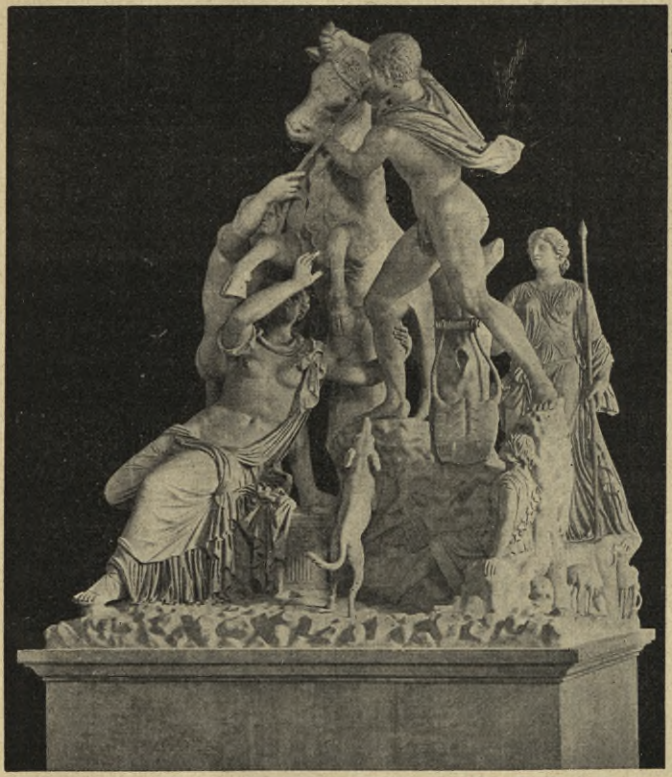
§ II. — Écoles de Rhodes et de Tralles

Les sculpteurs de l'école rhodienne connus par les textes et les inscriptions sont fort nombreux. Les marbres épigraphiques montrent à quel point les Rhodiens tenaient les artistes en faveur, les accueillant avec honneur et leur conférant le premier droit de cité[1]. L'un deux, Kharès de Lindos, avait exécuté le fameux colosse du Soleil, œuvre gigantesque qui trahit le goût pour le grandiose propre aux écoles asiatiques. Le chef-d'œuvre de l'école rhodienne était le groupe de Laocoon et de ses fils, sculpté par Athénodoros et Agésandros. Cette œuvre, très admirée sous l'influence de Winckelmann et de son école, continue les traditions de Lysippe; le modelé des torses est très fini, et la science du nu est parfaite; l'expression de la douleur physique et morale est poussée à l'extrême. Laocoon se tord dans les angoisses les plus vives, et ses fils épouvantés regardent leur père. Il était difficile à la sculpture d'aller plus loin dans la traduction de la souffrance; aussi le groupe du Laocoon a-t-il été le point de départ de la célèbre étude de Lessing, où le critique allemand essaye de délimiter le domaine des différents arts.

A l'école de Rhodes se rattache celle de Tralles, connue surtout par deux artistes, Apollonios et Tauriscos, auteurs du groupe désigné sous le nom de *Taureau Far-*

1. Foucart, *Inscriptions de l'île de Rhodes.*

nèse[1] (fig. 118). Ce groupe représente le supplice infligé à Dircé par les fils d'Antiope, Amphion et Zéthos, pour la



Cl. Brogi, Florence.

FIG. 118. — LE TAUREAU FARNÈSE

(Musée de Naples.)

punir des mauvais traitements infligés à leur mère. Les seuls morceaux antiques de cet énorme groupe sont les

1. Transporté de Rhodes à Rome par Pollion et retrouvé au XVI[e] siècle par Paul III Farnèse.

torses des deux frères et le bas du corps de Dircé, où l'on reconnaît une grande science d'école; le reste n'est qu'une restauration de Giovan-Battista della Porta, exécutée vers 1546. L'effet général du groupe antique, tel qu'on peut le deviner d'après un camée de Naples, des monnaies de Nacrasa et de Thyatire et des ivoires de Pompéi, était plus simple, et il doit rentrer dans la série des œuvres fort estimables encore où l'habileté de l'exécution rachète la pauvreté du sentiment.

§ III. — L'art alexandrin

La conquête de l'Égypte, la fondation d'Alexandrie par Alexandre, en 332, ouvrent à l'art hellénistique une nouvelle province. Si les artistes qui viennent s'établir en Égypte y apportent les traditions des écoles grecques, ils n'échappent pas à l'influence du goût égyptien, surtout dans le domaine de l'art industriel. Mais certaines œuvres plastiques permettent également d'attribuer à l'art alexandrin des caractères personnels. C'est bien en Égypte qu'a été exécuté l'original de la grande statue du Nil conservée au Vatican. Le dieu fluvial est étendu sur une base ornée de reliefs, accoudé sur un Sphinx, tandis qu'autour de lui et sur lui se jouent les seize enfants qui personnifient les seize coudées de l'étiage que le Nil atteint à ses plus fortes crues. Très réaliste, très observateur, attentif à toutes les manifestations de la vie, l'art alexandrin manifeste une prédilection marquée pour les sujets de genre. Il excelle à représenter, dans les petits bronzes et les statuettes, les gens de petits métiers, les types de races diverses, Nubiens, Éthiopiens, qu'on rencontre à Alexandrie. Un échantillon de ce style réaliste nous est fourni par un bronze du Cabinet des médailles représentant un négrillon qui chante avec une attitude déhanchée et semble accompagner sa mélopée en grattant un instrument à cordes (fig. 119).

C'est à Alexandrie qu'on s'accorde à placer l'origine d'un type de bas-relief qui prend une importance considérable dans la décoration du palais et de la maison hellénistiques. Nous voulons parler du bas-relief pittoresque. Il diffère du bas-relief classique en ce que la figure humaine n'y règne pas sans partage, mais apparaît dans un décor emprunté à la nature. Le fond est rempli par des arbres, des rochers, parfois par des constructions rustiques. Nous citerons comme exemples le bas-relief du palais Spada où Bellérophon abreuve Pégase à une source qui sort d'un rocher, et celui du Louvre, où sur un fond de paysage se détache un petit Satyre chasseur présentant un lièvre mort à une panthère familière. Si dans les plus grands de ces bas-reliefs la mythologie garde sa place, les sujets de genre envahissent les plus petits, ceux qu'on a appelés les « bas-reliefs de cabinet » et qui sont réservés à la décoration des appartements. Un exemple digne d'attention est le petit bas-relief de Munich qui montre un paysan allant au marché et poussant devant lui sa vache aux flancs de laquelle se balancent des moutons attachés par les pattes.

FIG. 119. — NÉGRILLON STATUETTE EN BRONZE
(Cabinet des médailles.)
(D'après Rayet et Thomas, *Monuments de l'Art antique.*)

Le fond est occupé par un décor rustique (fig. 120). L'art alexandrin inaugure ainsi un style pictural qui fera dans l'art romain une singulière fortune et inspirera les bas-reliefs historiques comme ceux de la colonne Trajane.

La période de luttes qui précède la prise de Corinthe

FIG. 120. — PAYSAN ALLANT AU MARCHÉ
BAS-RELIEF
(Munich. Glyptothèque.)

et la réduction de la Grèce en province romaine est pleine d'obscurités. Pline constate que, depuis l'olympiade CXXI, l'art est en décadence. Toutefois, au premier siècle avant notre ère, il se produit une sorte de renaissance au sein de l'école attique; mais c'est surtout à Rome qu'il faut suivre ces artistes de l'école néo-attique, auxquels on

doit un grand nombre des statues qui ornent nos musées. Apollonios, fils de Nestor, l'auteur du beau torse du Vatican, Cléomènes d'Athènes, qui a signé la Vénus de Médicis, Glycon, Salpion, Sosibios représentent encore avec talent la tradition artistique d'une race qui n'a pas cessé d'être admirablement douée; mais ces noms appartiennent à l'histoire de l'art sous la domination romaine. Le peuple grec n'existe plus pour cette vie publique et politique qui exerce une influence si puissante sur le développement de son génie, et il n'y a plus lieu de demander aux monuments de son art ce qui nous intéresse avant tout : l'histoire de ses idées et de ses sentiments.

CHAPITRE VI

LES STÈLES ET LES EX-VOTO

Dans cette revue rapide des monuments de la sculpture grecque, on a surtout considéré le style des écoles et leur suite chronologique. Mais ce n'est pas le seul aspect sous lequel on puisse envisager les marbres grecs. L'art, chez les Hellènes, trouvait sa place partout, dans la vie religieuse et intime, dans les actes politiques aussi bien que dans le culte public. Les marbres sont encore aujourd'hui les monuments les plus précieux pour connaître les idées religieuses dont se nourrissaient les croyances populaires, le culte rendu aux morts, en un mot, toute cette vie morale dont vivait l'âme de la foule. Étudiés au point de vue de leur destination particulière et classés d'après les analogies de sujets, ces marbres forment des séries nombreuses, dont les plus importantes sont les suivantes :

1° Stèles funéraires;

2° Ex-voto aux divinités;

3° En-têtes de décrets, et marbres relatifs à la vie politique.

§ I. — Stèles funéraires

Stackelberg : *Græber der Hellenen.* — Pervanoglou : *die Grabsteine der alten Griechen.* — A. Conze : *Ueber griech. Grabreliefs:* 1872, et du même auteur, le grand recueil des stèles attiques, *die attischen Grabreliefs.* — Percy Gardner : *Sculptured Tombs of Hellas,* Londres, 1896.

Les Grecs n'ont eu de chambres sépulcrales que par exception. Les voies des tombeaux remplaçaient les né-

cropoles souterraines; c'est ainsi qu'à Athènes, les routes du Céramique extérieur étaient bordées de monuments funéraires que des fouilles nous ont fait connaître. Les sépultures étaient de nature très différentes. C'était tantôt une cavité creusée dans le rocher et fermée par une dalle, d'autres fois un sarcophage de pierre, ou une simple fosse entourée de tuiles. Le lieu de la sépulture était indiqué par un monument, dont la forme variait suivant la condition de fortune et de famille. Les plus modestes consistent en un simple cippe rond. Un second type, déjà plus orné, est celui de la stèle oblongue, décorée de rosaces et surmontée d'un riche anthémion, où s'épanouissent des feuilles d'acanthe et des palmettes; une inscription gravée sur le marbre mentionne le nom du mort, celui de son père, sa tribu (fig. 121). Quelquefois la stèle affecte la forme d'un vase décoré de reliefs. Les plus soignées et les plus riches des stèles attiques figurent un petit édicule, et le bas-relief est encadré par les montants des pilastres et les moulures inférieures du fronton.

FIG. 121 — COURONNEMENT D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE ATTIQUE

On ne signalera pas tous les types que pouvaient affecter dans les pays grecs les monuments funéraires: ils variaient à l'infini, suivant les usages locaux. Les tom-

Cl. Brogi, Florence.

FIG. 122. — PERSONNAGE JOUANT AVEC SON CHIEN
(Stèle grecque du musée de Naples.)

beaux de l'Asie Mineure, taillés dans le roc, véritables façades de temples, n'ont rien de commun avec les élégantes stèles de l'Attique, ou avec celles de la Béotie et de la Thrace. On se bornera aux stèles grecques, pour indiquer les principaux motifs plastiques qui les décoraient.

Le mort et sa famille. — D'après les plus anciens usages, la stèle sculptée et peinte offre l'image du mort; c'est ainsi que la stèle de Vélanidéza, signée d'Aristoclès, montre un guerrier grec en costume de combat (fig. 63). Sur une autre, trouvée à Orchomène et signée par Alxénor, le mort, vêtu d'une chlamyde, joue avec son chien; le même sujet se retrouve, traité presque de la même manière, sur une stèle grecque de style archaïque conservée au Musée de Naples (fig. 122). Les accessoires rappellent souvent les occupations qui étaient chères au défunt; sur la stèle archaïque de Lyséas, qui est peinte et non sculptée, la peinture du socle représente un cavalier montant un cheval de course. Pendant longtemps, ces figures, exécutées à l'avance, n'offrent aucun caractère

individuel et ne sont pas des portraits; c'est l'inscription qui donne au monument une attribution particulière, et la préoccupation de reproduire sur un monument les traits du mort ne se montre pas avant l'époque gréco-romaine. La représentation simple du mort se complique souvent de figures accessoires; ici des animaux domestiques, ailleurs un oiseau. Pour rappeler les jeux de la palestre, auxquels se livrait le défunt, un enfant debout près de lui tient le flacon d'huile et le strigile. Plus complète encore est la représentation du personnage entouré des membres de sa famille, comme sur la charmante stèle de Protonoé, où la jeune morte est figurée au milieu des siens.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 123. — STÈLE D'HÉGÉSO
(Athènes. Nécropole du Céramique.)

Scènes de la vie ordinaire. — Pour atténuer les tristesses de l'idée de la mort, les Grecs aimaient à représenter le mort au milieu des objets qui avaient occupé ou charmé sa vie. Ainsi, plusieurs stèles montrent une Athénienne à sa toilette, entourée de ses femmes qui tiennent devant elle le coffret à bijoux; c'est le sujet de la stèle d'Hégéso, un des plus admirables marbres du Céramique (fig. 123).

Le même sujet est traité sur les vases à fond blanc d'Athènes, avec des particularités qui font comprendre l'esprit de ces représentations. Là, en effet, la morte est figurée assise devant la stèle; il semble qu'on en ait comme détaché son image, pour la ramener au milieu des vivants et la montrer encore livrée à ses occupations familières. C'est du même esprit que procède l'image du personnage à cheval, courant ou chassant. Quelquefois, ce motif fait allusion à un fait très précis, comme dans le monument de Dexiléos; la représentation du jeune combattant rappelle sa mort glorieuse sous les murs de Corinthe dans un engagement de cavalerie[1].

La réunion de famille. — Dans cette scène, le mort est entouré de ses parents, qui lui tendent la main avec une expression de tristesse. A vrai dire, l'idée qui domine ici est beaucoup moins l'idée de séparation que celle d'une réunion de famille où s'échangent des témoignages d'affection (fig. 124).

Personnage sur un rocher près d'une barque. — L'exemple le plus connu est la stèle de Glykon, au musée d'Athènes; il est probable que cette représentation rappelle un naufrage ou un accident de mer.

Déposition au tombeau. — La scène est rare, mais les exemplaires qu'on en possède ont une grande valeur; ils démontrent que les Grecs n'évitaient pas la représentation de la mort, et que les sujets énumérés plus haut ne se rapportent pas forcément à des scènes de la vie future.

Le banquet funèbre, très fréquent en Attique. — Ce sujet est d'un singulier intérêt pour l'étude des usages funéraires. Il comporte plusieurs variantes, mais les scènes les plus complètes montrent le mort à demi couché sur un lit triclinaire, ayant devant lui une table à trois pieds, et recevant les mets qui lui sont offerts par ses parents pour entretenir la vie à demi matérielle qu'il

1. Inscription : « Dexiléos, fils de Lysanias, du dème de Thorikos... l'un des cinq cavaliers tués à Corinthe. »

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 124. — STÈLE DE DAMASISTRATÉ
(Musée d'Athènes.)

conserve dans le tombeau. Cette scène figurée trouve son

commentaire dans l'usage des νεκύσια, véritables banquets funèbres que la famille du mort célébrait sur sa tombe, et qui, d'après la croyance populaire, devaient lui profiter à lui-même (fig. 125).

Les scènes qu'on vient d'indiquer s'expliquent par des formes de pensée très particulières, et dont le commen-

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 125. — BANQUET FUNÈBRE

(Musée d'Athènes.)

taire est fourni par les monuments, plus que par les textes écrits. Il en est d'autres qui procèdent de croyances mythologiques plus connues, et dont l'interprétation offre moins de difficultés. Ainsi, sur un marbre du Céramique, on voit figurer Charon et sa barque; ailleurs, sur un beau vase décoré de reliefs, Hermès, conducteur des âmes, emmène une jeune fille, Myrrhine. Une autre série montre le mort héroïsé, debout près de son cheval, et dans le champ de la stèle, un serpent, symbole de la divi-

nisation, s'enroule autour d'un arbre. Ailleurs encore, la stèle porte l'image d'êtres mythologiques, tels que les Sirènes, muses de la mort, et les Harpyies qui enlèvent les âmes. Enfin, à l'époque gréco-romaine, quand dominent les croyances venues de l'Orient, c'est au cycle de Dionysos qu'on emprunte les représentations funèbres; les emblèmes bacchiques semblent promettre au mort renouvelé dans son être la vie bienheureuse, « au milieu du troupeau de Dionysos, des Satyres et des Naïades[1] ».

En faisant la part des allusions mythologiques et des changements que les types figurés ont subis avec le temps, l'idée dominante des stèles grecques semble être surtout de représenter le mort avec ce qu'il aimait durant sa vie. Outre l'intérêt qu'offrent ces monuments pour l'étude des croyances, ils se recommandent souvent par l'exquise élégance de l'exécution. Les marbres du IVe siècle montrent à quel point l'influence des grandes écoles d'art se faisait sentir, même dans des œuvres secondaires, et sur les plus belles stèles athéniennes la distinction de la forme plastique, l'expression discrète et sobre du sentiment sont bien propres à faire sentir ce qu'était l'atticisme, dans ses qualités les plus fines.

§ II. — Ex-voto aux divinités[2]

Les sujets sculptés sur les ex-voto comportent une infinie variété. La religion hellénique faisait une large place aux rites, aux démonstrations matérielles, et il y avait, dans la vie religieuse du Grec, mainte occasion où sa dévotion à une divinité se traduisait par un ex-voto, plaque de marbre ornée de reliefs, qui était consacrée dans l'enceinte du temple. On ne saurait ici énumérer dans le détail toutes les représentations figurées sur ces marbres;

1. Inscription de Doxato. Heuzey, *Mission de Macédoine.*
2. Schoene, *Griechische Reliefs;* Svoronos, *das Athener National-Museum.*

on se bornera aux plus importantes, à celles qui ont le plus attiré l'attention des archéologues.

Les ex-voto à Asclépios et à Hygie, les dieux de la santé, forment une série nombreuse, qui s'est augmentée grâce à des fouilles exécutées sur le versant sud-est de l'Acropole, sur l'emplacement du sanctuaire d'Asclépios.

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 126. — EX-VOTO A ASCLÉPIOS ET A HYGIE
(Musée d'Athènes.)

Ces bas-reliefs, qui étaient disposés dans le téménos du temple, autour de l'enceinte sacrée, représentent des scènes diverses; elles se ramènent aux catégories suivantes : 1° l'adoration simple; 2° les offrandes et les sacrifices; 3° le banquet. Dans la scène la plus simple, la famille vient supplier Asclépios et Hygie, qui sont figurés avec des proportions plus grandes (fig. 126). Ailleurs, la famille

vient immoler sur un autel une victime, truie ou bélier, en présence des deux divinités. La scène du banquet est plus compliquée : Asclépios et Hygie sont assis sur un lit, devant une table chargée d'offrandes, et les suppliants se dirigent vers eux[1]. On a parfois confondu cette scène avec celle du banquet funèbre ; mais le fait que des marbres semblables ont été trouvés sur l'emplacement du temple d'Asclépios ne permet plus d'admettre cette opinion.

Une autre série de marbres comprend les ex-voto à Sérapis et à Isis. On n'a pas toujours distingué avec soin cette classe de la précédente ; mais le *polos* ou coiffure que porte Sérapis montre qu'il s'agit d'une divinité autre qu'Asclépios. Ces marbres appartiennent à une époque assez basse, quand les croyances égyptiennes se sont mêlées aux idées purement grecques, et que le dieu égyptien Osiris a été assimilé, sous le nom de Sérapis, au Pluton de la religion hellénique.

Les ex-voto à Héraclès, à Pan et aux Nymphes, aux Déesses-Mères, etc., sont moins nombreux, et l'analyse de leurs caractères particuliers dépasserait le cadre de cette esquisse.

§ III. — Marbres relatifs a la vie politique[2]

Les actes politiques des Grecs étaient gravés sur des stèles, et souvent, au-dessus de l'inscription, un bas-relief représentait sous une forme allégorique l'acte mentionné dans le décret. Ces monuments méritent d'être étudiés avec soin, car ils montrent comment les Grecs personnifiaient des êtres abstraits, tels que la République d'Athènes,

1. La présence du cheval, dont la tête apparaît à une lucarne, n'a pas encore été suffisamment expliquée.

2. Schoene, *Griechische Reliefs* ; A. Dumont, *Bulletin de correspondance hellénique*, t. II, 1878, p. 559-569.

le Sénat, le Peuple et jusqu'à des qualités politiques ou administratives. Suivant la nature des décrets qu'ils accompagnent, les en-têtes de stèles peuvent se classer dans l'ordre suivant :

1° *Traités d'alliance.* — Les cités qui prennent part au traité sont souvent représentées sous les traits de leur divinité protectrice. Sur un décret relatif à une alliance entre Athènes et Néapolis, la République athénienne est personnifiée par Athéna, et Néapolis par Artémis Parthénos, qui y était adorée; les deux déesses se donnent la main. D'autres fois, c'est le peuple d'Athènes lui-même, ce *Démos* traduit sur la scène par Aristophane, qui est figuré sous les traits d'un homme vêtu d'un manteau; ainsi au-dessus d'un traité d'alliance avec Corcyre, on voit le Démos assis en face de la ville amie, personnifiée par une jeune femme, tandis qu'Athéna préside à cette scène (fig. 127).

2° *Éloges et récompenses à des États ou à des particuliers.* — Quand la République voulait récompenser un citoyen d'une ville étrangère, elle lui conférait, avec les honneurs du couronnement, le titre de proxène. C'est le sujet d'un certain nombre de bas-reliefs où Athéna, coiffée du casque et armée de l'égide, couronne le personnage honoré. Ces motifs allégoriques étaient aussi traités par la grande sculpture; les textes citent un groupe monumental, représentant le Démos d'Athènes couronné par Byzance et Périnthe.

3° *Comptes des finances.* — Ces marbres montrent surtout Athéna et les corps de l'État personnifiés. Il n'est pas rare d'y trouver le Sénat (Βουλή) représenté sous les traits d'une femme, à qui la déesse donne la main, en signe de satisfaction.

4° *Comptes des liturgies, magistratures, etc.* — Un des bas-reliefs les plus curieux offre la représentation non

plus de la République ou d'un corps politique, mais de qualités morales. C'est la déesse de la *bonne administration*, Eutaxia, qui couronne un personnage, pour le féliciter de s'être bien acquitté d'une liturgie.

Nous ne citons que les exemples les plus importants.

FIG. 127. — EN-TÊTE D'UN DÉCRET D'ALLIANCE ENTRE ATHÈNES ET CORCYRE
(Musée d'Athènes.)

Étudiés dans le détail, ces marbres révèlent avec quel art simple, à la belle époque, sont conçues ces personnifications d'êtres abstraits : point de recherche allégorique ni d'accessoires multipliés ; l'artiste se borne à revêtir d'une forme plastique de pures abstractions, et il vise moins à expliquer l'allégorie qu'à produire une œuvre d'art.

Les musées d'Athènes possèdent encore bien des monuments figurés qui étaient en rapport étroit avec la vie

politique des Athéniens. De ce nombre sont les marbres éphébiques, dont les bas-reliefs montrent les jeux et les exercices des jeunes Athéniens élevés par les soins de la République; sur d'autres encore, les éphèbes couronnent les magistrats et les fonctionnaires de l'éphébie, tels que le cosmète. Une série particulière de ces marbres est formée par les bustes des magistrats éphébiques, qui surmontent les stèles tétragonales, à la façon des Hermès, où sont gravés les décrets. Ce sont de véritables portraits, et ils nous font connaître avec une parfaite exactitude ce qu'était devenu le type grec à l'époque déjà fort avancée où ils ont été exécutés[1].

On voit, par la brève indication de ces séries de monuments figurés, quelle place tenait la plastique dans la vie intime, religieuse et publique des Grecs. Les croyances, les idées, les actes politiques se traduisaient pour eux sous une forme sensible; aussi l'étude des marbres peut-elle révéler bien des faits qui nous échapperaient absolument, si nous étions réduits aux témoignages des textes écrits.

1. A. Dumont, *Bulletin de correspondance hellénique*, t. I, p. 229-235, et t. II, pl. VI, VII.

LIVRE IV

LES FIGURINES DE TERRE CUITE

FIG. 128. — MASQUE COMIQUE TERRE CUITE D'ASIE MINEURE

L'étude méthodique de ces petits monuments, qui forme un des chapitres les plus importants de l'histoire de la céramique grecque, n'a commencé que fort tard. C'est seulement dans la seconde moitié du siècle dernier qu'elle a pris dans l'archéologie générale une place distincte, et que les collections de terres cuites des musées d'Europe ont été décrites et classées. L'art des *coroplastes*, ou modeleurs de figurines, est cependant loin d'être à dédaigner, car il nous révèle, sous un aspect souvent imprévu, le côté familier et populaire de la vie antique, dont on ne saurait demander le secret au grand art. L'étude des terres cuites forme la transition naturelle entre l'histoire de la sculpture et celle des vases peints, qui constituent une autre branche de l'industrie céramique.

Il est à peine besoin d'indiquer que l'art du modeleur en terre cuite trouvait son emploi sous les formes les

plus variées. C'est de son atelier que sortaient tant d'objets destinés à la décoration des monuments : chéneaux en terre peinte, gargouilles ornées de masques et de têtes, comme ces « maîtresses tuiles à têtes de lion » désignées dans les inventaires des arsenaux du Pirée, et dont on a retrouvé des exemplaires. Nous n'envisageons ici que l'art des *coroplastes*[1] proprement dits, de ces « modeleurs de poupées », ainsi qu'on les appelait vulgairement, et dont les œuvres nous offrent comme un commentaire indispensable des monuments de la grande sculpture.

Les terres cuites forment deux catégories bien distinctes : les plaques estampées et les figurines.

§ I. — Les plaques estampées[2]

On connaît aujourd'hui une assez nombreuse série de ces monuments dans les diverses collections d'Europe. Le procédé de fabrication est uniforme; on les exécutait au moyen d'un moule, directement travaillé en creux, qu'on appliquait sur une galette de terre humide. L'empreinte ainsi obtenue, l'ouvrier découpait la plaque en suivant les contours des personnages et en ajourant les fonds pour donner à l'œuvre plus de légèreté; après la cuisson, la plaque était peinte, et toute prête à être appliquée à une paroi de mur ou de tombeau.

La provenance de ces produits n'est pas certaine. De ce que plusieurs d'entre eux ont été trouvés à Égine, au Pirée, à Milo, il ne s'ensuit pas nécessairement que les ateliers aient été établis dans ces villes. Il y a lieu de

1. Κοροπλάσται. « Coroplaste : celui qui modèle des figures d'êtres vivants, car il ne fait pas seulement des images de petits garçons ou de petites filles, mais toute espèce de figures. » (*Etym. Magnum*, p. 530.)

2. Schoene, *Griechische Reliefs*, pl. XXX-XXXV; O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, t. II.

croire que la fabrication en a été fort restreinte, et le style des plaques, qui accuse tous les caractères de l'art du v^e^ siècle, fait supposer qu'elle a été de courte durée.

Les sujets figurés sur ces plaques sont tantôt mythologiques, tantôt relatifs à la vie ordinaire. Deux des plus beaux spécimens du premier ordre de sujets sont des plaques estampées de Milo, représentant Bellérophon combattant la Chimère, et Persée tuant la Gorgone : Khrysaor s'échappe du corps décapité, sous la forme d'une petite figure. Le combat de Thétis et de Pélée, sur une plaque trouvée à Égine, offre un singulier intérêt au point de vue de la facture ; on y retrouve les proportions grêles et élancées de l'archaïsme finissant. Le musée du Louvre en possède une fort belle, montrant Oreste et Électre près du tombeau d'Agamemnon, motif plusieurs fois reproduit sur les monuments de cette nature.

Les sujets empruntés à la vie ordinaire sont les moins nombreux; mais il en est d'infiniment précieux pour l'histoire de la vie antique. Telle est la plaque estampée représentant un convoi funèbre; elle montre le cortège qui accompagne la sortie du corps (l'ἐκφορά) placé sur une charrette attelée de deux chevaux. Les personnes qui le composent sont celles dont la présence est autorisée par la loi; l'*enkhytristria*, portant sur la tête le vase destiné aux libations; le joueur de flûte, et les membres de la famille, femmes aux cheveux dénoués, jeunes gens en costume de guerre mais sans armes, qui semblent reprocher au mort de les avoir quittés. C'est comme le commentaire figuré des passages des auteurs et des textes de lois relatifs à ces rites, qui nous sont parvenus[1]. Le sujet d'une autre plaque estampée nous transporte dans l'intérieur d'une maison grecque, où un jeune homme regarde danser une femme qui accompagne du cliquetis de ses crotales un

1. Décret de Ioulis à Céos : *Mittheil. des deutsches arch. Institutes in Athen*, t. I, p. 239.

pas de danse, tandis qu'un musicien joue de la double flûte (fig. 129).

Intéressantes par les motifs qu'elles reproduisent, les plaques estampées ne le sont pas moins par les caractères de l'exécution. En général, le style offre une certaine uni-

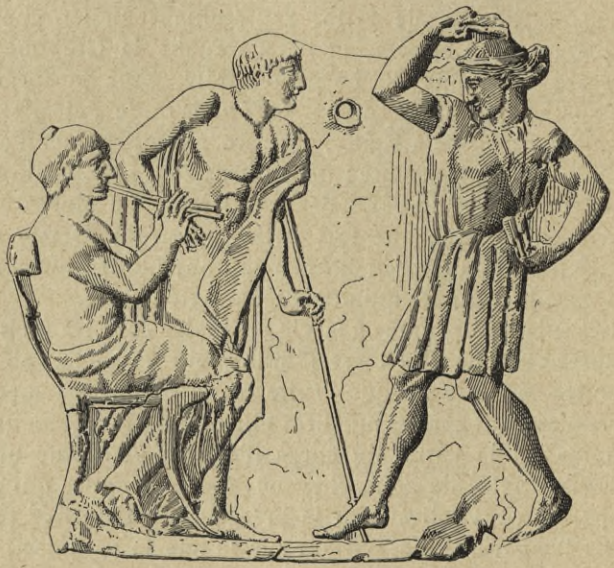


FIG. 129. — JOUEUSE DE CROTALES
PLAQUE DE TERRE CUITE ESTAMPÉE
(Musée du Louvre.)

formité : une grande simplicité dans le modelé, un relief de peu de saillie, quelque raideur dans les attitudes ; c'est bien le style encore jeune et naïf des premières années du v^e^ siècle, dont la tradition a peut-être duré plus longtemps chez les modeleurs d'argile que dans les écoles de sculpture.

§ II. — Les figurines de terre cuite

Heuzey : *Recherches sur les terres cuites grecques* (*Monuments grecs de l'Association des Études grecques*, 1873 et 1876). — Pottier : *les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris, 1890. — Winter : *die antiken Terracotten*, Berlin, 1903. — O. Rayet, *les Figurines de Tanagra au musée du Louvre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1875). — Kékulé : *Griechische Thonfiguren aus Tanagra*, Berlin, 1878. — Pottier et Reinach : *La nécropole de Myrina*, Paris, 1887. — Kékulé : *die Terracotten von Sicilien*, Berlin et Stuttgart, 1884. — Huish : *Greek Terracotta statuettes*, Londres, 1900.

Un des points les plus importants de l'étude des figurines est la question de provenance; c'est l'élément le plus sûr pour le classement. A ce point de vue, les parties du monde grec qui ont fourni le plus de monuments sont les suivantes : pour la Grèce propre, l'Attique, la Béotie, et surtout la ville de Tanagra, la Locride, le Péloponèse, les Cyclades; en Afrique, la Cyrénaïque; dans la Grèce asiatique, Rhodes, Éphèse, Pergame et Tarse. De tous ces points de provenance, les mieux connus sont ceux où l'on a pu faire des fouilles régulières, comme à Rhodes, dans la nécropole de Camiros, ou dont on a pu étudier les produits méthodiquement, comme pour les terres cuites de Tanagra. La partie essentielle de l'étude des terres cuites restera longtemps encore la question de provenance; c'est par l'examen de la terre, des procédés de fabrication, qu'on peut arriver à les grouper par régions, et à leur appliquer la méthode employée pour l'étude des céramiques modernes[1].

1. Les principaux catalogues de musées sont les suivants : Athènes, J. Martha, *Catalogue des figurines de terre cuite du musée de la Société archéologique d'Athènes*, Paris, 1888. — Paris, Louvre, Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite*, 1882, et *les Figurines antiques de terre cuite*. — Londres, Walters, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, 1903. — Berlin, outre les ouvrages déjà cités, *Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos in Berliner Museum*, 1878 (Recueil de planches).

Au point de vue chronologique, le classement présente certaines difficultés. Parmi les figurines du style le plus ancien, il en est certainement qui sont contemporaines des débuts de l'art grec; mais on n'a jamais cessé de reproduire ces types avec une fidélité scrupuleuse, pour satisfaire aux exigences de la dévotion populaire, et le style archaïque n'est pas nécessairement un signe infaillible d'ancienneté. Tout au plus, pour les figurines de Tanagra, peut-on déterminer une date encore fort peu précise; elles appartiennent en général, par l'esprit et par la facture, au IVe siècle, ou aux premières années du IIIe. Enfin les figurines de Tarse ne sont pas antérieures aux Séleucides, et marquent la dernière époque de l'industrie des terres cuites. En faisant ces réserves, et en admettant tout d'abord que les terres cuites n'appartiennent pas strictement à la période que leur style semble dénoncer, on peut y suivre les variations de style que nous avons observées dans les marbres : style primitif et archaïque, art sévère du Ve siècle, art du IVe et du IIIe siècle, et enfin style de la dernière période, qui répond à la diffusion de l'hellénisme après Alexandre.

1° *Style primitif et archaïque.* — Ces figurines sont le plus souvent des idoles communes, et ont été trouvées en très grand nombre dans les nécropoles de Tanagra et à Tégée. Elles rappellent les vieilles images du culte taillées dans une planche (σανίς) comme la Héra de Samos, ou les statues de bois (ξόανα) telles que l'Athéna Polias de l'Acropole d'Athènes, grossiers simulacres, taillés à la hache, et que les plus belles œuvres de la plastique ne firent jamais oublier. La technique de ces petites idoles est des plus simples. Elles sont rapidement modelées à la main dans des galettes d'argile découpées en plaques rectangulaires; deux appendices en forme de moignons figurent les bras; l'ouvrier obtient une apparence de visage humain en pinçant la terre entre ses doigts. Quelquefois

la tête est modelée avec plus de soin et porte la haute coiffure cylindrique appelée *polos;* les accessoires, tels que les rubans, diadèmes, pendeloques et colliers, dont on chargeait les images du culte, sont imités à l'aide de boulettes en pastillage, appliquées sur la terre humide, et un bariolage au rouge ou au bistre complète la toilette de la figurine. Il serait fort hasardeux d'attribuer des noms mythologiques à ces grossières statuettes; on ne saurait le faire que dans des cas très rares; c'est ainsi que Gerhard a cru reconnaître dans une terre cuite de l'Attique l'imitation du *xoanon* d'Athéna Polias, grâce à une sorte d'égide qui couvre la poitrine de la figurine[1].

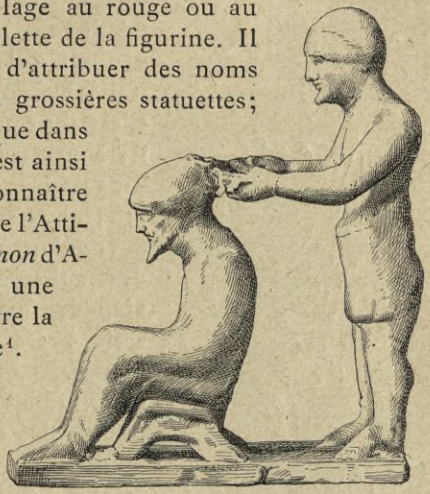


FIG. 130. — COIFFEUR ET CLIENT
TERRE CUITE ARCHAÏQUE DE BÉOTIE

On croira sans peine que ces terres cuites n'ont qu'une valeur archéologique. L'art est déjà beaucoup plus sensible dans les figurines de l'époque archaïque, qui reflètent le style de la plastique au VI^e^ siècle. Dans le nombre, on rencontre fréquemment des figures de déesses assises, avec l'attitude calme et solennelle que les Grecs caractérisaient par l'épithète εὔθρονος. Coiffées de la stéphané, le visage encadré par les plis du voile, elles ont les bras collés au corps et les mains posées sur les genoux, comme les statues qui ornaient la voie sacrée des Branchides; les nécropoles de Rhodes, de Camiros et de Tanagra en ont fourni de nombreux exem-

1. *Gesammelte Akad. Abhandlungen,* I, p. 232.

plaires. Cette classe de terres cuites forme la transition entre les grossières idoles primitives et les figurines d'une époque postérieure.

FIG. 131. — HERMÈS CRIOPHORE TERRE CUITE DE THESPIES

Parmi les terres cuites du VI^e^ siècle, nous devons signaler une curieuse série de figurines béotiennes dont les sujets, empruntés à la vie familière, sont traités avec un amusant réalisme[1]. C'est tout un petit monde qui se livre aux travaux des métiers les plus variés. Des coiffeurs accommodent leurs clients (fig. 130); des boulangères pétrissent le pain; des cuisinières font rôtir des viandes ou des poissons; des scribes écrivent sur leurs tablettes. Ces représentations ne s'expliquent que par la survivance des vieilles croyances d'après lesquelles le mort vivait dans sa tombe d'une vie presque matérielle. Au VI^e^ siècle, on plaçait encore près de lui, par tradition, les serviteurs qui devaient assurer sa subsistance.

2° *Style sévère.* — On peut ranger sous cette dénomination les figurines qui procèdent de l'art sévère du V^e^ siècle, et où les traces d'archaïsme n'ont pas complètement disparu. Elles ont encore un autre caractère; c'est de représenter le plus souvent des sujets mytholo-

1. Pottier, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1900, p. 510.

giques, des figures de divinités, traitées avec l'esprit religieux qui prédominait aux temps des guerres médiques[1]. Certains types de divinités féminines en particulier se distinguent par un air de dignité austère; représentées debout, les bras pendants, vêtues d'un costume aux plis droits et verticaux, elles ont une attitude sculpturale et hiératique; telle est une belle statuette de Coré, trouvée à Thisbé, et dont le style offre tous les signes caractéristiques de l'art du v^e^ siècle. On est en droit de supposer que, parmi ces figurines, il en est qui reproduisent, dans leurs dimensions fort réduites, certaines œuvres célèbres de la sculpture placées dans les temples. Telle figurine de Thespies, par exemple, qui montre Hermès portant un bélier sur ses épaules, semble inspirée directement par l'Hermès criophore de Calamis, exécuté pour les Tanagréens, en souvenir d'une peste qui désolait la ville : « Le dieu détourna des Tanagréens une maladie pestilentielle en portant un bélier tout autour des murailles[2]. » D'autres offrent la représentation d'Hermès, coiffé du petit chapeau (κυνῆ) et

FIG. 132. — DÉMÉTER
BUSTE DE TERRE CUITE ESTAMPÉ
(Musée du Louvre.)

1. Il n'est pas rare de trouver sur ces figurines des traces de flammes; on les brûlait sur le bûcher.
2. Pausanias, IX, XXII, 2.

portant un bélier sous le bras (fig. 131); c'est ainsi que les sculpteurs éginètes Onatas et Callitelès avaient conçu la statue du dieu qu'ils exécutèrent pour Olympie[1]. Cette préoccupation des coroplastes, de reproduire les œuvres de la sculpture, explique le style magistral de certaines figurines, qui, grandies par la pensée, peuvent assez fidèlement nous représenter les œuvres perdues des vieux maîtres.

FIG. 133. — BUSTE DE CORÉ TERRE CUITE D'ATHÈNES

(Musée du Louvre.)

Aux figurines de style sévère se rattachent les bustes estampés en terre cuite, où l'on a reconnu les types des divinités chthoniennes. Ordinairement, ces bustes, à leur partie supérieure, sont percés d'un trou servant à recevoir des attaches; on pouvait ainsi les suspendre aux parois d'un tombeau; ils paraissaient sortir de la terre, et, dans l'esprit des Grecs, ces images évoquaient le souvenir des divinités du monde inférieur, apparaissant aux hommes en montrant leur buste au-dessus du sol. Un des plus remarquables exemplaires de cette classe de monuments est le buste de Déméter publié et commenté par M. Heuzey[2], et qui provient de Tanagra (fig. 132). Le visage de la déesse est encadré par les plis d'un voile, posé sur une écharpe ornée d'une grecque peinte qui enserre les boucles de la chevelure; les deux mains sont ramenées sur la poitrine. Par

1. Pausanias, V, XXVII, 6.

2. *Monuments grecs publiés par l'Association des études grecques*, 1873, pl. I.

l'analyse des caractères du visage et des attributs, M. Heuzey est conduit à désigner ce buste sous le nom de Déméter : « Je connais peu de figures antiques, même de marbre, où la profondeur de l'expression pensive et réfléchie produise sur le spectateur une émotion religieuse aussi pénétrante[1]. » Quelquefois, et encore avec la même signification, la statuette est coupée à mi-corps, comme on le voit dans une terre cuite d'Athènes représentant Coré, la fille de Déméter, qui a, elle aussi, le rôle de divinité infernale (fig. 133).

3° *Style du* IV^e^ *siècle.* — C'est une nouvelle période de l'industrie figuline, que caractérisent surtout les fabriques béotiennes de Tanagra[2], de Thisbé et d'Aulis, celles d'Athènes et de Corinthe. Le procédé de fabrication est celui que les coroplastes employaient pour toutes les figurines faites au moule. Bien qu'on trouve des statuettes venues d'une seule pièce, généralement, pour les plus soignées, la face antérieure est obtenue d'abord dans un moule, au repoussé; la tête et les extrémités sont exécutées à part. On ajuste la face antérieure à un revers, qui offre le plus souvent une surface lisse, et l'ouvrier ajoute après coup la tête, les pieds et les mains. Au milieu du dos est pratiqué un trou d'évent, destiné à faire évaporer l'air, et la statuette est posée sur un socle. Les détails de la tête et du costume, refouillés à la pointe, donnent à chaque figurine son air individuel et sa physionomie propre ; c'est ainsi qu'on peut voir, dans les vitrines d'un musée, deux statuettes sorties d'un même moule, qui diffèrent cependant par des détails particuliers. Après une première cuisson, la statuette passe aux mains de l'ouvrier chargé de la peindre de la tête aux pieds, et quelquefois de dorer les ornements, comme les boucles d'oreilles, les colliers et les diadèmes; les couleurs employées le plus

1. *Loc. cit.*, p. 10.

2. Les musées les plus riches en figurines tanagréennes sont le Louvre et les musées de Berlin et d'Athènes.

fréquemment sont le bleu, le rose avec toutes ses nuances, le rouge, le rouge brun et le noir.

L'interprétation des sujets, qui n'offre pas de grandes difficultés pour les figurines de style archaïque, où l'on reconnaît sans peine des divinités, est ici beaucoup plus délicate. On n'entrera pas dans le détail des discussions qui ont été soulevées, et qui ont surtout porté sur ce point : faut-il attribuer un sens mythologique aux terres cuites du IVe siècle, ou n'y voir, en général, que des représentations de la vie familière? Les deux thèses ont été soutenues avec une grande richesse d'arguments; toutefois, il semble que la dernière opinion s'accorde mieux avec le caractère des types figurés où le sens mythologique est loin d'apparaître avec une évidente certitude. A voir ces figurines d'une allure si vive, d'une exécution si spirituelle, on se sent transporté plutôt dans le monde des vivants que parmi les divinités de l'Olympe hellénique, et l'on est conduit à leur demander le secret de la vie quotidienne des Grecs dans ses détails les plus piquants.

En raison de leur infinie variété, il est impossible de classer les sujets en séries, et l'on ne peut que donner un rapide aperçu des représentations les plus fréquentes. Les sujets empruntés à la vie masculine sont les moins nombreux. Dans les statuettes de Tanagra, ils montrent tantôt un enfant tenant une bourse qui paraît renfermer une balle, la tête parée d'une couronne de fleurs, et assis sur une sorte de cippe; tantôt un éphèbe, vêtu de la chlamyde, portant à la main les instruments de la palestre, emblèmes des exercices physiques qui tenaient une grande place dans la vie des Grecs. Un sujet fréquent dans les terres cuites de la Locride Opuntienne, reconnaissables à la hauteur du socle, est celui de l'éphèbe debout, portant l'animal familier, coq ou lièvre, qui est le compagnon de ses jeux (fig. 134).

Beaucoup plus nombreuses sont les scènes de la vie féminine; ici l'imagination des coroplastes est inépuisable, et leur génie inventif est servi par une étonnante

habileté de main. C'est avec un art parfait qu'ils savent varier, par des différences d'attitude et d'ajustement, le motif très simple qu'ils traitent avec prédilection : une femme grecque en costume d'intérieur ou de sortie. Les pièces de ce costume sont peu nombreuses : une tunique talaire, tombant jusqu'aux pieds, serrée à la taille par une ceinture, et un manteau (*himation* ou *calyptra*), d'une étoffe plus fine, qui comporte, suivant le goût et le caprice individuels, une infinie variété de plis. Les figurines béotiennes montrent quel parti les modeleurs peuvent tirer de ces éléments. Tantôt les femmes sont drapées dans l'himation, et ne laissent voir qu'une partie du visage (fig. 135); d'autres fois, elles portent en outre un petit chapeau (fig. 136), et à la main un éventail en forme de feuille de lotus. Ailleurs, c'est une jeune fille assise, qui a laissé retomber de ses épaules la calyptra, ou qui s'en enveloppe complètement, de façon à recouvrir les mains (fig. 137). Quelques-unes de ces figurines ont une physionomie toute moderne : il n'est pas jusqu'aux détails de la coiffure qui ne leur donne un air vivant et presque contemporain. Les figurines sont parfois groupées deux à deux; ainsi, dans un beau groupe trouvé à Corinthe, et dont les différentes fabriques de la Grèce propre fournissent des répliques, une jeune fille en porte une autre sur ses épaules; c'est le jeu de l'ἐφεδρισμός ou de l'ἵππας, encore en usage dans la Grèce moderne.

FIG. 134. — ÉPHÈBE TENANT UN LIÈVRE
TERRE CUITE DE LOCRIDE

Bien que les représentations mythologiques, comme

celles des divinités, des Éros, ne soient pas négligées complètement par les coroplastes du IVe siècle, les sujets de la vie familière sont de beaucoup les plus fréquents. Comment expliquer ce changement dans les traditions de l'industrie figuline à deux siècles de distance? Il semble que les modifications survenues dans l'esprit hellénique et dans les croyances reli-

FIG 135.
JEUNE FEMME TENANT UN ÉVENTAIL
TERRE CUITE DE TANAGRA

FIG. 136.
JEUNE FILLE ACCOUDÉE
PRÈS D'UNE IDOLE
TERRE CUITE DE TANAGRA

gieuses après la guerre du Péloponèse, n'y soient pas étrangères. Trouvées dans les tombeaux, ces figurines, qui ont un caractère votif, sont évidemment en relation avec les croyances funéraires. Que, dans les siècles de foi, comme

au temps des guerres médiques, on enterre avec le mort des images du culte représentant des divinités, rien n'est plus naturel ; on l'entourait de ses dieux, on y joignait ses armes, ses bijoux, tout ce qui lui avait été familier pendant sa vie. Plus tard, quand le sentiment religieux se relâche, on continue à respecter la tradition, dont le sens s'est obscurci ; on persiste à placer dans le tombeau du mort des figurines qui lui rappelleront dans l'autre vie les compagnons de son existence mortelle ; ces personnages char-

FIG. 137. — FEMME ASSISE
TERRE CUITE DE TANAGRA

FIG. 138. — ÉROS DANSANT
TERRE CUITE DE TANAGRA
(Musée du Louvre.)

meront la vie à demi réelle qui l'anime encore dans le tombeau ; ils remplacent les êtres vivants, esclaves, chevaux, qu'aux temps héroïques on immolait sur la tombe du guerrier mort, pour qu'il arrivât dans l'Hadès escorté de ses compagnons habituels.

Nous avons insisté sur les figurines de Tanagra en raison de leur importance et de leur valeur artistique. Elles n'ont pas seulement l'intérêt de nous offrir de curieux renseignements sur la vie grecque au IV^e^ siècle ; elles correspondent en outre à l'une des périodes d'évolution du génie hellénique, où prédomine un art plus raffiné, plus recherché et moins religieux.

4° *Style du* III^e^ *siècle.* — Cette période est surtout caractérisée par les fabriques de Pergame, de Smyrne, d'Éphèse, de Myrina, de Milet et de Tarse. Les différences techniques sont sensibles ; la terre est plus fine et plus serrée, et, par suite, l'exécution a une rigueur que n'offrent pas les figurines de Tanagra, librement retouchées suivant la fantaisie de l'artiste.

De toutes ces fabriques, une des mieux connues est celle de Myrina. Située sur la côte d'Éolide, au bord du golfe Éléatique, Myrina n'a joué dans l'histoire qu'un rôle assez obscur ; mais ses nécropoles, fouillées par MM. Pottier, Reinach et Veyries, ont livré un véritable trésor de figurines, dont le Louvre s'est enrichi, et qui offrent d'autant plus d'intérêt que la provenance en est certaine.

Ces terres cuites datent des trois premiers siècles avant notre ère. A côté des types religieux qui sont communs à tout le monde grec, et des types tanagréens que les coroplastes de Myrina reproduisent sans scrupule, on trouve des sujets qui appartiennent bien en propre au style de l'Asie Mineure. L'influence des grandes écoles de sculpture asiatiques, comme celles de Tralles, de Rhodes, de Pergame, se fait sentir jusque dans les productions de l'art industriel. Voici un type cher aux ateliers de Myrina (fig. 139). C'est une femme ailée, sans doute une Niké : les ailes étendues, elle est emportée par un vol rapide, et sa robe, gonflée par le vent, se creuse de plis profonds. La fantaisie des modeleurs a créé tout un monde de figu-

rines, animées d'un mouvement de vol, et qui étaient faites pour être suspendues. Ce sont des éphèbes jouant de la flûte, des Éros aux formes rondes un peu indécises, dont la chevelure offre un échafaudage savant et compliqué et qui sont richement parés de colliers et de bracelets.

L'imitation des types créés par la statuaire est très apparente à Myrina. Les répliques de l'Aphrodite de Cnide y sont très nombreuses ; un athlète nu, versant sur ses épaules le contenu d'un flacon d'huile, est une copie d'un original attique connu par de nombreuses statues. Un exemple remarquable de ces adaptations est un satyre dansant, portant sur l'épaule Dionysos enfant, et retenant de l'autre main sa nébride pleine de fruits[1]. Il est aisé de reconnaître ici le type de la statue célèbre de Praxitèle, type altéré,

FIG. 139. — NIKÉ
TERRE CUITE DE MYRINA
(Musée du Louvre.)

1. Pottier et Reinach, *la Nécropole de Myrina*, pl. XXXVI.

transformé par des combinaisons ingénieuses. L'exécution de cette jolie figurine est très fine, très poussée, et c'est une hypothèse assez plausible que d'y reconnaître un surmoulage d'un petit bronze; c'est un procédé très usité dans les ateliers de l'Asie Mineure. Signalons encore les terres cuites comiques, où revivent, poussés jusqu'à la charge, les types populaires que les coroplastes coudoyaient dans la rue : l'esclave revenant du marché, ou ramenant au logis l'enfant dont il a la garde, le parasite famélique, le pêcheur, armé de son panier de jonc ou regardant flotter sa ligne[1].

FIG. 140.
MARCHAND FORAIN
TERRE CUITE
D'ASIE MINEURE

Nous insisterons moins sur les caractères des autres fabriques. Les types que traitent le plus fréquemment les coroplastes asiatiques, sont ceux que l'art du IVe siècle a mis en faveur : les divinités gracieuses du cycle d'Aphrodite, des Éros aux ailes déployées, imités sans doute de la célèbre statue de Praxitèle; l'Aphrodite Anadyomène, Éros et Psyché se tenant embrassés, tels que les montre un beau groupe doré trouvé à Smyrne. Ces monuments donnent lieu à d'intéressantes comparaisons avec les œuvres de la sculpture, dont ils se rapprochent par une exécution très soignée. La fantaisie et l'imitation libre de la nature y trouvent cependant leur place. C'est d'Asie Mineure que proviennent de curieuses statuettes représentant des gro-

1. Voir l'étude d'ensemble consacrée aux trouvailles de Myrina, par M. E. Pottier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1886.

tesques : bateleurs, marchands forains, etc., traités d'une main rapide et sûre, et qui nous montrent comment l'esprit grec comprenait la caricature (fig. 140).

La plus récente en date des fabriques asiatiques paraît être celle de Tarse, dont les produits ne sont pas antérieurs au temps des Séleucides. Elle est surtout connue par des fragments conservés en partie au Louvre, en partie au Musée Britannique, et qui proviennent d'un monticule appelé le Gueus-lu-Kalah (*Fort du Belvédère*), près des murs de l'ancienne Tarse ; les fouilles avaient été faites par les soins de M. W. Barker, en 1845, et de M. Langlois, en 1851[1]. Il résulte des observations de M. Heuzey que ces fragments étaient des pièces de rebut, mal venues à la cuisson ; rejetés en un même lieu par les modeleurs, ils avaient fini par former des amas considérables. En dépit de leur humble provenance, ces terres cuites ont une réelle valeur ; elles offrent tous les caractères du style grec, tel qu'il prévaut après Alexandre, et tel que la diffusion de l'hellénisme l'a répandu dans toutes les régions du monde grec. Les modeleurs de Tarse se rattachent à cette école de sculpture qui avait son centre à Rhodes, à Tralles, à

FIG. 141. — FRAGMENT DE TERRE CUITE DE TARSE
(Musée du Louvre)

1. Voir L. Heuzey, *les Fragments de Tarse au musée du Louvre Gazette des Beaux-Arts*, 1876).

Pergame ; ils en copient les œuvres, et c'est ainsi que parmi les fragments du Louvre, on en trouve qui reproduisent le groupe fameux du Laocoon. En même temps, le style participe du goût un peu théâtral et maniéré qui se fait jour sous les successeurs d'Alexandre (fig. 141).

Les sujets figurés ne sont pas moins dignes d'attention. Ils offrent un singulier mélange de types empruntés à la mythologie hellénique, et d'attributs orientaux. Les caractères distinctifs des divinités sont souvent mêlés et confondus, en même temps que les dieux indigènes, comme Mên et Atys, sont fréquemment figurés. Ce sont là des documents précieux pour l'étude de ce travail d'assimilation qui se fait en Asie Mineure, après la conquête grecque, et qui confond les cultes indigènes avec les croyances mythologiques venues de la Grèce.

LIVRE V

LES VASES PEINTS

CHAPITRE PREMIER

QUESTIONS GÉNÉRALES DE L'HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE

Ouvrages généraux : DUMONT et CHAPLAIN : *les Céramiques de la Grèce propre*, Paris, 1888. — O. RAYET et M. COLLIGNON : *Histoire de la céramique grecque*, Paris, 1888. — E. POTTIER : *Catalogue des vases antiques de terre cuite du Louvre*, 1896-1906. — S. REINACH : *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 1899 (avec une bibliographie de la céramique). — HUDDLISTON : *Lessons from greek Pottery*, Londres, 1902 (avec une bibliographie). — WALTERS : *History of ancient pottery*, Londres, 1905. — FURTWAENGLER et REICHHOLD : *Griechische Vasenmalerei*, Munich, 1900-1906. (Grand recueil de planches.)

La peinture des Grecs est fort mal connue. Les descriptions que les auteurs ont laissées des œuvres de Polygnote, de Zeuxis, d'Apelle, de Parrhasios, de Protogènes, ne suffisent guère à nous en donner une idée exacte, et les peintures de Pompéi, où l'on retrouve parfois le souvenir de compositions célèbres, appartiennent surtout à l'histoire de l'art en Italie ; elles trahissent d'ailleurs le goût dominant d'une époque déjà tardive, celle qu'on appelle alexandrine ou hellénistique. En l'absence d'autres

monuments, les peintures céramiques ont une singulière valeur; elles représentent une branche de cet art dont les principales œuvres sont perdues pour nous. Mais ce n'est pas là le seul intérêt de l'étude des vases peints; les sujets qui les décorent, grâce à leur variété, sont comme le commentaire illustré de toute l'antiquité grecque. Scènes mythologiques, où figurent toutes les divinités de l'Olympe, légendes héroïques, cérémonies religieuses et funéraires, exercices du gymnase, scènes de repas, de fiançailles, de noces, de toilette, etc., tous ces sujets se déroulent sur les vases, et font revivre pour nous toute l'antiquité dans sa vie religieuse ou familière. On jugera de l'importance de ces documents par le nombre des vases peints qui ont été conservés : on n'en connaît pas moins de 20 000 répartis dans les musées et dans les collections privées[1].

Les premiers vases peints qui attirèrent l'attention des savants, vers la fin du XVII[e] siècle, avaient été trouvés en Toscane; l'opinion commune les considéra comme des produits de l'Étrurie; de là cette dénomination de *vases étrusques*, aujourd'hui tout à fait abandonnée. On n'a pas à examiner ici tous les systèmes erronés auxquels donna lieu l'interprétation des vases peints pendant le XVIII[e] siècle;

1. Les musées qui possèdent les plus importantes collections de vases peints sont les suivants (nous donnons l'indication des catalogues publiés): Athènes, Musée national, Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes*, Paris, 1902, et album de planches, Paris, 1904. — Berlin, Furtwaengler, *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Berlin, 1885. — Londres, Walters, *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*, Londres, 1891-1896. — Munich, O. Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung in der Pinakothek*, 1855. — Naples, Heydemann, *die Vasensammlung des Museo nazionale zu Neapel*, Berlin, 1872. — Oxford, P. Gardner, *Catalogue of the Greek Vases in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1893. — Vienne, K. Masner, *die Sammlung antiken Vasen im K. K. Œsterreichischen Museum fur Kunst und Industrie*, Vienne, 1892. — Paris, Louvre, Pottier, *Catalogue des vases antiques*, 1896-1906, et *Vases antiques du Louvre*, 1897. Cabinet des médailles. De Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1901-1902. — Saint-Pétersbourg, Stephani, *Vasensammlung des K. Ermitage*, 1869.

c'est à Winckelmann que revient l'honneur d'avoir reconnu l'origine hellénique des vases peints, et c'est James Millingen qui, au commencement du XIX^e siècle, ramena la critique à des idées plus justes et plus simples. La découverte de la nécropole de Vulci, en Étrurie, près de Ponte della Badia (1828), est un fait capital pour l'histoire des études céramographiques. Plusieurs milliers de vases peints étaient mis au jour, et le mémoire que Gerhard consacra aux vases de Vulci [1] marque le point de départ de nouvelles recherches qui ont substitué la science aux hypothèses. Des savants français et étrangers, parmi lesquels Gerhard, Panofka, Otto Jahn, Ch. Lenormant, de Witte occupent le premier rang, ont créé la méthode dans cet ordre d'études.

Depuis qu'on a renoncé à attribuer aux vases peints une origine exclusivement étrusque, la question de la provenance des vases est restée un des problèmes les plus délicats de l'archéologie. D'où viennent, en réalité, ces vases de style grec trouvés dans les nécropoles de l'Étrurie, et désignés sous le nom de vases italo-grecs? Ont-ils été importés de Grèce, ou bien faut-il y voir des produits d'ateliers locaux, des imitations faites par des artistes italiotes d'après des modèles apportés de Grèce? On ne saurait admettre l'opinion d'Otto Jahn, soutenue avant lui par G. Kramer, et d'après laquelle tous les vases trouvés en Italie, sauf quelques rares exceptions, proviendraient de Grèce et même d'Athènes; ce système trop absolu ne laisse aucune place à l'activité des céramistes italiotes. La question a d'ailleurs été résolue par une comparaison attentive des vases italo-grecs avec ceux de la Grèce propre.

Il n'est pas douteux qu'aux VI^e et V^e siècles l'importation de Grèce en Italie ait été très fréquente, et elle est prouvée par les faits. On a trouvé en Grèce et en Italie

1. *Rapporto Volcente.*

des vases de style identique, offrant des sujets analogues, et cette concordance est surtout frappante pour la période archaïque. Le témoignage de l'histoire vient d'ailleurs confirmer celui des faits : on sait que vers l'an 655 (olympiade XXXI, 2) le Corinthien Démarate, chassé de Corinthe par le tyran Kypsélos, émigra à Tarquinies, accompagné de deux artistes Eukheir et Eugrammos[1]. Le nom légendaire d'Eugrammos (*qui trace de belles lignes*) paraît signifier simplement que Démarate amenait avec lui des ouvriers céramistes, habiles dans l'art de la terre. Ainsi peut s'expliquer la présence en Étrurie de poteries grecques couvertes d'inscriptions en caractères corinthiens. La fréquence du commerce entre la Grèce et l'Italie pour des époques plus récentes est d'ailleurs prouvée par des faits précis : certaines signatures d'artistes se lisent à la fois sur des vases trouvés en Grèce et sur des poteries provenant des nécropoles italiennes[2]; l'argument tranche la question.

D'autre part, il est hors de doute qu'avec le temps les pays italo-grecs ont eu des ateliers locaux, et que les vases grecs ont été imités en Italie; c'est ce qui ressort de l'étude des céramiques italiotes, qui trahissent, surtout au temps de la décadence, un style local très accentué. En résumé, « importations fréquentes au VI^e^ et au V^e^ siècle, communauté d'inspiration, imitation en Italie des types de la Grèce propre, relations commerciales en tous temps, et cependant importance des fabriques locales d'autant plus grande que nous nous éloignons de la belle époque de l'art; telle semble être la vérité sur cette question des rapports des céramiques grecques et des céramiques italiennes[3] ».

On est donc en droit, dans un exposé général, d'appliquer aux vases italo-grecs et aux vases de la Grèce

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXV, 12-43.
2. Klein, *die griechischen Vasen mit Meistersignaturen.*
3. A. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 25.

propre les mêmes principes, et de les considérer comme les produits d'une industrie hellénique qui s'exerçait avec les mêmes traditions dans tous les pays grecs du bassin de la Méditerranée[1].

1. Il faut cependant noter que si les vases à peintures sont grecs et non étrusques, l'Étrurie a une industrie spéciale : les vases noirs à reliefs. On ne les trouve que dans un territoire restreint, qui ne dépasse pas, au nord, le Tibre, au sud, Sienne. C'est la céramique nationale de l'Étrurie.

CHAPITRE II

LES FORMES ET LA TECHNIQUE DES VASES PEINTS

§ I. — Formes des vases

La nomenclature des vases grecs est loin d'être fixée rigoureusement. Parmi les formes variées que créait la fantaisie des potiers, il en est qu'on ne saurait désigner par un terme spécial ; aussi, dans les recueils consacrés à la céramique grecque, l'usage est-il de renvoyer le lecteur, pour chaque vase, à un tableau général des formes, en attribuant à chaque forme un numéro d'ordre. Cette méthode, tout à fait conforme à la précision scientifique, a l'avantage de suppléer à l'insuffisance des noms connus. Toutefois, certaines désignations de vases offrent tous les caractères de la certitude ; un important mémoire de Panofka [1], repris et complété par d'autres savants, a permis de déterminer le sens d'un grand nombre de noms, adoptés aujourd'hui par tous les archéologues, et qui répondent à des formes déterminées. Nous citerons ici les types les plus fréquents et les plus simples.

L'*amphore* (ἀμφορεύς) (fig. 142) est un vase à large panse ovoïde, monté sur un pied qui affecte quelquefois la forme d'un cône tronqué ; deux anses s'attachent au col et à la

1. Panofka, *Recherches sur les véritables noms des vases grecs*, 1829 ; Letronne, *Observations sur les noms des vases grecs*, etc., Paris, 1833. Cf. Ussing, *de Nominibus vasorum*, 1844 ; Ch. Lenormant et de Witte : introduction de l'*Élite des monuments céramographiques*. Voir aussi Lau, *die Griechischen Vasen, ihr Formen und Decorationssystem*, Leipzig, 1877.

partie supérieure de la panse. Les dimensions en sont très variables, depuis l'amphoridion, servant aux usages domestiques, jusqu'aux magnifiques amphores décorées de riches peintures, qui figuraient parmi les cadeaux de noces dans le cortège nuptial, comme on le voit sur un beau vase du musée d'Athènes. Ces amphores étaient uniquement des objets de luxe, car on en trouve dans nos musées qui semblent n'avoir jamais eu de fond; elles ne pouvaient être d'aucun usage.

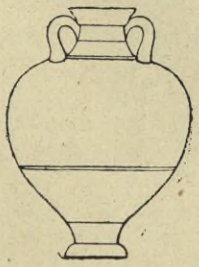


FIG. 142. — AMPHORE

Le *cratère* (κρατήρ) (fig. 143-144) a généralement de grandes dimensions; si l'on se reporte à l'étymologie du nom, c'est le vase qui sert au mélange de l'eau et du vin; la forme en est évasée, l'orifice largement ouvert, et deux petites anses s'attachent au bas de la panse. L'*oxybaphon* (fig. 145) en dérive presque directement, avec cette différence que les anses, placées plus haut, ont leur point d'attache sous

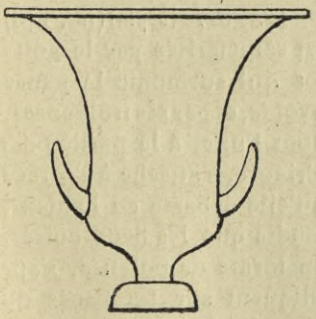


FIG. 143. — CRATÈRE

FIG. 144.
CRATÈRE AVEC ANSES A VOLUTES

l'orifice du vase; celui-ci, au lieu de s'épanouir en calice de fleur, comme dans le cratère, rejoint la panse par une moulure oblique. La *kélébé* (κελέβη) (fig. 146) présente aussi des analogies de formes avec les deux pré-

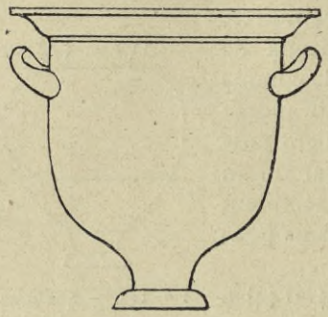


FIG. 145. — OXYBAPHON

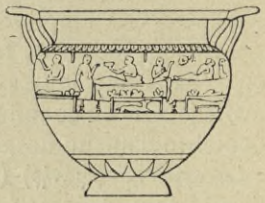


FIG. 146. — KÉLÉBÉ

cédents; mais le col se rétrécit, et les deux anses se fixent sous un large rebord plat qui couronne l'orifice. Le *stamnos* (fig. 147) a également le col resserré, avec deux petites anses posées à la partie supérieure de la panse.

FIG. 147. — STAMNOS

L'*hydrie* (ὑδρία) (fig. 148) est caractérisée par le goulot qui surmonte la panse ovoïde, et par ses trois anses, dont l'une, à la partie postérieure, s'attache à l'orifice qu'elle dépasse en hauteur, tandis que les deux autres, en forme de poignée, s'appliquent sur les flancs du vase. La *kalpis* (fig. 149) en diffère à peine par la nature de l'anse postérieure, qui est plus basse, et la *péliké* n'a que deux anses, placées à la gorge du vase, qui se relie à la panse par une courbe peu accusée.

L'*œnochoé* (οἰνοχόη) (fig. 150) est en général de dimensions plus petites, et offre les formes les plus élégantes; l'anse unique, qui orne la partie postérieure, est fine et gracieusement courbée; les bords de l'orifice sont en trois endroits comme repliés à l'intérieur, et dessinent un trèfle; il n'est pas rare qu'aux beaux temps de la céramique, l'œnochoé, comme les vases de dimensions réduites, soit décorée des peintures les plus délicates; certaines œnochoés de style attique sont des chefs-d'œuvre. Le *prokhoos* en diffère peu, semble-t-il : le nom est ancien, car le poète homérique le met aux mains des échansons, dans l'*Odyssée*[1]; l'*épikhysis* est de même une variante de l'œnochoé.

FIG. 148. — HYDRIE

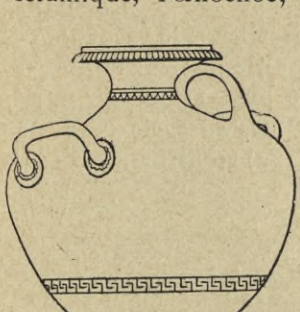


FIG. 149. — KALPIS

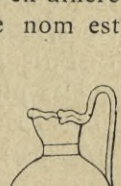


FIG. 150. ŒNOCHOÉ

Au nombre des vases les plus élégants, il faut placer la coupe ou *kylix* (fig. 151), tantôt sans pied (*apode*), tantôt portée sur un pied très léger, au-dessus duquel elle s'épanouit largement. La kylix est plus ou moins profonde; on en trouve qui sont presque plates. Le *kyathos* (fig. 152) est une kylix à une seule anse, et l'*holmos*, une sorte de calice à pied très mince, dépourvu

1. *Odyssée*, XVIII, 398.

d'anse. Quand les anses plates de la kylix sont ajustées à un vase sans pied, et diminuant de diamètre à la base, ce vase prend le nom de *skyphos*.

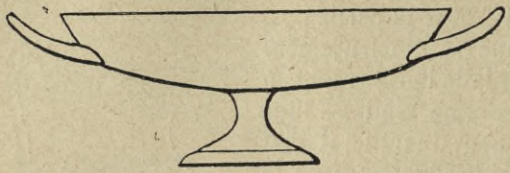


FIG. 151. — KYLIX

Le *cantharе* (κάνθαρος) (fig. 153) est par excellence le vase dionysiaque[1] : c'est une large coupe, munie de deux anses très élevées, montée sur un pied, et que décorent souvent des sujets empruntés au cycle de Dionysos. Le *karkhésion* (fig. 154) en diffère par les dimensions et par les anses, qui sont rattachées par des tenons aux flancs du vase.

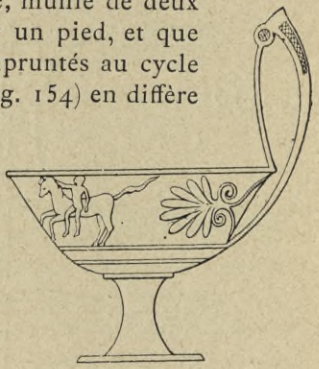


FIG. 152. — KYATHOS

Les formes soignées et délicates de certains vases aussi bien que leurs faibles dimensions, indiquent qu'ils étaient destinés à recevoir des liquides plus précieux que le vin et l'eau. Tel est le lécythe (*lékythos*) (fig. 155), ou vase à parfums, dont la panse effilée se termine par un col élégant, à ouverture conique, et qui, dans la fabrication athénienne, offre souvent des formes d'une rare élégance. L'*olpé* (fig. 156), qui en dérive, a la panse plus arrondie, le col plus ouvert; l'anse, très élevée, s'attache à l'orifice et au bas de la gorge. Si le lécythe, au

FIG. 153. — CANTHARE

1. Dans la lutte des Lapithes et des Centaures, peinte par Hippeus, les combattants se battent à coups de canthares. Athénée, 474, D.

lieu de s'allonger, s'arrondit, et offre une panse sphérique, on le désigne par le mot de *lékythos aryballisque* (fig. 158); il se rapproche alors de l'*aryballe* (fig. 157), vase en forme de sphère, sans pied, dont le col étranglé se termine en un large rebord cylindrique, rattaché à la panse par une anse très courte. L'aryballe servait à contenir l'huile dont se frottaient les athlètes; il figure souvent dans les scènes de bain, de palestre ou de gymnase. Le *bombylios* (fig. 159) est un aryballe allongé, à rebord plat, muni d'une anse pleine percée d'un petit trou; avec une panse plus renflée dans le haut et très effilée par le bas, il devient le *kotyliskos* (fig. 160).

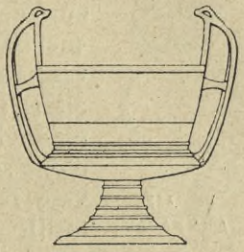


FIG. 154. — KARKHÉSION

Tous les vases ne sont pas destinés à contenir des liquides. Ainsi la *pyxis* est une véritable boîte de toilette, formée d'un corps qui s'emboîte exactement dans un couvercle parfois garni d'un anneau de bronze : les scènes de toilette qui ornent souvent le couvercle, rappellent l'usage auquel servait la pyxis; dans l'un de ces vases, découvert à Athènes, on a trouvé des pastilles de fard. L'*alabastron* (fig. 161) tenait aussi sa place dans la toilette; on le voit, dans les scènes figurées, entre les mains des divinités féminines ou des suivantes occupées à parer leur maîtresse : c'est un vase de forme allongée, à goulot étroit; il est quelquefois en albâtre, ou en verre coloré.

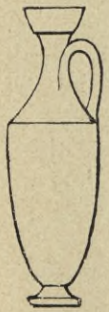


FIG. 155. LÉKYTHOS

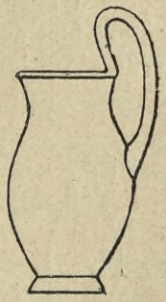


FIG. 156. OLPÉ

Nous sommes loin d'avoir épuisé, dans ce rapide

aperçu, la série des formes créées par les céramistes grecs. On ne saurait se faire une idée de leur fécondité d'invention qu'en voyant, dans les vitrines d'un musée, ces formes variées, empruntées quelquefois aux types de la nature animale ou végétale. Tantôt le vase figure un lièvre, un oiseau; ailleurs, c'est un pied humain, chaussé d'une sandale, ou bien le vase représente deux coquilles rajustées. Dans cette classe de vases, le plus remarquable est le *rhyton* (fig. 162), qui affecte souvent la forme d'une corne recourbée; la partie aiguë du vase se compose d'une tête d'animal, bœuf ou cheval, surmontée d'un large col évasé et muni d'une anse. D'autres fois le rhyton n'est plus seulement cette corne à borne qui laissait couler un mince filet de liquide; c'est un véritable récipient, muni d'un pied; la partie centrale est formée par une tête en relief; tel est un beau rhyton du musée d'Athènes représentant une tête d'Éthiopien, les lèvres peintes au rouge vif. Quand les céramistes abandonnent les formes classiques,

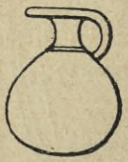


FIG. 157. ARYBALLE

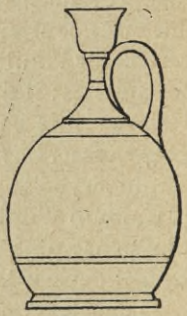


FIG. 158. — LÉKYTHOS ARYBALLISQUE

FIG. 159. BOMBYLIOS

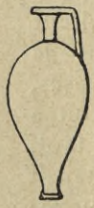


FIG. 160. KOTYLISKOS

FIG. 161. ALABASTRON

FIG. 162. RHYTON

leur fantaisie n'a plus de bornes; le vase se décore de reliefs qui deviennent la partie essentielle, et ces produits mixtes appartiennent aussi bien à la classe des terres cuites qu'à celle des vases peints.

§ II. — Technique des vases

C'est surtout aux travaux et aux expériences de M. le duc de Luynes[1] qu'on doit de connaître les procédés de fabrication de la céramique grecque; les analyses minutieuses de ce savant ont éclairci les points principaux de la question.

L'argile dont se servaient les potiers est très fine, et préparée avec soin; le vase était fait sur le tour à potier et le fabricant rajustait après coup le col et les anses. Après une première cuisson, qui laissait la terre encore molle, le céramiste chargé de peindre le vase y traçait son sujet à l'aide d'un instrument à pointe émoussée ou arrondie, et dessinait les principaux contours[2].

Le procédé de la peinture variait, suivant que le vase était décoré de figures noires sur fond rouge, ou de figures rouge sur fond noir.

Dans le premier cas, c'est la couleur naturelle de la terre qui donne le fond rouge de la peinture. Les figures se détachent comme des silhouettes noires, et l'artiste les obtient en remplissant de couleur[3] les contours de l'esquisse; les détails, tels que la musculature, les plis des vêtements, les traits du visage, etc., sont ensuite dessinés avec une pointe sèche qui attaque la teinte noire, et fait

1. *Annali dell' Instituto di corr. arch.*, t. IV, p. 138 et suiv.

2. On voit encore sur certains vases les traces de cette esquisse: ainsi sur une kylix signée Khakhrylion, *Bull. de la Société des antiquaires de France*, 1878, p. 47. Ces traits constituaient la première esquisse, à l'aide de laquelle l'artiste cherchait son sujet.

3. Cette couleur noire a pour base l'oxyde de fer.

reparaître la couleur de l'argile. C'est le procédé le plus ancien; il est appliqué sur les vases de style archaïque.

Quand les vases sont ornés de figures rouges sur fond noir, la technique est très différente. L'esquisse était reprise avec un pinceau fin chargé de couleur noire; puis l'artiste, à l'aide d'un pinceau plus épais, entourait ces contours d'une large teinte plate, qui servait à les isoler, et revêtait ensuite d'une couverte noire tout le fond du vase; les détails des figures, ainsi réservées sur la couleur rouge de la terre, étaient alors dessinés au pinceau fin, en lignes d'une singulière ténuité.

Le noir n'était pas la seule couleur employée; on se servait de couleurs de retouche, blanc, rouge violacé, pour rehausser les détails des figures noires. Plus tard, les peintures polychromes sont fort en faveur, surtout à la fin du v^e^ siècle et au iv^e^; on ajoute même aux vases les plus soignés des dorures qui relèvent encore la richesse des peintures, où le bleu, le vert, le jaune clair, le brun-rouge sont prodigués. Enfin, certains vases, en particulier les lécythes de fabrication athénienne, sont revêtus d'une couverte blanche, polie avec soin, qui se prête au travail du pinceau.

Les inscriptions qui accompagnent les personnages, ou qui relatent les noms des artistes céramistes, sont tracées au pinceau, soit avec le noir brillant employé pour les figures, soit avec les couleurs de retouche; quelquefois elles sont gravées à la pointe sèche, à la manière des *graffiti*.

On voit que la fabrication des vases exige un double travail : celui du potier, et celui du dessinateur et du peintre. Cette collaboration est attestée par les signatures d'artistes lues sur les vases[1]. C'est ainsi que l'un des plus beaux vases à figures noires qui soient connus, le *vase*

1. Voir Klein, *Griech. Vasen mit Meistersignaturen;* Pottier, *Études de céramique grecque* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 10).

François, de la galerie de Florence, porte la double signature du fabricant Ergotimos et du dessinateur Clitias : « Ἐργότιμος ἐποίησεν, Κλιτίας μ'ἔγραψε. » Le verbe ἐποίησεν désigne le plus souvent le travail du modeleur qui a donné au vase sa forme élégante, et le mot ἔγραψε celui de l'artiste qui l'a couvert de figures dessinées et peintes. Quelquefois le fabricant est en même temps dessinateur; dans ce cas il fait suivre son nom de la formule ἔγραψεν καὶ ἐποίησεν. Ces signatures méritent d'être recueillies avec grand soin; elles sont un des éléments de l'étude des céramiques.

Il n'est pas facile de déterminer la part d'invention qui revenait au dessinateur dans la décoration du vase; à coup sûr, il n'employait ni poncif ni calque; les esquisses dont on a reconnu la trace indiquent les tâtonnements de l'artiste qui cherche les contours de ses personnages. Mais copiait-il un modèle ? On admet que des tableaux de peintres célèbres ont pu être reproduits par les céramistes; il est encore fort vraisemblable que pour certains sujets fréquents, l'artiste avait sous les yeux un modèle, qu'il imitait plus ou moins exactement, retranchant ou ajoutant des personnages suivant la place dont il disposait. Mais il n'était pas astreint à une copie servile, et nombre de vases témoignent que l'improvisation et la fantaisie conservaient leurs droits. Les céramistes étaient assurément des artistes d'ordre très modeste; toutefois, chez le peuple le plus artiste qui ait jamais existé, les œuvres les plus humbles rappellent encore les traditions du grand style. L'art et le métier n'étaient pas strictement séparés, et, dans son domaine restreint, le peintre céramiste pouvait garder une certaine personnalité.

CHAPITRE III

CLASSIFICATION DES VASES PEINTS

La méthode la plus sûre pour l'étude des peintures céramiques consiste à les classer d'après le style de la décoration, en suivant l'ordre chronologique. Ainsi se forment des séries, présentant des caractères très distincts, et qui répondent aux différents âges de l'industrie céramique. L'importance de cette classification pour l'histoire de l'art grec ne saurait échapper à personne : grâce à la succession des styles, on peut suivre d'une série à l'autre le développement du goût général, qui a marqué de son empreinte les vases à peintures aussi bien que les plus beaux marbres. Il faut ajouter que cette classe de monuments est l'une des plus riches; aussi peut-on la considérer comme offrant une suite continue depuis les origines jusqu'au temps de la décadence.

Les vases proprement grecs, postérieurs à la période mycénienne, se répartissent dans les groupes suivants : 1° Vases de style géométrique, du XI^e^ au VIII^e^ siècle environ; 2° vases d'ancien style comprenant surtout les produits des ateliers ioniens, corinthiens et attiques du VII^e^ et du VI^e^ siècle; 3° vases à figures noires; 4° vases à peintures rouges du style sévère et du beau style attique, de la fin du VI^e^ siècle jusque vers le temps de la guerre du Péloponèse; 5° vases à fond blanc, même période jusqu'au début du IV^e^ siècle; 6° vases à figures rouges de la seconde période, fin du V^e^ siècle et IV^e^ siècle; 6° vases de l'Italie méridionale.

§ I. — Le style géométrique

Nous avons indiqué plus haut les caractères généraux de la céramique égéenne qui s'était développée en Crète et dans la Grèce mycénienne[1]. Les peintres de vases de Cnossos et de Mycènes avaient vraiment créé un style original, et dont le caractère essentiel était de faire une large part à l'observation de la nature. C'est à la faune et à la flore de la mer qu'ils avaient emprunté leurs motifs décoratifs, algues marines, poulpes, nautiles, oiseaux de mer, traités avec une fantaisie et une liberté remarquables. Il y avait là tous les caractères d'un art pittoresque et brillant qu'on a pu rapprocher de l'art japonais. Son essor est brusquement arrêté par un grand fait historique, l'invasion dorienne qui provoque un véritable recul de civilisation.

L'apparition du style géométrique coïncide si manifestement avec l'arrivée des Doriens en Grèce, qu'il est permis de leur en attribuer la diffusion. Dans la fabrication céramique, il supplante le brillant décor mycénien. Il se répand en Béotie, dans les îles, à Cypre ; mais c'est surtout en Attique qu'il arrive à son complet développement avec les grandes amphores funéraires trouvées à Athènes, dans la nécropole du Dipylon. De là le nom de *céramique du Dipylon* sous lequel on désigne cette fabrication qui est à son apogée vers le VIII^e^ siècle avant notre ère[2].

La forme de ces vases varie depuis l'amphore jusqu'aux petites coupes ; les peintures sont tracées au brun-rouge, poussé quelquefois jusqu'au noir, sur le fond rougeâtre

1. Voir p. 13 et 20.

2. Outre les ouvrages généraux déjà cités, voir Kroker, *Jahrbuch. des arch. Instituts*, 1886, 9 h. p. 125 ; Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, p. 212 ; Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VII ; Poulsen, *die Dipylongraeber*, 1906.

de la terre. La décoration consiste en méandres, lignes obliques, chevrons, rosaces, cercles concentriques, souvent tracés avec soin; sur quelques vases, les rosaces ont été exécutées au compas. Il est fort probable que les poteries ne font que reproduire la décoration des vases en métal; l'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que certains trépieds en terre accusent, par leurs formes et par leurs découpures, l'imitation de trépieds métalliques. A ces éléments de style géométrique vient souvent se joindre la représentation d'animaux : chevaux, daims, cerfs et oiseaux. Les figures d'animaux, exécutées avec raideur et gaucherie, ont un type tout particulier, qui ne permet pas de les confondre avec celles de la période suivante, où les imitations orientales sont manifestes. Quant aux personnages humains, qu'on voit disposés par zones sur les grands vases funéraires, ils offrent tous les caractères de l'art le plus primitif : il n'y a là que de grossières silhouettes; la poitrine est démesurément large, la taille mince, et les cuisses ont un développement exagéré.

Les personnages n'apparaissent qu'assez tard, dans les scènes empruntées à la vie réelle, que les peintres de vases disposent par zones sur de grandes amphores, véritables monuments funéraires destinés à décorer les tombeaux des riches familles athéniennes. Un sujet assez fréquent est celui du combat naval auquel prennent part des navires de guerre munis de leur éperon. Mais ce sont les cérémonies des funérailles qui fournissent le thème des compositions les plus étendues. Tantôt, c'est l'exposition (πρόθεσις) du mort, couché sur un lit de parade, devant lequel les femmes accomplissent, avec des gestes mécaniques, le rituel de la lamentation. Tantôt c'est le transport du corps (ἐκφορά). Tel est le sujet représenté sur une amphore du musée d'Athènes, haute de $1^{m},23$[1] (fig. 163). Le lit de parade est dressé sur un chariot, et surmonté d'un

1. *Monumenti inediti*, IX, pl. 39-40.

baldaquin. Des pleureuses, des hommes portant le poi-

FIG. 163. — GRANDE AMPHORE A SUJETS FUNÉRAIRES
STYLE DU DIPYLON (Musée d'Athènes.)

gnard à la ceinture s'alignent en longues files, tandis que dans la zone inférieure se succèdent les chars qui

accompagnent le cortège. L'exécution des figures est enfantine. Mais en leur donnant cette structure géométrique, le peintre se conforme aux règles de ce style volontairement sec et rigide.

§ II. — Les influences orientales. — Les vases d'ancien style ionien et corinthien

1° *Vases de style ionien.* — C'est la Grèce ionienne qui met en faveur un style beaucoup plus riche, destiné à supplanter dans les ateliers helléniques le style rectiligne des Doriens. A vrai dire, l'Ionie est, à cet égard, la véritable héritière de la civilisation mycénienne. Mais surtout un contact direct avec l'Orient asiatique fait affluer dans les villes ioniennes les riches tissus de Lydie, les objets d'orfèvrerie phéniciens qui fournissent à l'industrie ionienne tout un répertoire d'éléments décoratifs. Et, d'autre part, grâce aux établissements ioniens de Naucratis, la Grèce orientale s'initie aux arts de l'Égypte. Ce que les potiers de l'Ionie empruntent à ces modèles étrangers, ce sont des motifs végétaux, comme la palmette, la fleur de lotus, des représentations d'êtres fabuleux, comme la Sirène, le Sphinx, le taureau à tête humaine. Ce sont aussi les zones d'animaux, qui deviendront un des éléments essentiels du décor dans les céramiques ioniennes. On voit se développer un style orientalisant, qui ne tarde pas à prendre une physionomie franchement hellénique quand la figure humaine y revendique sa place, et que les représentations empruntées aux mythes grecs réduisent à un rôle purement ornemental les motifs orientaux.

Ainsi se forme une grande école ionienne, à laquelle se rattachent non seulement les produits céramiques d'Asie Mineure, mais encore ceux de Rhodes, de Milo, de Naucratis et de Cyrène en Afrique, et qui étend sa zone d'influence jusqu'en Italie.

FIG. 164. — GRANDE AMPHORE DE MILO
(Musée d'Athènes.)

Les fouilles exécutées par Salzmann à Rhodes, dans la nécropole de Camiros, ont livré une riche série de vases appartenant à la première moitié du VII^e siècle, et qui nous renseignent sur la technique usitée dans les ateliers ioniens. La peinture n'est pas posée directement sur de l'argile. Suivant un procédé dont la céramique mycénienne a donné l'exemple, le vase est revêtu d'une couverte blanche sur laquelle le potier trace le décor avec un ton noir ou bistre. Les contours des figures sont en partie dessinés par un simple trait, en partie remplis par un ton noir rehaussé de retouches rouges. Rien de plus gai à l'œil que le décor de certains plats rhodiens (πίνακες) dont le fond, divisé en deux segments inégaux, offre une figure principale, Chimère, Sphinx, bélier ou taureau, tandis qu'une large palmette s'épanouit dans la partie inférieure.

Au cours de la seconde moitié du VII^e siècle, la figure humaine fait son apparition, et va désormais tenir le premier rang. S'inspirant des modèles de la grande peinture, les céramistes haussent leur ambition jusqu'à composer de véritables tableaux. Les belles amphores de Milo nous donnent la mesure du progrès accompli[1]. Héraclès enlevant Déjanire[2]; Apollon debout sur un char, avec deux Muses, en présence de sa sœur Artémis; des cavaliers affrontés (fig. 164) : ce sont là des sujets où l'artiste peut déjà manifester ce sens du pittoresque et de la vie qui est comme un don de nature des Ioniens. Certes, les personnages sont encore d'un dessin raide et anguleux; mais on est loin des pauvres figures de la céramique du Dipylon. En dépit de l'insuffisance du dessin, l'ensemble garde un aspect agréable, grâce aux ornements qui se mêlent aux figures et remplissent le champ de la composition.

Des survivances du décor et de la technique des vases

1. Voir Conze, *Melische Thongefaesse*, Leipzig, 1862.
2. Vase publié par Mylonas, *Éphéméris archéologique*, Athènes, 1894, p. 225, pl. XII-XIV.

rhodiens, associées à un style plus élégant, caractérisent une classe de monuments qui comptent parmi les produits les plus remarquables de la céramique ionienne. Nous voulons parler des sarcophages de terre cuite, trouvés à Clazomène, sur la côte d'Asie Mineure (fig. 165). Le rebord et le couvercle de ces cuves, dont la fabrication a duré pendant le VII^e^ siècle et la première moitié du VI^e^, sont ornés de peintures attestant l'aptitude des peintres ioniens à introduire dans de grandes compositions l'harmonie et la symétrie[1]. Ce sont des combats, des mêlées de cavalerie, des jeux funèbres, parfois des épisodes empruntés à l'épopée homérique, comme l'aventure de Dolon. Pour les figures, les décorateurs ont adopté le système des silhouettes noires opaques, et sur ce fond ils tracent, à l'aide de traits blancs posés au pinceau, les détails de la musculature, des armes et des vêtements. Ce procédé est assurément rapide et simple, mais les résultats en sont peu

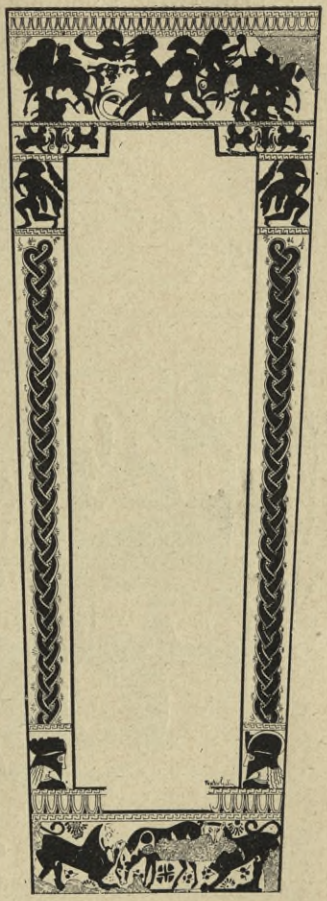


FIG. 165.—SARCOPHAGE DE CLAZOMÈNE
(Constantinople. Musée impérial.)

1. Voir Joubin, *de Sarcophagis clazomeniis*, Paris, 1901. Un des plus beaux sarcophages est celui du Musée Britannique publié par Murray, *Monuments Piot*, t. I, pl. IV-VII.

durables. Aussi le voit-on bientôt céder la place à la technique des traits incisés à la pointe, dont l'invention est due aux ateliers corinthiens. La méthode des incisions,

FIG. 166. — LA COUPE D'ARCÉSILAS

(Cabinet des médailles.)

empruntée à la gravure sur métal, est destinée à une singulière fortune. Elle prévaudra dans la peinture à figures noires, pendant tout le VI^e^ siècle, et s'imposera à la céramique ionienne.

Nous en trouvons la preuve dans une série de vases

qui se rattachent, par des liens de parenté évidents, à la peinture ionienne, mais dont le centre de fabrication paraît être une ville africaine, Cyrène. Ce sont surtout des coupes profondes, d'une rare perfection de travail, revêtues à l'intérieur d'une couverte blanche. La plus remarquable appartient au Cabinet des médailles. La peinture de l'intérieur représente le roi de Cyrène, Arcésilas, surveillant des serviteurs qui pèsent sur les plateaux d'une balance le silphium, produit précieux de la Cyrénaïque, tandis que d'autres en remplissent des couffes de vannerie (fig. 166). C'est un véritable tableau, plein de mouvement et de pittoresque, attestant une observation très avisée de la vie réelle. Avec les coupes de Cyrène, la fabrication ionienne atteint son apogée. Elle va bientôt décliner, et la concurrence victorieuse des produits attiques, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle, la condamnera à une décadence définitive.

2° *Vases de style corinthien.* — Très prospère sous la dynastie des Bacchiades et des Kypsélides, Corinthe est dans le Péloponèse un des centres principaux du commerce et de l'industrie. Elle exporte au loin, sur tous les points du bassin de la Méditerranée, les produits de ses ateliers céramiques. Comparés à ceux des fabriques ioniennes, ils trahissent un goût tout différent, avec leur décor sombre et surchargé, où l'élément végétal stylisé, la rosace, la palmette, la fleur de lotus, joue un rôle considérable. Ajoutez les êtres fantastiques, moitié hommes et moitié animaux, les oiseaux à tête humaine coiffés du polos oriental, les personnages munis d'ailes recoquillées, symboles empruntés à la décoration asiatique, aux tissus brodés de Phénicie et de Lydie. Les formes les plus fréquentes sont l'aryballe sphérique, le bombylios (fig. 167), l'alabastron et la kylix profonde. La terre est d'un blanc jaunâtre, et les peintures, suivant les époques, sont ternes ou plus vives, ou enfin d'un noir assez intense relevé de

violacé et de rouge[1]. La fabrication de ces vases a duré assez longtemps, jusqu'à l'époque de la peinture noire proprement dite. En distinguer les périodes est un travail délicat. Aussi devons-nous nous borner à les classer dans l'ordre suivant : vases à zones d'animaux; vases à personnages; vases à sujets mythologiques avec inscriptions.

FIG. 167. — BOMBYLIOS DU STYLE CORINTHIEN
(Musée du Louvre.)

Les vases de grandes dimensions sont décorés de plusieurs zones d'animaux, tels que lions, boucs, tigres, antilopes, qui sont figurés tantôt affrontés, tantôt passant et marchant à la file; les couleurs de retouche au rouge violacé apparaissent fréquemment, et les détails de la musculature sont indiqués à la pointe sèche. Des rosaces remplissent le champ des zones (fig. 168).

Bientôt la figure humaine s'insinue au milieu de ce décor, en rompt la monotonie et élimine les animaux conventionnels du premier style corinthien. Ce sont des cavaliers armés, des guerriers, des personnages ailés, des divinités marines à queue de poisson, dont la

1. Le Louvre en possède une riche collection. On en trouvera des spécimens dans l'ouvrage de M. de Longpérier, *Musée Napoléon III*. Cf. Wilisch, *die altkorinthische Thonindustrie*, 1892.

coloration rouge et noire est rehaussée par un soigneux travail d'incision.

Enfin apparaissent, vers le VII^e^ siècle, les inscriptions en caractères corinthiens sur les vases à sujets mythologiques. Les personnages sont désignés par leurs noms, tracés en lettres grecques archaïques, qui sont celles de l'alphabet corinthien au VII^e^ siècle. Le type le plus remarquable est la pyxis trouvée à Mertèse (*vase Dodwell*) qui représente la chasse du sanglier de Calydon; les personnages ont chacun leur nom. Θερσανδρος, Φιλον, Λακον, Ανδρυτας, Σακις, Αλκα, Δορι-μαχος, Αγαμεμνον. C'est aussi sur les vases de cette série que se lisent les plus anciennes signatures d'artistes, celle de Kharès et celle de Timonidas ; ce dernier a signé un vase du musée d'Athènes représentant Achille guettant Troïlos près d'une fontaine.

FIG. 168. — VASE CORINTHIEN A ZONES D'ANIMAUX (Musée du Louvre.)

Les progrès du style corinthien arrivé à son complet développement se manifestent dans les grands vases à zones de personnages, les cratères et surtout les kélébés dont le musée du Louvre possède une très riche série, provenant des fouilles du marquis Campana à Cervetri, l'ancienne ville étrusque de Cære. Un des caractères essentiels de ces vases c'est que le fond est libre, et débar-

rassé de la végétation parasite des rosaces qui l'envahissait. En outre, la palette du peintre s'est enrichie; aux tons noir et rouge s'ajoute le blanc, qui sert à indiquer les chairs des femmes, la robe des chevaux, certaines

FIG. 169. — GRAND CRATÈRE CORINTHIEN
(Musée du Louvre.)

parties des vêtements, des armes, et des pièces d'équipement. Il faut encore noter l'emploi désormais courant des inscriptions, qui désignent non seulement les personnages, mais les animaux, et même les objets matériels. Le rapprochement s'impose entre les inscriptions des vases et celles qui figuraient sur le coffre de Kypsélos, tracées suivant le mode appelé *boustrophédon,* c'est-à-dire de gauche à droite et de droite à gauche, comme les sillons que creuse le bœuf de labour. Les peintres

s'attaquent à des sujets mythologiques, comportant souvent de nombreux personnages : le meurtre d'Ismène par Tydée; le banquet offert à Héraclès par le roi d'Œchalie, Eurytios; le départ d'Hector représenté sur la kélébé du Louvre que reproduit notre figure (fig. 169). Ces sujets, les peintres les traitent avec un sentiment très réaliste qui fait de ces tableaux de précieux documents pour l'étude de la vie corinthienne au VI^e^ siècle.

A ce point de vue, il faut encore signaler les plaquettes de terre cuite peinte dont une riche série a été découverte en 1879 non loin de l'Acrocorinthe[1]. On y lit des dédicaces à Poseidon, qui ne laissent point de doute sur leur caractère votif. Les peintures représentent des scènes de la vie industrielle et commerciale, des potiers tournassant des vases ou activant le feu d'un four à poteries, des ouvriers travaillant dans une mine, des bâtiments de commerce chargés de leur cargaison de vases. Les peintres céramistes ne dédaignaient pas de signer ces ex-voto; l'un d'eux porte la signature de Timonidas.

§ III. — Les vases a figures noires. — Le style attique du VI^e^ siècle

1° *Les progrès de la peinture noire en Attique. — Le vase François.* — Après bien des efforts et des tâtonnements, une sorte de logique devait conduire les peintres de vases à adopter un style simplifié, d'un caractère sévère, qui procède par silhouettes noires opaques se détachant sur le fond rouge de la terre. Les retouches blanches et rouges y trouvent encore leur place; mais c'est surtout le travail d'incision qui intervient pour dessiner à l'intérieur de la silhouette noire les détails de la musculature et des vêtements. M. Pottier a montré comment les céramistes ne font qu'appliquer la méthode du *dessin par*

1. *Antike Denkmaeler*, t. I, pl. VII et VIII.

ombre portée, qui prend pour guide la silhouette d'une figure dont l'ombre se projette sur un écran[1]. Cette méthode, l'art égyptien l'a connue, et les vieux peintres ioniens comme Saurias de Samos et Philoclès dit l'égyptien l'avaient mise en pratique. Il semble qu'elle exerce une influence décisive sur la peinture de vases précisément dans le temps où les rapports entre la Grèce et l'Égypte deviennent plus fréquents.

C'est surtout en Attique que la peinture à figures noires trouve sa formule définitive, dans la première moitié du VI^e^ siècle, et c'est à la céramique attique que nous emprunterons nos exemples. A vrai dire, les Attiques ne font que revenir au très ancien procédé de la silhouette noire déjà pratiqué dans les vases du Dipylon. Mais entre le VIII^e^ siécle et le VI^e^, la tradition a été interrompue, et cette floraison de la peinture noire est une véritable renaissance. Dans l'intervalle, la céramique attique a subi d'abord l'influence des modèles orientaux. Les vases dits *proto-attiques* qui succèdent aux vases du Dipylon montrent des éléments orientaux se mêlant aux scènes de danse ou de combat qui ont remplacé les scènes funéraires. Sur une hydrie trouvée à Analatos, en Attique, les grands fauves orientaux prennent place à côté d'un *choros* de danseurs et témoignent que le style géométrique est à son déclin. Bientôt les peintres attiques du VII^e^ siècle, à l'exemple des Ioniens, haussent leur ambition jusqu'à composer de véritables tableaux déjà pleins de vie, témoin la grande amphore du musée d'Athènes représentant Héraclès combattant contre le centaure Nessos[2]. D'autre part, le succès des poteries corinthiennes, la vogue dont elles jouissent, les invitent à s'approprier certains éléments du style corinthien, qui apparaissent dans une série de vases provenant de la nécropole de Vourva. Les ateliers d'Athènes imitent les formes corinthiennes, la disposition des sujets

1. E. Pottier, *Revue des études grecques,* 1898, p. 355.
2. *Antike Denkmaeler,* I, pl. LVII.

par zones, et produisent des amphores attico-corinthiennes qui font concurrence aux céramiques de Corinthe.

Mais au temps où commence le rôle politique de Pisistrate, une ère de grande prospérité s'ouvre pour

Cl. Alinari, Florence.

FIG. 170. — LE VASE FRANÇOIS
(Musée archéologique de Florence.)

Athènes, et la céramique participe au mouvement qui fait prendre à la sculpture et à la peinture un puissant essor. Les céramistes attiques s'engagent résolument dans une voie originale. On en peut juger par l'admirable vase, connu sous le nom de *vase François* qui est conservé à Florence (fig. 170). C'est un grand cratère exécuté vers

l'année 570. Il porte les signatures du potier Ergotimos et du peintre Clitias. Dans les six zones qui le décorent, sur le col, sur la panse et sur le pied, le peintre a disposé une profusion de figures, dont le sens est expliqué par des inscriptions. Dans une des zones principales se déroule le cortège des dieux qui viennent assister aux noces de Thétis et de Pélée, les grands dieux montés sur leurs chars, d'autres, comme Dionysos, marchant à pied et apportant en cadeau de noces une amphore de vin, tandis que le centaure Khiron, tenant une branche de pin chargée de pièces de gibier, serre familièrement la main à Pélée. C'est une véritable scène de mariage athénien, traitée avec un réalisme naïf, mais dont les acteurs sont des dieux et des personnages mythologiques. D'autres zones montrent le combat des Centaures et des Lapithes, le retour d'Héphaistos dans l'Olympe, Achille tuant Troïlos. Sur le col, une des scènes représente le retour de Thésée, vainqueur du Minotaure. Avec un sens déjà très aiguisé de la vérité et du pittoresque, l'artiste a figuré le bateau qui ramène le héros et ses compagnons accostant sur la plage de Phalère; le pilote est à son poste, commandant la manœuvre; un des passagers, impatient, s'est jeté à l'eau pour gagner la terre au plus vite. Sans doute le peintre a emprunté les éléments de cette vaste illustration aux œuvres de la peinture ou de la toreutique, comme les bas-reliefs de bronze du trône d'Apollon à Amyclées. Mais l'art de la composition, le dessin serré et précis, font du *vase François* le chef-d'œuvre de la céramique attique à figures noires.

2° *Les maîtres de la peinture noire.* — Sous le gouvernement de Pisistrate et celui de ses fils, toute une école de céramistes, dont les uns sont contemporains d'Ergotimos et de Clitias, tandis que d'autres forment un groupe plus jeune, s'applique à perfectionner le style de la peinture noire. Tout d'abord, c'est dans les habitudes de composi-

tion que se marque le progrès. Les zones sont abandonnées. Sur chacune des faces de l'hydrie ou de l'amphore, le peintre réserve un tableau qu'encadre un décor très simple de feuilles de lierre ou de palmettes. Ainsi se trouve nettement délimité le champ de la composition. La figure humaine y règne désormais sans partage. Les scènes héroïques ou religieuses constituent le principal répertoire. Si le dessin des personnages est encore raide et sec, si l'exécution est parfois poussée jusqu'à la minutie, les peintres appliquent avec succès les règles d'une symétrie déjà savante, et certaines scènes ont même un caractère de grandeur, de netteté sculpturale qui accuse l'influence exercée par le grand art sur le style des peintres de vases.

Ceux-ci, aussi bien que les potiers, tracent leur signature sur les vases[1]. En même temps on y voit apparaître, accompagnés de l'épithète καλός, les noms des personnages en vue, des jeunes gens que leur richesse et leur élégance désignent à l'attention. Grâce à ces signatures, on a pu reconstituer le groupe des peintres et des maîtres potiers qui, de 560 environ à 510, représentent la période florissante de la peinture noire.

Parmi ceux qui sont en activité de 560 à 530, nous citerons Néarkhos, Timagoras, Amasis, Exékias, Colkhos, Arkhiclès et Glaukytos. Le Louvre possède une belle hydrie du potier Timagoras dont le tableau principal représente le combat d'Héraclès contre Triton, composition vigoureuse et ramassée, qui éveille le souvenir d'un des frontons de tuf de l'Acropole et montre l'étroite parenté des peintures céramiques avec la sculpture (fig. 171). Amasis, qui traite surtout des sujets religieux et mythologiques, excelle à rendre, par un menu travail d'incision, tous les détails du costume et de l'armement. Un de ses vases, l'amphore du Cabinet des médailles qui montre Athéna et Poseidon se faisant face, peut être consi-

1. Le recueil de ces signatures a été fait par Klein, *die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen.*

déré comme un chef-d'œuvre de ce style sévère que rehausse la gravure au trait. Exékias lui cède à peine sur ce point. Une de ses plus belles œuvres est l'amphore du Musée

FIG. 171. — HYDRIE A FIGURES NOIRES SIGNÉE DE TIMAGORAS
(Musée du Louvre.)

grégorien, au Vatican, représentant Achille et Ajax assis en face l'un de l'autre, et jouant au jeu de la *pettie*. L'artiste ne recule devant aucune minutie pour détailler à la pointe les moindres détails de l'équipement des deux guerriers. Le Louvre possède de lui une remarquable

amphore sur laquelle est figuré Héraclès combattant contre le triple Géryon (fig. 172). Avec ces maîtres, la peinture noire atteint son apogée pour la rigueur du dessin, qui n'évite pas d'ailleurs une certaine sécheresse.

Le groupe le plus récent comprend Andokidès, Tléson et Ergotélès, fils de Néarkhos, Hermogénès, Nicosthènes,

FIG 172. — HÉRACLÈS COMBATTANT CONTRE LE TRIPLE GÉRYON
PEINTURE D'UNE AMPHORE D'EXÉKIAS
(Musée du Louvre.)

Panphaios, Hiskhylos. Parmi ces maîtres, il en est qui pratiquent à la fois la peinture noire et le procédé plus récent de la peinture à figures rouges qui va bientôt supplanter l'ancienne méthode. Il faut faire une place à part à Nicosthènes, artiste original, chercheur et fécond, que semble préoccuper surtout la recherche de nouveaux procédés techniques. Ses amphores, imitées du métal, se reconnaissent sans peine à leur structure, à leurs larges

anses plates, aux annelets saillants qui en cernent la panse, aux grandes palmettes qui les décorent (fig. 173). On est en droit de lui attribuer un rôle prépondérant dans l'évolution de style qui fait prévaloir la peinture à figures rouges, et dont nous aurons plus loin à retracer l'histoire.

FIG. 173.
AMPHORE A FIGURES NOIRES
DU STYLE DE NICOSTHÈNES
(Musée du Louvre.)

Les potiers du Céramique ne se bornent pas à fabriquer les coupes, les amphores et les hydries que le commerce répand jusqu'en Étrurie. De leurs ateliers sortent aussi les plaques de terre cuite peinte (πίνακες) que les dévots consacrent dans les temples, ou que les survivants déposent dans la tombe des morts. Le Louvre possède une de ces plaques dont la peinture reproduit une scène des funérailles, l'exposition du mort[1] (fig. 174). Les personnages sont désignés par des inscriptions avec un soin scrupuleux; à la tête du lit se tient la grand'mère (θεθε), la mère (μετερ) et une sœur (αδελφε) : plus loin, deux femmes (θετις προς πατρος, — *tante paternelle*, et θετις, — *tante maternelle*) font des gestes de douleur, tandis que le père et les frères, debout au pied du lit, se livrent à la lamentation. Des inscriptions, tracées dans le champ, traduisent les exclamations de douleur (οἴμοι, *hélas!*).

1. Benndorf, *Griech. und sicilische Vasenbilder*, pl. I.

Des sujets analogues décorent les grandes amphores dites *loutrophores* qui, dans le rituel funéraire du VI^e^ siècle, jouent le rôle dévolu jadis aux vases de grandes dimensions trouvés dans la nécropole du Dipylon. Placées sur la tombe, elles constituaient le monument qui décorait la sépulture. Une des plus remarquables est celle du musée d'Athènes, qui a été trouvée en Attique, au cap Kolias [1]. Sur une des faces est figurée l'exposition du mort

FIG. 174. — LAMENTATION FUNÈBRE
PLAQUE DE TERRE CUITE PEINTE ATTIQUE
(Musée du Louvre.)

(πρόθεσις); l'artiste a su rendre avec bonheur l'expression de tristesse peinte sur le visage des femmes qui accompagnent leur mimique funèbre des exclamations consacrées. Sur l'autre face, on voit la mise au tombeau. On comprend facilement que ces vases, encore peu nombreux, ne se trouvent qu'en Attique, où ils étaient réservés à un usage exclusivement funéraire.

3° *Les amphores panathénaïques.* — Ces vases, qui étaient donnés en prix aux vainqueurs des Panathénées,

1. Collignon et Couve, *Catalogue des vases peints du musée d'Athènes*, n° 688.

présentent des caractères particuliers; ils ont la forme d'une amphore surmontée d'un couvercle. La peinture qui décore le devant de la panse montre Athéna armée, brandissant la lance dans l'attitude du combat ; de chaque

FIG. 175. — ATHÉNA PROMACHOS
PEINTURE D'UNE AMPHORE PANATHÉNAÏQUE
(Musée de Leyde.)

côté de la déesse est figurée une colonne, surmontée d'un coq, d'une chouette, d'un vase ou d'un personnage (fig. 175). Dans le champ, et tracées le long des colonnes, on lit deux inscriptions au pinceau; l'une rappelle la destination du vase : ΤΩΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ (*prix des jeux*

d'Athènes)[1]; l'autre signale l'archonte éponyme qui était alors en charge. La peinture du revers représente habituellement le genre de jeux pour lequel le vainqueur a été couronné. Ces vases se trouvent en grand nombre dans les musées, et proviennent des différents points du monde grec, comme l'Italie, la Cyrénaïque. Athènes n'en avait fourni qu'un exemplaire pendant longtemps. On connaît maintenant plusieurs fragments d'amphores panathénaïques, trouvées à Athènes, près du temple d'Athéna Polias; les vases avaient sans doute été consacrés à la déesse. On sait déjà que, pour ce genre de vases, la peinture noire n'est pas un indice d'ancienneté. Si le style archaïque s'y est conservé, c'est par tradition, car on y a lu des noms d'archontes qui étaient en fonctions au IVe siècle, alors que l'art était déjà bien loin de l'archaïsme naïf des premiers temps.

§ IV. — Les vases a figures rouges. — Le style sévère et le style libre du VIe siècle

Vers la fin du VIe siècle, les céramistes inaugurent une méthode nouvelle qui conquiert rapidement la vogue et fait tomber la peinture noire en désuétude. Au lieu de peindre les figures en silhouettes noires opaques sur le fond rouge de la terre, on s'avise de renverser le procédé et de réserver les figures sur le ton clair de l'argile, en employant le noir pour couvrir le fond. Dès lors, le décor du vase perd ce caractère sombre et triste qui était le défaut de la peinture noire. On renonce à la technique des incisions. C'est à l'aide d'un pinceau que le peintre précise l'esquisse tracée d'abord avec une pointe émoussée, et qu'il dessine, souvent avec une extraordinaire finesse, le détail de la musculature et les plis du costume. On a

1. Sur les plus anciens vases, l'inscription offre les particularités de l'ancienne orthographe attique; τὸν Ἀθένεθεν ἆθλον.

souvent remarqué que ce progrès semble bien être la conséquence des innovations introduites dans la grande peinture par Cimon de Cléones. Au dire de Pline, Cimon invente la science des raccourcis (*catagrapha, hoc est obliquas imagines*)[1]; il imagine de rendre dans les figures nues les articulations des membres et la saillie des muscles, et il excelle à faire sentir dans la draperie le dessin des plis. Or, telles sont aussi les préoccupations des céramistes dès qu'ils adoptent la méthode nouvelle. Cette évolution s'accomplit très vite, et si l'on voit encore la peinture noire subsister quelque temps à côté de la peinture rouge dans les vases de Nicosthènes et de Panphaios, le nouveau procédé ne tarde pas à régner sans partage pour durer jusqu'au déclin de la céramique grecque.

A quelle date commence la peinture rouge? La question a été très discutée jusqu'au moment où les fouilles de l'Acropole, en 1886, ont donné au problème une solution définitive. Dans les couches de débris provenant du sac de l'Acropole par les Perses en 480, on a retrouvé de nombreux fragments de vases à figures rouges du style sévère le plus achevé. C'est donc vers 520 que cette technique est adoptée dans les ateliers des céramistes.

Les formes de vases les plus fréquentes sont dès lors l'amphore dite *péliké*, l'hydrie, le cratère, avec des anses attachées au bas de la panse, comme le cratère du Louvre, représentant Apollon tuant le géant Tityos, reproduit par notre gravure (fig. 176), la coupe surtout, qui jouit d'une singulière faveur. Tout l'effort des fabricants vise à lui donner la forme la plus pure et la plus élégante, et le galbe le plus harmonieux. L'intérieur et le revers, divisés en deux faces par l'attache des anses, offrent aux peintres un champ bien délimité. Mais ceux-ci n'arrivent pas du premier coup à établir un rapport étroit entre les sujets du revers et ceux de l'intérieur. D'abord, la composition est

1. Pline, *Nat. Hist.*, XXXV, 56.

antithétique, ce qui revient à dire que les deux scènes du revers sont empruntées à des sujets d'ordre très différent. Puis elle devient *synthétique* : en d'autres termes l'inté-

FIG. 176. — CRATÈRE A FIGURES ROUGES DE STYLE SÉVÈRE
(Musée du Louvre.)

rieur et le revers offrent des sujets de même nature habilement coordonnés. Dès lors, la coupe présente le caractère d'une œuvre d'art tout à fait achevée, où le rythme de

la composition et la pureté de la forme sont absolument d'accord.

Ces sujets, les peintres les empruntent volontiers à la vie quotidienne et familière, aux scènes de banquet, aux divertissements de « la jeunesse dorée d'Athènes », aux plaisirs de ces brillants éphèbes, Léagros, Panaitios, Glaucos, dont les noms accompagnés de l'épithète καλός se lisent fréquemment sur les coupes. « Scènes de beuveries, retours de kômos aviné, danses et entretiens amoureux, réunions de joueuses de flûte et de courtisanes, jeux et exercices physiques, préparations à la guerre et aux concours gymniques : tels sont les épisodes qui reviennent constamment sous le pinceau des artistes[1]. »

1° *Les peintres de la période du style sévère (de 520 à 460).* — Ces peintres ont laissé assez d'œuvres pour qu'on puisse aujourd'hui étudier le style de chaque maître, ou tout au moins de chaque atelier, comme on le ferait pour des artistes modernes. Le grand recueil publié par M. Hartwig[2] permet de prendre une idée exacte de leur production si féconde. Ne pouvant ici entrer dans une longue énumération, nous nous bornerons à citer ceux dont la physionomie personnelle s'accuse le plus nettement.

Le groupe le plus ancien comprend les céramistes, fabricants ou peintres, qui représentent la première période de la peinture rouge, depuis l'époque des Pisistratides jusque vers l'année 500 environ[3]. Épictétos, dont nous

1. Pottier, *Catalogue des vases antiques du Louvre*, p. 824.

2. Hartwig, *Meisterschalen der Bluthezeit*, 1893. Voir aussi l'étude très complète de M. Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, p. 817 et suiv.

3. D'après le classement de M. Pottier, il comprend les noms suivants : Fabricants de vases : Nicosthènes, Andokidès, Panphaios, Hiskhylos, Khélis, Python, Pistoxénos, Evergidès, Paidikos, Hermaios, Hilinos. Peintres : Épictétos, Pheidippos, Psiax, Épilykos, Praxias (?).

possédons de nombreuses coupes, est généralement considéré comme le chef de ce groupe. S'il traite parfois des sujets mythologiques, l'aventure d'Héraclès chez Busiris, le combat de Thésée et du Minotaure, il est surtout attentif aux scènes de la vie familière, et il semble inaugurer le réalisme souvent fort cru dont ses contemporains donnent plus d'un exemple. Des Satyres buvant, des jeunes gens jouant de la flûte devant une danseuse qui fait cliqueter ses crotales, des scènes de palestre, tels sont quelques-uns des sujets qui décorent l'intérieur des coupes signées par lui. Épilykos est aussi le peintre des jeux des éphèbes. Sur une de ses coupes, conservée au Louvre, un jeune homme couronné de feuillage s'amuse à faire tenir en équilibre sur le bout de son pied une amphore décorée d'une guirlande[1]. Le fabricant Panphaios a signé de nombreux vases décorés par ses collaborateurs, et dont le style est, par suite, fort inégal. Un des plus beaux, une coupe du Musée Britannique, représente le génie du sommeil, Hypnos, et celui de la mort, Thanatos, sous les traits de deux beaux jeunes gens ailés et armés, enlevant avec précaution le cadavre de Sarpédon pour le transporter en Lycie. L'artiste a rendu avec une rare vigueur la musculature de ce corps rigide.

Avec les maîtres du groupe le plus récent[2], la peinture rouge de style sévère atteint son apogée. Sans abandonner les sujets familiers, les peintres abordent de vastes compositions où ils illustrent les légendes héroïques et celles de l'épopée homérique; soutenus par les modèles de la grande peinture, ils les disposent suivant une belle ordonnance régulière, et, en véritables artistes, ils y font passer souvent un sentiment dramatique d'une singulière puissance.

1. Voir sur Épilykos, Pottier, *Monuments Piot*, IX, p 195.

2. Nous citerons surtout Euphronios, Khakhrylion, Phintias, Euthymidès, Euxithéos, Sosias, Brygos, Douris, Calliadès, Hiéron et Macron.

Parmi ces maîtres, qui sont en activité entre les années 500 et 460, et appartiennent à la génération contemporaine des guerres médiques, Euphronios tient le premier rang. A la fois peintre et potier, il est entouré de collaborateurs qui obéissent à sa direction, et les vases sortis de son atelier restent sans rivaux pour la perfection du style. Le Louvre possède un de ses chefs-d'œuvre, la coupe des *Exploits de Thésée*. Sur le revers sont figurés les travaux accomplis par Thésée, l'Héraclès attique, la lutte contre Skiron contre Kerkyon, l'épisode du brigand Procroustès et le combat contre le taureau de Marathon. L'intérieur est occupé par un tableau dont le style, encore légèrement empreint d'archaïsme, est d'une incomparable pureté (fig. 177). Provoqué par Minos qui l'a défié d'aller chercher son anneau au fond de la mer, Thésée a plongé dans les flots. Le voici, charmant de juvénile élégance, recevant l'anneau des mains d'Amphitrite, tandis que sa protectrice Athéna incline son fin visage vers la déesse de la mer, comme pour la remercier. Cette exquise peinture est une des plus délicates fleurs qu'ait produites l'atticisme. Avec une singulière variété d'aptitudes, Euphronios n'excelle pas moins dans les sujets qui exigent un style plus robuste et plus vigoureux. Le *cratère d'Antée*, que possède également le Louvre, montre Héraclès terrassant le géant libyen, dont la physionomie sauvage est rendue avec une remarquable puissance. Nous citerons encore la coupe à l'intérieur de laquelle Achille, l'épée levée, a saisi par les cheveux le jeune Troïlos, réfugié près de l'autel d'Apollon, et s'apprête à le frapper (fig. 178). Euphronios ne se borne pas à traiter des sujets mythiques. Le vase de Saint-Pétersbourg où de courtisanes jouent au cottabe, la coupe du Louvre où de jeunes cavaliers s'entraînent à manier leurs chevaux, attestent qu'il sait à l'occasion s'inspirer de la vie contemporaine.

Nous ne pouvons que mentionner trop brièvement

d'autres peintres qui tiennent avec honneur leur rang à côté d'Euphronios. Un de ses collaborateurs, Khakhrylion, est encore un artiste de l'ancienne manière, comme Euthymidès qui, dans une inscription tracée sur un de ses

FIG. 177. — AMPHITRITE REMETTANT A THÉSÉE L'ANNEAU DE MINOS
FOND D'UNE COUPE D'EUPHRONIOS
(Musée du Louvre.)

vases, se vante cependant d'avoir dépassé Euphronios. Sosias est l'auteur de la belle coupe du musée de Berlin montrant à l'extérieur une réception des dieux et des déesses par Zeus et par Héra, et à l'intérieur Achille agenouillé, pansant avec sollicitude le bras blessé de

Patrocle. Le nom de Brygos se lit sur une admirable coupe du Louvre, rehaussée de dorure, représentant la *Prise de Troie* (fig. 179). C'est une scène de violence et de carnage qui abonde en épisodes dramatiques, témoin le beau groupe où Andromaque armée d'un pilon à broyer le

FIG. 178. — ACHILLE TUANT TROÏLOS
INTÉRIEUR D'UNE COUPE D'EUPHRONIOS

grain, accourt pour défendre contre le Grec Orsimès un Troyen percé de blessures d'où coule le sang. Artiste très fécond, habile à traiter les scènes de la vie familière, comme un intérieur d'école, ou des jeunes gens occupés à revêtir leur armure, Douris[1] s'élève cependant jusqu'au

1. Voir le livre de M. E. Pottier, *Douris et les peintres de vases grecs*, Laurens, 1905.

grand style, dans la peinture d'une coupe du Louvre qui montre Eôs soulevant dans ses bras, avec une expression de poignante douleur, le cadavre de son fils Memnon. Enfin Hiéron, qui collabore avec Macron, est le peintre des scènes amoureuses, des scènes dionysiaques traitées dans un style brillant et pittoresque, parfois un peu lâché. Il a signé la coupe du musée de Berlin où l'on voit des

FIG. 179. — LA PRISE DE TROIE
COUPE DE BRYGOS
(Musée du Louvre.)

Ménades aux cheveux flottants, vêtues de tuniques bouffantes et translucides, menant un chœur de danse autour du *xoanon* de Dionysos.

2° *Le style libre de 460 à 430. — Influence de Polygnote.* — Sous le gouvernement de Cimon commence une évolution nouvelle qui, à l'époque de Périclès, aboutit à la constitution d'un style libre, affranchi des dernières contraintes de l'archaïsme et reflétant tous les progrès accomplis par la peinture et la sculpture en un temps où l'art atteint à la perfection. Sans multiplier outre mesure les divisions, on peut classer dans cette

période, comprise entre les années 460 et 430, d'abord les vases qui se rattachent encore au style sévère, mais accusent déjà l'influence décisive du grand peintre Polygnote, puis ceux qui représentent le style céramique attique au temps de Périclès et au début de la guerre du Péloponèse.

Les peintres de vases ne pouvaient rester indifférents aux modèles que leur offrait la peinture murale, traitée par des maîtres tels que Polygnote, Micon et Panainos. Polygnote de Thasos, dont la période d'activité se place entre les années 478 et 447, est un novateur. Soit que, dans ses grandes fresques de la Lesché de Delphes, il évoque le spectacle poignant des supplices infernaux (*Nekya*) ou les épisodes dramatiques de la *Prise de Troie*, soit qu'il retrace sur les murs du temple d'Athéna Areia, à Platées, le *Meurtre des prétendants de Pénélope*, il relève la haute portée de ces sujets par la grandeur du style et la recherche de l'expression[1]. Grâce à des procédés de composition plus souples que ceux de la peinture archaïque, il introduit dans le groupement des figures une harmonie savante et une symétrie qui n'a plus rien de rigide. Un des caractères les plus originaux de ses fresques, c'est que l'élément pittoresque y trouvait sa place ; le relief du sol y était indiqué ; par suite, les personnages pouvaient être disposés sur plusieurs plans, parfois même en partie cachés par un repli de terrain.

Ces innovations, les peintres céramistes ne tardent pas à s'en emparer, de même qu'ils s'inspirent volontiers des sujets traités par Polygnote et ses émules. Un exemple très digne d'attention nous est fourni par un cratère du Louvre trouvé à Orviéto, qui peut être cité comme un des exemples les plus caractéristiques des vases du style polygnotéen. Il est décoré sur chaque face d'un grand tableau : d'un côté, le meurtre des Niobides ; de l'autre,

1. Voir Paul Girard, *La peinture antique*, p. 152, 182.

les Argonautes prêts à partir et rassemblés autour d'Athéna. Les personnages sont répartis à des niveaux différents sur un terrain montueux, et quelques-uns même n'apparaissent que vus à mi-corps (fig. 180). C'est là, on le voit, un emprunt direct à la méthode de composition de Polygnote. Mais ce qui accuse encore l'influence du grand peintre de Thasos, c'est la recherche du pathétique, que trahit l'expression des visages. Si l'auteur de ces peintures a pu s'inspirer d'une fresque de Micon pour le sujet des Argonautes, c'est surtout de Polygnote qu'il procède pour la part considérable faite au sentiment dramatique[1].

FIG. 180. — NIOBIDE BLESSÉ
DÉTAIL DU CRATÈRE D'ORVIÉTO
(Musée du Louvre.)

Les signatures d'artistes deviennent plus rares pour cette époque. On peut cependant citer un groupe assez important de peintres dont les œuvres représentent les différentes phases du style libre, et dont plusieurs sont en activité au temps où la sculpture monumentale produit les chefs-d'œuvre du Parthénon : Æson, Aristophanès et Erginos, Épigénès, Hégias, Hermonax, Mégaclès, Polygnotos, Sotadès et Xénotimos, Meidias et Nikias. Un stamnos d'Hermonax, représentant deux femmes qui parent d'ornements un taureau destiné au sacrifice, est encore voisin, pour le style, du cratère d'Orviéto. Avec l'hydrie de Meidias, conservée au Musée Britannique, le style libre atteint sa perfection. Le vase est décoré de deux zones, dont la principale

1. Voir l'étude de M. P. Girard, *Monuments grecs de l'Association des Études grecques*, 1895-1897, p. 7, 52.

montre l'enlèvement des filles de Leukippos par les Dioscures, grande composition où les personnages sont placés à des niveaux différents et dont l'idée a peut-être été suggérée par une fresque de Polygnote exécutée pour l'Anakéion d'Athènes. Dans la zone inférieure, on voit Héraclès au jardin des Hespérides et le groupe des héros éponymes des tribus attiques. Toutes ces scènes sont traitées dans un style à la fois large et fin, et dans les attitudes des per-

FIG. 181. — COMBAT DES ATHÉNIENS CONTRE LES AMAZONES
PEINTURE D'UN ARYBALLE DE CUMES
(Musée de Naples.)

sonnages on a pu reconnaître comme un reflet de l'art de Phidias. Nous signalerons encore l'aryballe du musée de Naples, trouvé à Cumes, représentant le combat des Athéniens contre les Amazones. Thésée et ses compagnons sont aux prises avec les guerrières asiatiques, et la lutte se poursuit sur un terrain accidenté. La fougue qui éclate dans la composition, la vivacité des attitudes, l'aspect élancé des personnages rappellent, à certains égards, la frise du temple d'Athéna Niké (fig. 181).

3° *Le style attique de la fin du* V^e^ *siècle et du* IV^e^ *siècle.*

— *Les vases à dorures et à polychromie.* — Les travaux les plus récents sur la céramique grecque ont eu pour conséquence de modifier la chronologie des styles, et de placer dans les vingt ou trente dernières années du v^e^ siècle l'apparition d'un style riche qu'on a parfois considéré comme le commencement de la décadence.

Il paraît, en effet, certain que les événements de la guerre du Péloponèse, à partir de 431, ont leur contre-coup sur l'industrie céramique d'Athènes. Déjà, en 410, la désastreuse expédition de Sicile lui a fermé le marché étrusque; la prise d'Athènes, en 404, amène un temps d'arrêt dans l'activité des ateliers attiques. C'est seulement au IV^e^ siècle que ceux-ci se créent de nouveaux débouchés, et exportent leurs produits dans les îles, en Cyrénaïque, et dans les villes grecques du Bosphore Cimmérien.

Privés de leur clientèle d'Italie, obligés de satisfaire à d'autres goûts, les céramistes modifient à la fois les formes et les sujets des vases. Ils renoncent aux vases de grandes dimensions; l'amphore se réduit aux proportions de la péliké, l'hydrie à celle de la calpis. Des formes très usuelles sont celles de la pyxis, ou boîte à parfums, de l'œnochoé, du lécythe aryballisque, et du lécythe en forme de gland, parfois figuré dans sa capsule.

Pour décorer ces délicates poteries, rehaussées de fines palmettes et de guirlandes de myrte à feuilles aiguës, les artistes font choix de sujets attrayants; ce sont des allégories, des scènes dionysiaques, des épisodes de la vie quotidienne, des femmes à leur toilette ou occupées aux travaux du gynécée, des scènes de fiançailles et de conversation galante où des Eros ailés voltigent à côté des personnages comme pour traduire leurs sentiments. Les artistes ne dédaignent pas d'orner avec le même soin de fort petits vases, servant de jouets aux enfants, et ils les décorent de compositions dont les jeux de l'enfance fournissent les motifs. Rien n'est plus spirituel que ces petits

sujets vivement traités, où l'on voit des enfants traînant leur chariot, galopant sur un chien, ou poussant devant eux des roulettes emmanchées à de longs bâtons. C'est la vie familière, prise sur le vif avec un art parfait. Ailleurs, ce sont des scènes allégoriques dont les acteurs sont des enfants, témoin l'œnochoé de Berlin où l'on voit Niké, sous les traits d'une fillette, conduisant un quadrige entre

FIG. 182. — KHRYSOS, NIKÉ ET PLOUTOS, ŒNOCHOE ATTIQUE
(Musée de Berlin.)

deux garçonnets personnifiant l'Or et la Richesse, Khrysos et Ploutos (fig. 182).

Parmi ces produits céramiques, il faut considérer comme les plus anciens ceux dont la peinture est encore monochrome. Il en est dans le nombre qui sont apparentés d'assez près à l'hydrie de Meidias pour la finesse du dessin, la légèreté des draperies et la beauté de la composition. Tel est le vase du Musée Britannique auquel la fantaisie du potier a donné la forme d'un osselet et dont la peinture représente un chœur de jeunes filles dansant; tel encore le lécythe de Berlin sur lequel est figuré un thiase dionysiaque. Peu de vases sont comparables, pour l'extraordinaire finesse du trait, pour le travail léger des draperies translucides, au lécythe du Louvre montrant Aphrodite groupée avec Eros, et entourée de nymphes

dansant dans un flottement de voiles et de tuniques diaphanes (fig. 183)[1].

La présence de la polychromie et de la dorure est l'indice d'une fabrication plus récente, qui commence néanmoins avant la fin du v^e^ siècle, pour se prolonger

FIG. 183. — NYMPHES DANSANT
DÉTAIL D'UN ARYBALLE DU LOUVRE

dans le siècle suivant. C'est dès lors un usage général de dorer certaines parties du costume, comme les bandelettes, les boucles d'oreilles, les perles des colliers et les baies des guirlandes de laurier ou de myrte qui figurent sur les vases à titre d'accessoires ou d'ornements[2]. La dorure

1. Pottier, *Monuments grecs de l'Association des Études grecques*, 1889-1890, pl. IX et X.

2. Voir J. de Witte, *Revue archéologique*, t. VII; Otto Jahn, *Ueber bemalte Vasen mit Goldschmuck;* Collignon, *Trois vases peints de la Grèce propre à ornements dorés* (*Rev. arch.*, 1875).

s'obtient au moyen de feuilles d'or battu, appliquées sur de petits reliefs, ou sur des bossettes de pâte argileuse. Sur les petits vases de style attique, comme les aryballes et les œnochoés, la dorure est souvent appliquée avec discrétion; mais sur les grands vases, elle est prodiguée. En même temps, des couleurs très vives rehaussent l'éclat de la peinture, et les teintes rouges, vertes, blanches, bleues, violettes, appliquées sur les draperies, marient leur éclat à celui de l'or.

Un des vases les plus beaux, parmi ceux où l'or s'unit aux couleurs vives, est la péliké trouvée à Camiros, aujourd'hui au Musée Britannique ; la peinture représente l'enlèvement de Thétis par Pélée; le péplos que la déesse laisse tomber est vert de mer, avec une bordure blanche; sa parure et celle des Néréides qui l'accompagnent sont richement dorées. Parmi les vases dorés du musée d'Athènes, nous citerons surtout un joli aryballe, où est figurée Athéna couronnant Pélops après sa victoire, en présence de l'idole d'Athéna Cydonia, à laquelle le héros sacrifia avant sa lutte. Trouvé en Attique, ce vase, d'une rare pureté de style, est le type des céramiques de petite dimension, où l'or est appliqué avec la réserve que commandent les proportions restreintes des sujets figurés.

Il y a toute une classe de vases où les peintures sont remplacées par des figures modelées en relief, et appliquées, comme une frise, sur la panse du vase. Si les monuments de cette nature sont rares, ils comptent parmi les merveilles de la céramique grecque, et les plus beaux montrent l'emploi combiné de toutes les ressources de l'art décoratif: le relief, la polychromie et la dorure. Il faut placer au premier rang le fameux vase de Cumes, autrefois dans la collection Campana, aujourd'hui au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (fig. 184). Le fond du vase, revêtu d'une brillante couverte noire, est cannelé, et le principal groupe des figures en relief offre la représentation de Triptolème avec les déesses Éleusi-

niennes; dans la seconde frise sont figurés des lions, des chiens, des panthères, des griffons, également dorés. Le merveilleux travail du modelé, la richesse des dorures, l'éclat des couleurs prodiguées sur les vêtements font de ce vase un des plus précieux monuments de la céramique et de la plastique. Des qualités analogues distinguent un aryballe trouvé à Kertch, en Crimée : le sujet représente une chasse à laquelle prennent part le jeune Darius et ses compagnons, Abrokomas, Seisamès, Euryalos et Euros. C'est un artiste athénien, Xénophantos, qui a signé ce vase, vers le début du IV^e^ siècle[1].

FIG. 184. — HYDRIE A RELIEFS TROUVÉE A CUMES
(Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage.)

Quelquefois le relief est combiné avec la peinture; c'est le cas pour un autre vase de Kertch, représentant la dispute d'Athéna et de Poseidon; les deux divinités, seules modelées en relief, occupent la partie centrale de

1. ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ [αιος]. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. XLV-XLVI.

la composition, et dans ce groupe on a pu reconnaître une imitation des statues qui formaient le sujet central du fronton ouest du Parthénon.

§ V. — Les vases a fond blanc

A côté de la peinture rouge, il faut faire une place à une technique très différente, qui consiste à peindre les figures sur l'argile revêtue d'une couverte blanche servant de fond. Cette technique s'introduit dans les ateliers attiques vers la fin du VI^e^ siècle, peut-être par l'initiative de Nicosthènes[1]. Mais, à vrai dire, elle a des origines plus anciennes, car, au VII^e^ siècle, les potiers de Rhodes peignent déjà sur engobe blanc. Les Attiques se l'approprient et la développent avec succès au V^e^ siècle, parallèlement à celle des figures rouges. Plusieurs séries de vases en marquent les étapes. Ce sont les lécythes à fond blanc jaunâtre, autrefois appelés lécythes de Locres. Sur les plus anciens, les figures sont peintes en silhouettes noires opaques; puis viennent les dessins exécutés au trait, puis les peintures polychromes, comme sur le lécythe signé de Pasiadès[2].

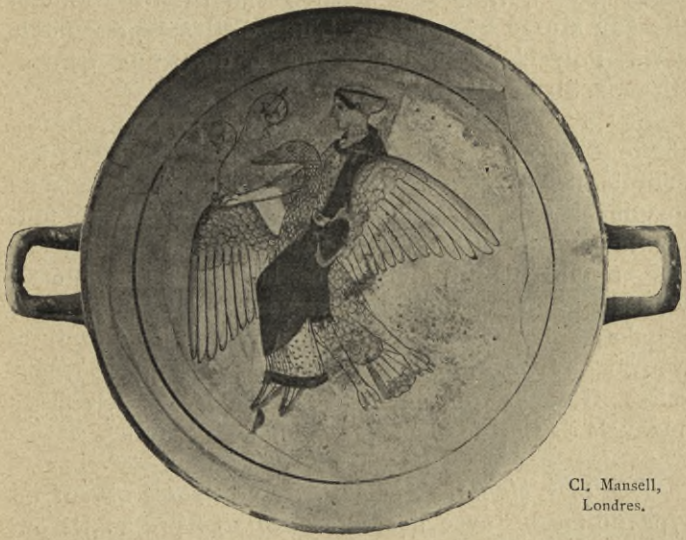
FIG. 185. — TÊTE D'ORPHÉE
FRAGMENT D'UNE COUPE
ATTIQUE A FOND BLANC
(Athènes. Musée de l'Acropole.)

Au temps des guerres médiques, cette méthode est appliquée à la décoration de belles coupes dont la poly-

1. Voir, pour l'histoire de la technique, Pottier, *Bulletin de correspondance hellénique*, XIV, 1890, p. 376-382.
2. *Journal of Hellenic Studies*, 1887, pl. LXXXII.

chromie sobre, rehaussée parfois de dorure, comprend seulement trois ou quatre couleurs, le brun, le jaune, le noir et le violet ou le rose. Rien n'évoque mieux pour nous le souvenir des fresques de Polygnote ou de Micon peintes sur le ton clair du marbre ou sur l'enduit blanc (λεύκωμα), qui recouvrait des panneaux de bois.

Parmi les spécimens les plus remarquables de cette



Cl. Mansell, Londres.

FIG. 186. — APHRODITE SUR UN CYGNE
COUPE A FOND BLANC TROUVÉE A CAMIROS
(Musée Britannique.)

technique, nous citerons les fragments d'une coupe exécutée dans le style d'Euphronios, et qui représentait Orphée mis à mort par les Ménades. Elle offre l'intérêt d'être datée, car elle est antérieure au sac de l'Acropole par les Perses (fig. 185). Euphronios a signé la coupe de Berlin, à l'intérieur de laquelle est figurée une jeune fille à la chevelure blonde, à l'himation brun-rouge, versant

à boire à un jeune homme. Le Musée Britannique possède une coupe à fond blanc représentant la naissance d'Anésidora, et la charmante coupe de Camiros où le peintre a figuré Aphrodite tenant un rinceau fleuri, assise sur un cygne qui l'emporte dans les airs (fig. 186). Il faut enfin signaler, comme des chefs-d'œuvre de technique, des coupes légères, aux minces parois, exécutées par Sotadès, et qui, de la collection Van Branteghem, ont passé au Musée Britannique. L'une d'elles représente le devin Polyeidos rendant la vie à un jeune garçon, Glaucos, fils de Minos[1].

Si agréable à l'œil que soit cette peinture polychrome sur fond blanc, elle a cependant l'inconvénient d'être très délicate, très fragile et peu durable. On s'explique ainsi qu'elle n'ait qu'une vogue éphémère et qu'elle ne supplante pas la peinture rouge. Cependant elle ne disparaît pas complètement. Mais, dans la seconde moitié du v^e^ siècle et au IV^e^, elle est réservée à une catégorie de lécythes qui n'ont point un caractère d'usage, et qui ne trouvaient leur emploi que dans les cérémonies funéraires. Nous devons indiquer les traits essentiels grâce auxquels ils sont facilement reconnaissables.

Lécythes blancs d'Athènes[2]. — Ces vases offrent un type uniforme, avec des caractères très précis. Ils ont tous la forme du lécythe, de proportions allongées ; la panse est revêtue d'un enduit blanc, de couleur très franche, qui se raye facilement à l'ongle, et sur lequel sont tracées des figures ordinairement relevées de couleurs vives ; le trait est dessiné au brun-rouge. Un vernis noir très brillant recouvre le col et le pied (fig. 187).

1. Murray, *White Athenian Vases*, pl. XVI. D'autres coupes appartenant au Louvre, publiées par M. Pottier (*Monuments Piot*, t. II, pl. V, VI), ne le cèdent en rien pour la finesse à celles de Sotadès.

2. Voir surtout l'étude de M. E. Pottier, *les Lécythes blancs attiques à représentations funéraires*, 1883.

Tandis qu'on trouve fréquemment ce genre de lécythes dans les tombeaux de l'Attique, on ne les rencontre sur aucun autre point du monde grec. Ce fait s'explique par le caractère funéraire du lécythe, qui joue un rôle important dans les pratiques athéniennes relatives au culte des morts. On sait qu'à côté des croyances générales, communes à toute la Grèce, chaque province avait des coutumes spéciales, des cultes funèbres qui lui étaient propres. Ceux de l'Attique sont très particuliers, et l'on comprend sans peine qu'un genre d'industrie qui s'y rattachait étroitement n'ait jamais franchi les limites de cette province. C'est à Athènes seulement qu'on fabriquait ces vases déjà signalés par Aristophane comme ayant un sens funéraire : le poète comique parle de ceux « qui peignent des lécythes pour les morts[1] », et le témoignage des monuments montre qu'ils figuraient dans la cérémonie de l'*exposition du mort* (πρόθεσις).

FIG. 187. — LÉCYTHE BLANC ATTIQUE

Le texte d'Aristophane prouve que, de son temps, la fabrication des lécythes blancs était courante. Il est probable qu'elle a duré pendant toute la seconde moitié du v^e^ siècle et ne s'est arrêtée qu'au début du IV^e^ ; il n'y a pas d'exemple de lécythes blancs de style archaïque. Les exemplaires les plus soignés accusent nettement la date de la plus haute perfection du style attique. Les plus récents, où l'on observe le rendu des ombres au moyen de hachures, accusent l'influence des innovations techniques apportées

1. Aristophane, Ἐκκλησιάζουσαι, vers 995.

dans la peinture par Apollodore surnommé le *Skiagraphe*, autrement dit le *peintre des ombres*[1].

Le caractère commun des sujets figurés sur ces vases est de se rattacher aux coutumes funèbres ; avec les stèles de marbre, ils offrent les documents les plus certains pour étudier l'histoire du culte des morts en Attique. La forme traditionnelle de ces coutumes et le respect des Athéniens pour des rites qui touchaient aux préoccupations les plus graves, ne permettaient pas aux peintres céramistes d'apporter dans les sujets une grande variété ; aussi les peintures des lécythes peuvent-elles se ramener aux motifs suivants.

L'offrande auprès de la stèle du mort, et la lamentation. — La scène de l'offrande est ordinairement conçue d'une façon très simple. De chaque côté de la stèle ornée de bandelettes, des personnages s'avancent, tenant dans les mains les objets dont ils vont faire hommage au mort : des tænies ou bandelettes, pour en décorer la stèle, un calathos ou corbeille contenant des fruits et des gâteaux, quelquefois un oiseau, un canard, comme sur un lécythe du Musée national à Athènes (fig. 188). Il n'est pas rare qu'un des personnages représente un éphèbe en costume de guerre ou de voyage, qui semble être revenu pour accomplir les rites funéraires sur la tombe d'un parent. Cette scène peut d'ailleurs se compliquer ; ainsi, sur un lécythe d'Athènes, un jeune garçon tenant une lyre s'avance auprès de la stèle, conduit par un personnage d'âge mûr vêtu d'une chlamyde sombre. La présence de l'âme du mort est indiquée par un curieux détail : une petite figure ailée (la ψυχή ou εἴδωλον du défunt) voltige auprès du monument, comme émue par les sons de la lyre. On sait déjà que le génie attique ne répugnait pas à

1. Voir Winter, *55e Programm zum Winckelmannsfeste*, 1895 ; Collignon, *Monuments Piot*, t. XII, p. 29-54.

traduire sur les stèles l'idée de la mort, mais avec une parfaite discrétion ; les lécythes confirment le témoignage des stèles. Sur plusieurs vases, la morte elle-même semble recevoir les offrandes ; elle est figurée sous les traits d'une femme dont le visage est empreint de tristesse ; assise au pied de sa propre stèle, elle paraît agréer les dons que lui apportent les vivants[1].

La scène de la lamentation n'est qu'une variante de la précédente ; elle montre les personnages groupés autour de la stèle, dans l'attitude de la tristesse, et, la main portée vers le front, faisant le geste consacré. Certains détails méritent d'être notés. Ainsi un vase nous montre une femme agenouillée sur les degrés de la stèle, le corps incliné, comme si elle parlait au mort, et lui adressait le reproche de l'avoir quittée[2] ; aujourd'hui, les Grecs ne font pas autrement dans les complaintes funèbres ou *myrologues*, qu'on chante encore dans quelques cantons de la Grèce.

FIG. 188. — L'OFFRANDE AUPRÈS DE LA STÈLE
(Lécythe blanc d'Athènes.)

La toilette funèbre. — Au pied du monument funéraire est assise la morte qui reçoit l'hommage ; ses femmes lui apportent des objets de parure. Le caractère de ces représentations, généralement très recueilli, montre avec

1. Murray, *White Athenian Vases in the British museum*, pl. X.
2. Cf. Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, pl. XXIV, 1-3.

quelle délicatesse le génie attique sait atténuer la tristesse de l'idée de la mort. Un lécythe blanc, qui est un chef-d'œuvre, offre la scène de la toilette traitée avec une rare distinction. La morte, richement parée, écartant son voile d'un geste élégant, semble revivre pour la vie terrestre; elle porte encore sur le revers de la main ses oiseaux favoris; ses femmes lui apportent un éventail, des vases à parfums. Si la stèle ne rappelait le sens funéraire de la peinture, on croirait voir une scène de la vie ordinaire[1].

L'exposition. — Ici l'idée de la mort apparaît dans toute sa réalité[2]. Le défunt, couronné de fleurs, est couché sur le lit de parade; des bandelettes, des couronnes, ornent le champ du vase, rappelant ainsi la décoration de la salle mortuaire; près du lit, un grand lécythe fait connaître le rôle que ce vase jouait dans les cérémonies de la πρόθεσις. Les parents du mort se livrent à des démonstrations de douleur, tandis que parfois une petite figure ailée vole auprès du lit, image sensible du souffle à demi matériel qui vient de s'exhaler du corps. Tous les détails de la scène sont retracés avec précision; c'est que, dans le rituel funéraire des Athéniens, rien n'était laissé au hasard. On connaît des textes de loi, comme le décret de Loulis, à Céos, réglant minutieusement tous les actes des funérailles, et un décret de Solon déclare obligatoire la cérémonie de la πρόθεσις. Les peintres céramistes ne font que reproduire une scène familière à tous les Athéniens.

La déposition au tombeau. — Ce sujet est rare sur les lécythes blancs d'Athènes; mais l'un des vases qui le représentent est un chef-d'œuvre (fig. 189). Deux génies ailés soutiennent avec précaution le corps d'une jeune femme, qu'ils vont déposer dans un tombeau creusé au pied de la

1. Dumont et Chaplain, *les Céramiques de la Grèce propre*, I, pl. XXV, XXVI.

2. Un des plus beaux exemplaires est un lécythe polychrome du musée de Vienne. O. Benndorf, *op. cit.*, pl. XXXIII.

stèle ; un jeune homme, debout près du marbre funéraire, regarde la scène avec tristesse. L'image de la réalité fait place à une interprétation de l'idée de la mort, traduite avec le goût le plus pur ; c'est une scène idéale, à laquelle la merveilleuse perfection du style, les attitudes des per-

FIG. 189. — LA DÉPOSITION AU TOMBEAU
PEINTURE D'UN LÉCYTHE BLANC D'ATHÈNES
(Musée d'Athènes.)

sonnages, la pose charmante du corps de la jeune femme qui semble endormie, prêtent le charme le plus pénétrant[1].

Charon et la barque infernale. — On retrouve ici les croyances de la mythologie courante. Le musée d'Athènes possède de beaux exemplaires de cette scène, où Charon appuyé sur sa rame, coiffé d'un bonnet de marin, se prépare à faire entrer dans sa barque des personnages debout sur la rive.

1. Dumont et Chaplain, *Céramiques*, pl. XXVII, XXVIII.

Les autres sujets, moins fréquents, sont la *réunion de famille*, si souvent figurée sur les marbres, le *cavalier* combattant contre un soldat à pied, la représentation des *Divinités*, comme Déméter et Triptolème, et les *Epitaphia*, scènes commémoratives des cérémonies funèbres.

On voit que toutes ces scènes sont en relation étroite avec l'idée de la mort; elles offrent le plus précieux commentaire pour l'étude des stèles de marbre, car elles sont inspirées par les croyances et par les sentiments que les sculpteurs traduisaient sur les bas-reliefs funéraires. Toutefois, les peintures des lécythes ont un caractère plus expressif et plus intime. Si la convention pouvait avoir une certaine part dans des sculptures où dominaient les traditions de l'art, elle est beaucoup moins sensible dans ces peintures, faites souvent par de pauvres potiers, pour satisfaire aux exigences des croyances populaires.

Le style des peintures offre aussi un singulier intérêt. Nous avons cité les plus belles, celles qui trahissent une exécution très finie, et qui peuvent soutenir la comparaison avec les stèles du meilleur travail. Mais il en est qui accusent une facture négligée, et ce sont les plus nombreuses. Néanmoins, elles méritent d'être étudiées de près; si imparfaites qu'elles soient, elles nous retracent avec une vérité saisissante le type athénien, naïvement reproduit; le nez allongé, le menton bien accentué et développé, tous les traits que les maîtres archaïques copiaient avec tant de soin, et qui disparaissent de la sculpture à l'époque classique. En même temps, sous la négligence du travail, on sent une forte tradition artistique, qui s'imposait même aux plus humbles dessinateurs. Dans les attitudes des personnages, dans l'agencement des draperies, on retrouve la trace du grand style; il n'y a pas d'exemple qui fasse mieux comprendre combien l'art était populaire à Athènes, et trouvait sa place jusque dans les moindres productions de ce peuple privilégié.

§ VI. — La fin de la peinture de vases

Dans le courant du IVe siècle, la peinture céramique attique incline manifestement vers la décadence. Elle ne se relève pas des graves atteintes qu'elle a subies après la guerre du Péloponèse. Un fait très caractéristique, c'est que les vases attiques trouvés dans la nécropole de Rhodes, dont la fondation est postérieure à 408, sont d'un style lâché, accusant déjà le déclin d'un art naguère si prospère. L'emploi très fréquent de la polychromie, les retouches blanches largement prodiguées, l'exécution rapide des figures caractérisent les vases attiques de la dernière époque. Les formes usuelles sont le cratère en forme de cloche, la pyxis, la lékané, l'amphore montée sur un pied évasé, qui a remplacé la loutrophore dans les cérémonies du mariage. Les scènes dionysiaques, les scènes de gynécée reviennent fréquemment sous le pinceau des peintres, traitées avec une mollesse et une négligence croissantes.

On sait déjà que, vers la fin du Ve siècle, les ateliers attiques se sont ouvert des débouchés dans les villes du Pont et dans celles de la Cyrénaïque. Il n'est donc pas surprenant que les fouilles faites en Crimée, notamment à Kertch, sur l'emplacement de l'ancienne Panticapée, aient livré des vases tout à fait semblables aux vases attiques de la dernière époque (fig. 190). On a parfois admis l'existence, en Crimée, de fabriques locales qui auraient été comme des succursales des fabriques attiques. Mais on retrouve en Cyrénaïque des vases analogues pour le style et pour les sujets, témoin ceux qui représentent un buste d'Amazone en costume oriental accosté de têtes de chevaux et de griffons. Ces types étant également connus par des vases d'Athènes, il est permis de conclure que les vases

de Crimée et de Cyrénaïque sont des exportations attiques.

L'existence de fabriques locales est certaine pour l'Italie méridionale. Elles prennent d'abord pour modèles les vases attiques qu'elles imitent dans la seconde moitié du v^e^ siècle. C'est ainsi qu'on peut placer vers 420 l'exécution du cratère de Ruvo, appartenant au Louvre, où l'on voit Oreste, poursuivi par les Euménides, assis sur l'autel d'Apollon à Delphes. Le style et la technique, encore monochrome, se rattachent à la tradition attique. Mais on voit ensuite prévaloir un style local, qui donne un caractère tout particulier aux produits céramiques de l'Italie méridionale[1].

FIG. 190. — PÉLIKÉ
(Saint-Pétersbourg. Musée de l'Ermitage.)

Les principaux centres de fabrication sont l'Apulie, et surtout Tarente, la Lucanie et la Campanie. On ne connaît, pour ces régions, que fort peu de signatures d'artistes. Les noms de Lasimos, de Python, d'Asstéas, sont à peu près les seuls

1. Voir, sur cette catégorie de vases, Patroni, *Ceramica antica nell'Italia meridionale*, Naples, 1897.

FIG 191. — GRANDE AMPHORE DE CANOSSA

(Munich. Pinacothèque.)

qu'on puisse citer. Asstéas a signé plusieurs vases, dont l'un, conservé au musée de Madrid, représente une scène de tragédie : Héraclès, furieux, s'apprêtant à jeter un de ses enfants dans un bûcher improvisé, où brûlent les meubles qui lui sont tombés sous la main.

Les ateliers de Tarente, dont l'activité se manifeste déjà dans la seconde moitié du v^e^ siècle, sont en pleine prospérité au IV^e^. Ils produisent de grands vases de luxe, remarquables par leurs dimensions. Ce sont des amphores munies d'anses à volutes, décorées de mascarons, et dont le décor polychrome est remarquable par la place qu'y tient l'élément végétal. Dans les zones décoratives, des bustes de femmes surgissent au milieu de feuillages et de fleurs, de rinceaux d'acanthe, qui se déroulent en riches arabesques rehaussées de tons jaunes, rouges et violacés. Des compositions surchargées de figures couvrent la panse des amphores. Un sujet connu par plusieurs exemplaires est la représentation du monde infernal, témoin l'amphore de Munich, trouvée à Canossa[1], que reproduit notre figure (fig. 191). Au centre est le palais d'Hadès, figuré par un édicule qui abrite le dieu des Enfers et Perséphone. Dans le champ, sur plusieurs plans, le peintre a accumulé les personnages, les juges infernaux, Minos, Eaque et Rhadamante, Orphée, les héros célèbres par leurs légendes, Héraclès enchaînant Cerbère, et enfin les criminels condamnés aux supplices, comme Sisyphe et Tantale. Beaucoup plus nombreuses sont les grandes amphores funéraires montrant l'image du mort dans un héroon, tandis que les survivants apportent des offrandes[2].

Il faut rattacher à la céramique tarentine les vases décorés de scènes empruntées aux farces burlesques ou *phlyaques* qu'appréciaient fort les Grecs d'Apulie. On voit là soit des parodies irrévérencieuses de légendes mytholo-

1. Millin, *Description des tombeaux de Canossa*, pl. III-VI.
2. Cf. Gerhard, *Apulische Vasenbilder*.

giques, soit des épisodes bouffons empruntés à la vie courante. Ici, c'est un Héraclès glouton, ouvrant de formidables mâchoires, qui s'est emparé d'une corbeille de fruits dérobée dans le temple de Delphes, tandis qu'Apollon effrayé se réfugie dans les combles du temple. Là, c'est Zeus en aventure galante, escorté d'Hermès. Ailleurs, deux voleurs essaient de dévaliser un avare qui défend son coffre-fort, ou bien un couple grotesque attablé, servi par un esclave fripon, dévore des victuailles. Traitées avec verve et bonne humeur, ces peintures nous renseignent sur les sujets de ces pièces comiques où excellait le Tarentin Rhinton.

La fabrication tarentine ne se prolonge pas au delà de la première moitié du III^e^ siècle. Les derniers efforts de la peinture céramique sont représentés par les vases dits de Gnathia, où les sujets mythologiques ont disparu, et qui comportent seulement un décor ornemental appliqué à l'aide d'un ton blanc sur le vernis noir, et associé à des cannelures. Il n'y a pas lieu de nous attarder à ces dernières productions d'une industrie frappée d'une déchéance irrémédiable et dont il ne reste plus de traces au II^e^ siècle avant notre ère.

Désormais les vases peints sont remplacés par des vases moulés ornés de reliefs qui ne sont que des imitations à bon marché de la vaisselle de métal. Il est certain que cette industrie a été florissante en Grèce au III^e^ siècle, car on en trouve des spécimens dont la provenance grecque est certaine. On a désigné inexactement sous le nom de *coupes de Mégare* des vases en forme de bols revêtus d'un vernis noir, et ornés de figures en relief, avec un élégant décor de palmettes et de guirlandes de feuillage, qui proviennent d'ateliers grecs. Plusieurs portent des signatures de potiers, Asklépiadès, Dionysios, Ménémakhos, Hérakléidès. Mais à mesure que l'activité décroît dans les ateliers grecs, la fabrication de ces vases

se développe, au IIIe et au IIe siècle, dans les pays italiens. Elle est florissante en Campanie, d'où sortent des poteries à vernis noir ou à glaçures argentées, et les coupes à ombilic de Calès; elle finit par se concentrer dans les ateliers d'Arezzo, qui produisent les vases à glaçure rouge et à reliefs bien connus sous le nom, d'ailleurs impropre, de *poteries samiennes*. Cette fabrication se continue sous l'Empire, non sans avoir à subir la concurrence redoutable que lui font les ateliers de la Gaule romaine. Des travaux récents ont montré comment les potiers gaulois de la vallée du Rhône ont su copier habilement les formes et les sujets des vases arétins, et en faire des imitations à bon marché qu'ils écoulaient jusque sur le marché italien [1].

1. Déchelette, *les Vases ornés de la Gaule romaine*, Paris, 1904.

LIVRE VI

LA NUMISMATIQUE ET LA GLYPTIQUE

CHAPITRE PREMIER

LA NUMISMATIQUE

Fr. Lenormant : *La monnaie dans l'antiquité*, 3 vol. Paris, 1878-1879. — Fr. Lenormant : *Monnaies et médailles* (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*). — A. De Barthélemy : *Manuel de numismatique ancienne* (1 vol. de l'*Encyclopédie Roret*). — Barclay V. Head : *Historia numorum*, Oxford, 1887. — A. Blanchet : *Les monnaies grecques*, Paris, 1894. — G.-F. Hill : *A Handbook of greek and roman Coins*, Londres, 1899. — Babelon : *Traité des monnaies grecques*, t. I, Paris, 1901.

L'histoire de la monnaie antique, des principes qui ont présidé au monnayage, et l'étude des types figurés sur les médailles, des légendes qui les accompagnent, constituent une science spéciale, celle de la numismatique : on ne saurait ici, même d'une façon sommaire, en donner une idée générale. Nous nous bornerons à indiquer les rapports qui unissent la science des médailles à l'archéologie de l'art. Si la numismatique est l'auxiliaire indispensable de l'histoire politique et économique, de la géographie, elle n'est pas moins utile à l'histoire de l'art. Déjà, en 1842, Raoul Rochette avait montré le parti qu'on pouvait tirer de la connaissance des médailles pour restituer

les statues décrites par les auteurs, ou en découvrir des copies parmi les marbres de nos musées; cette méthode est aujourd'hui d'un usage général. Appliquée soit aux statues[1], soit aux monuments de l'architecture[2], elle a fourni les résultats les plus féconds, par la comparaison des types monétaires avec les descriptions des auteurs et avec les monuments figurés.

FIG. 192. — MONNAIE ARCHAÏQUE D'ÉGINE

Considérées en elles-mêmes, les médailles offrent encore un vif intérêt pour l'histoire de l'art. Elles forment une série chronologique, riche et variée, où l'on peut suivre avec certitude les progrès et la décadence du style. A ce point de vue, on peut classer les médailles par grandes périodes, correspondant aux principales époques de l'art grec, et il ne sera pas inutile d'indiquer pour chacune de ces divisions les types monétaires les plus remarquables.

FIG. 193 — MONNAIE ARCHAÏQUE DE BÉOTIE

I. — Les plus anciennes monnaies grecques d'argent paraissent dater de l'olympiade VIII. C'est à Pheidon, roi d'Argos, que les textes anciens font remonter l'invention du monnayage. Les ateliers monétaires frappent alors des pièces de forme irrégulière, ayant l'aspect de petits lingots, dont la face convexe porte seule

1. Voir les monnaies reproduisant des copies de statues réunies par Percy Gardner, *Types of greek Coins*, Cambridge, 1883.

2. Voir Donaldson, *Architectura numismatica*. Cf. Lenormant, *la Numismatique et l'Architecture* (*Rev. génér. de l'architect.*, 1877).

un emblème; le revers est marqué d'une empreinte carrée et creuse, trace du carré (*quadratum incusum*) qui servait à maintenir la pièce pendant la frappe. Les emblèmes sont peu compliqués. C'est la tortue à Égine (fig. 192), l'abeille à Éphèse, le Pégase ailé et la lettre *coppa*, à Corinthe, le Gorgonéion à Athènes, le bouclier sur les pièces béotiennes (fig. 193). Aucune légende n'accompagne l'emblème sur les monnaies primitives.

FIG. 194. — TÉTRADRACHME D'ATHÈNES
V^e SIÈCLE AVANT NOTRE ÈRE.

II. — Entre 580 et 460 avant notre ère, les progrès de l'art se font sentir dans le travail des monnaies. Aux emblèmes très simples du premier âge succèdent des têtes de divinités, des personnages mythologiques, tandis que le carré du revers se remplit peu à peu de lettres et de sujets figurés. Telles sont, par exemple, les monnaies d'Égine du style de transition, où la face porte la tortue avec les lettres A I, tandis que le revers offre le carré creux, avec un dauphin et les lettres I N (Αἰ[γ]ιν[ατᾶν]). On peut suivre ce progrès sur les monnaies d'Athènes ; celles de Solon et de Pisistrate offrent encore au revers le carré creux, divisé par des diagonales, et, sur la face, des emblèmes tels que la tête de Gorgone, la moitié de cheval, la

FIG. 195. — MONNAIE INCUSE DE TARENTE

roue. Après l'expulsion des Pisistratides, on voit apparaître la tête archaïque d'Athéna, que les pièces athéniennes conserveront longtemps encore; ce type est traité dans le style le plus archaïque : l'œil est figuré de face, et les lignes énergiques du profil ont une grande dureté. Sur le revers prend place la chouette, qui est le sceau de la République, accompagnée d'un croissant, d'un rameau d'olivier, et de la légende ΑΘΕ ('Αθη [ναίων) (fig. 194).

A cette période appartiennent les monnaies *incuses* de la Grande Grèce, dont la face porte un sujet en relief, reproduit en creux sur le revers. Les monnaies de Tarente nous en offrent des types caractéristiques (fig. 195). C'est aussi le moment où sont frappées les pièces de Rhégion et de Messine, avec l'attelage de mulets et le lièvre, celles de Géla, avec le dieu fluvial à corps de taureau et à tête humaine, et les anciennes monnaies de Syracuse, avec la tête d'Aréthuse entourée de dauphins, et dans le champ un bige, au-dessus duquel vole une figure de la Victoire. Le progrès de l'art se marque très nettement sur les monnaies de Thasos; les plus anciennes montrent un satyre enlevant une nymphe, traités avec une brutalité de style qui rappelle les naïves conceptions de l'art grec primitif. Sur les médailles de l'âge suivant, la scène est rendue dans un sentiment plus élevé, et les formes courtes et ramassées ont fait place à un dessin plus correct et plus élégant. Avec les belles monnaies de Macédoine et de Chalcidique, on touche déjà à l'époque de la perfection. A mesure qu'on avance, les légendes deviennent plus explicites. Les anciennes légendes se bornent à quelques lettres, quelquefois même à une seule, indiquant sommairement le nom de la ville : ΘΑ pour Θα[σίων], monnaies de Thasos; ΕΦ pour 'Εφ[εσίων], monnaies d'Éphèse; Α pour 'Α[ργείων], monnaies d'Argos, etc. Plus tard, l'usage se répand d'écrire en toutes lettres le nom de la ville, sans qu'on ne puisse toutefois trouver de fréquents exemples de dérogation à cette règle.

III. — L'époque comprise entre les années 460 et 336 marque l'apogée de l'art monétaire. Pendant la première moitié de cette période, le style des monnaies, quoique très pur, conserve encore quelques traces de l'archaïsme. On sait déjà que les monnaies d'Athènes gardent jusqu'aux plus beaux temps le type ancien d'Athéna ; celles de Sicyone, avec la Chimère, d'Argos, avec le loup, d'Agrigente, avec deux aigles posés sur un lièvre, représentent bien le premier moment de cette période.

A partir du IVe siècle, les monnaies émises par les villes grecques sont empreintes du plus grand style. Il en est peu qui soient plus accomplies que les belles médailles de Phéneos en Arcadie, offrant au droit la tête de Déméter ou de Coré, et au revers Hermès portant le jeune Arcas. Celles de Stymphale, avec la tête de l'Artémis arcadienne, et Héraclès combattant les oiseaux stymphaliens, sont des chefs-d'œuvre. C'est au IVe siècle que les Éléens font frapper leurs monnaies d'argent portant au droit la tête de Zeus et au revers l'aigle et le serpent (fig. 196). Vers le même temps l'Arcadie pour rappeler sa domination à Olympie adopte pour emblèmes la tête de Zeus et la figure du dieu Pan, assis sur le sommet du mont Lycée, l'Olympe arcadien, avec la légende ΟΛΥΜ (Ὀλύμ[πιος]). En Sicile et dans la Grande Grèce, le travail des monnaies atteint une perfection qui n'a pas été dépassée. Les graveurs signent leurs médailles, comme les sculpteurs leurs statues. C'est à cette période qu'appartiennent les monnaies de Catane

FIG. 196. — MONNAIE D'ARGENT D'ÉLIDE

et de Naxos de Sicile signées de Proclès, celles de Métaponte, gravées par Aristoxénos, et surtout les admirables pentécontalitres de Syracuse, signés par Cimon et

FIG. 197. — PENTÉCONTALITRE DE SYRACUSE AVEC LA SIGNATURE D'ÉVAINÉTOS

Evainétos (fig. 197), où la tête d'Aréthuse est traitée avec une rare noblesse[1].

Le progrès n'est pas accusé seulement par la parfaite

FIG. 198. — TÉTRADRACHME D'ATHÈNES, STYLE RÉCENT

beauté des types de divinités, qui reproduisent souvent

1. Le recueil des signatures de graveurs en médailles est dû à M. von Sallet, *die Künstlerinschriften auf griechischen Münzen*. On trouve fort peu de signatures en dehors de la Sicile et de la Grande Grèce, et, dans ces pays, elles sont limitées à une très courte période, qui va de 490 à 350.

les œuvres des grands maîtres, comme la Héra de Polyclète et le Zeus Olympien de Phidias. Souvent, les graveurs traitent, dans le champ restreint du revers, de véritables scènes plastiques, composées avec l'art le plus ingénieux. Les victoires remportées aux jeux olympiques, les jeux célébrés en l'honneur des dieux, les légendes mythologiques relatives à l'histoire de la cité, sont les sujets ordinaires de ces compositions. C'est ainsi que le revers des monnaies de Syracuse montre un char à quatre chevaux, conduit par un aurige que couronne une Victoire, et, dans le champ, les armes données en prix aux vainqueurs. Sur les monnaies de Sélinonte, Apollon et Artémis s'avancent, l'arc tendu ; au revers, le dieu fluvial Sélinos (ΣΕΛΙΝΟΣ) fait des offrandes à Asclépios : allusion évidente à un fait connu de l'histoire de la ville. Sur le conseil d'Empédocle, les Sélinontins avaient détourné le cours des fleuves Sélinos et Hypsas pour assainir les marais qui entouraient la ville[1].

FIG. 199. — MONNAIE D'ALEXANDRE TYRAN DE PHÈRES

Un autre caractère particulier de cette période, c'est que les graveurs représentent sur les monnaies des têtes vues de face ou de trois quarts, exécutées en haut-relief[2]. Dès la fin du VI^e siècle, Cimon de Cléones avait le premier rompu avec les traditions timides des anciens peintres, et représenté des têtes de face. Les graveurs en médailles appliquent cette innovation à l'art monétaire, vers le

1. Diogène Laërce, VIII, 2, 11, 70.
2. Cf. de Witte, *Revue numismatique*, t. IX, 1864. *Médailles d'Amphipolis.*

temps d'Alexandre, tyran de Phères (369), qui fait frapper un beau tétradrachme, avec la tête d'Artémis vue de face (fig. 199). Beaucoup de villes grecques suivent cet exemple ; la tête de face apparaît sur les monnaies d'Amphipolis, de Thèbes, de Syracuse et de Catane, de Métaponte, de Crotone, de Rhodes, de Clazomène d'Ionie, etc. Mais cet usage dure peu : on reconnaît vite avec quelle facilité s'altèrent des médailles en haut-relief,

FIG. 200. — TÉTRADRACHME D'ANTIOCHOS II, ROI DE SYRIE

et on revient aux têtes de profil dès le temps d'Alexandre le Grand.

IV. — A l'époque des dynasties macédoniennes, l'art monétaire, comme les autres arts plastiques, s'achemine vers la décadence. Les monnaies d'Alexandre et de ses premiers successeurs sont encore fort belles ; celles qui sont frappées par Philippe Arrhidée, par Antigone, par Lysimaque, celles d'Antiochos II, roi de Syrie (fig. 200), sont encore dignes des beaux temps de l'art grec. En Sicile, les monnaies d'Agathocle, de Nicétas et de Pyrrhus témoignent aussi du goût fin et pur qui s'est conservé par tradition. Mais les dynasties des Séleucides et des Ptolémées frappent des monnaies dont le style va s'altérant peu à peu. Depuis Alexandre, l'usage s'est établi de faire figurer sur les pièces l'effigie du souverain, et les

légendes du revers relatent avec prolixité les noms et les titres du prince. Infiniment précieuses pour l'histoire des dynasties grecques et pour l'iconographie des souverains, ces monnaies n'offrent plus qu'un faible intérêt pour l'histoire de l'art grec, et la décadence du goût ne se fait pas moins sentir sur les monnaies frappées dans la Grèce propre.

CHAPITRE II

LA GLYPTIQUE

KRAUSE : *Pyrgoteles, oder die Steine der Alten,* etc., Halle, 1856. — KING : *Antique Gems, their Origin, Uses,* etc., Londres, 1872. — BILLING : *The Science of Gems, Jewels,* etc., Londres, 1867. — E. BABELON : *La gravure en pierres fines.* — E. BABELON : *Les Camées antiques de la Bibliothèque nationale* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1899). — S. REINACH : *Pierres gravées*, Paris, 1895. — A. FURTWÆNGLER : *Antike Gemmen,* Leipzig, 1900.

L'étude de la glyptique, ou des pierres gravées, se rattache naturellement à celle des médailles ; elle a pour objet l'interprétation de petits sujets, qui offrent souvent de l'analogie avec ceux des monnaies. Toutefois, on rencontre ici des difficultés. L'absence de légendes rend le classement chronologique moins certain ; on est réduit le plus souvent à ne considérer que le style des pierres gravées, sauf pour les cas où le sujet, par son caractère historique, accuse une époque déterminée. Les signatures des graveurs, quand elles sont tenues pour authentiques, peuvent aussi fournir d'utiles indices.

La glyptique est une des branches de l'art ancien qui ont éveillé le plus vivement la curiosité au début des études archéologiques ; les collectionneurs recherchaient avec ardeur les pierres gravées, et depuis l'ouvrage du Parmesan Æneas Vicus, graveur du duc de Ferrare Alphonse II, les recueils consacrés à la glyptique ancienne se sont fréquemment succédé[1]. Cette curiosité provoqua

1. Voir Mariette, *Traité des pierres gravées,* 1750.

l'industrie des faussaires ; aussi le nombre de pierres fausses est-il considérable. Il faut une grande sûreté de coup d'œil et une critique très exercée pour distinguer ces imitations des œuvres authentiques. Les musées d'Europe possèdent de riches collections de pierres gravées ; celles des cabinets de Paris, de Florence, de Vienne, de Naples, de Berlin, occupent les premiers rangs.

Au point de vue de la technique, les pierres gravées se divisent en deux grandes séries : les *intailles* et les *camées*. La première classe comprend les pierres gravées en creux, à l'aide desquelles on obtenait sur la cire molle une empreinte en relief. On choisissait pour cela des pierres d'une seule teinte, telles que l'améthyste, l'hyacinthe, les agates, la cornaline, la calcédoine, etc. ; le polisseur donnait à la pierre une forme ovale et convexe, et le graveur l'attaquait à l'aide de la bouterolle, apportant le plus grand soin à polir les creux de la figure qu'il traçait : ce fini du travail est regardé comme un signe d'authenticité[1]. Les imitations d'intailles n'étaient pas rares dans l'antiquité même; on fabriquait de fausses gemmes gravées à l'aide de surmoulages en pâtes de verre colorées, et on les montait en bagues, en colliers, en bijoux. C'était le luxe des classes pauvres. Le plus souvent, les intailles servaient de sceau ou de cachet (σφραγίς) et se portaient en chaton de bague.

Les camées se distinguent des intailles par leur gravure en relief; ils ont aussi fréquemment des proportions plus grandes. Les graveurs les sculptaient dans des pierres polychromes, à plusieurs couches, et obtenaient une coloration différente pour le relief et pour le fond.

Les plus anciens spécimens d'intailles trouvés sur le sol hellénique nous sont fournis par les pierres gravées appartenant à la période de la civilisation minoenne et

1. Voir les détails techniques donnés par Pline, *Histoire naturelle*, liv. XXXVII.

mycénienne. Elles ont été trouvées en Crète, dans les Cyclades, à Mycènes, et en général dans tous les pays auxquels s'est étendue cette civilisation. Ces pierres gravées sont de forme lenticulaire : la matière en est le plus souvent l'agate avec toutes ses variétés, parfois l'hématite et le cristal de roche. Elles servaient de cachets, et nous en avons la preuve par ce fait que, dans les ruines du palais de Cnossos, on a recueilli un certain nombre

FIG. 201. — PIERRES GRAVÉES MYCÉNIENNES

(D'après Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'antiquité.*)

d'empreintes sur argile qui constituaient de véritables sceaux. La variété des sujets gravés est extrême, et témoigne de l'esprit inventif des graveurs. Ce sont des scènes de culte, de combat, des êtres fantastiques à corps d'homme et à tête d'animal, des animaux traités avec le sentiment naturaliste qui est propre à l'art crétois et mycénien (fig. 201). Telle figure de taureau rappelle pour la vérité et le mouvement les taureaux ciselés sur les gobelets d'or de Vaphio.

Après les invasions doriennes, la glyptique mycénienne disparaît. Les plus anciennes intailles de style grec trahissent l'influence immédiate de l'Égypte, et reproduisent la forme des scarabées-amulettes. Dans le trésor de

Curium à Cypre, on a trouvé, avec des scarabées égyptiens, des scarabéoïdes de fabrication grecque qui montrent toutes les étapes du style dans cette première période de la glyptique proprement hellénique. Les graveurs s'inspirent d'abord de types égyptiens et phéniciens. Puis ils s'enhardissent, et traitent des types d'animaux pour s'attaquer enfin à des sujets mythologiques, tels que les travaux d'Héraclès, et les représentations de Niké et de Némésis. Bientôt le scarabée perd sa forme primitive, et un travail de gravure en relief recouvre les élytres du dos. On voit également apparaître sur ces scarabéoïdes des inscriptions grecques indiquant le nom du possesseur du cachet : « Je suis le cachet de Créontidas. » Ou bien encore : « Je suis le cachet de Thersis, gardez-vous de me briser. »

FIG. 202. — SCARABÉE GRAVÉ PAR SYRIÈS (Musée Britannique.)

Il est naturel que la glyptique se développe surtout dans cette Grèce ionienne où est née la sculpture. Au VI^e^ siècle, Samos possède une brillante école de graveurs en pierres fines ; elle compte des maîtres tels que Mnésarchos, le père du philosophe Pythagore, et le sculpteur Théodoros, celui-là même qui grave le célèbre cachet de Polycrate. Peut-être faut-il rattacher au même groupe un artiste du nom de Syriès, dont la signature se lit sur un scarabéoïde du Musée Britannique représentant un joueur de lyre (fig. 202). Nous citerons encore comme un spécimen de la glyptique archaïque une pierre gravée du même musée montrant Apollon agenouillé et jouant de la lyre (fig. 203).

FIG. 203. — APOLLON JOUANT DE LA LYRE PIERRE GRAVÉE (Musée Britannique.)

Nous sommes mal renseignés sur les graveurs du V^e^ siècle contemporains de Cimon et de Périclès. Mais

nous possédons des intailles qui, par la perfection du style, peuvent leur être attribuées; telle est, par exemple, la belle cornaline du Musée Britannique montrant un jeune homme assis et jouant de la lyre ; par la pureté du dessin, elle évoque le souvenir des beaux éphèbes de la frise du Parthénon[1].

Vers la fin du v^e^ siècle, les signatures deviennent nombreuses et nous permettent de suivre l'histoire de la glyptique hellénique. On peut citer les noms d'Athénadès, de Phrygillos, d'Olympias, d'Onatas, auteur d'un scarabéoïde conservé à Londres, et dont la gravure représente une Niké dressant un trophée, motif qui semble inspiré par une des figures de la balustrade du temple d'Athéna-Niké à Athènes. Des gemmes trouvées dans des tombeaux de Kertch, en Crimée, portent le nom de Dexaménos, un graveur originaire de Chios; il a gravé une calcédoine dont le sujet, une jeune femme à sa toilette, est traité avec la plus délicate élégance (fig. 204). Non moins digne d'attention est une autre calcédoine également trouvée à Kertch, où l'artiste a gravé un héron s'envolant à tire d'ailes, traité avec un remarquable réalisme. Pour signer son œuvre, il a employé la même formule que les sculpteurs : « Dexaménos de Chios a fait. »

FIG. 204. — CALCÉDOINE SIGNÉE PAR DEXAMÉNOS (Fitz-William Museum à Cambridge.)

Les habitudes de luxe qui se développent à l'époque hellénistique, favorisent l'essor de la glyptique au temps d'Alexandre et de ses successeurs. C'est le moment où le camée commence à conquérir la vogue. Parmi les gra-

1. Murray, *Catalogue of engraved Gems in the British Museum*, pl. F., fig. 555.

veurs, un nom célèbre domine tous les autres, celui de Pyrgotèle, à qui est échu le privilège de pouvoir seul reproduire sur une pierre fine les traits d'Alexandre. et qui se place ainsi de pair avec Lysippe et Apelle, le sculpteur et le peintre attitrés du roi de Macédoine.

Nous devons nous borner à mentionner parmi les maîtres hellénistiques Onésas, Pheidias, Lycomède, Scopas, Boethos, Protarchos et Athénion, l'auteur d'un beau camée de Naples représentant Zeus sur son char, qui combat, armé du foudre, contre des Géants anguipèdes : c'est une composition pleine de mouvement, apparentée de près à la frise du grand autel de Pergame. On a pu en conclure qu'Athénion travaillait à Pergame, et faisait partie du groupe d'artistes que les Attalides avaient réuni autour d'eux. Un camée qui porte sa signature représente, en effet, Eumène II dans un char que guide Athéna.

FIG. 205. — PÉLOPS ABREUVANT SES CHEVAUX

(Camée du Cabinet des médailles.)

Il est difficile de donner, en quelques mots, une idée exacte de la variété des sujets traités par les graveurs en pierres fines. Souvent les artistes s'inspirent des œuvres de la grande sculpture; ils reproduisent par exemple l'Amazone de Polyclète, le Discobole et le Marsyas de Myron. Une gemme signée Aspasios compte parmi les documents qui nous aident à restituer l'Athéna Parthénos de Phidias. Dans le champ restreint que leur offrent les gemmes, ils savent agencer des scènes souvent compliquées, témoin le camée du Cabinet des médailles où l'on voit Pélops abreuvant ses chevaux et s'entretenant avec Myrtilos, le cocher infidèle d'Œnomaos (fig. 205).

Les motifs les plus gracieux de la mythologie leur

sont familiers. Le cycle d'Éros et celui d'Aphrodite, en particulier, exercent leur imagination et leur fournissent la matière de compositions charmantes, où la recherche heureuse de l'esprit s'allie à l'exécution la plus délicate. Sous une forme plastique d'une exquise élégance, les graveurs traduisent souvent les fines épigrammes des poètes de l'Anthologie; il y a comme un lien naturel entre ces productions légères de l'art et de la poésie. Dans une épigramme, le poète Krinagoras s'adresse à Éros, enchaîné en punition de ses méfaits : « Oui, pleure et gémis, traître, maintenant que tes mains sont attachées; pleurer te sied bien. Personne ne te détachera. Ne regarde pas d'un œil oblique. Tu as fait jaillir des larmes de bien des yeux, lorsque, lançant des traits dans les cœurs, tu distillais le poison des désirs qu'on ne saurait fuir, ô Éros! Les douleurs des mortels te semblent choses risibles. Eh bien! tu souffres ce que tu as fait souffrir. La justice a du bon[1]. » Ne croirait-on pas qu'en écrivant ces vers, l'auteur a eu sous les yeux une jolie intaille qui nous montre Éros désarmé, les mains liées derrière le dos, et tout confus de sa mésaventure? Sur une

FIG. 206. — LE CAMÉE GONZAGA
(Collection impériale de Russie.)

1. *Anthol. Planud.*, IV, 199.

autre gemme, le dieu torture, en la brûlant à la flamme de sa torche, Psyché ou l'image de l'âme. C'est le motif d'une épigramme de Méléagre : « Si tu t'obstines à brûler l'infortunée Psyché, elle fuira, ô Eros ! car elle aussi, malheureux, elle a des ailes[1]. » Les pierres gravées nous font connaître tout un côté de l'esprit grec, qui se développe surtout à l'époque macédonienne : le raffinement du goût poussé jusqu'à la mièvrerie; une extrême subtilité et une rare facilité à traduire sous une forme ingénieuse les fines analyses de sentiments dont se nourrissent à ce moment l'art et la littérature.

Une série fort importante est celle des gemmes ornées de portraits ; la glyptique grecque compte des chefs-d'œuvre dans ce genre. Il suffit de citer le magnifique camée Gonzaga (aujourd'hui en Russie), représentant les têtes de Ptolémée II et d'Arsinoé (fig. 206). Celui de Vienne, montrant également la tête d'un Ptolémée, avec celle d'une Arsinoé, le cède à peine en beauté au camée de Russie. Le cabinet des médailles possède un beau camée avec le buste de Persée, roi de Macédoine, coiffé de la causia macédonienne, et portant l'égide sur l'épaule gauche, œuvre comparable pour le réalisme aux portraits en marbre de l'époque hellénistique.

Ces gemmes appartiennent à la période où les pierres gravées prennent des dimensions considérables. Elles ne sont plus de simples cachets; mais l'usage se répand de les faire contribuer à la décoration des vases et des coupes précieuses. Bien plus, au temps des Ptolémées, des maîtres graveurs commencent à ciseler dans des blocs de pierre fine les vases aux fines nuances chatoyantes qu'on désignait sous le nom de « vases murrhins », véritables chefs-d'œuvre d'art, de minutie et de patience, pour lesquels les amateurs romains se prenaient de passion. Un des plus remarquables spécimens de cette technique est le

1. *Anthol. Palat.*, V, 57.

précieux canthare du Cabinet des médailles, sur lequel le graveur a accumulé les multiples éléments d'une décoration très riche, empruntée aux attributs dionysiaques : masques, rythons, guirlandes, tables d'offrandes, avec les animaux familiers de Dionysos, boucs et panthères. De fines frondaisons de vigne et de lierre encadrent ces tableaux où se retrouvent le goût raffiné de l'art alexandrin et sa prédilection pour le décor rustique. Le luxe des gemmes va se développant de plus en plus; à l'époque romaine, elles se couvriront de véritables scènes historiques, conçues comme des tableaux : tel est le célèbre camée de la Sainte-Chapelle, conservé à la Bibliothèque nationale, représentant l'apothéose d'Auguste. Mais ces compositions compliquées, si elles sont l'œuvre de mains grecques, appartiennent, par l'esprit qui les inspire, à l'histoire de l'art romain.

LIVRE VII

BRONZES ET BIJOUX

CHAPITRE PREMIER

LES BRONZES

FRIEDERICHS : *Kleinere Kunst und Industrie*, Berlin. — E. GUILLAUME : *la Sculpture en bronze*, Paris, 1868. — A.-S. MURRAY : *Greek Bronzes*, Londres, 1899. — FURTWÆNGLER : *Olympia*, t. IV, *die Bronzen*. — DE RIDDER, *Catalogue des bronzes de la Société archéologique d'Athènes*, Paris, 1894, et *Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, 1896. — BABELON et BLANCHET : *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1895. — H.-B. WALTERS : *Catalogue of the Bronzes in the British Museum* (avec une introduction), Londres, 1899.

On sait déjà la place que l'art du bronze tenait dans la plastique grecque. Il a de tout temps été cher au génie des Grecs, et on le trouve représenté au début, dans les écoles de la Grèce orientale, à Samos, aussi bien que pendant la période la plus florissante. Les grands maîtres de l'art grec excellent dans l'art du bronze : comme Calamis, Agéladas et Canakhos, Phidias, Polyclète et Lysippe sont des toreuticiens, et travaillent aussi habilement le métal que le marbre. Il semble même que certaines écoles, telles que celles d'Argos et de Sicyone, se soient vouées par tradition à l'art du bronze. Aux derniers temps de l'hellénisme, sous les successeurs d'Alexandre,

cet art est exercé par des artistes d'une extrême habileté, et les bronzes de Pompéi et d'Herculanum, où l'on reconnaît le travail d'artistes grecs, prouvent que les traditions de la technique se sont conservées intactes.

Cette prédilection des Grecs pour l'art du bronze s'explique en partie par les qualités que commande le travail du métal, et qui sont de tous points conformes aux aptitudes les plus particulières du génie grec. Le bronze exige la netteté des contours, l'élégance parfaite de la silhouette, en même temps qu'il permet de donner aux figures plus d'indépendance et plus de variété; les parties accessoires, telles que les supports, peuvent être supprimées, et, grâce à cet évidement, les contours acquièrent toute leur valeur.

On ne reviendra pas ici sur l'étude des écoles de fondeurs en bronze et sur les procédés primitifs employés, au début de l'art grec, dans les écoles orientales. Nous ne tenterons pas non plus de résumer les notions qu'on peut recueillir sur les grands bronzes, sur les chefs-d'œuvre de la statuaire, qui ont leur place marquée dans l'histoire de la sculpture. Nous n'envisagerons que les bronzes de petites dimensions, statuettes, plaques repoussées, objets mobiliers, armes, etc., tous ceux qu'on peut comprendre sous la rubrique « petit art et industrie ». Toutefois, si modeste que soit la destination de ces objets, ils n'ont pas seulement la valeur de documents précieux pour l'histoire de la vie antique ; ils offrent, le plus souvent, un sérieux intérêt pour l'histoire de l'art. Nulle part l'alliance entre l'art et l'industrie n'a été plus étroite que chez les Grecs ; ils n'auraient pas compris qu'on en parlât comme de deux choses distinctes.

Les objets de bronze offrent une infinie variété de destinations et de formes. Nous nous bornerons à signaler trois séries importantes : les statuettes, les objets d'ornement et les objets de toilette parmi lesquels les miroirs occupent une place importante.

§ I. — Les petits bronzes

Les figurines grecques en bronze, de petites dimensions, paraissent accuser des destinations variées, indiquées soit par la nature du sujet, soit par la technique : elles servaient d'images du culte, d'ex-voto, d'amulettes, ou elles étaient simplement destinées à la décoration des demeures.

Le caractère votif d'un grand nombre de petits bronzes n'est pas douteux, et il est attesté aussi bien par les inscriptions qui accompagnent ces monuments que par les conditions mêmes où ils ont été trouvés. Une statuette archaïque d'Apollon, découverte à Naxos, porte une dédicace au dieu lui-même : « Deinagorès m'a consacré au dieu Apollon, qui frappe de loin » : Δειναγόρης μ'ἀνέθηκεν ἑκηβόλῳ Ἀπόλλωνι. Certaines inscriptions prouvent même qu'on dédiait quelquefois à un dieu une statue d'un autre dieu : telle est celle qu'on lit sur l'Apollon de bronze de Piombino, du musée du Louvre; il a été consacré à Athéna[1]. Une des plus riches collections de bronzes grecs, celle de M. Carapanos, provient des fouilles faites à Dodone, sur l'emplacement du temple de Zeus Dodonéen ; elle nous fait connaître clairement l'emploi de ces petites figurines, reproduisant les motifs les plus divers, et qui ne peuvent avoir qu'un sens, celui d'offrandes consacrées au dieu par les dévots qui avaient visité son sanctuaire, ou consulté son oracle[2].

Certains petits bronzes, trouvés dans les tombeaux, semblent avoir été portés comme amulettes ; c'est ce dont

1. « Kharidémos [a consacré] à Athéna [cette statue], produit d'une dîme. » A. de Longpérier, *Notice des bronzes du Louvre*. N° 96. Voir notre figure 60, p. 125.

2. On a découvert, il y a plusieurs années, au cap Ténare, une série de chevaux et d'animaux en bronze, consacrés à Poséidon.

témoigne l'anneau dont ils sont munis, et qui servait à les suspendre au cou.

Quant au rôle décoratif des statuettes en bronze, il est attesté par les découvertes de Pompéi; dans la villa d'Herculanum, une des pièces était ornée de bustes représentant des philosophes célèbres, Zénon, Épicure, etc.

On classe d'habitude ces figurines d'après les sujets figurés, en observant dans chaque série l'ordre chronologique. Nous nous bornerons à les envisager au point de vue des différences de style, qui répondent au progrès de l'art. Sans multiplier les séries, on peut les répartir en deux groupes : 1° bronzes d'ancien style grec; 2° bronzes de la période de plein développement de l'art.

1° *Bronzes d'ancien style*[1]. — Parmi les monuments archaïques de l'art du bronze au VI^e^ siècle, les plus remarquables proviennent des fouilles de Dodone[2]. C'est d'abord un Satyre à pieds de cheval, du modelé le plus énergique, qui danse, la main droite posée sur la hanche. Dans l'expression de bestialité joyeuse empreinte sur son visage, dans le travail soigneusement fini de la barbe et des cheveux, on reconnaît la naïveté consciencieuse de l'art grec à ses débuts. M. de Witte n'hésite pas à dater ce bronze du VI^e^ siècle, ou même du VII^e^ avant notre ère. A la même époque appartient la Joueuse de flûte, *Aulétria*, trouvée également à Dodone; étroitement serrée dans une tunique talaire d'étoffe très fine, la bouche couverte de la bande de cuir qui sert à maintenir la double flûte, elle joue de son instrument avec une rare vérité d'attitude. C'est encore l'art du VI^e^ siècle qui a produit la curieuse statuette représentant un homme assis, sans doute un personnage royal : les cheveux nattés, la tête couverte du bonnet

1. On confond souvent les bronzes grecs de style ancien avec les bronzes étrusques; ces derniers ont cependant une physionomie très spéciale, qui permet de les reconnaître, malgré la parenté entre les deux arts.

2. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, Paris, 1878.

conique porté par les Thraces, il est entièrement vêtu d'un ample manteau, sous lequel apparaît une des mains, relevée à la hauteur de la poitrine (fig. 207). Si les bronzes de Dodone sont venus enrichir singulièrement la série des statuettes archaïques, elle était déjà, avant cette dé-

FIG. 207. — BRONZE ARCHAÏQUE DE DODONE
(Athènes. Collection Carapanos.)

couverte, représentée par d'intéressants exemplaires. L'Apollon dédié par Polycrate[1], de l'ancienne collection Pourtalès, souvent reproduit par la gravure, montre encore toute la raideur de l'ancien style; les bronzes trouvés parmi les débris laissés sur l'Acropole d'Athènes par l'invasion perse constituent également une riche série.

1. Inscription sur la base, en caractères archaïques : Πολυκράτης ἀνέθηκε.

On peut y suivre l'évolution du type archaïque d'Athéna, depuis la rude figurine en forme de *xoanon*, jusqu'à une statuette de beau style archaïque, qui représente Athéna Promachos armée du bouclier, tenant la lance levée, et coiffée d'un casque dont le haut cimier a pour support un col de cygne[1] (fig. 208).

Cl. Rhomaïdès, Athènes.

FIG. 208. — ATHÉNA PROMACHOS STATUETTE EN BRONZE (Athènes. Musée de l'Acropole.)

La transition de l'art primitif au style déjà plus libre du v^e^ siècle n'est pas moins sensible dans la série des bronzes que dans celle des monuments de la grande sculpture. Un petit bronze d'Apollon, trouvé à Athènes[2], paraît accuser tous les caractères du style attique vers l'époque des guerres médiques. Mais un des spécimens les plus remarquables de l'art du bronze, dans la première moitié du v^e^ siècle est assurément la belle statuette d'Héraclès combattant qui, après avoir fait partie de la collection Oppermann, est venue enrichir le Cabinet des médailles. « Le dieu marche d'un mouvement rapide et, la jambe gauche en avant, la droite en arrière, les jarrets tendus et les genoux raidis, il lève son bras droit armé de

1. De Ridder, *Bronzes de l'Acropole*, p. 313, fig. 302.
2. De Witte, *Rev. arch.*, 1873, pl. VI.

la massue, et va frapper l'ennemi placé devant lui, tandis que de son bras gauche étendu, il tient son arc et semble s'en servir pour parer[1]. » Cette belle figurine, où l'on est tenté de reconnaître une copie de l'Héraclès fait pour les Thasiens, par Onatas l'Éginète, offre de frappantes analogies de style avec les statues des frontons d'Égine. A coup sûr, elle procède de la même école, et montre qu'au v^e^ siècle, l'art du bronze marchait du même pas que la sculpture.

FIG. 209. — APHRODITE
BRONZE
DE LA COLLECTION CARAPANOS

2° *Statuettes de style récent.* — On n'entreprendra pas d'énumérer les plus remarquables des petits bronzes de style accompli que possèdent nos musées ou les collections privées. Les bronzes de Pompéi et d'Herculanum, réunis au Musée national de Naples, forment à eux seuls le plus riche musée d'étude, et révèlent à quelle perfection les Grecs avaient su porter l'art du bronze. Toutefois, les statuettes d'une époque antérieure aux bronzes italo-grecs des villes campaniennes sont encore rares; à ce titre, nous signalerons une œuvre d'une singulière perfection, qui résume tous les caractères du style

1. O. Rayet, *Monuments de l'Art antique.* 1^re^ livraison.

grec contemporain des grandes écoles. C'est une statuette de la collection Carapanos représentant Aphrodite, vêtue du costume dorien aux plis simples et droits, et coiffée d'une couronne décorée de fleurons; la tête est charmante de pureté, et les formes, d'une élégance exquise, rappellent sans peine les œuvres les plus achevées de la fin du v^e^ siècle. L'attitude encore hiératique, l'agencement majestueux des plis du costume, paraissent être une sorte de concession faite aux traditions sévères du v^e^ siècle, tandis que le modelé du visage a toute la grâce de l'âge suivant[1] (fig. 209).

FIG. 210. — GUERRIER GREC
BRONZE DE TARENTE
(Musée du Louvre.)

Il n'est pas rare d'ailleurs que les bronziers grecs s'inspirent des œuvres de la grande sculpture. Un bronze du Musée Britannique, trouvé à Patras, est une adaptation libre du Marsyas de Myron. Une autre statuette, du même musée, provenant de Paramythia, en Epire, représente Poseidon debout, dans une attitude majestueuse. L'exécution est d'une rare vigueur et trahit l'influence immédiate de Lysippe[2].

Parmi les bronzes de l'époque hellénistique, nous signalerons un beau bronze de Tarente (fig. 210), qui représente un chef militaire haranguant ses troupes.

1. O. Rayet, *Études d'archéologie et d'art*, p. 353.
2. Murray, *Greek Bronzes*, fig. 32.

Il est peu de bronzes antiques qui soient supérieurs à cette statuette pour le fini du modelé et pour la recherche heureuse du type individuel.

Bientôt, l'art du bronze suivra la sculpture dans la voie ouverte par les maîtres des écoles hellénistiques, et la fantaisie des artistes se traduira par ces œuvres charmantes, d'un goût exquis, où domine la recherche de la grâce et de la fantaisie spirituelle : Faunes ivres, Héraclès buveurs, Silènes ventrus, chancelant sous l'influence de l'ivresse, Victoires ailées ; ce sont là autant de sujets chers aux artistes qui travaillent le métal[1]. Ce goût nouveau apparaît dans les statuettes gréco-syriennes provenant de Tortose, qui datent du temps des Séleucides, et parmi lesquelles les représentations d'Aphrodite sont si nombreuses. Les bronzes gréco-syriens forment la transition entre l'art hellénistique du temps de l'indépendance, et les bronzes italo-grecs dont les Pompéiens décoraient leurs demeures[2].

§ II. — Objets d'ornementation. — Plaques en bronze repoussé

Il est souvent difficile de déterminer avec exactitude le mode d'emploi des bas-reliefs en bronze repoussé, qui orment une série intéressante parmi les objets en métal. Servaient-ils d'appliques pour décorer des meubles; appartenaient-ils à des pièces d'armures, ou bien ces plaques de métal, souvent très minces, étaient-elles destinées à être cousues sur des étoffes ou sur des lanières de cuir? Toutes ces hypothèses sont vraisemblables, et elles

1. L'*Antiquarium* de Berlin possède une charmante figurine de Satyre, trouvée à Pergame, contemporaine, pour le style, des marbres de l'autel de Zeus. Furtwængler, *Satyr aus Pergamon*.

2. Pour les bronzes gréco-syriens, voir *Collection de Clercq*, t. III, *les Bronzes*, publiés par M. de Ridder, 1905.

sont justifiées par la technique de ces plaques métalliques, souvent garnies de trous qui servaient à les fixer.

Les fouilles de Dodone, celles d'Olympie et de l'Acropole d'Athènes ont contribué à enrichir cette classe de reliefs en bronze, de style archaïque, où l'on a quelquefois proposé de reconnaître des produits de l'industrie argivo-corinthienne. Sur un relief d'Olympie, des ornements dessinent quatre cadres quadrangulaires, contenant chacun un sujet différent : une Gorgone, Héraclès luttant contre un dieu marin qu'une inscription désigne comme « le vieillard de la mer » ; un homme assis, peut-être Prométhée, et Héraclès combattant contre la Kêr[1]. Ici, l'exécution trahit la date du VI^e^ siècle. Mais sur d'autres reliefs de Dodone[2] le style est plus avancé, et se ressent déjà des meilleures traditions de l'art. S'il fallait démontrer quel souci du beau les Grecs apportaient jusque dans les objets d'industrie, on ne trouverait pas d'argument plus décisif qu'une autre plaque de Dodone, représentant le combat de Pollux contre Lyncée (fig. 211). Ce bas-relief décore un garde-joue de casque, ou *géniastère;* néanmoins le modelé des chairs, l'ajustement des draperies sont traités avec le même soin que si l'œuvre était de grandes dimensions. On n'a aucune peine à y reconnaître le style de l'époque de Lysippe, et ce monument prend rang parmi les plus belles œuvres du IV^e^ siècle qui nous soient connues.

Certaines pièces de la trouvaille de Dodone, d'un aspect fort étrange, témoignent du goût original qui présidait à la décoration des armures grecques. Parmi les garde-joues de casques trouvés par M. Carapanos, il en est qui imitent le visage humain : ce sont de véritables masques, reproduisant les traits du guerrier, les détails de la barbe frisée avec soin, ou largement massée, la

1. *Olympia*, IV, *die Bronzen*, pl. XXXIX.
2. Carapanos, *Dodone et ses ruines*, pl. XVI.

courbe des moustaches. Le soldat coiffé de ce casque et armé de toutes pièces semblait une véritable statue de

FIG. 211. — COMBAT DE POLLUX ET DE LYNCÉE
RELIEF EN BRONZE DE DODONE

(Athènes, Collection Carapanos.)

bronze; rien ne fait mieux comprendre la légende rapportée par Hérodote, d'après laquelle les premiers hoplites

grecs qui pénétrèrent en Égypte parurent aux indigènes de véritables hommes d'airain (ἄνδρες χάλκειοι)[1].

§ III. — Objets de toilette. — Les miroirs

De Witte : *les Miroirs chez les Anciens.* — Mylonas, Ἑλληνικὰ κάτοπτρα, Athènes, 1876. — Dumont : *Monuments grecs de l'Association des études grecques,* 1873; *Miroirs grecs ornés de figures au trait.* — Pottier, dans Dumont et Chaplain : *les Céramiques de la Grèce propre,* t. II, p. 242. — Michon : *Monuments grecs de l'Association des Études grecques,* 1891-1892.

Grâce à l'usage qu'avaient les Grecs d'ensevelir avec le mort tout ce qui avait pu le charmer pendant sa vie, les découvertes de tombeaux, dues à des fouilles ou à des hasards, ont mis au jour un grand nombre d'objets de toilette, fibules, boîtes à fard, miroirs, etc. Parmi ces objets, les miroirs grecs forment une classe importante de monuments, qui n'a attiré qu'assez tardivement l'attention des archéologues. On connaissait des miroirs étrusques et latins, les premiers en grand nombre; les miroirs grecs sont infiniment supérieurs en beauté aux miroirs étrusques, et prouvent que l'art hellénique n'a pas dédaigné d'orner avec un soin exquis ces accessoires de la toilette féminine.

Les miroirs grecs, aussi bien que ceux de l'Étrurie, sont en bronze, et affectent le plus souvent la forme arrondie. Au point de vue de la technique, ils se divisent en deux classes : 1° les miroirs simples, en forme de disques, offrant une face convexe, soigneusement polie, qui reflétait l'image, et une face concave, ornée de figures tracées au burin. Ces disques sont garnis d'un manche, en forme de statuette munie d'un socle, qui permettait, soit de les tenir à la main, soit de les poser sur une table. Les peintures de vases qui reproduisent des scènes de

1. Hérodote, liv. I, II, 152.

toilette montrent souvent des femmes tenant leur miroir. 2° Une autre forme, fréquente surtout en Grèce, est celle des miroirs figurant une boîte; ils se composent de deux disques métalliques s'emboîtant l'un dans l'autre, quelquefois réunis par une charnière. Le disque supérieur, ou le couvercle, est orné extérieurement de figures en bas-relief, tandis qu'à l'intérieur il est poli avec soin, et argenté; c'est cette face qui réfléchissait l'image. Le second disque formant le corps de la boîte est décoré, à l'intérieur, de figures gravées au trait; souvent le contour des figures est rempli par une légère couche d'argent, tandis que le fond est doré.

On voit que la technique des miroirs grecs fournit un triple sujet d'études : 1° la gravure au trait; 2° les bas-reliefs; 3° les manches en forme de statuettes.

1° *Miroirs gravés au trait.* — Les artistes étrusques ont pratiqué avec habileté l'art de graver au burin, comme le prouvent les nombreux miroirs trouvés en Étrurie. Mais, sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, les Grecs ont été leurs maîtres. Que les Grecs aient été initiés à cet art par les Orientaux, la question n'est pas douteuse[1]. Toutefois, il faut reconnaître que les Hellènes ont porté à la perfection l'art de graver au burin sur le bronze, et cette extrême habileté, jointe à la rareté des monuments connus, donne une haute valeur aux miroirs grecs qui nous ont été conservés. Un des plus beaux exemplaires, parmi les miroirs gravés, est celui qui représente le héros éponyme de Corinthe (Κόρινθος) couronné par une femme (Λευκάς) personnifiant la colonie corinthienne de Leucade. Le héros, à demi nu, est assis sur un siège aux pieds massifs; un manteau couvre le bas du corps, et le torse apparaît dans toute la beauté de ses formes ro-

1. Voir, par exemple, les patères d'argent gravées au trait et rehaussées d'un placage d'or qui sont des produits de l'industrie phénicienne. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. III, p. 755

bustes ; la tête a une expression calme et puissante. Il se tourne vers Leukas, qui, drapée dans l'himation, couronne le héros ; une rosace, des fleurs et des plantes marines, dessinées dans le champ, complètent la composition

FIG. 212. — LEUKAS ET CORINTHOS, MIROIR GREC GRAVÉ AU TRAIT
(Musée du Louvre.)

(fig. 212). Le goût très simple qui a dicté l'ordonnance de la scène, la perfection du dessin et la hardiesse de certains détails, témoignent des qualités les plus rares de l'hellénisme. Qu'on compare ce miroir aux plus beaux des miroirs étrusques, on reconnaîtra bien vite quelle distance sépare ce style élégant et pur de la lourdeur des dessins étrusques. Parmi les autres miroirs grecs, celui du génie

des combats de coqs (au musée de Lyon) et celui des danseuses, le cèdent à peine au miroir de Corinthos. L'étude de ces monuments a révélé la perfection de l'art grec dans un genre qu'on avait cru longtemps le privilège exclusif de l'Etrurie.

2° *Couvercles de miroirs avec bas-reliefs.* — Les bas-reliefs de bronze qui décorent les couvercles de miroirs rentrent dans des séries déjà connues ; ils n'ont pas, comme les figures gravées, l'avantage de représenter une forme, longtemps ignorée, de l'industrie hellénique. Néanmoins, on ne saurait méconnaître la valeur artistique de ces reliefs, dont plusieurs appartiennent à la meilleure époque. Celui qui montre Ganymède enlevé par l'aigle est un chef-d'œuvre de grâce (fig. 213). Sur un autre relief, un Silène ivre porte une Ménade, en tenant sur sa hanche le genou de la jeune femme, tandis qu'un Éros aux longues ailes vole devant le groupe ; bien que le style soit déjà des derniers temps, il a conservé toute la finesse de la belle époque de l'art. En général, les reliefs des miroirs offrent des sujets empruntés aux cycles d'Aphrodite et de Dionysos, divinités d'un caractère gracieux et sensuel, dont le cortège joyeux, Éros, Pans ou Ménades, inspire la verve des artistes ; ces motifs sont d'ailleurs en parfait accord avec la destination des objets qu'ils décorent.

3° *Pieds de miroirs.* — Depuis que les miroirs grecs ont été étudiés avec plus de soin, on a pu reconnaître que plusieurs statuettes de style grec, déjà publiées, avaient servi de manches à des miroirs. La série de ces monuments s'est donc rapidement enrichie. Au point de vue de l'histoire de l'art, ces figurines forment une suite précieuse. Les plus anciennes ont toute la raideur archaïque et rappellent les figures de femmes qui ornaient le faîte du temple d'Égine. L'une d'elles, qui appartient à une collection privée d'Athènes, offre la représentation d'Aphrodite sous sa forme ancienne : la déesse, étroite-

ment serrée dans un manteau qui dessine le corps, les pieds joints, tient une colombe, et deux Chimères aux ailes retroussées soutiennent le disque du miroir. Tout autre est la figurine que nous reproduisons (fig. 214) : le

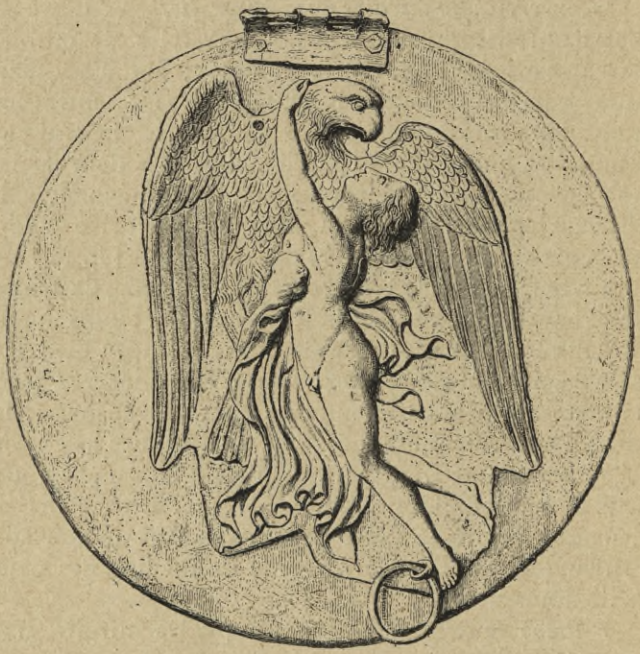


FIG. 213. — GANYMÈDE ENLEVÉ PAR L'AIGLE, MIROIR GREC A RELIEF
(Musée de Berlin.)

style a déjà toute sa perfection, et l'attitude droite du corps, les plis verticaux du costume, rappellent seuls le style sévère de l'époque précédente; deux Eros ailés supportent le miroir, sur les bords duquel court une élégante rangée d'oves.

On ne saurait énumérer tous les objets de bronze qui peuvent être étudiés avec profit ; nous signalerons pour-

FIG. 214. — PIED DE MIROIR GREC
(Musée d'Athènes.)

tant les disques de bronze à gravures, encore fort peu

nombreux, et qui ne doivent pas être confondus avec les miroirs. Le musée de Berlin en possède un fort bel exemplaire, représentant un éphèbe s'exerçant aux haltères. Ces disques sont, le plus souvent, des ex-voto. Le procédé de la gravure a été aussi appliqué à d'autres objets, comme les plaques servant à décorer des meubles ou des manches de strigiles, instruments employés dans les palestres et les gymnases, et dont les athlètes se servaient pour racler leur corps couvert de sueur et d'huile.

L'étude des petits bronzes promet encore de curieuses découvertes. On voit par ces exemples que rien ne doit être dédaigné par l'archéologie. L'examen de ces petits monuments contribue puissamment à développer le tact, à faire cette éducation de l'œil, sans laquelle il n'y a pas d'études archéologiques. En même temps, rien ne fait mieux apprécier à quel point l'unité régnait dans tous les arts de la Grèce ; les Hellènes n'auraient pas admis que les objets d'usage quotidien, produits de l'art le plus modeste, fussent dépourvus de cette élégance qui était pour la race grecque le plus impérieux besoin.

CHAPITRE II

L'ORFÈVRERIE, LES BIJOUX

De Lasteyrie : *l'Orfèvrerie depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.* — Billing : *the Science of Gems, Jewels,* etc. Londres, 1867. — Clément : *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III,* Paris, 1862. — Arneth : *die antiken Gold- und Silbermonumente des antik. Cabinets in Wien.* — Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines;* art. *Cœlatura.* — E. Fontenay : *les Bijoux anciens et modernes,* 1887. — Hadaczek : *der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker,* Vienne, 1903. — Schreiber : *Die Alexandrinische Toreutik,* Vienne, 1894. — Héron de Villefosse : *le Trésor de Boscoreale* (*Monuments Piot,* t. IV, 1899).

Le travail des métaux précieux constitue une branche importante de la toreutique, et, à l'origine, les Grecs ne séparaient pas ces deux arts; dans l'antiquité homérique, l'ouvrier qui travaille le bronze (χαλκεύς) est en même temps orfèvre (χρυσοχόος)[1]. La Grèce, longtemps pauvre en métaux précieux, attribuait à l'orfèvrerie, comme à l'art du bronze, une origine légendaire : si les Cabires et les Dactyles étaient les premiers forgerons, les Telchines étaient les premiers orfèvres. On sait déjà que ces légendes dissimulent le plus souvent des emprunts faits à l'Orient asiatique. La part qui revient à l'Orient dans l'initiation de la Grèce aux procédés de ces arts délicats est évidente : les bijoux d'or et d'argent, les vases en métaux précieux étaient par excellence des objets de commerce, apportés par le trafic des Phéniciens. Aux temps homériques, les

1. *Odyssée,* III, 425-432.

ouvrages en métal les plus recherchés viennent de l'étranger; le plus bel éloge qu'en puisse faire Homère, c'est de dire qu'ils ont été fabriqués à Cypre ou à Sidon. La cuirasse et le char d'Agamemnon sont un présent du roi de Cypre[1]; le cratère d'argent donné en prix par Achille aux jeux funèbres en l'honneur de Patrocle est l'œuvre d'artistes sidoniens[2]. Les monuments qui nous aident le mieux à comprendre les descriptions d'Homère sont les pièces d'orfèvrerie découvertes à Cypre, à Rhodes, et jusqu'en Italie[3]; ces coupes d'argent ciselé, travaillées au repoussé, offrant des scènes guerrières ou religieuses disposées par zones, nous donnent une idée exacte des vases précieux que les navigateurs phéniciens importaient en Grèce, et qui ont fourni les principaux éléments des descriptions homériques.

Au reste, les bijoux du style le plus ancien, trouvés dans les pays grecs, accusent nettement cette influence de l'Orient sur les objets de luxe et de parure à l'époque du VIII^e^ siècle. Sans multiplier les exemples, nous citerons un curieux bandeau d'or estampé, trouvé à Athènes[4], qui montre une suite d'animaux rappelant de très près, par la disposition et par le style, les zones d'animaux asiatiques. Le groupe de bijoux le plus important, pour cette période, est celui que M. Salzmann à découvert à Rhodes, dans la nécropole de Camiros. Le style oriental qui les caractérise apparaît dans des plaques estampées d'un or très pâle, qui appartenaient à un collier; elles offrent deux types alternant : d'une part, un Centaure à pieds humains, coiffé à l'égyptienne, et figuré sous sa forme la plus an-

1. *Iliade,* XI, 19.

2. *Iliade,* XXIII, 741.

3. Voir les coupes de Cittium et de Larnaca au musée du Louvre et surtout la belle patère d'Amathonte, publiée par M. Colonna-Ceccaldi (*Rev. arch.*, 1876).

4. Musée du Louvre. Le même musée possède des ornements d'or, boutons ou boucles d'oreilles, décorés de têtes humaines coiffées à l'égyptienne : ces bijoux proviennent de Mégare.

cienne; de l'autre, une déesse asiatique, l'Artémis persique ou Anaïtis, tenant de chaque main un lion ou une panthère.

Avec les types d'ornementation, les Grecs reçoivent de l'Orient la science des procédés techniques; aussi l'orfèvrerie se développe-t-elle, comme l'art de travailler les autres métaux, dans la Grèce asiatique. Les toreuticiens de Samos et de Chios sont également des orfèvres, et ils arrivent rapidement à une telle habileté de main que l'Orient leur fait à son tour des emprunts. Désormais, les artistes grecs vont apporter dans l'exécution des objets de luxe et de parure un goût exquis et une perfection de procédés qui s'imposent à l'imitation des Étrusques eux-mêmes, ces maîtres consommés dans l'art de ciseler les métaux précieux.

Les bijoux trouvés dans la Grèce propre sont assez rares : une des plus riches collections de bijoux grecs, celle de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, provient de l'ancienne Panticapée (aujourd'hui Kertch), en Crimée[1]. Comment des œuvres de travail évidemment grec sont-elles parvenues dans des pays aussi lointains? Le fait n'a rien de surprenant, si l'on songe qu'au v^e^ et au iv^e^ siècle la renommée des artistes grecs s'étendait assez loin pour que les princes du Bosphore cimmérien les fissent travailler pour eux, soit à Athènes, soit dans leur propre pays. Un autre lieu de provenance, plus riche encore en bijoux grecs, est l'Étrurie : ce sont les nécropoles étrusques de Vulci et de Caeré qui ont fourni les éléments de la collection du Musée Grégorien, à Rome, et de la collection Campana, dont le Louvre s'est enrichi. Malgré leur origine étrusque, ces objets n'en sont pas moins de précieux documents pour l'histoire de l'orfèvrerie grecque; ils appartiennent à la période où l'ancien art étrusque, issu

1. Ces bijoux ont été publiés dans les *Antiquités du Bosphore cimmérien,* et dans les *Comptes rendus de la commission archéologique de Saint-Pétersbourg.*

de l'Asie, a fait place à un art dérivé de la Grèce. A ce moment, les relations sont fréquentes entre les deux pays, et le goût hellénique domine dans ces œuvres délicates, dont le travail minutieux convient aux qualités les plus particulières du génie étrusque.

La technique des bijoux grecs offre encore bien des problèmes qui commandent une étude attentive. De nos jours, des orfèvres romains, MM. Castellani, ont essayé de les résoudre par des essais pratiques et par des imitations exécutées avec une parfaite habileté[1]. Il faut cependant reconnaître que sur certains points, les secrets de l'industrie antique n'ont pas été pénétrés; on se demande encore par quels procédés les artistes grecs et étrusques réalisaient ces œuvres d'une finesse inimitable. Le *granulé*, genre de décoration qui consiste à fixer sur une feuille d'or de petites perles d'or presque invisibles, et qui est employé dans la plupart des bijoux étrusco-grecs, est un de ces secrets que l'art moderne désespère de découvrir.

Le principe qui guidait les artistes grecs semble avoir été le suivant : attribuer une grande supériorité au mérite du travail sur la valeur de la matière employée. Aussi, ce n'est pas le luxe des pierres précieuses qui donnait aux bijoux grecs un si haut prix : c'est l'exquise ciselure du métal, et la fantaisie déployée dans l'ornementation. Les éléments en sont empruntés à la nature; ils comportent des fruits, des fleurs, des feuillages, auxquels vient se joindre l'imitation de la figure humaine. Tous ces motifs sont agencés avec un art fécond en ressources, dont la seule loi est le caprice. Toutefois, la destination des bijoux impose à l'artiste certaines données : ainsi, la fantaisie a plus de liberté dans la décoration des pendants d'oreilles, des pendeloques de collier, que dans celle des

1. Castellani, *Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 20 décembre 1860, et *Della orificeria italiana*, Roma, 1872.

bracelets ou des couronnes, dont l'art est plus sévère.

Avant de signaler quelques-uns des types adoptés par les orfèvres grecs, il importe de distinguer, parmi les bijoux anciens, ceux qui ont une destination funéraire, et ceux qui étaient faits pour être portés. Les premiers étaient des ornements de parade, dont on revêtait le mort le jour des funérailles, et qu'on ensevelissait avec lui ; il n'était pas rare qu'on fît ainsi l'économie de bijoux réels. Telles sont les couronnes qu'on trouve dans beaucoup de tombeaux grecs[1]; elles imitent le feuillage de l'ache, du laurier, etc.; mais l'extrême ténuité des feuilles d'or battu où elles ont été découpées, indique assez qu'elles n'étaient faites que pour l'usage d'un jour. Il est à peine besoin d'indiquer que l'art des orfèvres réservait ses qualités et ses ressources pour les bijoux destinés à être portés.

Il est difficile de passer en revue tous les objets de la parure féminine où s'exerçait la fantaisie des orfèvres ; le caprice et la mode y règnent en maîtres, et créent une infinie diversité de types. Nous nous bornerons à citer quelques exemples. Un des plus beaux bijoux étrusco-grecs du Louvre est un diadème de femme, ou *stéphané*, où des perles en pâte de verre et des palmettes émaillées sont associées aux ornements d'or ciselé[2]. Le diadème imite une couronne de fleurs, faite de marguerites et de fleurs plus petites, auxquelles sont mêlées des aigrettes de feuillage d'un travail exquis. C'était là un objet de parure bien différent de la superbe couronne d'or, trouvée à Armento, aujourd'hui possédée par l'Antiquarium de Munich. Elle se compose de branches de chêne, auxquelles s'enlacent des guirlandes de fleurs, tandis qu'à la partie supérieure des figures ailées sont placées au milieu du

1. Le musée national d'Athènes possède des couronnes d'or de ce genre. On en voit aussi au Louvre, au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, et au Musée Grégorien, au Vatican. Les textes anciens font allusion à cette coutume : Ménandre (dans Stobée, *Floril.*, CXXIII, 2) parle d'un mort richement paré : πολυτελὴς νεκρός.

2. *Bijoux du musée Napoléon III,* n° 1.

feuillage. L'inscription gravée sur le socle d'une de ces figurines indique le caractère votif de cette œuvre d'art : « Kreithonios a consacré cette couronne. » Peut-être a-t-elle fait partie du trésor d'un temple.

Les colliers se composent souvent de plusieurs rangs de chaînettes terminées par des pendants; celui du milieu, de dimensions plus grandes, est le plus travaillé, et représente une fleur, ou une tête de divinité. Le musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, est très riche en bijoux de ce genre trouvés en Crimée. Nous citerons surtout une magnifique pendeloque, provenant de la tombe d'une prêtresse de Déméter. Des chaînettes et des glands d'or sont suspendus à une plaque ciselée, qui représente une Néréide portant les cnémides de l'armure d'Achille.

Mais c'est surtout dans l'exécution des pendants d'oreilles que les orfèvres font preuve d'une surprenante fécondité d'invention. On peut suivre l'histoire de ces élégants accessoires de la toilette féminine, depuis les pendeloques à chaînettes, d'un goût quasi barbare, trouvées en Troade, jusqu'aux riches bijoux qu'ont livrés les tombes grecques de la Russie méridionale[1]. Un type fréquent au IVe siècle est le pendant en forme de disque, dérivé d'un type qui était de mode à l'époque archaïque; mais il est désormais agrémenté de chaînettes auxquelles sont suspendues des pendeloques, telles que de petites pyramides de forme allongée. Bientôt, ces formes trop simples ne suffisent plus, et la fantaisie des orfèvres introduit la figure humaine dans la décoration de ces bijoux. A ces disques étoilés de rosaces, ou transformés en fleurs épanouies, s'attachent de mignonnes figurines d'or du travail le plus délicat, des Nikés aux ailes déployées, des Ménades dansant, des Éros, des Sirènes, pures merveilles de fine ciselure[2]. Un de ces pendants, trouvé dans une

1. Voir le travail cité de Hadaczek.
2. S. Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, Paris, 1892.

tombe étrusque de Vulsinii, mais de travail grec, offre une singulière complication de chaînettes, de pendeloques, de figurines de Niké, le tout couronné par un minuscule char du Soleil (fig. 215). A voir ces prodiges d'habileté technique, on songe sans peine aux chefs-d'œuvre de délicatesse attribués aux toreuticiens grecs, à Callicratès de Lacédémone et à Myrmécidès d'Athènes; c'était toujours le même motif : un petit quadrige de fer, qu'une mouche pouvait couvrir de ses ailes.

FIG. 215. PENDANT D'OREILLE TROUVÉ A VULSINII

Les bracelets, les fibules, ou broches pour attacher le peplos, sont nombreux dans nos musées. Le travail est ordinairement plus simple; les bracelets se composent, le plus souvent, de cercles massifs et ciselés, ou de plaques au repoussé, réunies par bandes et munies d'un fermoir. Celui qui est reproduit ici, est un bracelet spirale terminé à chacune de ses extrémités par une figure de lion; il provient d'une tombe de Kertch, en Crimée (fig. 216). Enfin on trouve aussi dans les tombeaux grecs des plaques d'or ou d'argent, travaillées au repoussé, et qui avaient pu servir à décorer des vêtements. Telle est la plaque ci-après, qui provient d'Athènes, et qui offre un joli spécimen des sujets qu'aimaient à traiter les ciseleurs (fig. 217). C'est une jeune fille pesant deux Éros dans les plateaux d'une balance; on y retrouve comme un spirituel commentaire des épigrammes de l'Anthologie, où les poètes raffinent à l'envi sur les plus délicats sentiments de l'âme. C'est la mythologie galante dont s'inspirent les artistes pour décorer les objets de parure et pour se conformer au goût raffiné des classes élégantes.

A l'art de la ciselure se rattachent encore les grandes

pièces d'orfèvrerie, dont l'usage devient fréquent en Grèce vers l'époque macédonienne. Sous les successeurs d'Alexandre, la vie grecque perd sa simplicité première, et le luxe déployé dans leurs cours contribue au développement rapide de cette branche de l'art industriel[1]. Aussi les artistes cités par Pline comme les maîtres de la ciselure sont-ils, pour la plupart, contemporains des Ptolémées et des Séleucides. Mentor, Boëthos de Chalcedon, Stratonicos de Cyzique, sont les plus brillants parmi ces toreuticiens que l'on désignait sous le nom de *petits artistes* et qui appliquaient leur talent à la décoration des vases de métal précieux. Alexandrie a été un des centres les plus actifs de cette production; d'autre part, plusieurs de ces maîtres ont travaillé en Asie Mineure et ont mis leur art au service des rois de Pergame dont la richesse était légendaire.

FIG. 216. — BRACELET D'OR TROUVÉ A KERTCH

FIG. 217. — PLAQUE D'ARGENT TROUVÉE A ATHÈNES

1. Voir dans *Athénée* (V, 29-30) la description de la pompe de Ptolémée Philadelphe, où l'on portait des vases ornés de sujets bachiques et de masques théâtraux ciselés en haut-relief.

Grâce aux trouvailles faites en Italie, à Pompéi et à Boscoreale, en Allemagne, à Hildesheim, en France, à Bernay, on connaît aujourd'hui de très beaux spécimens

Cl. Giraudon.

FIG. 218. — PATÈRE D'ARGENT, TRÉSOR DE BOSCOREALE
(Musée du Louvre.)

de la toreutique hellénistique. Une patère d'argent du trésor de Hildesheim est ornée d'une figure en relief d'Athéna assise, rappelant d'assez près les monnaies de Pergame pour qu'on en cherche l'auteur en Asie Mineure. Parmi les objets d'argent qui constituent le riche trésor de Boscoreale, conservé au Louvre, il en est qui semblent

trahir la même origine. Tel est le vase à boire, d'une exécution aussi fine que spirituelle, où le ciseleur a représenté des cigognes défendant leur nid contre un crabe. Nous citerons encore les deux canthares portant des inscriptions grecques, sur les flancs desquels se déroulent des scènes variées dont les personnages sont des squelettes, sujets humoristiques et macabres, inspirés par la philosophie épicurienne : « Réjouis-toi, dit une des inscriptions, pendant que tu es encore en vie. » D'autres motifs font penser à une origine alexandrine, comme le buste de l'Afrique coiffée de la dépouille d'un éléphant, qui décore l'intérieur d'une patère de Boscoreale (fig. 218). Nous savons par Pline que cet art de la toreutique, si prospère encore au temps de Pompée et d'Auguste, ne tarde pas à décliner. Aussi les amateurs romains recherchaient-ils avec passion la vieille argenterie grecque (*argentum vetus*). Martial nous a laissé le portrait d'un collectionneur qui se vantait de posséder la coupe du vieux Nestor, et les vases donnés par Laomédon à Apollon « lorsqu'il eut élevé les murs de Troie au son de sa lyre[1] ».

1. Martial, *Épigrammes*, VIII, 6.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'ARTISTES

Æson, 315.
Agamèdes, 42.
Agéladas, 124, 126, 145, 151, 160, 188, 353.
[Agé]sandros, 210.
Agésandros, 226.
Agoracrite de Paros, 162, 183.
A'camènes, 155, 159, 162, 184.
Alxénor, 234.
Amasis, 297.
Amphicrate, 136.
Amyklaios, 123.
Anaxagoras, 140.
Andokidès, 299, 306.
Angélion, 117.
Anténor, 136.
Antigonos, 221.
Antiphanès, 192.
Apelle, 265, 349.
Apollodore, 324.
Apollonios, 226, 231.
Aristoclès, 131, 234.
Aristoclès de Kydonia, 124.
Aristoclès, fils de Clécetas, 124.
Aristomédon, 146.
Aristophanès, 313.
Aristoxénos, 340.
Arkhermos, 39, 105, 107.
Arkhiclès, 297.
Asklépiadès, 333.
Aspasios, 349.
Asstéas, 330, 332.
Athénadès, 348.
Athénion, 349.
Athénis, 105.
Athénodoros, 226.

Bathyclès de Magnésie, 39, 111, 118.
Boëdas, 217.
Boëthos, 349, 378.
Boupalos, 105.
Bryaxis, 198, 207.
Brygos, 307, 310.
Byzès, 104.

Calamis, 147, 148, 353.
Calliadès, 307.
Callicratès, 179, 377.
Callimaque, 62, 63, 72, 185, 186.
Callitelès, 140, 254.
Calon, 124, 140.
Canakhos, 124, 125, 126, 353.
Cimon de Syracuse, 340.
Cimon de Cléones, 304, 341.
Clearkhos de Rhégion, 117.
Cléœtas, 94, 124.
Cléomènes d'Athènes, 231.
Clitias, 279, 296.
Colkhos, 297.
Colotès, 162.
Crésilas, 162, 184, 188.
Critios, 136, 147.

Daidalos de Sicyone, 192.
Daïppos, 217.
Daméas, 192.
Daphnis de Milet, 61.
Dédale, 101, 128.
Démétrios d'Alopéké, 184.
Dexaménos, 348.
Dionysios, 146, 333.
Diyllos, 123.
Dipoinos, 39, 116, 124.
Dontas, 117.
Doryclidas, 117.
Douris, 307, 310.

Epictétos, 306.
Epigénès, 313.
Epigonos, 221.
Epilykos, 306, 307.
Erginos, 313.
Ergotélès, 299.
Ergotimos, 279, 296.
Euergos, 104.
Eugrammos, 268.
Eukheir, 268.
Euphranor, 208, 212, 217.
Euphronios, 307, 308, 309, 321.
Eutélidas, 118.
Euthycratès, 217, 218.
Eutykhidès, 217.
Euthymidès, 307, 309.
Euxithéos, 307.
Evainétos, 340.
Evergidès, 306.
Exekias, 297, 298.

Gitiadas, 118.
Glaucos, 146.
Glaucos de Chios, 39, 105.
Glaukias, 140.
Glaukytos, 297.
Glycon, 215, 231.

Hégias, 147, 313.
Hégylos, 117.
Héraklèidès, 333.
Hermaïos, 306.
Hermogénès, 299.
Hermogènes d'Ephèse, 61, 66.
Hermonax, 313.
Hiéron, 307, 311.

Hilinos, 306.
Hiskhylos, 299, 306.

Ictinos, 54, 60, 63, 70, 182, 183.
Iphikartidès, 104.

Képhisodote l'Ancien, 194.
Képhisodote le Jeune, 201, 208.
Khakhrylion, 277, 307, 309.
Kharès, 291.
Kharès de Lindos, 226.
Khartas, 118.
Kheirisophos, 117.
Khélis, 306.
Khersiphron, 55, 108.
Khionis, 124.
Khrysothémis, 118.

Lasimos, 330.
Léocharès, 198, 208.
Libon, 155.
Lycomède, 349.
Lykios, 184.
Lysippe, 192, 208, 212, 214-217, 219, 226, 349, 353, 360, 361.
Lysistratos, 212.

Macron, 307, 311.
Mégaclès, 313.
Meidias, 313, 316.
Mélas, 39, 105.
Ménémakhos, 333.
Mentor, 378.
Métagénès, 55, 108.
Micon, 84, 195, 312, 313, 321.
Mikkiadès, 39, 105, 107.
Mnésarchos, 347.
Mnésiclès, 54, 81, 82.
Myrmécidès, 377.
Myron, 126, 150, 151, 152, 183, 349, 360.

Néarkhos, 297, 299.
Nésiotès, 136, 147.
Nicias, 204.
Nicosthènes, 299, 304, 306, 320.
Nikératos, 221.
Nikias, 313.

Olympias, 348.
Onatas, 140, 254, 348, 359.
Onésas, 349.

Paidikos, 306.
Paionios d'Ephèse, 61.
Paionios de Mendé, 155, 187.
Panainos, 84, 162, 312.
Panphaios, 299, 304, 306, 307.
Pantias, 124.
Parrhasios, 265.
Pasiadès, 320.
Patroclès, 192.
Phaidros, 86.
Phanis, 217.
Pheidias, 349.
Pheidippos, 306.
Phidias, 68, 71, 113, 126, 134, 138, 147, 151, 159-167, 174, 175, 177, 178, 180, 183, 184, 188, 194, 201, 314, 341, 349, 353.
Philoclès, dit l'Egyptien, 294.
Phintias, 307.
Phradmon, 188.
Phrygillos, 348.
Phyromakhos, 221.
Pistoxénos, 306.
Polyclète, 126, 188-192, 214, 216, 217, 341, 349, 353.
Polyclète le Jeune, 192.
Polygnote, 84, 195, 265, 312-314, 321.
Polygnotos, 313.
Polymédès, 118.
Praxias, 306.
Praxitèle, 167, 194, 196, 201, 202, 204-209, 261, 262.
Praxitèle l'Ancien, 184.
Proclès, 340.
Protarchos, 349.
Protogènes, 265.
Psiax, 306.
Ptolikhos, 140.
Pyrgotèle, 349.
Pyrrhos, 184.
Pythagoras de Rhégion, 150.
Pythios, 61, 198.
Python, 306, 330.

Rhœcos, 39, 60, 105.

Salpion, 231.
Satyros, 198.
Saurias de Samos, 294.
Scopas, 55, 63, 196-198, 201, 207, 209-211, 215, 341.
Sérambos, 140.
Silanion, 207.
Simon, 140.
Skyllis, 39, 116, 124.
Smilis, 116, 140.
Sosias, 307, 309.
Sosibios, 231.
Sotadès, 313, 322.
Syadras, 118.
Synnoon, 124, 140.
Syriès, 347.
Sthennis, 208.
Stratonicos, 221, 378.

Tauriscos, 226.
Tectaios, 117.
Téleclès, 39.
Thargélios de Tralles, 61, 63.
Théoclès, 117.
Théodoros, 39, 60, 105, 108, 116, 118, 347.
Théopropos, 140.
Thrasymédès de Paros, 194.
Timagoras, 297.
Timarkhos, 201, 208.
Timonidas, 291, 293.
Timothéos, 194, 198.
Tléson, 299.
Trophonios, 42.

Xénophantos, 319.
Xénotimos, 313.

Zeuxis, 265.

TABLE DES GRAVURES

Figures.		Pages.
1.	— Vases de la Troade	4
2.	— Vase de Santorin	5
3.	— Le palais de Cnossos. — Le couloir des magasins	8
4.	— Peinture de Cnossos représentant l'intérieur d'un sanctuaire	9
5.	— Le porteur de vase	10
6.	— Buste de femme	11
7.	— Procession agraire	12
8.	— La déesse aux serpents	13
9.	— Grand vase de la nécropole royale de Cnossos	14
10.	— La porte des Lions, à Mycènes	16
11.	— Masque funéraire en or trouvé dans une tombe de Mycènes	17
12.	— Coupe sur une tombe à coupole de Mycènes	18
13.	— Course de taureau	19
14.	— Lame de poignard trouvée à Mycènes	20
15.	— Capture et domptage de taureaux	21
16.	— Vase de style mycénien à décor marin	22
16 *bis*.	— Modèle de temple en or trouvé à Mycènes	23
17.	— Plaque de bronze à décor géométrique	25
18.	— Siège d'une ville	27
19.	— Statue de lionne trouvée à Corfou	34
20.	— Artémis persique	38
21.	— Plan du mégaron mycénien	43
22.	— Fragment d'une colonnette mycénienne en ivoire	45
23.	— Chapiteau ionique archaïque de Délos	46
24.	— Ordre dorique du Parthénon	49
25.	— Ordre dorique. — Détail de la frise et du larmier	51
26.	— Chapiteau de Sélinonte	53
27.	— Chapiteau du temple d'Aphaia, à Egine	53
28.	— Chapiteau du Parthénon	54
29.	— Détail de l'ordre ionique de l'Erechthéion	56
30.	— Ordre de l'Erechthéion	57
31.	— Chapiteau ionique de l'Erechthéion	58
32.	— Chapiteau d'ante de l'Erechthéion	59
32 *bis*.	— Chapiteau corinthien	26

Figures.		Pages.
33.	— Le Parthénon, état actuel	68
34.	— Acrotère et chéneau	69
35.	— Plan d'un temple grec (Parthénon)	71
36.	— Ordre intérieur du naos	72
37.	— Eclairage du temple d'Ephèse	75
38.	— Chéneau en terre cuite peinte (Athènes)	78
39.	— Antéfixe en terre cuite peinte	79
40.	— Plan des propylées de l'acropole d'Athènes	83
41.	— Plan du théâtre de Dionysos à Athènes	85
42.	— Fauteuil du prêtre de Dionysos Eleuthérios	89
43.	— Théâtre de Priène, en Asie Mineure	91
44.	— Monument choragique de Lysicrate, à Athènes	93
45.	— Une maison de Délos	96
46.	— Statue d'homme trouvée à Orchomène	101
47.	— Statue de style primitif trouvée à Délos	102
48.	— Statue d'homme trouvée dans le sanctuaire d'Apollon Ptoos	106
49.	— Tête de la Niké de Délos	107
50.	— Statue de Kharès provenant de la voie sacrée des Branchides	109
51.	— Bas-relief de Samothrace	110
52.	— Le trésor de Cnide à Delphes (façade restituée)	112
53.	— Combat autour du corps d'Euphorbos, frise orientale du trésor de Cnide, à Delphes	113
54.	— Groupe de divinités, frise orientale du trésor de Cnide à Delphes	114
55.	— Bas-relief du tombeau lycien dit « monument des Harpyies » (face nord)	115
56.	— Fragment d'une statue féminine trouvé en Crète	117
57.	— Bas-relief votif à des morts héroïsés, trouvé en Laconie	119
58.	— Métope du trésor de Sicyone, à Delphes	121
59.	— Persée tuant la Gorgone, métope d'un temple de Sélinonte	123
60.	— L'Apollon de Piombino	125
61.	— Typhon, groupe en tuf d'un fronton de l'ancien Hékatompédon	129
62.	— Statue féminine de l'Acropole	131
63.	— Stèle funéraire d'Aristion	132
64.	— Stèle d'un discobole	134
65.	— Aurige montant en char	135
66.	— Groupe des Tyrannicides	137
67.	— Buste d'une statue féminine dédiée à Euthydicos	138
68.	— Tête de jeune homme	139
69.	— Fronton occidental du temple d'Aphaia à Egine (partie centrale)	141
70.	— Guerrier blessé, figure du fronton occidental du temple d'Aphaia à Egine	143
71.	— Aurige, statue de bronze	146
72.	— Joueuse de flûte, bas-relief décorant un des côtés du trône Ludovisi	147
73.	— Apollon Choiseul-Gouffier	148
74.	— Déméter, Coré et Triptolème, bas-relief trouvé à Eleusis	149
75.	— Discobole, copie d'une statue de Myron	151

Figures. Pages.

76. — Héraclès, Atlas et une Hespéride, métope du temple de Zeus à Olympie. 153
77. — Partie centrale du fronton est du temple de Zeus à Olympie. . 154
78. — Partie centrale du fronton ouest du temple de Zeus à Olympie. 155
79. — Tête d'Apollon, fronton ouest d'Olympie 157
80. — Tête de Pirithoos, fronton occidental d'Olympie 158
81. — L'Acropole d'Athènes. 161
82. — Statuette d'Athéna, d'après l'Athéna Parthénos 165
83. — Tête de déesse provenant du fronton est du Parthénon 168
84. — Dionysos, figure du fronton est du Parthénon 169
85. — Les Parques, groupe du fronton est du Parthénon 171
86. — Centaure et Lapithe, métope du Parthénon 173
87. — Groupe de dieux, frise orientale du Parthénon. 175
88. — Jeunes filles et héraut, frise orientale du Parthénon 176
89. — Cavaliers, frise nord du Parthénon 177
90. — Scène de centauromachie, fragment de la frise ouest du temple appelé Théséion 179
91. — Victoire rattachant sa sandale, bas-relief de la balustrade du temple d'Athéna Niké 181
92. — Le portique des Caryatides (Erechthéion) 182
93. — Buste-hermès de Périclès 185
94. — Danseuses, groupe de couronnement de la colonne aux acanthes. 186
95. — La Niké de Paionios 187
96. — Amazone blessée, copie en marbre de l'Amazone de Polyclète. . 189
97. — Le Diadumène de Polyclète.. 190
98. — Le Doryphore de Polyclète 191
99. — Buste de la statue d'Eiréné portant Ploutos. 195
100. — Tête d'Atalante trouvée à Tégée. 197
101. — La Ménade au chevreau. 198
102. — Combat de Grecs et d'Amazones, frise du Mausolée. 199
103. — Statue de Mausole 200
104. — Apollon, Marsyas et l'esclave scythe, bas-relief trouvé à Mantinée. 203
105. — Le satyre au repos 204
106. — Hermès portant Dionysos enfant 205
107. — Tête de l'Aphrodite de Cnide 206
108. — Déméter, statue trouvée à Cnide 209
109. — Aphrodite, statue trouvée à Milo. 211
110. — La Victoire de Samothrace 213
111. — Statue du Thessalien Agias. 215
112. — Alexandre, hermès trouvé à Tivoli 216
113. — L'Apoxyoménos de Lysippe 217
114. — Alexandre chassant le lion, face ouest du grand sarcophage de Sidon. 218
115. — Gaulois mourant. 222
116. — Soubassement et portique du grand autel de Pergame, coupe sur l'escalier. 223
117. — Zeus combattant contre les Géants, morceau de la grande frise de l'autel de Pergame. 225

Figures. Pages.

118. — Le Taureau Farnèse. 227
119. — Négrillon, statuette en bronze. 229
120. — Paysan allant au marché, bas-relief. 230
121. — Couronnement d'une stèle funéraire attique 233
122. — Personnage jouant avec son chien. 234
123. — Stèle d'Hégéso. 235
124. — Stèle de Damasistraté. 237
125. — Banquet funèbre 238
126. — Ex-voto à Asclépios et à Hygie 240
127. — En-tête d'un décret d'alliance entre Athènes et Corcyre 243
128. — Masque comique, terre cuite d'Asie Mineure. 245
129. — Joueuse de crotales, plaque de terre cuite estampée 248
130. — Coiffeur et client, terre cuite archaïque de Béotie. 251
131. — Hermès Criophore, terre cuite de Thespies. 252
132. — Déméter, buste de terre cuite estampé. 253
133. — Buste de Coré, terre cuite d'Athènes. 254
134. — Ephèbe tenant un lièvre, terre cuite de Locride. 257
135. — Jeune femme tenant un éventail, terre cuite de Tanagra 258
136. — Jeune fille accoudée près d'une idole, terre cuite de Tanagra . . 258
137. — Femme assise, terre cuite de Tanagra. 259
138. — Eros dansant, terre cuite de Tanagra 259
139. — Niké, terre cuite de Myrina 261
140. — Marchand forain, terre cuite d'Asie Mineure. 262
141. — Fragment de terre cuite de Tarse. 263
142. — Amphore 271
143. — Cratère. 271
144. — Cratère avec anses à volutes. 271
145. — Oxybaphon.. 272
146. — Kélébé 272
147. — Stamnos. 272
148. — Hydrie 273
149. — Kalpis. 273
150. — Œnochoé 273
151. — Kylix. 274
152. — Kyathos. 274
153. — Canthare. 274
154. — Karkhésion. 275
155. — Lékythos.. 275
156. — Olpé 275
157. — Aryballe. 276
158. — Lékythos aryballisque. 276
159. — Bombylios. 276
160. — Kotyliskos 276
161. — Alabastron. 276
162. — Rhyton. 276
163. — Grande amphore à sujets funéraires, style du Dipylon. 283
164. — Grande amphore de Milo 285
165. — Sarcophage de Clazomène. 287

Figures. Pages.

166. — La coupe d'Arcésilas 288
167. — Bombylios de style corinthien 290
168. — Vase corinthien à zones d'animaux 291
169. — Grand cratère corinthien 292
170. — Le vase François 295
171. — Hydrie à figures noires signée de Timagoras 298
172. — Héraclès combattant contre le triple Géryon, peinture d'une amphore d'Exékias 299
173. — Amphore à figures noires, du style de Nicosthènes 300
174. — Lamentation funèbre, plaque de terre cuite peinte attique . . . 301
175. — Athéna Promachos, peinture d'une amphore panathénaïque . . . 302
176. — Cratère à figures rouges de style sévère 305
177. — Amphitrite remettant à Thésée l'anneau de Minos, fond d'une coupe d'Euphronios 309
178. — Achille tuant Troïlos, intérieur d'une coupe d'Euphronios . . . 310
179. — La prise de Troie, coupe de Brygos 311
180. — Niobide blessé, détail du cratère d'Orviéto 313
181. — Combat des Athéniens contre les Amazones, peinture d'un aryballe de Cumes 314
182. — Khrysos, Niké et Ploutos, œnochoé attique 316
183. — Nymphes dansant, détail d'un aryballe du Louvre 317
184. — Hydrie à reliefs trouvée à Cumes 319
185. — Tête d'Orphée, fragment d'une coupe attique à fond blanc . . . 320
186. — Aphrodite sur un cygne, coupe à fond blanc trouvée à Camiros. 321
187. — Lécythe blanc attique 323
188. — L'offrande auprès de la stèle 325
189. — La déposition au tombeau, peinture d'un lécythe blanc d'Athènes 327
190. — Péliké 330
191. — Grande amphore de Canossa 331
192. — Monnaie archaïque d'Egine 336
193. — Monnaie archaïque de Béotie 336
194. — Tétradrachme d'Athènes, v^e^ siècle avant notre ère 337
195. — Monnaie incuse de Tarente 337
196. — Monnaie d'argent d'Elide 339
197. — Pentécontalitre de Syracuse avec la signature d'Evaïnétos . . . 340
198. — Tétradrachme d'Athènes, style récent 340
199. — Monnaie d'Alexandre, tyran de Phères 341
200. — Tétradrachme d'Antiochos II, roi de Syrie 342
201. — Pierres gravées mycéniennes 346
202. — Scarabée gravé par Syriès 347
203. — Apollon jouant de la lyre, pierre gravée 347
204. — Calcédoine signée par Dexaménos 348
205. — Pélops abreuvant ses chevaux 349
206. — Le camée Gonzaga 350
207. — Bronze archaïque de Dodone 357
208. — Athéna Promachos, statuette en bronze 358
209. — Aphrodite, bronze de la collection Carapanos 359

Figures. Pages.

210. — Guerrier grec, bronze de Tarente. 360
211. — Combat de Pollux et de Lyncée, relief en bronze de Dodone. . 363
212. — Leukas et Corinthos, miroir grec gravé au trait 366
213. — Ganymède enlevé par l'aigle, miroir grec à relief. 368
214. — Pied de miroir grec 369
215. — Pendant d'oreille trouvé à Vulsinii. 377
216. — Bracelet d'or trouvé à Kertch 378
217. — Plaque d'argent trouvée à Athènes 378
218. — Patère d'argent, trésor de Boscoreale. 379

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

La maison Ar. Rhomaïdès, rue Niké, à Athènes, qui a eu l'obligeance de nous autoriser à reproduire un certain nombre de ses clichés, possède la collection complète des antiquités d'Athènes, Delphes, Olympie, Délos, etc..

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE DE LA PREMIÈRE ÉDITION v
PRÉFACE DE LA NOUVELLE ÉDITION ix

LIVRE PREMIER

Les origines de l'art grec.

CHAPITRE PREMIER

LA PÉRIODE ÉGÉENNE ET MYCÉNIENNE 1

§ 1. — La civilisation égéenne. 1
§ 2. — La civilisation crétoise et mycénienne. 5

CHAPITRE II

L'ART DE L'ÉPOQUE HOMÉRIQUE 24

§ 1. — Le style dorien en Grèce 24
§ 2. — L'art homérique. 26

CHAPITRE III

LES ORIGINES ORIENTALES 29

§ 1. — Influences phéniciennes 30
§ 2. — Influences égyptiennes. 33
§ 3. — Influences assyriennes. 35
§ 4. — Développement de l'hellénisme 37

LIVRE II

L'architecture.

CHAPITRE PREMIER

Page

LES ORIGINES DES ORDRES GRECS 41

CHAPITRE II

LES ORDRES GRECS. — LEURS PRINCIPES. 48

§ 1. — L'ordre dorique. 48
§ 2. — L'ordre ionique 55
§ 3. — L'ordre corinthien. 61

CHAPITRE III

LES MONUMENTS 65

§ 1. — Le temple. 65
§ 2. — Les propylées. — Les portiques. 81
§ 3. — Les théâtres. — Les monuments choragiques. — Les odéons et les stades 84
§ 4. — Les villes. — La maison hellenistique. 94

LIVRE III

La sculpture.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES 99

CHAPITRE II

Pages.

L'ARCHAÏSME 104

§ 1. — La Grèce orientale 104
§ 2. — La Grèce occidentale 116
§ 3. — L'école attique 127
§ 4. — Ecole d'Egine 140

CHAPITRE III

LA SCULPTURE APRÈS LES GUERRES MÉDIQUES (480) JUSQU'A LA FIN DU Vᵉ SIÈCLE 145

§ 1. — Les maîtres de transition 145
§ 2. — Les sculptures d'Olympie 152
§ 3. — Phidias 159
§ 4. — La sculpture monumentale. — Les marbres du Parthénon 167
§ 5. — La sculpture monumentale 178
§ 6. — Les élèves et les contemporains de Phidias 183
§ 7. — Ecole d'Argos. — Polyclète 188

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE AU IVᵉ SIÈCLE 193

§ 1. — Scopas 196
§ 2. — Praxitèle 201
§ 3. — Les contemporains de Scopas et de Praxitele . . . 207
§ 4. — Lysippe . . . . . .

CHAPITRE V

L'ART HELLÉNISTIQUE 220

§ 1. — École de Pergame 221
§ 2. — Écoles de Rhodes et de Tralles 226
§ 3. — L'art alexandrin 228

CHAPITRE VI

Pages.

LES STÈLES ET LES EX-VOTO 232

§ 1. — Stèles funéraires 232
§ 2. — Ex-voto aux divinités 239
§ 3. — Marbres relatifs à la vie politique. 241

LIVRE IV

Les figurines de terre cuite 245

§ 1. — Les plaques estampées 246
§ 2. — Les figurines de terre cuite. 249

LIVRE V

Les vases peints.

CHAPITRE PREMIER

QUESTIONS GÉNÉRALES D L'HISTOIRE DE LA CÉRAMIQUE 265

CHAPITRE II

LES FORMES ET LA TECHNIQUE DES VASES PEINTS 270

§ 1. — Formes des vases 270
§ 2. — Technique des vases 277

CHAPITRE III

CLASSIFICATION DES VASES PEINTS 280

§ 1. — Le style géométrique 281

Pages.

§ 2. — Les influences orientales. — Les vases d'ancien style ionien et corinthien 284
§ 3. — Les vases à figures noires. — Le style attique du VI^e siècle. 293
§ 4. — Les vases à figures rouges. — Le style sévère et le style libre du VI^e siècle 303
§ 5. — Les vases à fond blanc 320
§ 6. — La fin de la peinture de vases. 329

LIVRE VI

La numismatique et la glyptique.

CHAPITRE PREMIER

La numismatique 335

CHAPITRE II

La glyptique. 344

LIVRE VII

Bronzes et bijoux.

CHAPITRE PREMIER

Les bronzes 353

§ 1. — Les petits bronzes. 355
§ 2. — Objets d'ornementation. — Plaques en bronze repoussé. 361
§ 3. — Objets de toilette. — Les miroirs 364

CHAPITRE II

Pages.

L'ORFÈVRERIE, LES BIJOUX 371

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'ARTISTES 381

TABLE DES GRAVURES 383

2180. — Imprimerie MOTTEROZ et MARTINET, 7, rue Saint-Benoît, Paris

ALCIDE PICARD, Éditeur, 11, rue Soufflot, PARIS

BIBLIOTHÈQUE
DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

PUBLIÉE SOUS LE PATRONAGE DE L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Couronnée par l'Académie française (Prix Montyon) et par l'Académie des Beaux-Arts (Prix Bordin)

Directeur de la publication : **M. Jules Comte**

Chaque volume, de format in-4° anglais, est imprimé avec luxe sur papier teinté. Il contient environ 400 pages, illustrées de 150 à 200 gravures inédites et exécutées d'après les originaux.

Prix de chaque volume broché. . . . . 3 fr. 50
Reliure artistique, pleine toile. . . . . 4 fr. 50
Demi-reliure d'amateur. . . . . 6 fr. »

59 VOLUMES PARUS

Anatomie artistique (l'), par M. Mathias Duval, membre de l'Académie de médecine, professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts.

Anatomie plastique (Histoire de l'), par MM. Mathias Duval et Edouard Cuyer, professeur suppléant d'anatomie a l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Rouen.

Archéologie chrétienne (l'), par M. Pératé, ancien membre de l'Ecole française de Rome.

Archéologie égyptienne (l'), par M. Maspero, membre de l'Institut, professeur au Collège de France.

Archéologie étrusque et romaine (l'), par M. Martha, ancien membre de l'Ecole française d'Athènes, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris.

Archéologie grecque (l'), par M. Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur d'Archéologie à la Faculté des Lettres de Paris.

Archéologie orientale (l'), par M. Ernest Babelon, membre de l'Institut, conservateur du cabinet des Médailles et Antiques à la Bibliothèque nationale

Architecture gothique (l'), par M. Ed. Corroyer, membre de l'Institut, inspecteur général des édifices diocésains.

Architecture grecque (l'), par M. V. Laloux, architecte du Gouvernement.

Architecture de la Renaissance (l'), par M. Léon Palustre.

Architecture romane (l'), par M. Ed. Corroyer.

Armes (les), par M. M. Maindron.

Art arabe (l'), par M. Al. Gayet.

Art byzantin (l'), par M. Bayet, directeur de l'Enseignement supérieur au ministère de l'Instruction publique.

Art chinois (l'), par M. Paléologue, ministre plénipotentiaire.

Art des jardins (l'), par M. Georges Riat, bibliothécaire au cabinet des Estampes.

Art de la Verrerie (l'), par M. Gerspach, directeur honoraire de la Manufacture nationale des Gobelins.

Art héraldique (l'), par M. Gourdon de Genouillac.

Art indien (l'), par M. Maurice Maindron.

Art indo-chinois (l'), par M. A. de Pouvourville.

Art japonais (l'), par M. L. Gonse, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et du Conseil supérieur des Musées.

Art persan (l'), par M. Al. Gayet.

Broderie et Dentelles, par M. Lefébure, manufacturier.

Composition décorative (la), par M. Henri Mayeux, architecte du Gouvernement, professeur d'art décoratif à l'École nationale des Beaux-Arts.

Costume en France (le), par M. Ary Renan.

Danse à travers les âges (la), par M. F. de Ménil.

Faïence (la), par M. Th. Deck, directeur de la Manufacture de Sèvres.

Gravure (la), par M. le Vic. H. Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Gravure en pierres fines (la), par M. Ernest Babelon.

Lexique des termes d'Art, avec 1 400 figures, par M. Jules Adeline.

Lithographie (la), par M. H. Bouchot, membre de l'Institut, conservateur du cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale.

Livre, l'Illustration, la Reliure (le), par M. H. Bouchot.

Manuscrits et la Miniature (les), par M. Lecoy de la Marche.

Meuble (le), t. I et II, par M. Alfred de Champeaux, inspecteur des Beaux-Arts à la Préfecture de la Seine.

Monnaies et Médailles (les), par M. F. Lenormant, membre de l'Institut, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale.

Mosaïque (la), par M. Gerspach, directeur honoraire de la Manufacture nationale des Gobelins.

Musique (la), par M. H. Lavoix fils, administrateur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Musique allemande (la), par M. Albert Soubies.

Musique française (la), par M. H. Lavoix fils.

Musique en Russie (la), par M. Albert Soubies.

Mythologie figurée de la Grèce (la), par M. Max. Collignon.

Peinture anglaise (la), par M. Ernest Chesneau, ancien inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture antique (la), par M. Paul Girard, ancien membre de l'École française d'Athènes, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Paris.

Peinture espagnole (la), par M. Paul Lefort, inspecteur des Beaux-Arts.

Peinture flamande (la), par M. A. J. Wauters, *ouvrage couronné par l'Académie royale de Belgique*.

Peinture française (la), du IX^e^ siècle à la fin du XVI^e^, par M. P. Mantz, avec une introduction d'Olivier Merson.

Peinture française (la), aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, par M. Olivier Merson.

Peinture française (la) au XIX^e^ siècle, par M. Henry Marcel, ancien directeur des Beaux-Arts, administrateur général de la Bibliothèque nationale.

Peinture hollandaise (la), par M. Henry Havard, inspecteur général des Beaux-Arts.

Peinture italienne (la), t. I, par M. Georges Lafenestre, membre de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre, professeur au Collège de France.

Porcelaine (la), par M. Vogt.

Précis d'Histoire de l'Art, par M. Bayet.

Procédés modernes de la Gravure (les), par M. A. de Lostalot, ancien rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, critique d'art à *l'Illustration*.

Sceaux (les), par M. Lecoy de la Marche, des Archives nationales.

Sculpture antique (la), par M. P. Paris, ancien membre de l'École française d'Athènes, directeur de l'École municipale des Beaux-Arts de Bordeaux.

Styles français (les), par M. Lechevallier-Chevignard.

Tapisserie (la), par M. Ecg. Muntz, membre de l'Institut, conservateur de la Bibliothèque des Archives et du Musée à l'École des Beaux-Arts.

Vitraux (les), par M. Olivier Merson.

P.-S. — **Les ouvrages de cette magnifique collection sont mis à jour à chaque réimpression.**

Biblioteka Politechniki Krakowskiej
100000297605