

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 2573 | Le hand-ball
(G. BAYRE) | 2593 | La chasse en France
(P. WAGNER et A. CHAMBER-
GONSAUD) |
| 2574 | Le développement de l'enfant
(L. MAURY) | 2594 | La chouannerie
(G. DU PONTAVOUE) |
| 2575 | Le stress
(B. STOKA) | 2595 | La philosophie médiévale juive
(M.-R. HAYON) |
| 2576 | La naissance du français
(B. GÉROGÉLINI) | 2596 | Bergson
(J.-L. VENTURA-BARON) |
| 2577 | Les parcs de loisirs
(K. LAROUAN) | 2597 | Migrants et réfugiés
(J.-M. MARBERG) |
| 2578 | Les expertises médicales
(M. GODFRYD) | 2598 | Les sociétés holdings
(A. QUÉRET et D. MAURIN) |
| 2579 | La dépression
(H. et P. LEO) | 2599 | Léon
(G. BERRIGAN et M. SAINT-
MARC) |
| 2580 | Les anarchistes de droite
(P. RICHAUD) | 2600 | Histoire des universités fran-
caises
(J. MINOT) |
| 2581 | Les mutations sexuelles
(M. DIEUDON) | 2601 | Histoire de la littérature fran-
caise
(R. BALUANT) |
| 2582 | Les caisses d'épargne
(D. DIEFF) | 2602 | La construction de la sociologie
(J.-M. BERNHEIMER) |
| 2583 | La politique
(X. FRESZUS) | 2603 | L'anorexie et la boulimie de
l'adolescence
(H. CHABOU) |
| 2584 | Les pays baltes
(P. LOKOT) | 2604 | L'éthique financière
(J.-P. DAVISSÉ) |
| 2585 | Le Président des Etats-Unis
(L. GÉRAUD) | 2605 | Contributions indirectes et mono-
pols fiscaux
(S. LAUVIGNÉ) |
| 2586 | Le despotisme éclairé
(J. MEYER) | | |
| 2587 | La politique régionale de la CEE
(A. DOUFLAIRE) | | |
| 2588 | Kierkegaard
(O. CAUDY) | | |
| 2589 | La gestion publique
(A. GÉRAUD D'ESTRANG) | | |
| 2590 | Histoire de la psychanalyse en
France
(J. CHEVALERIS) | | |
| 2591 | Les méthodes quantitatives
(A. MARCHETTI) | | |
| 2592 | Les soins palliatifs
(M. TAVENNIER) | | |



9 782130 439622

Quelle
sais-je?

L'ART GREC

JEAN-JACQUES MAFFRE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DU MÊME AUTEUR

L'art grec, Paris, Flammarion, « La Grammaire des styles », 1984.
La vie dans la Grèce classique, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 231,
1988.

Le siècle de Périclès, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 347, 1990.

INTRODUCTION

Avant toute considération d'ordre esthétique, il convient, lorsqu'on veut parler de *l'art grec*, de s'interroger sur les limites chronologiques du sujet : quand faut-il faire commencer l'art grec ? Où peut-on légitimement en placer la fin ? Une précision s'impose de prime abord : nous ne traiterons ici que de l'art grec antique, sans que cela signifie le moindre mépris pour l'art grec des époques postérieures, y compris des temps modernes, mais, en un domaine où existe une si longue continuité, il est nécessaire de limiter son sujet, non sans spécifier toutefois, surtout pour un lecteur français formé à l'humanisme classique qui risquerait de considérer comme seul art grec digne de ce nom celui du siècle de Périclès, que la civilisation et donc l'art grecs n'ont pas cessé d'exister, malgré des moments difficiles, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Mais, même en se limitant à l'art grec antique, on éprouve assurément quelque embarras en matière de termes extrêmes. Où convient-il d'abord de placer exactement la « naissance de l'art grec », pour reprendre le titre d'un livre important de Pierre Demargne ? Depuis 1952, date à laquelle les savants britanniques Michael Ventris et John Chadwick ont démontré que la langue utilisée par les scribes des palais mycéniens et des seconds palais crétois (notamment à Cnossos, à Pylos, à Mycènes et à Thèbes) — celle qu'on nomme traditionnellement *linéaire B* — représentée à coup sûr un état primitif du grec, vers les XIV^e-XIII^e siècles av. J.-C., on est désormais tenu de considérer l'art mycénien ainsi que la dernière

ISBN 2 13 043962 4

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1986
3^e édition corrigée : 1991, juin

© Presses Universitaires de France, 1986
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

phase de l'art minoen comme parties intégrantes de l'art grec, ou au moins comme des manifestations d'un art *protogrec*, selon un terme judicieusement proposé par Michel Sakellariou. Et dès lors que l'on a admis l'art mycénien et l'art minoen récent, n'est-on pas entrainé à adopter aussi comme protogrecs les arts qui fleurissent en Grèce dans la 1^{re} moitié du II^e millénaire, d'autant que, selon M. Sakellariou, l'arrivée des Protogrecs en Grèce se situerait vers 2000 av. J.-C. ? C'est donc probablement jusqu'au début du II^e millénaire que, en se fondant surtout sur la linguistique, on peut à l'heure actuelle faire remonter la civilisation grecque, et par suite l'art grec. Si l'on examine les données fournies par la culture matérielle, on constate, à la lumière des résultats des fouilles archéologiques, que c'est dès le début du III^e millénaire qu'apparaît, dans l'aire géographique de la mer Egée et de ses environs immédiats, un nouveau mode de civilisation lié à l'usage du bronze. C'est donc vers 3000 av. J.-C. qu'il faut, semble-t-il, placer le point de départ de la civilisation dans laquelle va naître et se développer un art spécifique, d'abord *préhellénique*, puis véritablement *protogrec*.

À l'autre extrémité, doit-on estimer, avec la majorité des spécialistes, que l'art grec antique s'achève à la fin de l'époque dite hellénistique, c'est-à-dire celle qui s'étend, par convention, de la mort d'Alexandre le Grand, en 323 av. J.-C., jusqu'à la bataille d'Actium et le triomphe de César Auguste, en 31 av. J.-C. ? C'est sans doute la solution la plus commode, mais il faut bien dire que l'art grec, loin de disparaître avec les débuts de l'Empire romain, ne cesse pas d'influencer l'art de la partie occidentale de cet Empire tout en se perpétuant en une remarquable continuité dans sa partie orientale, où il ne sera véritablement remplacé que par l'art byzantin, aux V^e-VI^e siècles de notre ère.

Dès lors que l'on aborde un art qui couvre à peu près trois millénaires, est-il possible, est-il vraisemblable, de lui pouvoir trouver quelque unité ? Il y a, certes, le cas de l'art égyptien qui, des débuts de l'Ancien Empire jusqu'à l'époque ptolémaïque, dure près de trois millénaires et que l'on considère d'ordinaire cependant comme homogène. Mais l'art égyptien se développe dans un pays bien délimité. Pour l'art grec, le temps n'est pas le seul élément générateur de diversité ; son extension géographique risque d'être une autre source importante de variété, car son champ d'extension, comme celui de la civilisation grecque, a beaucoup varié au cours des siècles, dans le sens d'une quasi continue expansion. À l'origine, l'art grec se cantonne au cadre étroit de la mer Egée, de ses îles (surtout méridionales) et de ses abords immédiats sur le continent. Mais déjà au XIII^e et surtout à partir des VIII^e-VII^e siècles, il accompagne le grand mouvement de colonisation qui porte les Grecs jusqu'aux extrémités de la Méditerranée et les fait notamment s'implanter en Italie du Sud et en Sicile, au point que cette région sera plus tard désignée du nom révélateur de Grande Grèce. Dans la 2^e moitié du IV^e siècle, l'aventure démesurée d'Alexandre étend l'hellénisme loin vers l'Est, jusqu'aux confins de l'Inde. Il faudra donc, à partir du VII^e siècle, ranger au nombre des créations de l'art grec des œuvres parfois élaborées très loin de la Grèce proprement dite au sens géographique du terme. D'où plus d'une fois le redoutable problème de savoir si telle œuvre d'art trouvée dans ces régions périphériques est à considérer comme authentiquement grecque ou au contraire à laisser de côté parce que portant la trace d'un style mixte (influence d'une tradition indigène sur un artiste grec ? Influence grecque sur un artiste barbare ?).

Dans les limites de la Grèce géographique, de même que de profondes divisions politiques séparaient les

cités, au moins entre le VIII^e et le IV^e siècle, et de même que la langue grecque comprend, avant la *koiné* hellénistique, plusieurs dialectes aux différences notables, de même l'art grec présente longtemps de multiples centres artistiques qui créent dans la diversité : écoles archaïques de sculpture correspondant aux principaux groupes de cités, ateliers locaux de céramique peinte florissants entre le VIII^e et le V^e siècle, traditions régionales de construction sensibles dans l'architecture. De sorte que l'on peut se demander si l'idée même d'art grec n'est pas illusoire, moderne, anachronique, du moins pour les périodes antérieures au classicisme.

En fait, même s'il est vrai que les Grecs ne semblent guère prendre conscience de l'unité de leur civilisation avant leur opposition à un ennemi commun, lors des guerres médiques, au début du V^e siècle, même s'il est vrai qu'aucun artiste grec, fût-ce aux époques classique et hellénistique, ne signe ses œuvres en tant que Grec, mais toujours en tant que citoyen de telle cité ou de telle région, il n'en est pas moins net qu'il existe très tôt un certain nombre de tendances communes, de techniques communes aux artistes originaires des différentes cités. Or pour les anciens Grecs, l'art est avant tout technique, et c'est le même mot, *techné*, qui, d'Homère à Plutarque, désigne art et technique. On peut donc légitimement parler d'art grec pour une époque bien antérieure à la période classique, et les Grecs eux-mêmes, malgré leurs divisions, se retrouvaient en tant que Grecs pour participer aux jeux panhelléniques dont les premiers avaient été instaurés, disait-on, à Olympie, en 776 av. J.-C.

Unité dans la diversité, évolution dans la continuité : voilà sans doute quelques-unes des caractéristiques fondamentales de l'art grec, dont nous tenterons ici non pas de rechercher l'essence, en une synthèse qui risquerait d'être issue plus d'un esprit cartésien que de la réalité antique, mais plutôt de proposer une

analyse diachronique, en donnant un maximum de renseignements à ceux dont la curiosité en matière d'art ne peut être satisfaite sans une approche concrète et historique des œuvres.

Nous suivrons donc l'évolution de l'art grec depuis les débuts de l'âge du Bronze jusqu'à la fin de l'époque hellénistique, entre ± 3000 et 30 av. J.-C., mais en insistant surtout sur le si brillant I^{er} millénaire ; le cadre géographique variera, selon les moments, entre le simple secteur de la mer Egée et de ses îles, et une grande partie du bassin méditerranéen. Mais les questions de limites dans l'espace et dans le temps ne sont pas les seules qu'il faille évoquer préalablement à toute étude de détail. Beaucoup d'autres problèmes se posent, dont nous ne pouvons ici qu'indiquer brièvement les principaux.

Comment connaissons-nous l'art grec ? Par les œuvres parvenues directement jusqu'à nous ou exhumées lors des fouilles archéologiques, bien sûr, mais aussi par maints *témoignages littéraires ou épigraphiques*, qui conservent le souvenir d'œuvres, souvent de chefs-d'œuvre, malheureusement disparus. Certains auteurs classiques (Hérodote, Euripide, Aristophane, Platon, par exemple) nous donnent, souvent par allusion, quelques renseignements sur des monuments ou des artistes contemporains ; mais ce sont surtout des auteurs relativement tardifs qui, se tournant vers un passé glorieux, nous parlent, en grec ou en latin, des œuvres d'art exécutées surtout entre le VI^e et le II^e siècle av. J.-C. : Vitruve, dans son *De Architectura*, à l'époque d'Auguste, Plinie l'ancien, dans son *Histoire naturelle*, au I^{er} siècle de notre ère, Plutarque, dans ses *Vies parallèles* ou ses *Œuvres morales*, vers 80-120 apr. J.-C., Pausanias, dans sa *Periégèse de la Grèce*, et Lucien de Samosate, tous deux au II^e siècle apr. J.-C., sont nos meilleures sources d'information sur certains temples, sur beaucoup de sculpteurs et surtout sur les peintres grecs, dont les tableaux ou les fresques ont presque toujours disparu ; mais leur témoignage ne peut être accepté sans esprit critique ; il est parfois discutable ou sujet à plusieurs interprétations. Les inscriptions lapidaires attestent souvent, notamment par des signatures gravées sur des bases de statues, le travail de tel artiste à tel endroit, mais l'œuvre elle-même a presque toujours disparu, victime du pillage ou de la destruction des l'Antiquité ; en outre, certaines inscriptions impor-

tantes sont mutilées ou peu lisibles, ce qui entraine d'âpres débats entre épigraphistes ; et même quand le texte est matériellement très net, son interprétation peut prêter à discussion.

Le goût des Anciens des premiers siècles de notre ère pour les œuvres classiques, notamment les statues, a entraîné l'exécution de nombreuses copies d'originaux des v^e, iv^e, iii^e siècles. D'où le problème, parfois crucial, de distinguer entre un original et une excellente copie, car les œuvres antiques ne sont qu'exceptionnellement datées par leur auteur et que rarement signées, même quand elles nous sont parvenues intactes : *a fortiori*, comment dater une pièce isolée, souvent apparue dans le commerce d'art sans indication d'origine ? Il faut alors procéder par analyse stylistique, ce qui risque d'amener des appréciations subjectives plus ou moins contestables, et par comparaison avec des pièces bien datées — ou que l'on croit telles — parce que trouvées dans un contexte archéologique clair, par exemple dans la couche de destruction d'un site dont l'histoire nous permet de préciser la date d'antéan-lissement, ou bien dans une tombe contenant des monnaies ou des poteries d'une époque bien définie ; mais même dans des cas aussi privilégiés, il ne faut pas oublier qu'un objet d'art a pu être conservé pendant des décennies avant d'être enseveli ou pris dans une catastrophe ; il ne faut pas non plus oublier le risque d'erreur dans l'interprétation des données d'une fouille, même quand celle-ci est menée avec le plus grand soin. Les datations très précises sont donc, sauf exception, fort difficiles.

Pour les périodes primitives, on date les objets grecs par référence à ceux qui proviennent d'autres civilisations, notamment d'Égypte, quand par exemple on les trouve associés dans une tombe, dont on peut d'ailleurs tenter de dater les squelettes par des analyses scientifiques. Entre les x^e et iv^e siècles av. J.-C., la chronologie de la céramique peinte est bien établie ; celle-ci sert alors de fossile directeur pour dater les couches archéologiques ou les sépultures. Mais, quoique la datation des poteries repose à la fois sur quelques critères externes (trouville dans tel ou tel contexte archéologique daté par un événement historique ou par des monnaies bien situées dans le temps) et sur une analyse minutieuse de l'évolution stylistique rendue assez sûre par l'abondance des documents, elle est parfois discutée dans le détail. L'origine même de certaines céramiques ou terres cuites ne pourra être assurée qu'à force d'analyses d'argille en laboratoire. Bref, il reste des zones d'ombre et bien des incertitudes, surtout quand on a affaire à des objets isolés, notamment des sculptures. Pour les monuments d'architecture, on connaît souvent la date des débuts ou de la fin des travaux de construction, mais rarement les deux, et les données

permettant une datation par le style peuvent être embrouillées par des réparations plus ou moins faciles à déceler.

Le succès rencontré par les objets d'art grec et leur valeur marchande sans cesse accrue entraînent en outre la diffusion de faux que les méthodes modernes d'investigation ne permettent pas toujours de démasquer avec certitude ; d'où une méfiance légitime des experts devant bien des œuvres en vente dans le commerce d'art ; réaction saine, certes, mais qui risque parfois de disqualifier pour un temps des pièces qui seront tenues plus tard pour authentiques.

Signalons enfin un problème intéressant, mais qui ne nous retiendra pas ici : celui du sens profond des œuvres figurées de l'art grec. Les recherches iconographiques et iconologiques, de nos jours en pleine expansion, sont complexes, délicates ; elles requerraient à elles seules toute une étude.

Il ne faut cependant pas exagérer les problèmes que pose l'approche de l'art grec, et il est temps d'en entreprendre l'analyse pour tenter d'en suivre le développement et d'en donner à la fois une idée et une image, malgré l'absence cruelle d'illustrations, à travers une évocation de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et aussi, parfois même surtout, des arts mineurs, souvent bien mieux représentés à cause des hasards de la conservation.

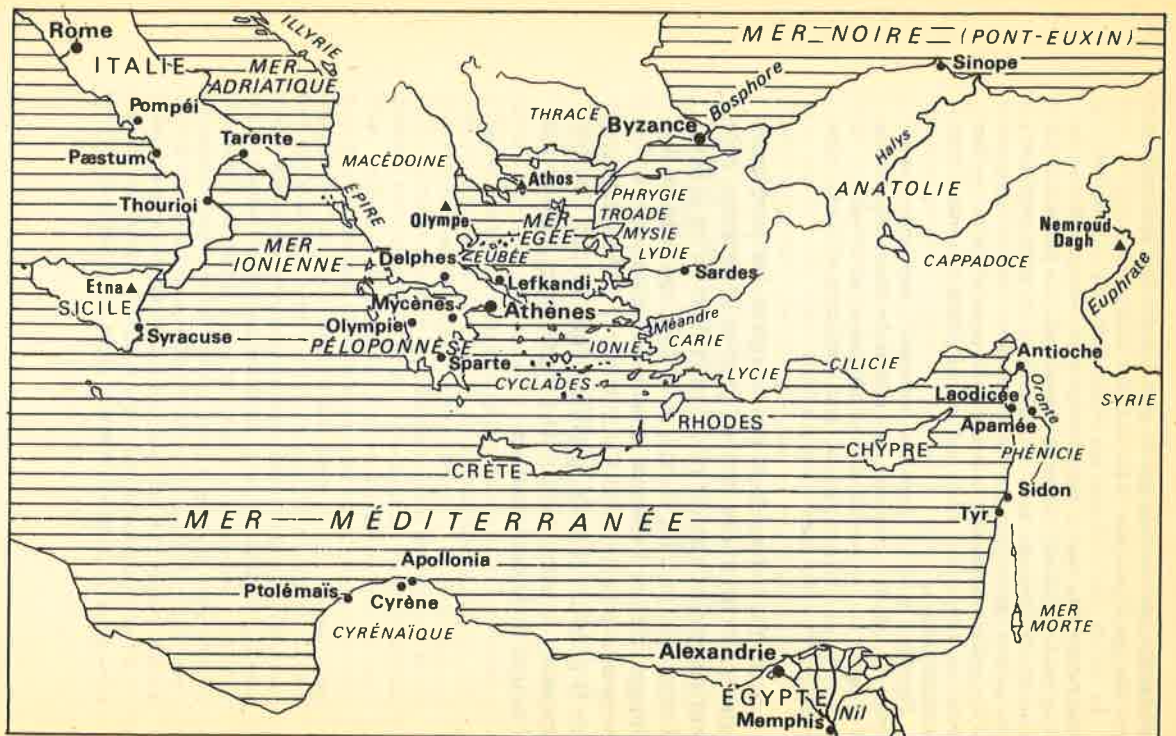


Fig. 1. — Situation de la Grèce dans le bassin oriental de la Méditerranée

CHAPITRE PREMIER
L'ART DE L'ÂGE DU BRONZE
EN GRÈCE
OU ART « PRÉHELLENIQUE »
PLUS « PROTOGREC »
(3000-1100 av. J.-C.)

Depuis que l'apparition des premiers Grecs est datée de l'âge du Bronze (cf. p. 4), il convient assurément d'intégrer cette période dans une approche historique de l'art grec : ne voit-elle pas fleurir un art qui est en grande partie le substrat de celui de la Grèce du I^{er} millénaire ? On distingue en général trois étapes dans cette longue suite de siècles : l'époque du *Bronze Ancien* (\pm 3000-2000 av. J.-C.), celle du *Bronze Moyen* (\pm 2000-1550) et celle du *Bronze Récent* (\pm 1550-1100) ; et l'usage est de diviser chacune d'elles en trois phases (I, II et III) dans lesquelles on introduit des subdivisions au moyen de lettres majuscules et de chiffres arabes.

Parallèlement à ce découpage chronologique, on peut en proposer un autre, fondé sur la géographie (cf. fig. 1 et 2), en distinguant trois grandes aires de civilisation : les *Cyclades* (îles disposées à peu près en cercle — d'où leur nom — au centre de la mer Egée, notamment Syros, Délos, Paros, Naxos, Kéos, Amorgos, Mélos — ou Milo — et Théra — *alias* Santorin), la *Crète* et le *continent grec* lui-même (surtout le Péloponnèse et la Grèce centrale : Attique, Béotie, Thessalie). A la civilisation des Cyclades on donne le nom de *cycladique*, à celle du continent celui d'*helladique*, à celle de la Crète celui de *minoenne* — par référence au légendaire roi Minos.

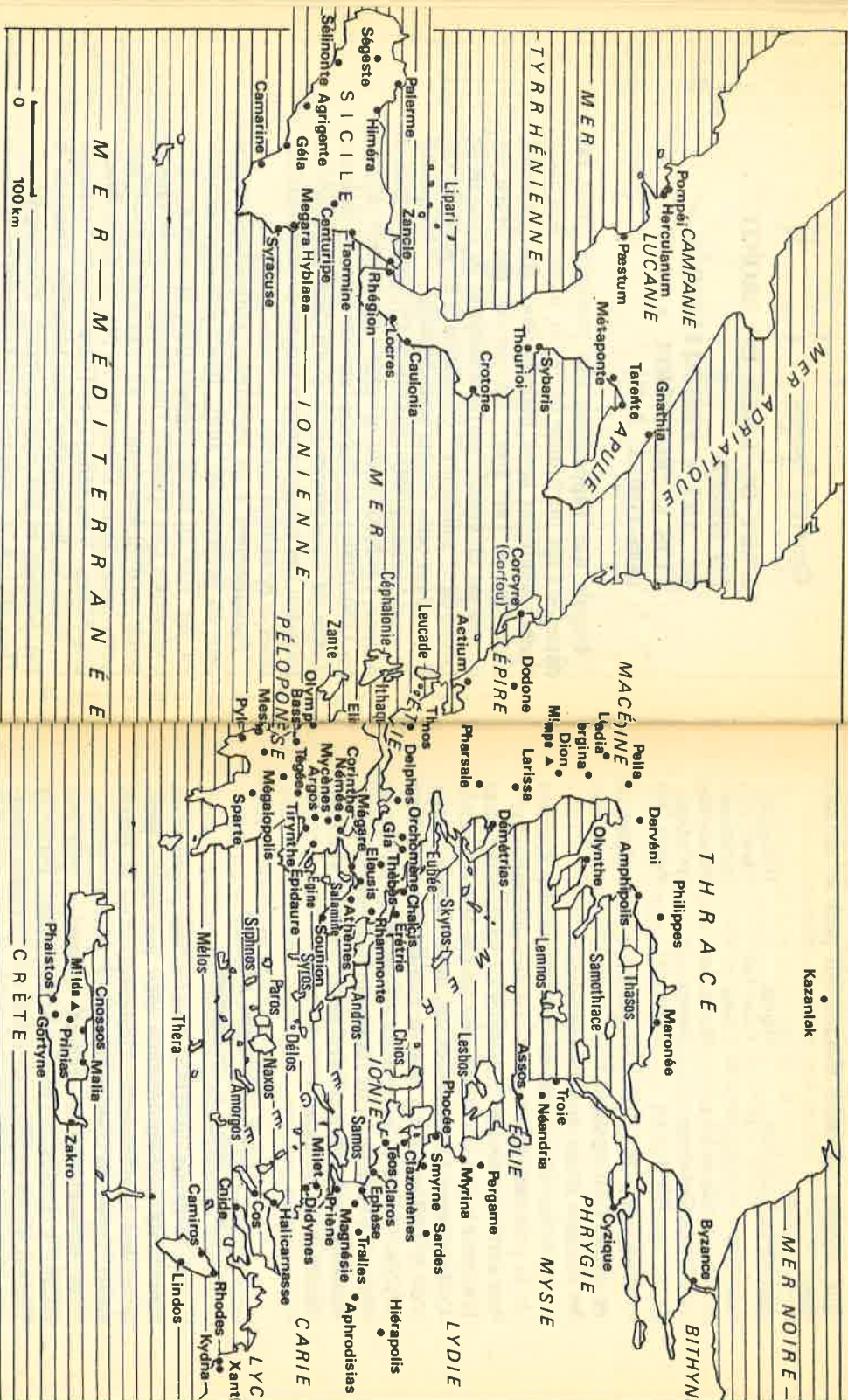


Fig. 2. — Le cœur du monde grec antique

Ce double découpage chronologique et géographique suggère un cadre d'étude qui peut se résumer ainsi :

3000-2000	: Cycladique Ancien (CA)	Minoen Ancien (MA)	Helladique Ancien (HA)
2000-1550	: Cycladique Moyen (CM)	Minoen Moyen (MM)	Helladique Moyen (HM)
1550-1100	: Cycladique Récent (CR)	Minoen Récent (MR)	Helladique Récent (HR)

D'où, dans les ouvrages spécialisés, des sigles de ce genre : CA II ou MM I A1 ou HR III C1c, pour exprimer les nuances d'une chronologie relative.

Au cours des siècles se produit un déplacement de la primauté artistique d'une aire géographique à une autre : au *Bronze Ancien*, les *Cyclades* constituent le secteur le plus intéressant ; au *Bronze Moyen*, c'est la *Crète* qui prend vite le relais ; au *Bronze Récent*, enfin, c'est le *continent grec*, avec de grands centres comme *Mycènes* (d'où le nom d'art *mycénien* qu'on donne souvent à l'art HR), qui supprime la Crète, avant de connaître une ruine sévère dont les causes restent encore bien obscures.

I. — L'art cycladique ancien : les « idoles » cycladiques

Vers le début du III^e millénaire, des populations sans doute indo-européennes mais pas encore grecques venues d'Anatolie s'installent dans le bassin égéen, fortes de l'usage du cuivre puis du bronze. Avec un matériau de qualité, le *marbre*, que leur offrent à profusion plusieurs îles (ainsi Paros et Naxos), et un outillage en métal qui complète désormais l'outillage lithique depuis longtemps en usage grâce à l'obsidienne de Mélios, d'authentiques sculpteurs créent les premiers chefs-d'œuvre de la plastique grecque : des statuettes, rarement des statues,

qu'on a coutume d'appeler *idoles*, c'est-à-dire images, figures, au sens étymologique du mot.

Des recherches récentes ont permis d'esquisser une typologie et une chronologie de cette sculpture cycladique. La culture du CA a connu, semble-t-il, trois phases successives, qu'on désigne d'après des termes géographiques : *phase de Grotta-Pelos* (Grotta est un site de Naxos, Pelos une nécropole de Mélios) au CA I (\pm 3000-2700), *phase de Syros-Kéros* (du nom de ces deux îles) au CA II (\pm 2700-2200) et *phase de Phylakopi I* (d'après le nom du principal site de Mélios) au CA III (\pm 2200-2000). C'est la phase centrale qui est la plus brillante et témoigne le mieux de ce qu'on nomme souvent le « miracle cycladique ».

Mais, comme bien des prétendus miracles dans le domaine artistique, celui-ci est en fait l'aboutissement d'une création déjà en marche depuis longtemps. Dès l'âge néolithique — ainsi au V^e millénaire, avec la culture dite de Saliagos —, les Cyclades avaient produit des statuettes en argile ou en pierre représentant des figures féminines stéatopyges (disons bien en chair) ou au contraire schématiques et presque abstraites. Ce double héritage se retrouve dans la sculpture cycladique du III^e millénaire.

Au CA I, les *idoles* de Grotta-Pelos sont de deux types : les unes réduisent le corps humain à un schéma souvent *en forme de violon*, qui ne retient que le tronc, surmonté d'un appendice évoquant à la fois le cou et la tête ; les autres, plus réalistes (types dits de Plasiras et de Lourou), indiquent la structure complète du corps, dont la hauteur ne dépasse jamais 25 à 30 cm. Au CA II, avec la culture de Syros-Kéros, ces humbles statuettes prennent un essor considérable. Une heureuse fusion entre la tendance abstraite et la tendance réaliste entraîne la constitution, vers 2500-2400, d'un type moyen, canonique, aux traits caractéristiques (fig. 3) : ligne générale du corps

droite et élancée, avec peu de volume, nudité presque toujours totale, anatomie sommairement mais clairement définie (les attributs sexuels montrant que la plupart des figurines sont féminines), tête ovale que l'on peut rejeter en arrière, visage convexe, nez à arête proéminente, cou trapu, bras croisés à hauteur

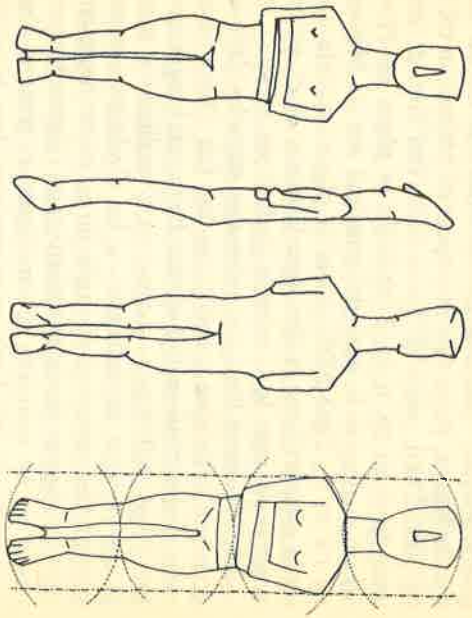


Fig. 3. — *Idoles* cycladiques du type le plus courant

de la taille (en général le gauche au-dessus du droit), jambes légèrement fêchées, pieds joints, toujours en extension — ce qui prouve que le personnage était conçu pour être placé en position non verticale. La plupart des *idoles* restent petites (15 à 30 cm), mais certaines sont de vraies statues, mesurant jusqu'à 1,50 m. Les créations les plus élaborées, mais aussi les plus rares, proposent des personnages soit disposés en groupe (ainsi deux ou trois figures associées, sculptées dans le même bloc de marbre), soit en train de pratiquer une activité limitée, semble-t-il, à celle de musicien : joueurs de flûte, debout, ou de

harpe, assis : ces chefs-d'œuvre aux dimensions modestes (15 à 35 cm de haut) gardent un air de famille avec les *idoles* du type courant.

Les centres de fabrication les plus actifs paraissent avoir été ceux de Paros, d'Amorgos, de Naxos surtout, et la variété d'*idoles* la plus répandue est celle dite de Spédos, du nom d'un cimetière de Naxos. On a pu repérer divers ateliers naxiens et même individualiser certains sculpteurs, tel le prolifique maître de *Goulandris* (du nom de l'ancien propriétaire d'une collection riche en pièces cycladiques présentée au musée Goulandris d'Athènes).

Une analyse minutieuse des *idoles* intactes a montré que, loin de travailler au hasard d'une inspiration capricieuse, ces sculpteurs respectaient un système simple mais rigoureux de proportions, fondé à la fois sur des rapports précis entre les différentes parties du corps et sur des correspondances ou des complémentarités d'angles entre les lignes principales du contour (épaules ou genoux par exemple) et certains traits incisés indiquant telle ou telle région anatomique (comme le triangle pubien). Ainsi la longueur totale du corps est-elle souvent divisible en quatre parties égales, dont les deux extrêmes correspondent l'un à la somme des longueurs de la tête et du cou, l'autre à celle des pieds et des mollets ; et cette longueur totale du corps représente d'ordinaire le quadruple de sa largeur maxima qui se situe au niveau des épaules (fig. 3). Quant aux angles, leur valeur dérive en général de celle des angles déterminés par l'intersection des diagonales d'un rectangle dont les côtés sont dans le rapport 5 : 4 (angles supplémentaires — appelons-les A et B — de $102^{\circ} 40' 50''$ et $77^{\circ} 19' 10''$, que l'on retrouve tels quels, ou divisés par deux, ou combinés d'une façon simple, par exemple $A + \frac{B}{2}$ ou $B + \frac{A}{2}$).

Il faut en outre ne pas oublier que le côté dépourvu qu'ont le plus souvent, à nos yeux, les *idoles* cycladiques tient en fait à leur état actuel de conservation, et non à l'intention primitive de l'artiste : maintes figures qui nous paraissent maintenant presque absentes dans la nudité de leur marbre blanc étaient à l'origine en partie peintes : la couleur indiquant des détails anatomiques, comme l'attestent quelques exem-

plaires qui ont gardé des traces de leur polychromie originelle.

Quels étaient l'usage et la signification de ces sculptures ? Beaucoup ont été trouvées dans des tombes, mais certaines aussi dans des habitats, ce qui montre l'ambivalence de leur rôle. Peut-être constituaient-elles des sortes d'accessoires magiques destinés à aider et à protéger l'homme dans ce monde puis dans l'autre, à lui assurer une vie et une survie durables, dans la mesure où, par les attributs sexuels d'ordinaire clairement marqués, elles représentaient la fertilité, la fécondité, la vie ?

Une origine est déjà un destin : même s'il n'y a aucune liaison directe entre les artistes cycladiques et les grands maîtres de l'époque classique, il n'est pas indifférent de noter que les premiers sculpteurs dignes de ce nom à avoir travaillé sur le sol grec le faisaient en respectant une sorte de canon et en rehaussant de couleurs peintes le marbre de leurs statues ; ce souci constant de la proportion, de la simplicité et de la rigueur, cette association de la pierre et de la couleur, nous les retrouverons presque à toutes les étapes de la création artistique grecque, à la fois dans la sculpture et dans l'architecture, de même que nous retrouverons dans l'art du II^e et du I^{er} millénaire ces deux tendances complémentaires qui apparaissent dans les *idoles* cycladiques : la tendance naturaliste (si nette dans l'art minoen et à la fin de l'archaïsme, puis à l'époque hellénistique) et la tendance à une certaine abstraction (qui triomphe dans le style géométrique, mais qui a des antécédents à l'époque mycénienne et qui reparait, pour se combiner avec la tendance réaliste, dans l'art classique).

Cette floraison de la sculpture cycladique n'a cependant qu'un temps ; dès le CA III, le marbre insulaire n'est plus guère travaillé que pour la fabrication de vases dont les formes harmonieuses (calices notam-

ment) ne sont pas indignes de celles des *idoles*. Mais le centre de gravité de la création artistique égéenne se déplace peu à peu vers le sud, vers la Crète, où va se développer une riche civilisation dès le début du Minoen Moyen. Pour l'histoire de l'art, ce sont surtout l'architecture, la peinture et certains arts mineurs (toreutique, glyptique) qui retiendront désormais l'attention.

II. — L'art minoen moyen : les palais crétois

Au cours du III^e millénaire est apparu, sur un mode mineur, un art minoen ancien : prélude à l'art qui va fleurir dans l'île dès ± 2000 av. J.-C. Déjà s'est manifesté un goût prononcé pour la couleur, avec des vases de pierre polychromes, et avec la *céramique « flamme »*, aux couleurs délicates et bariolées allant de l'ocre jaune au rouge foncé, du style dit de Vassiliki (du nom d'un établissement MA II de Crète orientale) ; le sens du volume, le goût de la scène vivante et du détail concret se sont traduits par la création de bijoux en or et surtout, à partir du MA II (± 2500), de *sceaux* en pierre tendre, en os ou en ivoire, ayant souvent la forme d'animaux et portant gravés des motifs les uns géométriques, les autres déjà teintés d'un certain réalisme : hommes et animaux ou objets (bateaux notamment). On perçoit l'influence du Proche-Orient et de l'Égypte, aux civilisations depuis longtemps florissantes.

C'est sûrement aussi à une influence orientale qu'est due l'édification des *premiers palais* crétois, à partir du MM I B (± 1900-1800 av. J.-C.). A Chossos, à Phaistos, à Malia sont alors construits de grands bâtiments dont les nombreuses pièces s'organisent autour d'une cour rectangulaire, comme à Mari, en Mésopotamie, ou à Beyce Sultan, en Anatolie. Ces

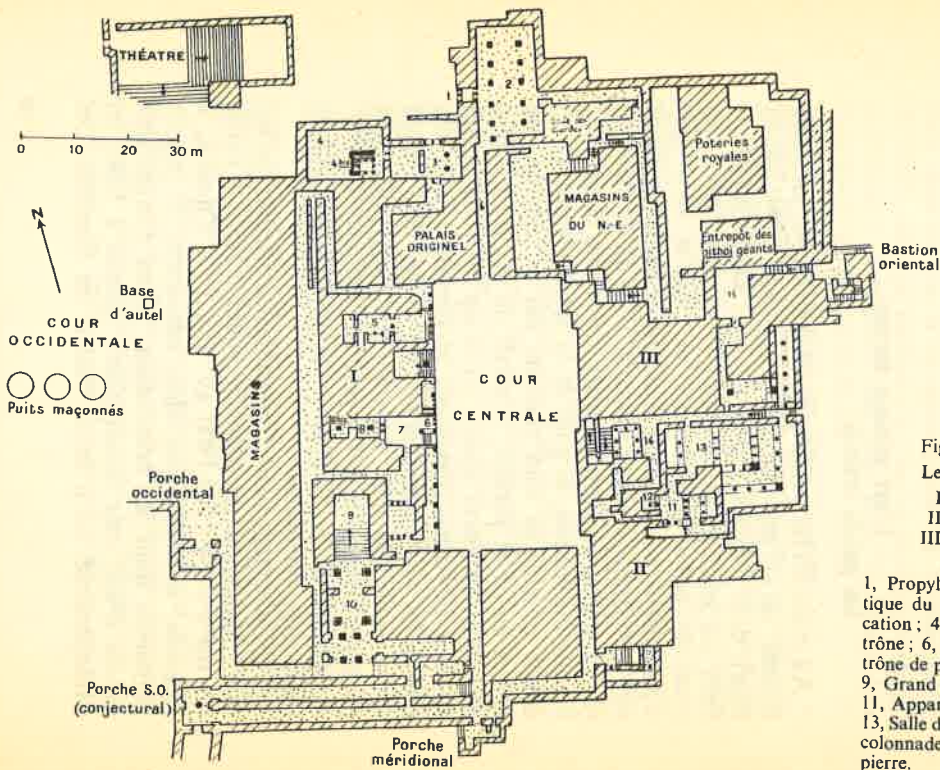


Fig. 4

Le palais minoen de Cnossos

- I, appartements officiels ;
 II, appartements privés ;
 III, ateliers royaux.

1, Propylée ; 2, Salle hypostyle ; 3, Portique du Nord-Ouest ; 4, Salle de purification ; 4 bis, Bassin lustral ; 5, Salle au trône ; 6, Sanctuaire ; 7, Antichambre au trône de pierre ; 8-8 bis, Cryptes au pilier ; 9, Grand escalier ; 10, Propylée du Sud ; 11, Appartement de la Reine ; 12, Bains ; 13, Salle des doubles haches ; 14, Hall de la colonnade ; 15, Cour de la gouttière de pierre.

premiers palais, détruits par des incendies vers la fin du MM II B (\pm 1650), sont presque aussitôt rebâti, et sur d'autres sites s'élevaient des monuments comparables, notamment à Zakro, à la pointe orientale de l'île. Ces seconds palais sont comme le symbole de la puissance minoenne, qui atteint son apogée au MM III et au MR I (XVII^e-XVI^e siècles). Habités sans doute par des princes, dont celui de Cnossos dirigeait peut-être en souverain la thalassocratie (la puissance maritime) crétoise, ils furent les premiers édifices construits et décorés avec art sur le sol grec. Ils formaient un ensemble complexe de pièces réparties sur plusieurs niveaux autour d'une grande cour centrale rectangulaire, plusieurs cours secondaires servant de puits de lumière et d'aération pour les locaux des étages inférieurs. Salles d'apparat, précédées de portiques ou de loggias s'ouvrant sur la cour centrale, pièces privées, magasins garnis de jarres pour stocker les denrées, ateliers, salles d'archives : toutes ces pièces se succédaient ou se superposaient le long de couloirs et d'escaliers comparables à un labyrinthe (d'où le mythe). Loin d'être fortifiés, ces édifices s'ouvraient par une élégante façade sur des places qui, bordées parfois de gradins droits, pouvaient servir de lieu de spectacle. Le plus vaste de ces palais, celui de Cnossos, couvrait au MR I plus d'un hectare (fig. 4). Construits en pierre de taille bien appareillée pour les façades extérieures et en murs à colombages pour les parties qui dominaient sur les cours, munis de colonnes en bois trapues mais élégantes, ces bâtiments grandioses présentaient une architecture raffinée qu'on retrouve, à un degré moindre, dans des villas (telles celles de Haghia Triada — près de Phaistos —, de Tylioussos, d'Amnisos et de Vathyptéro — aux environs de Cnossos —, ou de Gourmia, un peu plus à l'est). Dès la fin du MM III ou le début du MR I (\pm 1600-1550), sinon plus tôt, une riche décoration peinte donna un

Iustre éclatant non seulement à certains éléments architectoniques (colonnes peintes en rouge foncé, par exemple), mais aussi aux murs des couloirs et des pièces d'apparat sur lesquels étaient illustrées des scènes diverses, les unes d'inspiration religieuse (processions rituelles, avec porteurs et porteuses d'offrandes, ou cérémonies accompagnées de danses et de jeux), les autres à caractère profane, semble-t-il, et purement ornemental (animaux, éléments floraux et végétaux). Certaines fresques montrent des figures à peu près grandeur nature, avec parfois certaines parties ou la totalité des corps modelés dans le stuc en léger relief ; d'autres mettent en scène de nombreux personnages plus petits : hommes à la taille de gûpepe et femmes cambrées, au port noble, à la poitrine généreuse ; des fresques miniatures, enfin, offrent des paysages où se côtoient fleurs et animaux, dans un monde tantôt imaginaire, avec des singes et des oiseaux bleus, tantôt bien réel, avec par exemple un chat à l'affût en train de guetter un faisan.

Ces fresques des seconds palais sont influencées par la peinture égyptienne dont elles conservent certaines conventions : ciel dessiné comme s'il était vu de face dans un visage pourtant présenté de profil ; opposition entre la couleur des chars masculines, bruns, et féminines, d'un blanc laitieux. Mais elles traduisent un goût de la couleur, un sens de l'observation, un souci de l'expression à travers une certaine simplification, qui font l'originalité de l'art pictural minoen, et ce jusque dans ses ultimes créations, par exemple, au *mur III A* (± 1400), le sarcophage peint de Haghia Triada et la petite « Parisienne » de Chossos, dont le visage rappelle ceux que croquait sur le vif Toulouse-Lautrec : nez minuit, lèvres et joues maquillées, mèche de cheveux en accroche-cœur ; toute une vision suggestive dont on a pu dire qu'elle était « de l'impressionnisme avant la lettre » (P. Devambezi).

Il faut depuis peu compléter notre connaissance de la peinture minoenne par l'examen des fresques trouvées sur le site d'Acrotiri, à Théra, dans plusieurs maisons de cette Pompéi du II^e millénaire ensevelie vers la fin du *XVI^e* siècle sous les cendres et les pierres

ponces crachées par le volcan de l'île avant son explosion. Théra, peu éloignée de la Crète (à peine 100 km), subissait alors certainement son influence. Les fresques d'Acrotiri, sans doute exécutées par des peintres locaux formés à l'école minoenne, nous offrent la remarquable illustration de toutes sortes de sujets : femmes — dont une prêtresse (?) tenant un encensoir —, jeunes boxeurs, pêcheurs, animaux (singes, antilopes, hirondelles — dans la délicieuse fresque dite du printemps), arbres, plantes, fleurs. Sur les fresques miniatures de la « maison occidentale », on voit des bateaux chargés de passagers ou de guerriers face à un port fortifié, ainsi qu'un paysage avec un cours d'eau entouré d'arbres et un lion en train de pourchasser deux antilopes. On retrouve dans toutes ces peintures un art vivant, coloré, pittoresque, capable de rendre avec précision aussi bien l'agencement d'un navire que le vol gracieux d'un oiseau.

Cet art de créer un décor coloré et vivant se rencontre déjà dans la *céramique* polychrome du *MM II* et du *MM III A*, aux *XVIII^e-XVII^e* siècles, avec ce qu'on appelle le *style de Camara* (du nom d'une grotte du mont Ida, en Crète centrale). Il s'agit d'un système d'ornementation fondé sur des oppositions de couleurs entre le fond du vase, couvert d'un engobe sombre, et les motifs décoratifs qui se détachent en blanc, en jaune, en orange ou en rouge, tout en s'adaptant à merveille, par un jeu de courbes et d'enroulements, à la forme gracieuse du support : motifs abstraits (spiraies, disques, entrelacs, chevrons, lignes ondulées), mais aussi figuratifs (fleurs, plantes, arbres, animaux marins — poissons, poulpes, coquillages —, rarement figures humaines) ; parfois un décor en relief ajoute une note de fantaisie. Du point de vue technique, les petits vases ont des parois de la plus grande finesse grâce à l'emploi, tout nouveau, du tour à rotation rapide.

A l'époque des seconds palais, cette céramique chatoyante mais sans doute fragile fait place à des vases moins colorés ; le décor reste assez libre, avec des éléments végétaux et marins ; poulpes, dont les tentacules se déploient avec souplesse en de multiples enroulements spontanés, coquillages, qui foisonnent au milieu d'algues et de récifs suggérant l'espace ; mais seuls le noir ou le brun foncé du décor se détachent sur le fond clair de l'argile, avec de rares couleurs complémentaires (blanc et rouge orangé). Au

MR II (± 1450-1400), le style dit *du palais* (par référence aux vases de cette époque trouvés dans le palais de Cnosossos) marque un pas de plus vers une décoration plus sobre, plus stricte, plus régulière, où le souci de la clarté l'emporte sur celui de la couleur et de la vie : tiges de papyrus au feuillage symétrique, poulpes aux tentacules disciplinés, casques, boucliers, doubles haches au dessin très strict. Mais peut-être ces tendances nouvelles procèdent-elles déjà d'une influence continentale ?

Dans les Cyclades, la céramique du Bronze Moyen présente des formes originales, en particulier des cruches à bec dressé ou renversé dont la panse, souvent pourvue de deux mamelons en relief, évoque l'anatomie d'un buste féminin. Le décor est simple, sobre, naturel ; l'inspiration en est essentiellement végétale (épis, grappes de raisin, fleurs de crocus) ou animale (oiseaux, dauphins, quadrupèdes). L'apogée se situe au CM II et III (± 1700-1550).

Outre l'essor de l'architecture et de la peinture, la Crète minoenne connaît un remarquable développement de certains *arts mineurs* : petite plastique, glyptique, orfèvrerie. On ne possède à ce jour aucune statue minoenne, excepté quelques restes de grandes figures féminines en argile ; mais on a découvert à Phaistos un fragment de moule en terre cuite qui suggère que l'on fabriquait, vers 1700, de grandes sculptures en bronze. Les éventuelles statues minoennes devaient donc être en argile, en métal ou en bois, et elles ont hélas disparu. La Crète du MM et du MR I a en tout cas produit nombre de *statuettes* en bronze (figures d'adorants et animaux), en faïence (dont les « déesses aux serpents » de Cnosossos, du MM III B — ± 1600 —, drapées dans de longues robes à volants serrées à la taille et dans des corsages écharcés qui laissent les seins nus), en ivoire (dont le probable acrobate de Cnosossos, du MM III B) ou en terre cuite.

On doit aussi à l'art minoen de magnifiques *vases en pierre à décor en relief*, tels les deux rhytons et le gobelet en serpentine de Haghia Triada (MM III ou MR I, ± 1650-1500) ornés respectivement de boxeurs, d'un défilé de moissonneurs et d'une scène de parade militaire, ou encore le triton en chlorite trouvé en 1981

à Malia et orné de deux génies à carapace (MR I A, ± 1550-1500). On peut aussi admirer des vases de pierre en forme de têtes animales (lion, taureau), et des *bijoux* en or exécutés avec une minutie rare (filigrane, granulation), dont le fameux pendentif aux abelles de Malia, du MM II B ou III A (± 1750-1650).

D'une finesse extrême sont les motifs gravés sur des *sceaux* en pierre dure ou sur des *bagues-sceaux* en or ; on y voit toute une faune terrestre (taureaux, lions, chèvres, sangliers, singes, chat), aérienne (oiseaux, papillons) ou marine (poissons, poulpes), ainsi que des monstres, souvent ailés, et des êtres humains (hommes ou divinités anthropomorphes), parfois intégrés dans une ébauche de paysage ou regroupés pour l'action. Toutes ces œuvres traduisent un art consommé de rendre la vie, individuelle ou collective, sous un aspect naturel et spontané qui n'exclut pas un sens remarquable de la composition ; elles illustrent à merveille ce qu'on appelle le *naturalisme minoen*.

L'art minoen perdue aux XV^e et XIV^e siècles (fin du MR I/MR III A 2), mais vers 1450 (MR I B) les palais crétois sont détruits, et seul celui de Cnosossos, semble-t-il, se relèvera de ses ruines. C'est que la Crète tombe alors sous la coupe des Protogrecs du continent. Désormais l'art minoen se transforme selon les tendances propres aux nouveaux maîtres dont les artistes, formés à l'école crétoise dès la fin du Bronze Moyen, influencent à leur tour l'art insulaire, au point qu'il est souvent difficile de dire ce qui reste de proprement minoen et ce qui est d'origine extérieure dans la Crète en décadence du MR II et III. Qui sont donc ces Protogrecs du continent ?

III. — L'art helladique récent ou mycénien

Arrivés sur le sol grec vers le début du II^e millénaire, sinon un peu plus tôt, les Protogrecs ne se

manifestent guère, sur le plan artistique, durant le Bronze Moyen. Tout au plus peut-on signaler la *céramique* lissée dite *minyenne* (du nom de Minyas, roi légendaire d'Orchomène de Béotie), le plus souvent grise, mais aussi parfois rouge, noire ou jaune, aux formes d'une netteté comparable à celle des vases métalliques dont elle est l'imitation. C'est pourtant pendant cette période que se créent en Grèce centrale et dans le Péloponnèse nombre de bourgades fortifiées encore modestes mais appelées à un brillant avenir : Mycènes, Tirynthe, Argos, Asiné en Argolide ; Pylos en Messénie ; Orchomène, Thèbes, Eutrésis en Béotie ; Athènes, enfin, réduite essentiellement à son acropole. Dès le début de l'HR, vers 1550, une riche floraison éclôt dans le domaine des *arts mineurs*, et c'est à Mycènes, dans deux groupes de tombes à fosse disposés chacun à l'intérieur d'un enclôs circulaire, qu'ont été découverts les objets les plus spectaculaires, datables des années \pm 1600-1450 et conservés au Musée national d'Athènes.

À côté de quelques bijoux sans doute importés de Crète, ces tombes probablement princières en comptaient beaucoup qui sont de facture locale et qu'on peut rapprocher de bijoux alors créés en divers points du continent européen : boucles d'oreilles, colliers, bracelets, épingles, diadèmes, parures de vêtements, le plus souvent en or, avec un décor de spirales ou de rosettes, de motifs géométriques incisés ou, parfois, de motifs floraux ou animaux traités en relief (chiens, cerfs, lions, sphinx, etc.).

Le métal précieux (or, argent et électrum — alliage naturel ou artificiel des deux premiers métaux) était aussi utilisé pour la fabrication de *vases* (coupes, tasses, gobelets, cruches, cratères, rhytons) selon la technique du martelage. Leur paroi pouvait être ornée d'un décor incrusté (or sur fond de nîelle) ou traité en relief, en frises horizontales : motifs géométriques, végétaux ou animaux (lions, chiens, oiseaux), parfois même scènes complexes, de bataille notamment, avec des hommes dont l'ardeur guerrière confère à l'épisode une grande tension dramatique. Les éléments en relief sont obtenus par les techniques du repoussé et de la ciselure, en général associées, la première faisant saillir les formes du décor, l'autre précisant en creux les détails. Quelques rhytons en métal précieux ont la forme de têtes animales (lion, taureau) exé-

cutées avec un mélange de réalisme et de stylisation presque « cubiste » qui se retrouve, caractérisé par l'accentuation des angles du visage et par le traitement linéaire de certains détails (cils, sourcils, moustache, barbe) dans les fameux *masques* mortuaires en or, d'une facture à coup sûr mycénienne.

Plus composites en revanche sont de magnifiques *épées* et *poignards* ornés, sur la partie centrale de la lame, d'un décor incrusté en or, argent et électrum sur fond de nîelle. Les trois poignards au décor le plus élaboré présentent soit des tableaux pittoresques avec des animaux évoluant dans un paysage « nilotique », soit de dramatiques scènes de chasse (lion capturant une gazelle, chasseurs face à un énorme fauve qui a déjà renversé l'un d'entre eux). La technique très raffinée est sans doute empruntée à la Crète, mais le choix de sujets violents ainsi que leur traitement expressionniste semblent caractéristiques d'un art continental.

La même question d'origine se pose à propos de *sceaux* ou *bagues-sceaux* sur lesquels sont gravées des scènes de duel entre guerriers à la taille très fine ou entre hommes et lions, ou encore de complexes scènes de culte. Dans ce domaine, la maîtrise des graveurs crétois du MM et du MR I était telle qu'ils devaient exercer jusque vers 1450 une sorte de monopole qui s'étendait sur le continent grec, où ils se rendaient peut-être périodiquement pour répondre aux commandes des princes helladiques.

À l'HR III, à partir de \pm 1400, la civilisation mycénienne développe une *architecture* qui lui est propre. À la Crète des palais succède la Grèce des forteresses, entourées de *remparts* si puissants (ainsi à Mycènes, à Tirynthe, à Gla — en Béotie) qu'on a baptisé « cyclopéen » l'appareil des murs, faits de blocs de pierre énormes, à peine dégrossis, calés par de la pierreaille ou de l'argile ; quand ils abritent des casemates, comme à Tirynthe (fig. 5), ces murs ont \pm 10 m d'épaisseur, leur hauteur étant du même ordre ! Renforcés de tours, ils sont percés d'étroites porternes ogivales et de portes massives bien protégées au creux d'un renfoncement. La plus célèbre de ces portes, celle « des lions » à Mycènes, a gardé son lourd linteau monolithique surmonté d'un triangle de décharge orné de deux fauves en relief affrontés de part et d'autre d'une colonne posée sur un autel : symbole de la divinité locale, ou emblème des souverains de la cité ?

Ces princes habitaient des *palais* plus modestes que ceux de Crète, ainsi à Mycènes, à Tirynthe (fig. 5) ou à Pylos, en Messénie. La pièce principale, le *mégaron*, avait en son centre un foyer entouré de quatre colonnes de bois reposant sur des bases en calcaire. On y accédait depuis la cour centrale du manoir par un portique à deux colonnes suivi d'un vestibule. L'ensemble du mégaron forme, à Pylos, au palais « de Nestor », un rectangle de 25 m sur 12.

L'exigüité relative de ces demeures contraste avec le caractère imposant de l'*architecture funéraire* qui, elle, est à l'échelle des grandioses remparts. Les princes mycéniens de l'HR III ont en effet adopté pour leurs sépultures le système des *tombes en tholoï* — chambres circulaires en forme de ruches ogivales précédées d'un couloir d'accès ou *dromos*. Les plus grandes de ces tombes, à Mycènes (tombes dites d'Agamemnon — ± 13 m de haut pour 14,5 m de diamètre à la base —, d'Egiste et de Clytemnestre) et à Orchomène (tombe dite de Minyas), datent du XIII^e siècle ; mais ce genre de sépultures, qui dérive de tombes circulaires crétoises remontant au MA I, existait dans le domaine helladique dès le XVI^e siècle, surtout en Messénie, avant de se répandre à l'HR III. La façade des tombes les plus riches était décorée de colonnes engagées, et une plaque sculptée ornait le triangle de décharge, au-dessus de l'énorme linteau de la porte. Ce n'est qu'au IV^e siècle av. J.-C. qu'on retrouvera en Grèce une architecture funéraire à l'ampleur comparable.

Pour la *peinture* et la *plastique*, l'art mycénien doit beaucoup à l'art minoen. Comme les palais crétois, les manoirs mycéniens étaient ornés de *fresques* qui ressemblent par leur technique et par leurs thèmes à celles de Cnossos ou de Théra : processions, à caractère religieux (?), d'hommes et de femmes richement vêtus, animaux sauvages (taureaux, lions, cerfs),

paysages champêtres, le tout traité avec une palette de couleurs vives (rouge, jaune, noir, bleu, vert). Des scènes de chasse ou de bataille correspondent sans doute mieux aux goûts des rudes guerriers proto-grecs. Les fresques les plus tardives, de l'HR III B et CIA (± 1250-1200), ont un dessin plus sec et un coloris plus terne.

Une évolution comparable se retrouve dans la *céramique peinte* : vases, mais aussi sarcophages en terre cuite, de taille moyenne, dont un grand nombre a été découvert récemment à la fois sur le continent (ainsi à Tanagra, en Béotie) et dans la Crète dominée par les Mycéniens (à Arméni, près de Réthymno). Les peintures de vases des débuts de l'HR copient leurs prédécesseurs ou leurs contemporains minoens : ils adoptent un décor marin où dominent les pouilles et les algues dessinés et disposés avec une certaine fantaisie. Mais assez vite apparaît une tendance croissante à la stylisation et à la simplification, déjà sensible dans le style « du palais » du MR II qu'influence l'esprit helladique. Au XIV^e et surtout au XIII^e siècle se répand ce qu'on appelle une *koïné* (un ensemble ayant des caractéristiques communes) de vases aux formes et au décor standardisés, non seulement en Grèce continentale, mais aussi dans les Cyclades, en Crète, à Rhodes, en Asie Mineure (ainsi à Milet), à Chypre, au Proche-Orient et même en Italie du Sud. Les formes les plus typiques sont les stamnoi et les cruches, à base étroite et panse rebondie, les vases dits à érier (à cause de la forme de leurs anses), les gourdes, les cratères et les coupes « à champagne », à vasque large et à pied élancé. Sur un fond d'engobe beige clair se développent des motifs d'inspiration marine ou végétale de plus en plus schématiques, qui constituent comme des variations abstraites sur un thème d'origine naturaliste ; ces motifs sont désormais le plus souvent placés dans des cadres délimités par des lignes horizontales et verticales.

Fabriqués surtout dans la région de Mycènes, mais sans doute aussi à Chypre, quelques cratères du XIII^e siècle présentent un décor nouveau, probablement inspiré par les fresques murales, avec des quadrupèdes (chèvres, taureaux, chevaux), des oiseaux et même des êtres humains : personnages en char, guerriers en train de défiler. Ces figures sont rendues en partie au trait de contour, en partie en silhouette noire, sans adjonction de couleurs ; elles sont souvent entourées de motifs de remplissage stylisés ; leurs attitudes sont raides mais expressives.

La tendance à la stylisation et au cadrage du décor se retrouve sur les sarcophages déjà cités, dont la plupart ont la forme d'un parallélépipède rectangle pourvu de quatre pieds et coiffé d'un

couvertelé à double pente. Poulpes, poissons, oiseaux, fleurs, tiges de papyrus, parfois scènes de chasse, de défilé de chars ou de rites funéraires (lamentations, exposition du mort) : tels sont les principaux thèmes traités par les décorateurs de ces cerueils en terre cuite, dans une technique mélangeant le dessin en silhouette noire et le dessin au trait de contour qui annonce celle des VIII^e-VII^e siècles, de même que les thèmes funéraires préfigurent ceux des vases du style géométrique du Dipylon (cf. p. 38-39).

Dans le domaine des arts plastiques, les créations mycéniennes les plus nombreuses sont les *statuettes en terre cuite*. Quelques-unes, de taille moyenne, se présentent comme des cylindres faits au tour, surmontés d'un buste, de deux bras et d'une tête, en une simplification qui n'est pas sans rappeler les *idoles* cycladiques ; certains détails sont peints en brun-noir. Mais la plupart des figurines de la 2^e moitié du XIV^e et du XIII^e siècle sont d'un schématisme plus poussé que l'on peut résumer en distinguant trois types morphologiques : les figurines en *Phi*, en *Psi* et en *Tau*, d'après leur ressemblance avec les lettres grecques correspondantes (Φ, Ψ, Τ) ; bariolées de traits noirs ondulés, ces statuettes sont le plus souvent caractérisées comme féminines par deux seins en relief. Plus rares sont celles en forme d'animaux (taureaux, chevaux).

La petite plastique mycénienne a aussi créé de belles *statuettes en ivoire*. Le groupe en ronde bosse du Musée national d'Athènes qui présente deux femmes accroupies accompagnées d'un jeune garçon est traité avec un sens du volume et de la composition, avec un art du naturel et de la grâce qui rappellent, à l'HR III A (± 1300), la veine minoenne. De petits reliefs en ivoire montrent des guerriers coiffés du casque « homérique » en dents de sangliers.

La décoration en *relief* se retrouve sur des vases en métal dont les chets-d'œuvre sont, au Musée national d'Athènes, les deux gobelets en or de Vaphio, près de Sparte, datables de l'HR II (± 1450) : l'un représente la capture de taureaux sauvages,

l'autre les mêmes animaux domptés et domestiqués. Le sens du mouvement et du volume, la suggestion précise d'un cadre champêtre par la présence d'arbres et de rochers, le rendu réaliste des moindres détails selon les techniques du repoussé et de la ciselure, l'amplification voulue de certains traits (taille des taureaux, musculature de l'homme), tout donne à ces deux tableaux admirablement composés une beauté expressive rarement égalée dans l'art grec. D'autres vases en métal précieux, ainsi que des poignards, portent un décor incrusté dans la tradition de l'HR I.

Il existait aussi une *grande sculpture* à l'HR III, comme l'attestent les reliefs de la porte des lions de Mycènes et, en ronde bosse, une tête en calcaire stuqué du Musée national d'Athènes. Tête féminine ? Tête de sphinx ? Avec son caractère osseux et sa couleur blanche rehaussée de rouge, de noir et de bleu, ce visage énigmatique résume en lui, vers 1250, ce mélange de naturalisme et d'abstraction qui sont comme les deux pôles de l'art mycénien.

Mais la catastrophe approche : vers 1200, la plupart des sites mycéniens sont ravagés, les palais incendiés, les villes abandonnées. Pourquoi ? A cause d'un cataclysme naturel, selon certains, qui serait en liaison avec une possible explosion apocalyptique du volcan de Théra suivie de pluies de cendres et d'un terrible tsunami dans un large pourtour. Par suite de l'invasion « dorienne », c'est-à-dire du déferlement dévastateur d'une nouvelle peuplade indo-européenne, selon une tradition ancienne qui, en fin de compte, a sans doute plus de chances de correspondre à la réalité. Quoi qu'il en soit, la civilisation helladique est anéantie, et l'art mycénien cesse d'exister au plus tard vers la fin du XII^e siècle, après une période d'une centaine d'années de stagnation et de décadence progressive au cours de l'HR III C1b et 1c. C'est que l'invasion « do-

rienne » a frappé les régions qui, telle l'Argolide, étaient les centres vitaux du monde mycénien ; seuls n'ont point été touchés, semble-t-il, quelques secteurs qui, comme l'Attique ou certaines îles de l'Égée, étaient loin d'en être les avant-postes. Comment l'art va-t-il donc désormais évoluer sur le sol de l'Hellade ainsi bouleversée ?

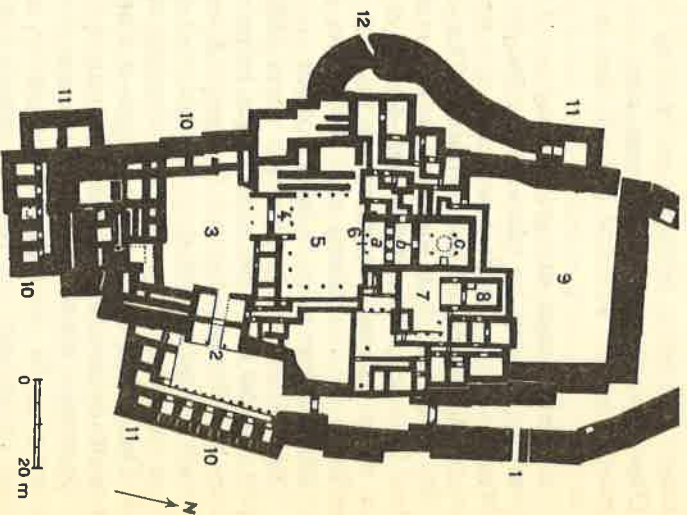


Fig. 5. — Le palais de Tirynthe (enceinte supérieure) (d'après G. Karo, Führer durch Tiryns)
 1, Porte de la citadelle ; 2, Grand propylée ; 3, Grande cour ; 4, Petit propylée ; 5, Cour du *mégaron* principal ; 6, *Mégaron* principal : a) *Prothyron*, b) *Prodomos*, c) *Mégaron* ; 7, Cour du « *mégaron* des femmes » ; 8, « *Mégaron* des femmes » ; 9, Communs ; 10, Casernes ; 11, Chiens ; 12, Poivrier Ouest.

CHAPITRE II

L'ART GÉOMÉTRIQUE (1100-700 av. J.-C.)

On a longtemps considéré les trois ou quatre siècles venant après la chute de Mycènes comme des « siècles obscurs » ou encore, en donnant à ce terme un sens péjoratif, comme un « Moyen Âge grec ». En fait, même s'il est vrai que la probable invasion dorienne a porté un coup fatal à une civilisation mycénienne déjà en décadence, il n'en est pas moins sûr que dès le XI^e siècle une autre ère artistique voit le jour, avec des éléments de nouveauté mais aussi de continuité car, pour barbares qu'ils soient par rapport aux Protogrecs mycéniens, les nouveaux venus doriens leur sont apparentés et donc prédisposés à faire preuve de tendances proches des leurs. Mais l'écllosion d'un art élaboré ne se fait pas sans un long apprentissage. Or, si les Protogrecs avaient su se former à l'art au contact de la Crète minoenne, les Doriens, eux, en détruisant les principaux centres de la civilisation mycénienne, se condamnent par le fait même à ne pouvoir guère en tirer bénéfice. Ils doivent donc, une fois stabilisés sur le sol grec, réinventer les arts avec le seul apport de ce qui a subsisté du monde mycénien dans des régions alors peu florissantes. De même que la vieille langue syllabaire (le linéaire B) sera remplacée, vers le IX^e siècle, par une écriture alphabétique empruntée aux Phéniciens, de même architecture, sculpture et peinture renaitront vers la même époque, après de notables transformations.

I. — L'art protogéométrique

La période de transition ne constitue cependant pas un désert total sur le plan des créations artistiques, même si nous n'avons guère pour en juger qu'une catégorie d'objets : les vases peints, dont la production se poursuit sans solution de continuité aux XI^e et X^e siècles, du moins dans certains centres tels qu'Athènes, dont le cimetière du Céramique a livré un abondant matériel. Après l'HR III C, dont la céramique connaît déjà une tendance à la réduction du nombre des formes et à l'abstraction simplifiée du décor (vases médiocres de la classe dite « du grenier » et série du *close style*, au décor de cercles, de demi-cercles, de rosettes, de triangles ou d'animaux très stylisés), on distingue d'abord une *phase submycénienne* (\pm 1125-1050) pendant laquelle les vases n'offrent plus qu'un décor abstrait fait de motifs géométriques simples (lignes droites ou ondulées, demi-cercles concentriques tracés à la main). Signe d'un appauvrissement notable : le nombre des formes recensées, qui est de 68 à l'HR III B, vers 1225, tombe à 10 vers 1100 !

A cette phase submycénienne succède le style dit *protogéométrique* (\pm 1050-900). On assiste alors, après une sorte de décantation définitive des motifs hérités de la phase précédente, à une reprise de la qualité du dessin, avec des variations sans surcharge sur le thème du cercle et du demi-cercle, désormais tracés au compas à pinceau fin : dernier avatar, sans doute, d'un motif qui remonte au poulpe minoen, avec ses enroulements de tentacules, en passant par la spirale mycénienne. La rapidité même de la reprise et l'habileté de la fabrication montrent qu'il ne s'agit pas d'un départ *ex nihilo*, mais bien d'une sorte d'achèvement poussant jusqu'à ses limites extrêmes la tendance mycénienne — peut-être radicalisée par l'apport dorien d'un influx

nouveau de tendances identiques — à la simplification, à la schématisation et à la clarté du décor, dont le principe repose maintenant sur l'opposition de zones noires et de zones claires superposées, une ou deux de ces dernières étant ornées de motifs, peu nombreux mais bien exposés. La forme élégante du récipient (amphores notamment) ne contribue pas peu à son esthétique. Le vase acquiert une structure plus nette, plus équilibrée, avec un pied plus stable et surtout une division bipartite entre deux faces, deux façades, pourrait-on dire, déterminées par la position des deux anses, désormais diamétralement opposées, alors que beaucoup de vases mycéniens avaient trois anses placées sur l'épaule qui ne délimitaient point l'espace pictural. Le nouveau système apporte au décor une symétrie promise à un grand avenir dans la céramique grecque.

Pour la première fois (et ce ne sera pas la dernière...), Athènes est à la pointe du progrès, à la fois pour la fabrication et la décoration des vases. Destinés à servir d'urnes funéraires pour des populations dont maintes familles pratiquent désormais l'incinération, certains de ces vases — en particulier des amphores à anses latérales — sont remarquables par l'harmonie de la forme et du décor dans leur éclatante simplicité. Le style protogéométrique évolue, et l'on peut distinguer, au moins dans la production attique, trois phases successives : le *Protogéométrique Ancien* (PG A : \pm 1050-1025), *Moyen* (PG M : \pm 1025-1000) et *Récen* (PG R : \pm 1000-900), dont les débuts marquent l'apogée du style (1^{er} quart du X^e siècle).

II. — L'art géométrique : la céramique peinte

Vers 900, l'évolution du style protogéométrique se précipite, surtout dans la céramique attique : c'est

le début du *style géométrique* proprement dit, dans lequel on peut déceler trois étapes : le *Géométrique Ancien* (GA : ± 900-850), le *Géométrique Mûr* ou *Moyen* (GM : ± 850-750) et le *Géométrique Récent* (GR : ± 750-700). Durant ces deux siècles, la production de céramique peinte prend un essor considérable, à la fois en quantité et en qualité ; et si Athènes reste largement en tête, d'autres ateliers se développent dans les îles et sur les deux rives de la mer Egée, auxquelles s'étend désormais le monde grec et la suite de « la migration grecque en Ionie », c'est-à-dire la colonisation par les Grecs continentaux et insulaires de la frange littorale de l'Asie Mineure ; le décor reste partout essentiellement géométrique — d'où le qualificatif donné à l'art de l'époque. Outre l'essor de la céramique, une réapparition, souvent une renaissance, de diverses autres formes de l'art va peu à peu avoir lieu, avec des caractéristiques communes, mais aussi des variantes locales déjà sensibles qui correspondent à une réorganisation progressive du monde grec en cités-Etats indépendants et souvent rivaux : c'est le début de la *polis*, qui affirme son identité en s'enfermant parfois dans un rempart, comme le fait par exemple Smyrne dès ± 850. Les régions où le renouveau artistique est le plus net sont celles qui reprennent les premières contacts avec le Proche-Orient : Attique, Eubée, Crète, îles du Dodécanèse (surtout Rhodes). Comme leurs prédécesseurs crétois et mycéniens, les Grecs de l'âge du Fer ont besoin d'être fécondés et stimulés par des rapports avec les représentants des riches civilisations levantines.

Dans la 1^{re} moitié du IX^e siècle, les décorateurs de vases continuent à tirer leur épingle du jeu avec le *style géométrique ancien*, dont l'austère élégance tient à une ornementation le plus souvent limitée au col et à la partie médiane du vase, la majeure partie de la paroi étant badigeonnée d'une fine pellicule d'argile

très pure qui noircit à la cuisson sous l'effet de l'oxyde de carbone et qui reste parfaitement noire, si le four a bien fonctionné, grâce à la transformation de l'oxyde ferrugineux rouge orangé de l'argile naturelle en oxyde ferreux ou en oxyde magnétique de fer, noir et stable : c'est le secret de ce qu'on appelle, improprement mais commodément, le *vernis noir* de la céramique grecque. Aux grandes plages sombres s'opposent les bandes réservées ornées de motifs tracés en noir, nouveaux par rapport à ceux du style protogéométrique : aux cercles et demi-cercles succèdent des lignes, droites ou brisées, et des combinaisons de segments de droites formant des figures géométriques simples : zigzags, chevrons, triangles, losanges, carrés (en général disposés en damier). Les motifs pour le moment les plus complexes sont le créneau et le méandre anguleux ou grecque, appelé à un grand avenir ; leur surface intérieure est souvent garnie de hachures obliques. Des formes élégantes apparaissent, dont l'oïnochoé (cruche à vin) à embouchure trilobée, qui connaîtra plusieurs siècles de succès. Les ateliers athéniens restent les plus productifs et les plus soigneux, mais d'autres centres de fabrication de qualité sont inspirés par les mêmes principes d'ornementation, en Argolide, à Corinthe, en Béotie, en Eubée, à Rhodes, en Crète, dans les Cyclades ; l'influence attique y est plus ou moins forte.

Vers 850, la céramique géométrique attique franchit un nouveau pas : c'est le début du *Géométrique Mûr* ou *Moyen*. La tendance est désormais, tout en conservant l'opposition entre des bandes horizontales noires et décorées qui soulignent la structure du vase, à multiplier ces dernières et à varier les motifs. La plupart des éléments décoratifs restent linéaires et forment des figures géométriques de plus en plus complexes (grecques horizontales ou verticales, losanges, damiers, diabolos, dents de loup, svastikas

ou croix gammées) et disposées soit en registres faisant le tour du vase, comme précédemment, soit en panneaux isolés. La nouveauté la plus frappante est l'apparition de figures animales (oiseaux d'eau et quadrupèdes : chevaux, cerfs, chevreuils, chèvres, bouquetins), puis de figures humaines, traitées en silhouette noire se détachant sur le fond clair de l'argile, dans un style pictographique raide et schématique. Introduites d'abord isolément à partir du début du VIII^e siècle (GM II), ces figures prolifèrent rapidement pour atteindre leur apogée sur de grands vases de la fin du GM, vers 770-750, notamment sur des cratères et des amphores funéraires (fig. 6) susceptibles de dépasser 1,50 m de hauteur et décorés selon le style dit du *Dipylon* (d'après le nom du lieu de



Fig. 6. — Scène de *prothésis* sur une amphore géométrique du *Dipylon* (Athènes, Musée national, inv. 804)

trouvaille de ces vases : le cimetière d'Athènes situé au nord-ouest de la « porte double » — en grec *Dipylon*).

Pour la première fois depuis l'époque mycénienne, le décor redevient non seulement ornemental, mais narratif ou, mieux, significatif. Les motifs linéaires gardent une valeur strictement décorative, et il serait vain de prêter ici un sens symbolique au méandre

ou à la croix gammée, comme on l'a parfois fait. Les animaux, d'ordinaire placés à la queue leu leu et en groupes homogènes, jouent aussi un rôle décoratif ; seuls les chevaux voisinent avec les hommes. Mais le décor central des grands vases du *Dipylon* est porteur, lui, d'une signification simple et claire : ces vases, qui étaient placés comme monuments commémoratifs sur les tombes de défunts d'un rang social élevé, sont ornés de scènes de funérailles, avec la *prothésis* (exposition du mort) ou l'*ekphora* (convoi funèbre) et le cortège de lamentations rituelles qui les accompagnent. Ces moments cruciaux sont ainsi perpétués par l'image, qui atteste que la cérémonie s'est déroulée selon les rites. Une seconde scène s'ajoute souvent, sur un autre registre, à celle des funérailles : c'est un défilé de chars, destiné à rappeler la richesse du défunt ou à évoquer des jeux funèbres en son honneur ; parfois apparaît aussi une scène de bataille.

Pourtant, la façon de rendre les personnages reste schématique. Leur corps se présente comme une suite de figures géométriques à peine articulées : bras réduits à deux bâtonnets formant un angle au coude, torse triangulaire, tête circulaire, jambes filiformes avec une vague indication du genou, cou et taille réduits à une tige de liaison. Aucun souci de perspective dans l'agencement des corps ou des objets. Est-ce là le résultat d'une maladresse des peintres, dont certains s'étaient spécialisés dans la décoration de ces grands vases, notamment celui qu'on nomme le « maître du *Dipylon* » ? Pas uniquement, et peut-être même pas du tout. La raison profonde de ce schématisme, c'est que les peintres d'alors ne se souciaient point de réalisme ; ce qu'ils veulent, c'est suggérer une scène, signifier un événement, d'une façon intermédiaire entre le pur idéogramme et le tableau descriptif. Seuls sont indiqués les détails nécessaires à la compréhension de la scène, par exemple une barbiche

en pointe pour caractériser un homme, une aigrette sur la tête pour suggérer un casque, une ramure pour distinguer un cerf. C'est une vision stylisée et épurée du monde, et non une vision mallabiale et enfantine, comme on pourrait le croire de prime abord. L'art de ces peintres n'est pas éloigné, au fond, de celui du grand poète contemporain Homère : c'est le même style formulaire et répétitif, animé par l'apport sélectif de détails révélateurs.

Mais tous les vases attiques de la fin du GM n'offrent pas un décor aussi richement chargé de sens ! La plupart se contentent d'une ornementation purement géométrique, et même sur les grands vases du Dipylon, les zones secondaires conservent les motifs traditionnels ; bien plus, des éléments de remplissage linéaires se mêlent aux figures humaines et animales, comme si le peintre avait la phobie du vide. Sans doute était-il désormais sensible à l'aspect unitaire du décor, fit-ce au prix d'une surcharge extrême, plus qu'à la valeur d'opposition entre zones décorées et espaces monochromes, comme c'était le cas auparavant.

Hors d'Athènes, l'évolution est parallèle, sans que cependant soit atteinte la richesse du style du Dipylon. Les potiers d'Argos créent des formes originales, mais les peintres subissent l'influence de ceux d'Athènes, bien que leur habileté technique soit parfois supérieure : ils sont les premiers à adopter, vers 800, l'usage d'un pinceau multiple ou « peigne » pour accélérer le dessin des lignes parallèles. Quelques motifs élaborés, telle l'étoile, sont typiquement argiens. Le GM de Corinthe est influencé par Athènes et Argos : caractéristique est la présence de bandes horizontales garnies de chevrons. Les vases des autres ateliers ne sont que de pâles imitations de ceux d'Athènes.

C'est encore à Athènes que la dernière étape du style géométrique connaît son plus riche développement. La tendance à la surcharge, déjà nette au GM II, se poursuit en s'amplifiant dans le *style géométrique récent* de la 2^e moitié du VIII^e siècle. Les motifs linéaires sont toujours très prisés, et certains vases en sont couverts, en de nombreux registres superposés ; beau-coup de bandes restent ornées d'un décor continu, mais plusieurs peintres généralisent désormais, pour certaines zones, le système de la répétition horizontale

d'un motif principal (swastika par exemple) enfermé dans un tableau carré séparé du tableau voisin par une cloison verticale, souvent tripartite, faite de minces rectangles hachurés ou ornés de damiers ; c'est déjà le système des métopes et des triglyphes, qui connaît une grande fortune dans l'architecture dorique.

La diversification du décor amorcée par le maître du Dipylon se poursuit, avec l'introduction de scènes narratives : batailles, terrestres ou navales, chasses et aussi peut-être déjà épisodes inspirés par l'épopée ou la mythologie — scènes d'enlèvement ou naufrage d'Ulysse, par exemple. Au GR I (± 750-730) se détache le peintre de Hirschfeld (qui doit son nom au savant allemand qui l'étudia le premier). Au GR II (± 730-700), l'imagerie s'enrichit : on rencontre des figures nouvelles, comme le centaure, et des sujets nouveaux (rondes de femmes), mais la rigueur du dessin baisse. En outre, l'inflation du décor et le développement de la tendance figurative conduisent inéluctablement à sa ruine le style géométrique lui-même. Les qualités fondamentales de ce style étaient la rigueur, le dépouillement, la simplicité ; son langage était par principe sec, abstrait, suggestif et non représentatif. Dès lors qu'on veut traiter des scènes prises sur le vif et proposer une vision concrète du monde, le style géométrique ne convient plus ; il faut rendre le dessin plus réaliste et donner des détails précis ; il faut pour le moins étoffer les silhouettes noires, assouplir les contours, introduire des espaces réservés (par exemple un cercle blanc avec un point noir en son centre pour le rendu de l'œil) ; il faut accentuer certains détails pour rendre claires les particularités de tel personnage ou de tel animal : gueule grande ouverte, hérissée de dents, langue agressive, griffes acérées pour caractériser un lion, par exemple. C'est ce que font les peintres du GR II, mais c'est déjà la fin du style géométrique. Une nouvelle perception de la réalité com-

mence, et l'on assiste à la naissance d'un style nouveau, à un passage vers un mode de peinture figurative, souvent narrative, avec élimination progressive des motifs géométriques, d'abord rejetés vers des zones secondaires avant de disparaître peu à peu, à l'exception du méandre dont la pérennité sera telle qu'il deviendra, sous le nom de grecque, comme le motif par excellence, le signe de l'art grec.

Hors de l'Attique, la prolifération des ateliers s'accroît. Les plus brillants sont les mêmes qu'au GM. Les peintres argiens introduisent quelques agencements de motifs particuliers (méandre en escalier, par exemple) ; leurs oiseaux sont assez variés, de même que leurs chevaux, souvent présentés dans des scènes de dressage ; les figures humaines, au torse volontiers rhomboïdal, sont plus rares. L'influence argienne est sensible dans tout le Péloponnèse, où existent de petits ateliers locaux. A Corinthe, la qualité de la céramique du GR doit plus à l'art des potiers qu'à celui de la peinture, qui se contente en général d'un décor dans la tradition du GM ; mais les formes sont pures, les parois fines, notamment pour de petits vases, tel le *coyle* (boi à deux anses haut placées) qui connaît une énorme diffusion. En Béotie et en Eubée, l'influence attique reste forte ; elle y entraîne un goût prononcé pour les représentations humaines (scènes de chasse, de danse, de lutte, de funérailles), avec le même relâchement progressif du dessin ; mais les amples relations commerciales des deux métropoles de l'Eubée, Chalcis et Erétrie, introduisent dans l'île une influence orientale sensible dès le 3^e quart du VIII^e siècle, ainsi chez le peintre dit de Cesnola (du nom de l'inventeur de sa plus belle œuvre) qui adopte la représentation de l'arbre de vie oriental flanqué de deux animaux affrontés en position héraldique. Les ateliers des Cyclades de Crète, de Rhodes et de la Grèce de l'Est se cantonnent aux motifs linéaires et aux files d'animaux ; les figures humaines sont rares ; le bas des vases continue à être couvert de vernis noir.

III. — L'art géométrique : les arts plastiques

Outre le développement considérable de la céramique peinte, l'époque géométrique voit le réveil d'autres formes artistiques au plus tard dès le milieu

du IX^e siècle, en particulier dans les domaines de l'orfèvrerie et de la bijouterie.

A Athènes, de riches tombes des années 850-830 ont livré des bijoux en or, dont des boucles d'oreilles aux motifs géométriques traités selon les techniques de la granulation et du filigrane, comme aux beaux jours du II^e millénaire. La facture paraît locale, mais sans doute l'orfèvre athénien avait-il été formé à une école orientale, peut-être phénicienne, à moins de supposer une survivance créto-mycénienne ? Le même problème se pose pour des bijoux de la fin du IX^e siècle trouvés en Crète. Des tombes de Lefkandi, en Eubée (entre Chalcis et Erétrie), datées des années 850-825, ont livré des bijoux en or et des fibules en bronze de fabrication locale ornés de motifs géométriques, dont la *svastika*. Au VIII^e siècle, des diadèmes en or d'Erétrie et de Rhodes porteront des frises d'animaux et des scènes figurées (batailles et chasses).

On voit aussi réapparaître à la fin du IX^e siècle des objets en *ivoire*, parmi lesquels des sceaux au décor géométrique ou parfois figuré : animaux (poissons, oiseaux, chevaux), objets (bateau par exemple), rarement hommes. Cette renaissance est due à la reprise des contacts avec le Proche-Orient de la part des deux régions, l'Attique et l'Eubée, alors les plus riches de la Grèce. Des trouvailles récentes de Lefkandi attestent même des contacts avec l'Égypte dès la 2^e moitié du X^e siècle.

C'est du IX^e siècle que datent les premiers objets votifs en *bronze* dédiés dans les sanctuaires de Delphes et d'Olympie. Il s'agit de trépieds « à cuve clouée » puis « à baguelettes », qui servaient de supports à des chaudrons. Des anses verticales ajoutées en zigzag et souvent accostées de statuettes humaines (en général des guerriers debout) étaient rivées à la cuve des trépieds de la première catégorie, eux-mêmes ornés de motifs géométriques incisés. On hésite sur l'origine précise de ces belles pièces, mais ce sont à coup sûr des œuvres grecques, qui attestent la virtuosité des bronziers du GM, stimulés par une demande croissante due au développement des sanctuaires, donc des

pélerinages et des offrandes votives. Au GR (\pm 750-700) se multiplient les statuettes en bronze d'hommes et d'animaux traités dans un style qui schématise le corps en en soulignant les articulations, comme dans la peinture de vases, mais avec la liberté plus grande que permet la ronde-bosse pour suggérer un certain volume et certains mouvements (bras tenant une lance, par exemple). Quelques groupes font même leur apparition : jument allaitant son poulain, homme aux prises avec un centaure ou avec un lion, forgeron s'appliquant à fabriquer un casque. Les pièces les plus courantes restent cependant les animaux isolés, chevaux surtout, tous de taille modeste. Les ateliers les plus productifs sont ceux d'Athènes et du Péloponnèse (Argos, Corinthe, Sparte). La plupart des statuettes étaient fondues, certains détails étant retravaillés au marteau. À la fin du VIII^e siècle, quelques personnages ont déjà un visage expressif grâce au traitement soigné des yeux, de la bouche et du nez ; certains commencent à s'animer par une rotation de la tête et le léger décalage d'un pied par rapport à l'autre ; on reconnaît quelques figures mythologiques, comme le Minotaure.

Exécutées selon la technique du *sphyrelaton* (martelage de feuilles de bronze ajustées sur une âme en bois), des statuettes en bronze de Dréros (Crète) représentent sans doute des divinités (peut-être la triade apollinienne : Lété et ses deux enfants : Apollon et Artémis). Ces pièces, dont l'une atteint 0,80 m, témoignent du renouveau crétois au VIII^e siècle. Leur date haute est confirmée par celle d'un bronze comparable trouvé aussi en Crète, à Aphrati, dans un dépôt des années 750-700. Mais les créations les plus originales de l'île sont alors des boucliers et des *tympana* (sortes de gongs) en bronze qui étaient dédiés dans une grotte du mont Ida liée à la légende de la naissance et de l'enfance de Zeus. Des artistes crétois du VIII^e

puis du VII^e siècle, inspirés par des œuvres assyriennes et néo-hittites de la Syrie du Nord, décorent ces objets ronds de figures humaines et animales traitées au repoussé et disposées en couronnes concentriques autour d'une tête de fauve en saillie : chasseurs maniant l'arc ou l'épée face à des lions, taureaux, cerfs, parfois monstres tels que le griffon.

Cinq statuettes en ivoire découvertes à Athènes dans un contexte GR I (\pm 730) représentent une femme nue, debout, coiffée d'un *polos* (sorte de képi sans visière). Sans doute s'agit-il d'une déesse, dans une imitation d'un prototype syro-phénicien ; mais l'artiste athénien a su adapter son modèle au goût de ses concitoyens : la structure du corps suit le schéma géométrique, avec une taille très fine dominant au personnage la svelte apparence d'une gracieuse jeune fille qui n'a rien de l'embonpoint de l'Astarté levantine. Les cheveux tombent sur les épaules en nattes compactes qui dessinent des chevrons ; le *polos* est orné d'un méandre au lieu des rosettes ou des feuilles orientales. Il y a imitation de l'Orient mais — et ce sera toujours le cas avec les Grecs — cette imitation n'a rien d'un esclavage.

Le VIII^e siècle voit aussi l'essor de la plastique des terres cuites (ou coroplastie). Dès l'époque proto-géométrique avaient été modelées des figurines très raides d'animaux au corps orné de motifs linéaires, et l'on a même trouvé naguère à Lefkandi, en Eubée, un centaure du X^e siècle. Mais c'est surtout au GR que sont partout créés des animaux en terre cuite, notamment des chevaux, dont certains servent de poignée à des couvercles de vases. La Béotie se distingue par la production de poupées aux jambes articulées, drapées dans une robe campaniforme décorée de motifs géométriques et, souvent, de scènes figurées (par exemple une ronde de femmes).

Comme l'époque mycénienne, l'aube du I^{er} mil-

léniaire connaît un vide presque total du côté de la sculpture en pierre : pas la moindre statuette géométrique en marbre ou autre matériau lithique. Le seul travail de la pierre à signaler est, au VIII^e siècle, surtout à Argos et à Mélos, celui de *sceaux*, la plupart en serpentine ou en calcaire, dont la gravure, quoique rudimentaire (motifs géométriques, animaux et personages filiformes), annonce la renaissance d'une glyptique de qualité au VII^e siècle.

IV. — L'art géométrique : l'architecture

L'époque géométrique ne brille point par son architecture. Certes, les hommes y bâtissaient des maisons, et les fouilles ont mis au jour des quartiers d'habitation entiers du VIII^e siècle, par exemple à Zagora, dans l'île d'Andros. Mais il s'agit là de constructions modestes qui n'intéressent guère l'histoire de l'art. Point de palais à cette époque ; point de remparts grandioses, même si certaines cites sont déjà fortifiées. Les seuls bâtiments d'une certaine ampleur sont consacrés aux dieux, et encore sont-ils de taille moyenne, car le temple grec n'est jamais une sorte de cathédrale susceptible de contenir de nombreux fidèles, mais une simple chapelle, un *naos* ou *cella*, destinée à abriter la statue de culte ; les cérémonies religieuses se déroulent en plein air, autour de l'autel à sacrifices, qui est l'élément essentiel du culte. Dans ces conditions, le temple, qui est la demeure du dieu, va emprunter sa forme architecturale à la maison des hommes, mais très vite il aura plus de magnificence ; d'où un décalage entre architecture sacrée et profane qui restera longtemps notable. Les maisons des IX^e siècles ont un plan soit absidal, soit rectangulaire ; la salle principale est souvent précédée d'un porche à deux colonnes *in antis*, placées en façade, entre les

extrémités antérieures en saillie, ou antes, des murs latéraux. C'est là une survivance formelle du mégaron mycénien. C'est aussi l'origine probable du plan du temple grec, après une période d'essais où le plan absidal concurrence le plan rectangulaire. Si le temple s'agrandit, il faut introduire une colonnade axiale pour soutenir en leur milieu les poutres en bois de la charpente, dont les extrémités reposent soit sur les murs latéraux de l'édifice, soit bientôt sur des colonnes péristyles en bois sans doute d'abord destinées à soutenir un auvent de protection autour des murs, eux-mêmes bâtis en brique crue sur socle de pierre. Le toit est à double pente, comme l'attestent des modèles réduits en terre cuite. Le rôle du bois et de la brique est primordial dans cette architecture grecque primitive ; ce n'est que plus tard qu'ils céderont, progressivement, la place à la pierre.

On a repéré à ce jour une douzaine de lieux de culte du IX^e siècle et environ soixante-dix sanctuaires du VIII^e siècle, dont près de la moitié avaient un temple. Mais les vestiges en sont souvent insignifiants, de sorte qu'on ne citait naguère que deux exemples de temples d'époque géométrique. A Thermos, en Etolie, fut bâti au VIII^e siècle un bâtiment rectangulaire (dit « mégaron B ») tripartite, oblong (21,40 × 7,30 m), bordé sur trois côtés d'une colonnade formant abside derrière le monument ; les 18 supports, en bois, reposaient sur des dalles de pierre. A Samos fut érigé, vers 800, pour abriter un *xoanon* (une statue miraculeuse) d'Héra, un édifice que l'on voulait grandiose : 100 pieds de long (32,86 m à Samos, car la longueur des unités varie d'une cité à une autre) et 20 de large (6,57 m) ; ce fut sans doute le premier *hékatompedon* (monument mesurant 100 pieds) du monde grec ; à une colonnade axiale en bois s'ajouta bientôt une colonnade péristyle de même matériau avec 7 supports en façade et 17 sur les longs côtés.

A mi-chemin entre Thermos et Samos, l'île d'Éubée a livré récemment deux nouveaux exemples importants d'édifices culturels d'époque géométrique. On a trouvé à Eretria, sous un grand temple postérieur consacré à Apollon Daphnéphoros (porteur de laurier), les vestiges de deux constructions absidiales dont la plus ancienne (± 800), de dimensions modestes (10,50 × 7 m, soit 30 × 20 pieds), devait être une copie de la haute mythique d'Apollon en branches de laurier et à poteaux de bois (fig. 7, A). Le second monument

(± 775-750) était un *hékatompedon* à colonnade axiale : la largeur (7/8 m) est le cinquième de la longueur (fig. 7, B). A Lefkandi, on a mis au jour en 1981 les vestiges d'un hécion de la 1^{re} moitié du x^e siècle dont les dimensions atteignent ± 45 × 10 m ! Ici aussi, il y avait une colonnade axiale, et les murs de brique crue étaient doubles de poteaux rectangulaires en bois pour soutenir la charpente.

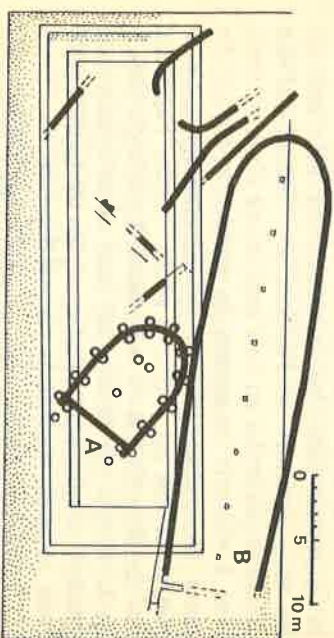


Fig. 7. — Sanctuaire d'Apollon à Erièrie
Temples d'époque géométrique

Dans le domaine de l'architecture, l'époque géométrique connaît donc une renaissance qui commence dès les x^e-ix^e siècles, et c'est alors que sont créées certaines formes et posés certains principes fondamentaux de l'architecture grecque : plan rectangulaire des temples, souci de dimensions fondées sur un module et d'un rapport simple entre les différentes parties du monument, goût pour les colonnades, désir enfin de trouver la meilleure alliance possible du beau et de l'utile, du décoratif et du fonctionnel.

CHAPITRE III

L'ART ARCHAÏQUE (700-480 av. J.-C.)

A la fin du viii^e et surtout au vii^e siècle, en divers points du bassin méditerranéen, sont fondées de nombreuses colonies par des cités grecques assez prospères mais désormais à l'étroit dans leur petit territoire (ainsi Corinthe, Mégare, Chalcis, Milet, Phocée). Cette expansion favorise voyages et échanges ; elle entraîne notamment une ouverture plus grande du monde grec aux influences orientales ; dans le domaine artistique, ces influences, qui touchaient déjà l'art géométrique récent, vont rapidement s'amplifier, au point que le vii^e siècle est souvent considéré comme un moment particulier de l'art grec sous le nom de siècle orientalisant. En fait, le courant orientalisant ne se laisse pas enfermer dans un cadre chronologique rigoureux, car il n'atteint pas de la même façon ni au même moment les différentes formes de l'art. Aussi vaut-il sans doute mieux voir dans l'art du vii^e siècle la manifestation d'un *haut archaïsme* suivi de l'*archaïsme mur* des années 600-525 et de l'*archaïsme récent* des années 525-480, le vi^e siècle n'étant souvent que le prolongement, l'épanouissement du siècle précédent.

I. — La peinture et la céramique peinte

De par l'abondance des trouvailles, c'est d'abord la céramique peinte qui nous montre le mieux la richesse et la diversité de l'art archaïque, et c'est par elle surtout que nous pouvons nous faire une idée

de la grande peinture. Pourtant nous ne connaissons presque aucun nom de peintres de vases antérieurs au VII^e siècle, alors que nous pouvons citer, grâce aux témoignages d'auteurs anciens, plusieurs noms de maîtres de la grande peinture. Car à partir du VII^e siècle, l'approche directe de l'art par les œuvres conservées se double pour nous d'une connaissance livresque (cf. p. 7). Cette source d'information indirecte, nulle pour les peintres de vases que les Anciens considéraient comme d'obscurs artisans, est quasiment la seule dont nous disposions pour la *grande peinture* qui, selon Pline, apparaît — ou plutôt réapparaît — à l'époque archaïque.

1. Le VII^e siècle et les années 600-525. — On peut sans doute placer au VII^e siècle les carrières de Philoclès l'Égyptien (un Grec d'Égypte) et de Craton de Sicyle, qui passaient pour avoir inventé le dessin au trait (sous l'influence de la peinture égyptienne ?), de Boularchos l'Ionien et de Saurias de Samos, d'Arégon, d'Aridikès, de Cleanthes et d'Épiphantos de Corinthe, ce dernier ayant, selon Pline, introduit l'usage de la couleur. Ces « primitifs » ioniens et péloponnésiens traitaient soit des sujets d'actualité (ainsi des batailles), soit surtout des thèmes inspirés par l'épopée ou la mythologie (nous voici au siècle d'Hésiode, auteur d'une *Théogonie*). Leur style ressemblait sûrement à celui des métopes peintes du temple de Thermos qui, vers 630 (cf. p. 71-72), montrent des personnages légendaires (par exemple Persée) dessinés au trait de contour, avec à peine plus de couleurs que sur les vases contemporains et avec les mêmes conventions (œil gros et rond, notamment, présenté à la façon égyptienne, comme s'il était vu de face dans une tête tournant tournée de profil).

Pour le VI^e siècle, nous connaissons les noms d'Iphion de Corinthe, de Calliphon de Samos, d'Éumartès d'Athènes — qui « avait le premier distingué dans sa peinture les hommes des femmes et osé imiter toutes sortes d'attitudes » (Pline, *HN*, XXXV, 56) —, de Cléon de Cléonai surtout, qui « distingua les articulations des membres, fit saillir les veines et rendit en outre les plis et les sinuosités des vêtements » (Pline, *ibid.*).

C'est que l'idéal de l'art grec devient désormais la *mimésis*, c'est-à-dire l'imitation de la réalité et le souci de la traduire le plus fidèlement possible :

perspective radicalement différente de celle de l'art géométrique ; mais perspective très orientée : on va désormais privilégier les êtres animés, notamment l'homme, au détriment de leur environnement — d'où l'absence quasi totale de paysages dans l'art grec archaïque et même classique.

Pour juger concrètement de la grande peinture du moyen archaïsme, nous n'avons guère à l'heure actuelle que quatre plaques votives en bois du 3^e quart du VI^e siècle trouvées dans la grotte des Nymphes de Pisea, près de Sicyle ; le peintre, qui était corinthien, avait représenté une procession sacrificielle aux personnages figés dans une juxtaposition assez raide et rendus à plat, au trait de contour, sans profondeur de champ ; seule la vivacité des couleurs (brun, rouge, vert, bleu) tranche par rapport au décor figuré des meilleures vases du moment.

Dans le domaine de la *céramique peinte*, les ateliers de l'époque géométrique subsistent au VI^e siècle, et leur personnalité s'affermirait. On parle alors, curieusement, de styles protoattique, protoargien ou proto-corinthien (proto = premier), comme s'il n'y avait rien eu auparavant ! Ceci dit, la production *attique* reste florissante, et on y note dès 700 quelques nouveautés typiques du style orientalisant : le dessin au trait de contour s'ajoute à celui en silhouette noire, les espaces ainsi réservés étant souvent revêtus d'un engobe blanc ou ocre qui les met en valeur ; les parties traitées en noir sont peu à peu enrichies par des incisions qui précisent les détails de l'anatomie ou du vêtement. La thématique du décor évolue : les motifs linéaires subissent la concurrence vite triomphante de motifs d'origine florale ou végétale (rosaces, rosettes, tresses, spirales, plantes stylisées) ; des animaux fantastiques (sphinx, griffons, chevaux ailés) se joignent aux animaux réels ; les sujets inspirés par l'épopée ou la mythologie se multiplient.

L'évolution du style *protocorinthien* passe par trois stades : le *protocorinthien ancien* (± 700-675), avec un artiste novateur appelé « peintre d'Anaktoros », du nom d'une localité attique ; le *protocorinthien moyen* (± 675-630), caractérisé par le style dit « black and white » qui mélange silhouettes noires et dessin au trait de contour (ainsi dans la scène de l'aveuglement du Cyclope Polyphème, sur une amphore d'Eleusis) ; le *protocorinthien récent*, enfin (± 630-600), qui revient aux silhouettes noires sur fond clair, mais avec généralisation de l'incision et de rehauts rouges et blancs pour le rendu des détails : c'est la technique des *figures noires*, déjà adoptée par les peintres protocorinthiens (cf. p. 53) ; le style dit de Vari (du nom d'une bourgade attique) emprunte beaucoup à Corinthe, avec ses files d'animaux ; l'artiste le plus doué, le peintre de Nessos, doit son nom à celle de ses œuvres qui montre Héraclès en train de tuer l'audacieux centaure (le nom des personnages est inscrit à côté d'eux, selon un usage que les peintres de vases conserveront assez longtemps, sporadiquement).

Dans la 1^{re} moitié du VI^e siècle, le style attique à figures noires reste souvent orientalisant, avec, sous l'influence de Corinthe, un décor en zones où règne la surcharge et où dominent les files d'animaux. Le dessin est raide et conventionnel. Une tendance à privilégier les figures humaines s'amorce chez deux grands peintres — les premiers à avoir signé leurs œuvres : Sophilos, qui peint beaucoup d'animaux, mais aussi des scènes mythologiques, comme les noces de Thétis et de Pélée sur un dinos (sorte de chaudron) du British Museum ; Clitias, le décorateur du fameux « vase François » de Florence, ce cratère à volutes qui, bien qu'assez petit (0,66 m de haut), compte 270 figures, humaines et animales, réparties sur 6 registres et accompagnées de 121 inscriptions : une véritable bible mythologique illustrée, vers 570 ! C'est l'apogée du style narratif.

Au milieu du siècle, Néarchos essaie, l'un des premiers, de traduire l'expression des sentiments sur un visage : Lydos est capable d'un style dépouillé pour créer des tableaux empreints d'une profonde valeur dramatique. C'est dans ce sens qu'évolue la figure

noire attique du 3^e quart du VI^e siècle, avec en particulier Exekias qui est le maître de la composition équilibrée, de la concentration dramatique et du dynamisme retenu, ainsi lorsqu'il illustre le duel d'Achille et de Pentésilée, ou une partie de dés acharnée entre Achille et Ajax, ou encore le suicide solitaire de ce héros. D'autres artistes, tel le « peintre d'Amasis », ont une inspiration plus gaie, volontiers dionysiaque, qui emprunte aussi parfois aux spectacles de la vie quotidienne (cortège de noces, femmes devant leur métier à tisser) ; le style est miniaturiste, comme sur nombre de coupes aux formes élégantes décorées par de minuscules « petits maîtres » ; le danger est le maniérisme des attitudes, comme chez ce peintre que J. D. Beazley — le grand spécialiste de la céramique attique — a justement baptisé « peintre affecté ».

Le centre de production rival de celui d'Athènes pendant le haut et le moyen archaïsme est celui de Corinthe. Au VII^e siècle, le style *protocorinthien*, très diffusé par de petits vases à parfum (aryballes, alabastres), connaît deux grandes tendances : l'une, subgéométrique, répète jusque vers 620 une pure décoration linéaire ; l'autre invente, dès ± 690-670, la technique des figures noires : le décor, très fin, est constitué de files d'animaux ou de scènes narratives avec des personnages aux gestes anguleux, accompagnés d'ornements de remplissage — surtout des rosettes ; vers 650-630, la composition suggère parfois un échelonnement en profondeur des figures, comme sur l'« olpé Chigi » (Rome, Villa Giulia), minutieusement décorée de sujets guerriers par un peintre virtuose de l'incision et de la couleur (l'olpé est une cruche à embouchure ronde).

Après un style dit *de transition* encore très soigné (± 630-610) vient le style *corinthien* proprement dit, où l'on distingue un *Corinthien Ancien* (± 610-590), *Moyen* (± 590-570) et *Récent* (± 570-540) ; l'évolution

se fait dans le sens d'une décadence progressive, du moins pour les petits vases toujours décorés de files d'animaux ou de personnages de plus en plus négligés. Vers la fin du Corinthien Ancien apparaissent de grands vases, surtout des cratères à colonnettes, au dessin soigné et aux sujets variés : combats, banquetts, danses, scènes mythologiques ; au Corinthien Récent, certains de ces vases sont maquillés d'un engobe rouge orangé, comme pour imiter la couleur de l'argile attique, celle de Corinthe étant naturellement blanchâtre ! Ultime tentative pour résister à la concurrence athénienne ? En vain : la céramique peinte corinthienne disparaît vers 530.

L'époque archaïque voit fleurir plusieurs autres centres de production de vases peints. Les *Cyclades* ont au VII^e siècle des ateliers originaux, dont la localisation précise est encore mal assurée. On reconnaît un style orientalisant « naxien » (± 680-650) puis « parien » (± 660-640), et un style « mélien » (sans doute en fait parien) qui présente, à côté d'animaux et de motifs floraux ou végétaux, de belles scènes figurées d'inspiration mythologique : combat de Belêrophon contre la Chimère sur un plat de Thasos (± 660), arrivée d'Apollon sur son char (± 640) et départ d'Héraclès (± 610) sur deux grands cratères du Musée national d'Athènes, jugement de Paris sur un vase récemment trouvé à Paros ; le dessin est en partie au trait de contour, en partie en noir, avec de vifs rehauts de couleur. De ces œuvres se rapproche un style orientalisant eubéen et thasien.

Dans la *Grèce de l'Est*, la production ne devient importante qu'après 650. L'atelier le plus brillant est celui qu'on tenait jusqu'ici pour *rhodien*, mais qu'il faut en fait localiser sur la côte anatolienne, sans doute à Milet ; des peintures d'abord très soignées, puis négligentes, répètent indéfiniment des files d'animaux, dans un style qui combine le dessin au trait, la silhouette noire sans incisions et les rehauts de couleur, et qu'on nomme « style des chèvres sauvages » à cause de l'animal le plus souvent représenté (± 640-580). La forme la plus prise est l'oinochoé (cruche à embouchure trilobée). Le goût décoratif l'a ici emporté sur le goût narratif. Un bel exemple : l'« oinochoé Lévi » (Louvre, vers 640).

La production de ces ateliers de la Grèce de l'Est se poursuit au VII^e siècle. De Rhodes proviennent des vases dits de Fikellura (du nom d'un site de l'île) qui prolongent un style orientalisant

dégénéré (± 580-520). *Chias* fabrique des calices dont l'éclatante blancheur, due à un engobe au lait de chaux, met en relief le modeste décor (lion, oiseau). *Clazomènes* se spécialise dans la décoration de sarcophages en terre cuite selon la technique des peintures de vases. Vers 550 fleurit une céramique *ionienne* à figures noires, fabriquée peut-être à Samos ; des personnages à l'allure sautillante y évoluent parfois au milieu d'une riche végétation, comme sur la coupe du Louvre dite du dénicheur d'oiseaux. A cette céramique ionienne se rattache la série dite des *hydries de Caeré*, sans doute créées en Etrurie par les membres d'un atelier d'Asie Mineure qui y avaient émigré, fuyant la menace perse ; ces vases aux figures noires rehaussées de couleurs vives témoignent d'un sens vif du mouvement et d'une bonhomie humoristique dans le traitement de scènes souvent inspirées par la mythologie (± 530-500). Les vases dits *chalciens*, sans doute peints dans la région de Rhégion et de Zancle, colonnes chalciennes de Grande Grèce, offrent un décor à figures noires de qualité où abondent les éléments floraux (± 550-510).

Les ateliers des *Cyclades* ne produisent plus de céramique peinte au VII^e siècle, pas plus que ceux d'Argos ou de Crète, qui ont pourtant connu au VII^e siècle, l'un un beau style *protocorinthien*, l'autre un style polychrome qu'on ne retrouve alors qu'en Italie du Sud ou en Sicile, par exemple à Mégara Hyblaea.

Parmi les ateliers secondaires où la production se poursuit pendant tout l'archaïsme avec un style orientalisant puis à figures noires, il faut citer ceux de *Béotie*, d'*Eubée* et de *Thasos*, plus ou moins influencés par Corinthe et par Athènes. Quant à l'atelier *laconien*, il devient brillant, avant de disparaître, vers le milieu du VII^e siècle ; les pièces les plus intéressantes sont des coupes dont la vasque profonde est ornée d'un décor à figures noires souvent original et pittoresque.

2. **L'archaïsme récent (525-480).** — En ce court laps de temps, la céramique peinte va presque devenir l'apanage d'Athènes, dont la suprématie s'explique par une révolution technique, vers 525 : la figure noire attique vient de connaître son apogée ; d'un style narratif, prolixe, épique, qui a triomphé dans le 2^e quart du VII^e siècle, elle est passée avec Exékias à un style dépouillé, concentré, dramatique, sans doute en rapport avec les débuts de la tragédie ; incapables de faire mieux que leurs aînés dans la même technique, de jeunes peintres soucieux d'origi-

nalité essaient de nouvelles solutions : figures noires sur un fond blanc obtenu grâce à un engobe, figures blanches sur fond noir, figures orangées enfin, dans la couleur naturelle de l'argile, sur fond noir, par une inversion de la solution précédemment retenue : ainsi était née, sans doute avec un artiste anonyme qu'on nomme « peintre d'Andokidès », la technique dite des *figures rouges*, appelée à un succès foudroyant.

Beaucoup de vases continuent pourtant à être décorés en figures noires, et ce jusque vers le milieu du V^e siècle ; mais ce sont de plus en plus des pièces médiocres, péchant les unes par une surcharge du décor, avec réapparition de motifs de remplissage (yeux, branches de feuillage) vers la fin du VI^e siècle, les autres par son indigence et son caractère négligé. Seules les amphores panathénaïques, que recevaient en récompense les vainqueurs aux concours des Panathénées, resteront par conservatisme religieux fidèles durant des siècles à une figure noire de qualité ; l'une des faces représente toujours Athéna, la déesse tutélaire des jeux, l'autre une épreuve sportive, et cela, sans grand changement, au moins jusqu'à la basse époque hellénistique.

A partir de ± 525 , les meilleurs peintres se lancent dans l'aventure des figures rouges. Au début, les ateliers sont volontiers « bilingues » : plus d'un vase est décoré d'un côté en figures noires, de l'autre en figures rouges, soit par le même artiste, soit par deux mains différentes. Après les premiers tâtonnements du peintre d'Andokidès, de Psiax ou de Paséas, le groupe des pionniers de la figure rouge compte, dès ± 515 , de grands artistes fiers de leur talent au point d'avoir presque tous laissé leurs noms dans des signatures : Oltos, Epictétos, Euphronios, Euthymidès, Phintias, Smicros, Sosias. Les avantages de la nouvelle technique sont nombreux : possibilité de faire désormais un vrai travail de dessinateur et non de graveur, en indiquant les détails au pinceau et non plus à la pointe ; possibilité de retouches, donc, et de raffinements en variant l'épaisseur des traits ; latitude aussi d'un certain jeu de couleurs dans la

gamme des bruns et des noirs, selon que le vernis, plus ou moins dilué, noircit plus ou moins à la cuisson. La qualité graphique touche vite à la perfection, ainsi avec Epictétos, qui sait trouver un trait net et souple, une mise en page harmonieuse, avec un sens du détail qui ne nuit pas à l'ensemble. Car le danger est un raffinement miniaturiste excessif, un désir de rendre le détail au-delà même de la réalité sensible : tendance nette surtout chez Euphronios, dont la virtuosité s'applique notamment à traduire l'anatomie masculine avec une précision quasi scientifique qui va jusqu'à indiquer des muscles intérieurs, normalement invisibles. Et si ces pionniers du réalisme de détail restent fidèles à certaines conventions (par exemple œil de face dans un visage de profil), ils commencent aussi à essayer de suggérer le mouvement et la tension des corps, comme certains sculpteurs de reliefs contemporains.

La seconde génération des artistes de ce style dit *sévère* (que les céramologues placent entre ± 525 et 470, à la différence des spécialistes de la sculpture qui, eux, situent le style sévère entre ± 490 et 450), avec des peintres comme Douris, Macron, Onésimos ou ceux dits de Cléophradès, de Berlin, de Brygos, continue les recherches amorcées par les pionniers dans le sens d'un plus grand réalisme. Entre 500 et 470, ces maîtres restent des dessinateurs de talent ; ils assouplissent les attitudes des personnages et, tout en renonçant aux rehauts de couleur hérités de la figure noire, ils jouent sur les nuances du brun, notamment pour le rendu des chevelures. Quant aux thèmes traités, ils restent les mêmes qu'à la fin du VI^e siècle : les scènes mythologiques (ainsi les exploits d'Héraclès et de Thésée) voisinent avec celles qu'inspire l'épopée (Ilouperis par exemple) et surtout, de plus en plus, avec des scènes de genre : lutte armée, danses, banquets, jeux érotiques, exercices sportifs ;

la figure humaine est omniprésente ; les animaux sont devenus rares, excepté le cheval.

Pour juger de la grande peinture contemporaine, nous possédons depuis peu les « fresques » qui décoraient les parois de deux tombes en forme de chambres découvertes en 1968 en Lycie, à Kizilbel et à Karaburun. La tombe de Kizilbel (2 × 2,45 × 2,30 m) est intérieurement couverte de frises superposées dont les mieux conservées illustrent l'une une scène mythologique (la décapitation de la Gorgone Méduse par Persée), les autres des scènes de genre : chasse, processions, navigation, départ en char (± 525). Celle de Karaburun (2,61 × 3 × 2,46 m) montre une scène de banquet, des combats et une procession funèbre (± 500). Dans les deux cas, les artistes, probablement grecs malgré le caractère périphérique de la région, combinent le dessin au trait et les à-plats bruns ternés d'un trait noir ; ils utilisent des couleurs simples mais vives, juxtaposées : bleu, rouge et noir à Kizilbel, plus le pourpre, le vert et le blanc à Karaburun. A Kizilbel, le dessin est plus souple, plus ionien, plus vivant ; à Karaburun, il est plus rigoureux, plus minutieux dans le détail, plus hiéroglyphique ; c'est un travail impeccable mais un peu froid qui rappelle celui des pionniers de la figure rouge.

II. — La sculpture

Comme la céramique peinte, c'est dans le sens d'une représentation de plus en plus élaborée de la figure humaine qu'évolue la plastique grecque archaïque. Peu à peu tous les sculpteurs tentent cette *mimésis*, cette imitation de la nature, qui devient leur idéal. A côté de la petite plastique en terre cuite, en bronze, en ivoire, en bois ou en métal précieux apparaît dès ± 650 une grande sculpture en ronde bosse dont le matériau de prédilection va être, comme au temps des *idoles* cycladiques, le marbre, si abondant en Grèce. Cette naissance d'une grande sculpture est due à l'influence de l'Égypte, dont on adopte au début les canons. Mais très vite les artistes grecs se dégagent du carcan des schémas prêtétablis pour laisser libre cours à leur talent créateur, et c'est la floraison du VII^e siècle, durant lequel se développe aussi l'art du

relief, funéraire ou votif. Les œuvres ont le plus souvent une destination religieuse, et c'est dans les sanctuaires que prennent place la plupart des statues, les unes pour embellir les monuments tout en parlant à la piété des fidèles, les autres pour traduire leur dévotion sous la forme d'ex-voto ; certaines, au rôle funéraire, se dressaient sur des tombes. Le nombre des ateliers florissants correspond à la multiplicité des cités. Après la relative uniformité du style dit dédalique au VII^e siècle, plusieurs courants traversent l'archaïsme mûr, avant le retour à plus d'unité dans la I^{re} moitié du V^e siècle.

1. Le VII^e siècle : styles orientalisant et dédalique.

— Les plus belles sculptures des années 750-700 étaient des créations originales à partir de modèles levantins (cf. p. 45). La Grèce du début du VII^e siècle connaît, vu l'essor des échanges commerciaux, un déferlement d'objets orientaux, notamment de bronzes de l'Ourrartou (en Anatolie de l'Est) et de la Syrie du Nord. De grands chaudrons aux anses faites de têtes humaines (surtout des sirènes) ou de protomés (c'est-à-dire d'avant-corps) de griffons se répandent, surtout dans les sanctuaires ; les bronziers grecs les imitent aussitôt, en adoptant ces anses figurées, d'abord martelées, puis moulées, mais en leur donnant un volume solidement construit et des accents plus nerveux, plus alertes, plus expressifs. C'est un exemple parmi d'autres du style orientalisant en sculpture : adoption d'un sujet exotique (sirènes, griffons), mais adaptation formelle au goût grec, avec des variantes locales.

Les *arts plastiques mineurs* continuent à se développer au VII^e siècle. Ainsi l'*orfèvrerie* rhodienne orientalisante est-elle d'une finesse et d'une richesse extrêmes. Le souci ornemental s'étend à de grosses fibules à plaque arquée et aux objets de bronze, notamment à des pièces d'armures (casques, cuirasses, plaques thoraciques ou abdominales — *mitræ* —, brassards de boucliers) ; le décor est soit gravé soit en léger relief traité au repoussé, les deux

techniques étant souvent associées ; les thèmes en sont volontiers mythologiques.

Incision et relief se retrouvent sur de grands *vases en terre cuite* fabriqués en Crète, en Béotie et dans les Cyclades, parmi lesquels une amphore de Myconos ornée de scènes inspirées par la guerre de Troie (dont le fameux cheval). L'ivoire sert à la fabrication de statues exquises, et aussi de seaux, surtout répandus dans le Péloponnèse. Les Cyclades produisent des seaux en pierre, aux formes inspirées, semble-t-il, de l'époque minoenne ; les motifs gravés sont, eux, orientalisants.

C'est aussi d'une influence orientale — celle, semble-t-il, de figurines en terre cuite moulées, stéréotypées, de Syrie du Nord — que procède le style dit *dédalique* (du nom, paradoxalement, du sculpteur légendaire Dédale, qui passait pour avoir le premier su animer les statues). D'abord répandu en Crète dans des terres cuites du 2^e quart du VII^e siècle, ce style se caractérise par une représentation strictement frontale du corps, notamment de la tête, dont le visage impassible, triangulaire ou trapézoïdal, est encadré par une lourde chevelure qui tombe sur les épaules soit en nattes verticales juxtaposées soit en deux masses compactes striées dans le sens horizontal pour former une sorte de « perruque à étages » ; le corps, gonflé d'un certain volume sur la face antérieure, est plat à l'arrière et figé dans une immobilité que souligne souvent une longue robe-fourreau. C'est la mise au pas, pour trois quarts de siècle, des tendances plus capricieuses, plus expressives, de la fin du VIII^e et du début du VII^e siècle ; et même si le style se veut décoratif, avec usage de la couleur (bleu, rouge, blanc et noir) et de l'incision pour accentuer de nombreux détails, il reste pourtant froid et lourd.

Un bon spécimen en est fourni par la petite statue en calcaire du Louvre dite « dame d'Auxerre » (d'après un de ses anciens lieux de conservation), qui est une œuvre crétoise du 3^e quart du VII^e siècle, comme les sculptures à peine plus tardives du temple A de Prinias. Mais le dédalisme touche aussi des œuvres (rondes-bosses ou reliefs) en ivoire, en bronze, en métal précieux et en bois ;

il s'étend, outre la Crète, à une grande partie du monde grec, en particulier au Péloponnèse. Seule l'Ionie échappe à son austère sévérité, et avec elle beaucoup de petits bronzes (ainsi à Samos) à l'expression intensément vivante.

Même s'il a des prolongements locaux jusqu'au VI^e siècle, le style dédalique représente une orientation sans avenir de la sculpture grecque. Il en va différemment d'un autre emprunt à l'Orient, cette fois à l'Égypte. Vers 650 apparaissent les premières grandes statues en pierre dure, en marbre. Le passage à un matériau cassable a dû poser aux sculpteurs grecs des problèmes techniques qu'ils ont d'abord résolus, semble-t-il, à la façon des Égyptiens, en déterminant *a priori* sur le bloc de marbre l'emplacement des diverses parties du corps au moyen d'une grille quadrillée, selon un schéma rigoureux. La première statue grandeur nature connue — celle offerte à l'Artemision de Délos, vers 640, par la Naxienne Nicandré (fig. 8) — obéit au canon égyptien contemporain. Le danger eût été que les artistes grecs ne pussent sortir de ce carcan. Mais très vite la liberté créatrice triompha : même si la plupart des statues debout gardent longtemps l'habitude égyptienne d'avancer le pied gauche, dès la fin du VII^e siècle il n'en est pas deux de proportions identiques.

Grises par leurs nouvelles capacités, certains sculpteurs se lancent dans le colossal : on a retrouvé dans les carrières de Naxos des ébauches de statues qui, vers 600, auraient atteint plus de 5 m de haut ! Plusieurs statues masculines contemporaines dépassent les 3 m. Mais ce goût du gigantesque ne dure guère au-delà de 580-570, date probable de l'Apollon colossal en marbre dédié à Délos par les Naxiens (avant celui, sans doute en bois doré, sculpté par Tectaios et Angéliou), ou encore d'un *courses* de 10 condées (≈ 5,20 m) dont les fragments ont été trouvés récemment à Samos. Vers la fin du VII^e siècle, à l'époque de sculpteurs

qui ne sont pour nous que des noms — Smilis d'Égine, Dipoinos et Scyllis de Gortyne (en Crète) ou Euthyarkidas et Byzès de Naxos —, se constituent deux types statnaires qui fleuriront durant tout le VII^e siècle : la statue virile nue, debout, le *kouros*, et la statue féminine drapée, la *koré*, ces mois signifiant, en grec, jeune homme et jeune fille. Ces statues se dressent au début dans une attitude strictement frontale, les deux côtés du corps rigoureusement symétriques. Le *kouros* a les épaules larges, la taille et les hanches étroites, les pieds à plat sur le sol, le gauche légèrement avancé ; les détails anatomiques ne manquent pas : longue chevelure nattée, yeux proéminents, torse bombé, nombril, sexe, rotules, doigts de pieds ; mais ils sont traités d'une façon plus ornementale que réaliste, comme des motifs indépendants, par exemple sur les *kouroi* du Sounion (fig. 8) ou de New York. La peinture, qui soulignait ces détails, ajoutait encore à la valeur décorative.

La fin du VII^e siècle voit aussi l'adoption du type de la statue assise, drapée dans un long vêtement sans plis, ainsi que des premières caryatides (statues féminines servant de support) : souvent perchées sur des lions allongés, selon une formule dérivée de Syrie et de Chypre, elles soutiennent des périrhanthéria — vasesques à eau lustrale ; le centre principal de fabrication est alors, semble-t-il, la Laconie. Les reliefs en pierre font aussi leur apparition, notamment comme éléments de décoration des temples (ainsi la frise aux cavaliers de Prusias, qui prenait place, selon des recherches récentes, au bas des murs de ce temple crétois).

2. L'archaïsme mûr et récent (± 600-480). — Les nouveautés créées par le VII^e siècle trouvent leur plein épanouissement au siècle suivant. Les premiers *kouroi* et *korai* (ou *korés*) donnaient une impression de robustesse, mais de raideur ; les détails étaient soignés, mais plus décoratifs que réalistes. Peu à peu les sculpteurs, comme les peintres, vont harmoniser l'ensemble et les détails de façon à créer des formes humaines bien proportionnées ; car ce qui les intéresse désormais le

plus eux aussi, c'est la figure humaine, qu'elle représente un mortel ou un dieu anthropomorphe : figure idéale le plus souvent, mais de plus en plus expressive et libérée progressivement des contraintes des styles orientalisant et dédaliq.

Les métaux précieux ne sont plus réservés à la petite plastique ; les premières statues *chrysoéléphantines* — en or et ivoire plaquées sur une âme en bois — apparaissent, à côté d'œuvres faites de plaques d'argent en partie doré clouées et martelées sur un corps en bois, comme le taureau de Delphes (± 550 ?). Les *petits bronzes*, en fonte pleine, restent nombreux et de qualité — figurines indépendantes ou appliquées à d'autres objets de bronze : manches de miroirs, anses ou décoration de grands vases, tel le cratère trouvé naguère à Vix, près de Châtillon-sur-Seine, dans une tombe princière celte (± 520). Les *grands bronzes*, en fonte creuse, sont exécutés selon le procédé dit de la cire perdue, peut-être inventé, vers 550, par les Samiens Rhoikos et Théodoros : l'alliage en fusion est coulé de façon à prendre la place d'un modèle en cire façonné sur une forme en argile et recouvert d'une couche de terre réfractaire faisant office de moule ; une fois retirée cette carapace, il faut polir à froid la face externe du métal, ciseler quelques détails, intégrer des éléments rapportés ou incrustés (yeux en pierre par exemple), enfin ajuster les différentes parties de la statue, fondus séparément. Mais ces grands bronzes, comme ceux des époques postérieures, ont hélas presque tous disparu, victimes de la cupidité des hommes qui ont récupéré le métal. Les *figurines en terre cuite* constituent toujours des séries très riches, et il existait aussi de grandes statues en terre cuite, attestées par des fragments.

Au point de vue du style, on conserve encore certaines conventions (caractère saillant, par exemple, des pommettes et des yeux, toujours plus ou moins

bridés), mais les attitudes s'assouplissent, les volumes se gonflent, le modelé devient plus moelleux, malgré le respect du principe de frontalité qui longtemps paralyse la statue ; les reliefs, souvent plus progressistes, essaient de passer du simple profil à des présentations plus variées.

Peut-on parler d'un souci de réalisme ? Le sculpteur du VI^e siècle sait observer les détails, en particulier anatomiques, et les rend avec une extrême précision mais, loin de s'intéresser à tous les aspects de la réalité, il ne recherche le plus souvent de celle-ci qu'une traduction expressive, dans le sens d'un embellissement et d'une valeur décorative : chevelure et barbe « fleuries », par exemple, ou fameux sourire archaïque, dont la généralisation correspond sans doute surtout au désir de rendre les visages plus vivants et plus beaux selon les critères du moment. Pas encore de portraits, encore moins de caricatures : même les monstres, tels les sphinx, sont radieux dans la sculpture du VI^e siècle.

Malgré un indéniable air de famille qui rapproche la plupart des œuvres de l'époque, les caractéristiques locales s'accroissent, et s'il n'y a certes pas autant d'écoles de sculpture que d'ateliers, il existe nettement désormais des styles spécifiques, sensibles à la fois dans la grande et la petite plastique, dans la ronde-bosse et le relief. Il est loisible aux spécialistes d'en apprécier à la fois les nuances distinctives et les affinités au sein des grands courants qui les portent, mais nous devons nous borner ici à en tracer une esquisse sommaire, en ne retenant que quelques exemples.

En simplifiant les choses, on reconnaît d'ordinaire un courant ionien, très fort dans la Grèce de l'Est et dans certaines îles de l'Égée (Samos, Chios, Paros, Thasos), et un courant dorien, dominant dans le Péloponnèse, la Grèce de l'Ouest et la Grande Grèce ; on place Athènes au confluent de ces deux courants, en soulignant son remarquable génie de synthèse. La réalité est plus complexe : les principales écoles — et pas seulement l'école attique — ont des styles dont la richesse est faite d'un mélange d'éléments originaux et d'emprunts à diverses tendances, ce qui entraîne de sensibles évolutions au cours du VI^e siècle. Les écoles d'Asie Mineure (Milet, Ephèse, Phocée, Samos), surtout florissantes entre ± 570

et 530, ont en commun un style qui privilégie la souplesse et la rondeur des formes, parfois même jusqu'à la mollesse (ainsi chez le Dionsyros du Louvre, vers 530-520) ; les visages sont ronds et pleins, les yeux bridés, les lèvres charnues, comme sur telle tête de Didymes (± 530) ; la finesse des draperies, le geste gracieux d'une main qui relève un pan de tunique confèrent aux *coroï* samsiens une charme délicat, par exemple à celles que Chérarnys avait dédiées à Héra vers 570-560 (l'une est au Louvre, l'autre, depuis peu, à Samos). Souplesse et fluidité se retrouvent dans le style cycladique, d'abord brillant à Naxos, puis à Paros, dont les *coroï* conservés — tel celui du Louvre — présentent « une expression mélodieuse, on dirait presque fruitée, que ne parvient pas à troubler la force de quelques accents » (A. Pasquier).

Le Péloponnèse, surtout connu par ses petits bronzes (Sparte, Corinthe, Argos, Sicyoné), se caractérise par un style « dorien » plus vigoureux, plus musclé, dont le plus bel exemple est fourni, dès ± 580, par les deux statues argiennes de Delphes (sans doute les Dioscures, Castor et Pollux, plutôt que Cleobis et Biton : fig. 8). Il y avait aussi de grands bronzes, notamment ceux exécutés par Canachos de Sicyone vers la fin du VI^e siècle. Le style « dorien » se retrouve dans les colonies d'Italie du Sud et de Sicile, qui produisent surtout des terres cuites et des sculptures architecturales.

Le style attique, enfin, combine la vigueur du modelé et la souplesse des formes, l'élégance du détail et la solidité des structures, comme le montrent beaucoup de marbres, encore partiellement colorés, de l'Acropole, tels le Moséphore (ou porteur de veau) peut-être attribuable à Phaidimos (± 560), ou le « cavalier Rampin », à peine plus récent, et la si expressive *coré* en péplos, attribuable au même maître, vers 540 (fig. 8). De Mérendà (l'ancienne Myrionote), en Attique, proviennent un *coroï* et une *coré* funéraires trouvés ensemble en 1972 ; une base inscrite donne le nom de la *coré*, Phrasicleia, et celui du sculpteur, Arishton de Paros ; mais le style est purement attique, dans les années ± 550 : le *coroï*, encore plus beau mais non signé, semble un peu plus récent. Il vient s'ajouter à d'autres *coroï* attiques célèbres, que l'on désigne soit par leur lieu de conservation (*coroï* de Munich ; ± 540-530), soit par leur lieu de provenance (*coroï* de Volomandra, vers 570-560 ; *coroï* d'Anagyssos, qui commémorait un certain Croisos, vers 530, et qui franchit un nouveau pas dans le rendu frémissant de la musculature — fig. 8).

Pour le dernier tiers du VI^e siècle, les sculptures attiques en ronde-bosse éclipsent les autres. Parmi les *coroï* parvenus jusqu'à nous, il en est un d'une importance capitale : une inscription le désigne comme

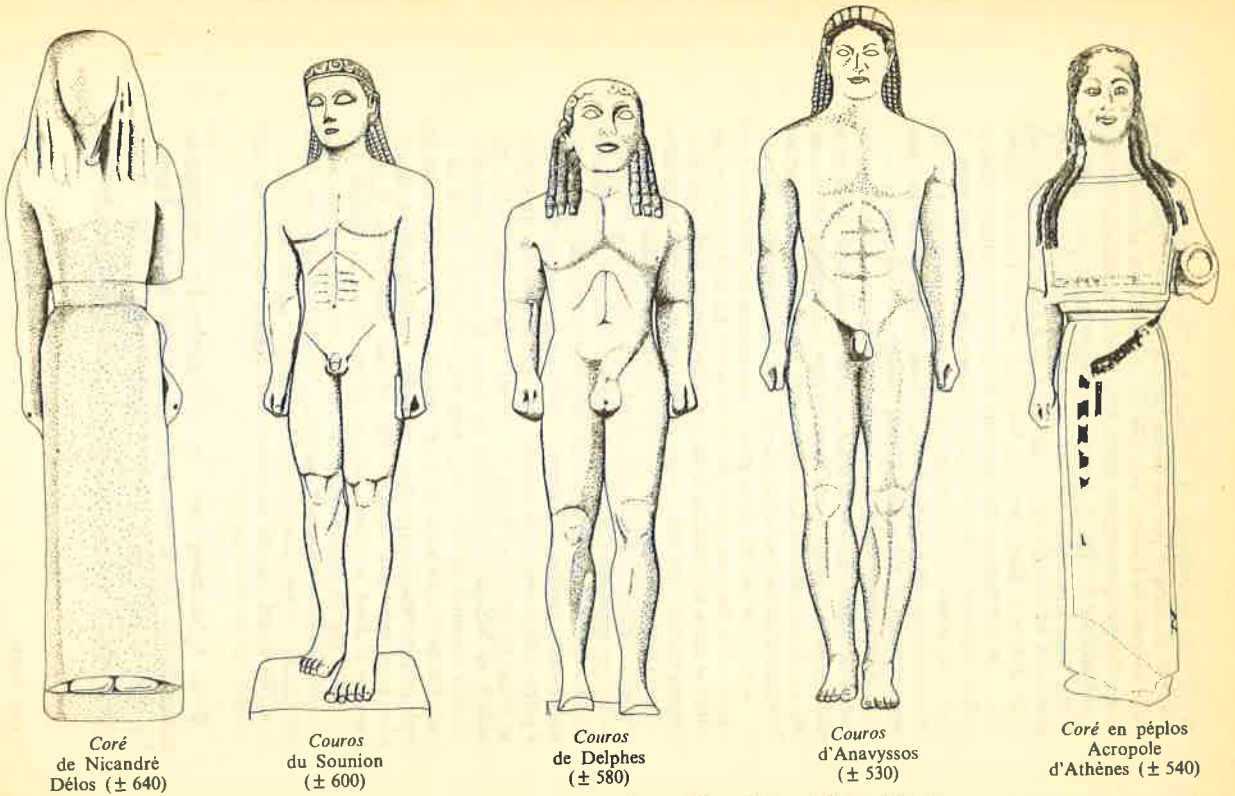


Fig. 8. *Couros* et *corai* (hauteurs respectives de a à dr. : 1,75 m ; 3,05 m ; 2,16 m ; 1,94 m ; 1,17 m)

la statue commémorative d'un certain Aristodicos ; il représente, vers 500, le terme de l'évolution de l'archaïsme dans la mesure où sont bien maîtrisés à la fois la structure d'ensemble du corps, avec son équilibre et son juste volume, et les détails de l'anatomie, sans exagération ostentatoire ; il ne manque que la suggestion du mouvement. Les *corai* sont nombreuses, grâce aux trouvailles de l'Acropole ; on les désigne par leur numéro d'inventaire.

Vers 530-520, l'influence ionienne est forte, peut-être parce que des sculpteurs d'Asie Mineure, fuyant la menace perse, sont venus se fixer à Athènes ; l'un des meilleurs exemples de ce style « ionisant » est fourni par la *coré* 682, contemporaine de la 681, très différente et dont le sculpteur, Antenor, était célèbre pour son groupe des « tyrannoctones » Harmodios et Aristogiton (± 505). La plupart des *corai* de l'Acropole, entouées après la mise à sac d'Athènes par les Perses en 480, ont gardé sur leurs souples vêtements d'origine ionienne des restes très nets de polychromie. Celles de la fin du siècle (ainsi les 674 et 684) trouvent un équilibre parfait et une expression de calme réserve qui annoncent l'aboutissement de la série, vers 500-490, avec la *coré* d'Euthydicos, surnommée « la boudoise » à cause de la moue de ses lèvres dans un visage plein et gracieux qui ne dément point la sensualité d'un corps tout en fermes rondeurs.

L'intérêt des *couros* et des *corai* du VI^e siècle ne saurait éclipser celui des autres catégories d'œuvres plastiques, notamment les sculptures architecturales, c'est-à-dire celles qui contribuent à l'ornementation d'un monument, en l'occurrence temple ou trésor. Apparues au VII^e siècle, par exemple à Primas, elles connaissent un vif succès dès le début du VI^e siècle. Il arrive que *couros* ou *corai* soient groupés — ainsi dans un ensemble de Samos signé par Généléos ; mais il s'agit plutôt alors d'une juxtaposition d'unités que d'un véritable groupe. Dans le cadre architectural, il peut y avoir des figures isolées : *caryatides* tenant lieu de colonnes dans certains monuments ioniques (ainsi le trésor de Siphnos à Delphes), figures d'*acroteres* — éléments décoratifs perchés au faite et sur les angles

des frontons qui prennent volontiers des formes animales ou humaines — ou encore *antéfixes* — éléments destinés à cacher l'extrémité des tuiles couverts joints sur les bords latéraux de la toiture, souvent ornés de reliefs ou prenant la forme de têtes volontiers monstrueuses (Gorgones, satyres). Mais dès lors qu'on veut orner par la sculpture figurée une métope, une frise continue, un fronton, on est nécessairement amené à mettre en place plusieurs personnages : deux au moins sur les métopes, beaucoup plus sur les frises et les frontons. La matière de ces sculptures peut être la terre cuite, mais c'est de plus en plus la pierre (poros ou marbre) qui est utilisée, pour des figures traitées en ronde-bosse ou en relief.

En un premier temps, par exemple au fronton ouest du temple d'Artemis de Corfou (\pm 590), on juxtapose plusieurs figures ou groupes sans grand lien entre eux ; on fait appel à des animaux ou à des monstres (ici la Gorgone) hérités du bestiaire orientalisant. Mais assez vite on se soucie de trouver un sujet unique et on s'intéresse surtout aux figures humaines — dieux, hommes ou héros —, comme sur plusieurs frontons de l'Acropole d'Athènes qui illustrent quelques exploits d'Héraclès, tel celui de l'hydre (\pm 580). La forme triangulaire des frontons pose aux artistes un problème de mise en page puisqu'il faut adapter la hauteur des personnages à celle, décroissante, des rampants ; ils le résolvent en plaçant aux angles des figures allongées et à mi-pente des figures penchées ou agenouillées ; la place d'honneur, au centre, est peu à peu réservée aux dieux ou aux héros ; ainsi à Delphes Apollon sur son char, au fronton oriental de son temple reconstruit vers 520-510 et décoré par le sculpteur athénien Antenor déjà cité.

Sur ce monument apparaît une opposition pleine d'avenir entre le caractère des deux frontons d'un même temple : l'un statique, empreint d'une calme solennité, avec ici l'épiphanie d'Apollon, l'autre dynamique, agité de scènes violentes, avec la géantomachie (combat des dieux et des géants) — thème traité sur d'autres frontons contemporains : trésor de Mégare à Olympie, temple d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes.

Les bandeaux à sculpture continue sont rares au VI^e siècle, car les grands temples ioniques d'Asie Mineure n'ont pas de frise. C'est paradoxalement le temple dorique d'Athéna à Assos, en Troade, qui en fournit un exemple, vers 530, avec ce cas unique d'une architrave ornée de reliefs continus (combats d'animaux, exploits d'Héraclès et banquet de son apothéose). Mais c'est à Delphes, au trésor de Siphnos, qu'est créé vers 525 le chef-d'œuvre du genre, avec une frise en marbre de Paros, longue de \pm 30 m, où se succèdent un combat « homérique » de Troyens et de Grecs surveillé par une assemblée des dieux à l'est, une géantomachie acharnée au nord, le jugement de Paris à l'ouest et une scène d'enlèvement au sud ; le talent des artistes a insufflé à chaque personnage (dont de magnifiques chevaux) une vie frémissante et à chaque épisode une animation intense mais disciplinée. Sur ce trésor étaient aussi ciselés des motifs ornementaux (oves, rais de cœur, palmettes, astragales) que l'on retrouve sur d'autres édifices ioniques — comme, à Delphes, le trésor de Marseille (\pm 540).

Les premières métopes doriques étaient des plaques de terre cuite peintes (cf. p. 50 et 72). Au VI^e siècle, les métopes, désormais généralement en pierre, sont souvent ornées de figures en haut relief. C'était le cas pour l'ancien trésor de Sicylene, construit à Delphes vers 560, où des scènes mythologiques pouvaient déborder sur deux et peut-être même trois métopes consécutives (ainsi la nef des Argonautes). Mais d'ordinaire chaque métope constitue une entité, même s'il y a unité de thème sur une façade. L'ensemble le plus riche provient, à ce jour, de l'Héraion du Silaris, près de Paestum (560/530) ; le style est provincial, mais la richesse d'invention inépuisable pour le traitement de nombreux mythes. Les sculptures architecturales étaient bien sûr colorées, comme celles en ronde-bosse.

Le VI^e siècle voit aussi le développement des *reliefs votifs* et *funéraires*, souvent exécutés par de grands maîtres sur des stèles rectangulaires en calcaire ou en marbre dont les plus anciennes, trouvées à Primias, en Crète, datent du VII^e siècle ; elles ont un décor incisé comparable à celui de bronzes contemporains, avec des femmes et des guerriers debout ou assis.

Les stèles funéraires à décor sculpté se répandent dès \pm 580 ; Athènes n'en a pas le monopole, mais c'est là que l'essor en est le plus net. Elles sont étroites et hautes, surmontées d'un décor floral et, souvent, d'un sphinx. Vers 500, certaines s'élargissent, à un moment où les stèles se font plus rares. Sur quelques exemplaires, le décor est incisé, avec des rebhauts peints ; d'ordinaire il est sculpté en bas-relief et presque toujours limité, vu la forme du cadre, à un personnage debout (jeune homme notamment). Quelques artistes signent leurs œuvres, tel l'Athénien Aristoclès pour la belle stèle de l'hoplite Ariston (\pm 510 ; Athènes, Musée national).

Les reliefs voûtés abondent à travers le monde grec ; le style en est souvent médiocre. Un des sujets les plus fréquents est la procession d'adorants qui apportent des offrandes à des divinités. Quelques scènes de banquets apparaissent vers la fin du siècle ; elles deviendront fréquentes ultérieurement et prendront une signification funéraire.

Stèles, *couroi*, *corai* reposaient d'ordinaire sur une base souvent inscrite, parfois ornée de reliefs. Les chefs-d'œuvre du genre sont deux bases attiques de la fin du v^{e} siècle représentant, entre autres, des jeunes gens et des athlètes à l'exercice (Athènes, Musée national) ; le modelé des corps et le sens de la variété trahissent le ciseau d'un grand artiste — peut-être Endoios, dont on connaît par ailleurs une Athéna assise.

C'est de l'art du relief qu'on peut enfin rapprocher la décoration des *monnaies* qui, apparues en Asie Mineure au vii^{e} siècle, se généralisent au vi^{e} , le plus souvent en argent, dans la plupart des cités grecques. Les graveurs de coins multiplient animaux, têtes divines anthropomorphes et même petites scènes historiques (satyre enlevant une ménade, par exemple, sur des monnaies de Thasos et de Thrace de la fin du

vi^{e} siècle). La minutie du travail n'a d'égale que celle des graveurs de *gemmes*, qui ne redoutent pas désormais les pierres les plus dures (cornaline, chalcédoine, jaspé) ; l'influence orientale se fait ici longuement sentir, notamment dans le goût des sceaux en forme de scarabée à la manière égyptienne, mais les intailles, souvent historiques, sont de pur style grec. Les *bijoux* restent d'une grande finesse, tout comme la vaisselle d'apparat en métal précieux.

III. — L'architecture

L'architecture grecque connaît à l'époque archaïque une mutation essentielle : d'argile et de bois qu'elle était encore à la fin du viii^{e} siècle, elle devient une architecture de pierre. Elle reste avant tout d'inspiration religieuse, car on pense d'abord à honorer les dieux, mais de belles constructions destinées aux hommes voient aussi le jour, soit dans les sanctuaires (ainsi, dès le vii^{e} siècle, un portique long de 200 pieds à l'Héraion de Samos), soit dans les villes, où les tyrans souvent alors au pouvoir s'efforcent de plaier en améliorant les installations d'utilité publique, notamment les fontaines (par exemple à Athènes, sous Pisistrate). Les simples murs de soutènement sont parfois de purs chefs-d'œuvre, tel le mur polygonal à joints courbes qui, à partir du vi^{e} siècle, retient les terres de la terrasse du temple d'Apollon à Delphes.

Dans la 1^{re} moitié du vii^{e} siècle, on continue à construire des chapelles précédées d'un porche, mais on se met à bâtir les murs non plus en brique, mais en pierre, comme au temple A de Priniàs (\pm 630). A Thermos, on élève vers la même époque, à la place du mégaron B (cf. p. 47), un temple d'Apollon rectangulaire, oblong, péristyle (5 \times 15 colonnes en bois ; dimensions du péristyle : 40 \times 120 pieds), avec une colonnade axiale en bois, selon une formule mal-

commode qui rend difficile la mise en place de la statue de culte dans le naos. Ce temple est un des premiers monuments connus d'ordre dorique, avec métopes en terre cuite peinte (cf. p. 50). A Samos, vers 650, on reconstruit le temple d'Héra en libérant la cella de la colonnade axiale, ce qui dégage un peu l'espace intérieur et permet de donner au péristyle un nombre pair de colonnes en façade : c'est la solution d'avenir ; le temple a 6 x 18 colonnes (37,70 x 11,70 m). Ce monument était-il déjà ionique ? Dès cette époque en tout cas se prépare la détermination des deux grands ordres que va connaître l'architecture grecque (fig. 9) : le *dorique*, qui triomphera surtout dans le Péloponnèse, en Grèce occidentale et en Grande Grèce, et l'*ionique*, surtout répandu en Asie Mineure et dans les îles de l'Égée. L'ordre dorique, né à Argos selon Vitruve, vise à produire une impression de force et de sobriété. Ses

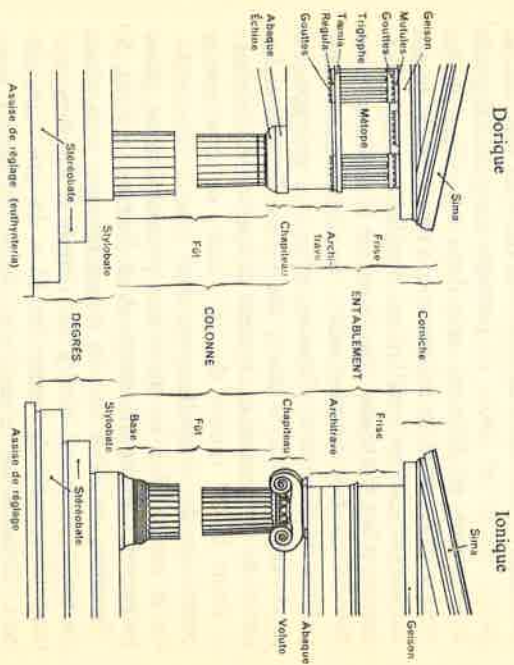


Fig. 9. — Les ordres architecturaux grecs.

colonnes, assez trapues (surtout à l'époque archaïque), reposent directement, sans base, sur la surface supérieure (stylobate) de la plate-forme à degrés (*crépis*) qui soutient le monument ; faites d'ordinaire de lambours superposés, elles sont presque toujours cannelées et comptent 16, 18 ou, le plus souvent, 20 cannelures à arêtes vives ; elles présentent en général, surtout au VI^e siècle, un galbe (ou *entasis*) au profil convexe, dans la mesure où leur diamètre décroît d'une façon irrégulière entre le bas et le sommet du fût ; d'abord faiblement, puis rapidement sur le tiers supérieur. La colonne est couronnée par un chapiteau très simple qui comprend un coussinet, l'échine, surmonté d'une tablette parallélépipédique, l'abaque ou tailloir, sur lequel repose l'entablement, fait de la superposition d'un épistyle (ou architrave) lisse, d'une frise où alternent parties plates (métopes) et parties ondulées en relief (triglyphes), et d'une corniche ; en haut de l'architrave court un bandeau plat, le listel ou *laenia*, auquel est fixée, sous chaque triglyphe, une réglotte (ou *regula*) d'où pendent six petits cylindres (ou gouttes) ; jusqu'au III^e siècle, la frise comprend d'ordinaire deux métopes par entablement, les triglyphes étant placés les uns dans l'axe des colonnes (sauf aux angles du monument), les autres au centre de l'entablement ; en surplomb sur la frise s'avance le listel de la corniche, garni de mutules (plaquelettes plates) à trois rangs de six gouttes au-dessus de chaque triglyphe et de chaque métope ; en dessus du listel prend place, sur les longs côtés, le chéneau ou cimaise, d'ordinaire muni de têtes de lions formant gargouilles ; en façade se dresse le fronton, couronné par la *simà*. Plusieurs des éléments de l'entablement perpétuent le souvenir d'une architecture en bois : les gouttes rappellent les chevilles destinées à relier les planches ; l'alternance des triglyphes et des métopes évoque celle des em-

bouts des poutres transversales de la charpente et des vides entre ces poutres.

Dans l'ordre ionique, plus élégant, plus luxueux, les colonnes, plus sveltes, reposent toujours sur une base moulurée elle-même souvent posée sur une plinthe parallélépipédique. Les cannelures sont en nombre variable : parfois 48 au VI^e siècle, mais d'ordinaire 24 ; d'abord séparées par des arêtes vives, elles le sont, à partir de ± 550, par des méplats. Le chapiteau, après une période de tâtonnements, est caractérisé par deux volutes latérales qui débordent l'échine, ornée d'une rangée d'oves ; parfois, notamment en pays de dialecte éolien (Lesbos, Néandria, Larissa sur l'Hermos), les volutes se dressent, accolées l'une à l'autre : c'est le chapiteau dit éolique. L'entablement comprend toujours une architrave à trois bandeaux (ou *fascies*) superposés, en légère saillie l'un par rapport à l'autre, et surmontés d'une moulure décorée d'oves ; au-dessus viennent, dans les grands temples d'Asie Mineure, les denticules, qui supportent la corniche ; la frise n'apparaît que dans de petits monuments (trésors) ou dans des temples postérieurs au VI^e siècle ; elle n'est pas, à l'origine, essentielle à l'ordre ionique. Dans les deux ordres, l'entablement est largement rehaussé de couleurs qui soulignent les structures architecturales : bleu, rouge, jaune, noir s'opposent au blanc naturel du marbre ou à celui du stuc qui recouvre d'ordinaire les calcaires grossiers.

En plan, les temples relevant des deux ordres présentent en gros les mêmes dispositifs (fig. 10). L'orientation est le plus souvent est-ouest, l'entrée étant à l'est, face à l'autel, mais des raisons qui souvent nous échappent peuvent entraîner une inversion, ou même une orientation nord-sud. Le saint des saints du temple, le *naos* (ou *cella*), est souvent divisé en trois nefs par deux rangées de colonnes, la nef centrale, plus large, abritant la statue de culte ; il est en général

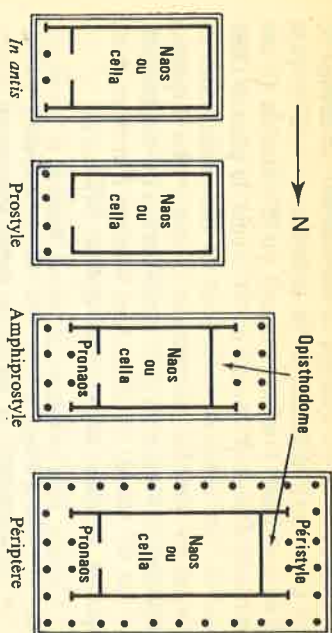


Fig. 10. — Différents types de plans de temples grecs

précédé d'un vestibule ou *pronaos*, d'ordinaire pourvu de deux colonnes *in antis* ; à l'arrière vient souvent s'accoler l'*opisthodomé*, symétrique du *pronaos* ; l'ensemble forme le *sékos*. Quand le *pronaos* est précédé de colonnes, le temple est dit *prostyle* ; si celles-ci se répètent symétriquement devant l'*opisthodomé*, il devient *amphiprostyle* ; si l'ensemble du *sékos* est entouré d'une colonnade, nommée *péristasis*, on parle de temple *péristère*, et si la colonnade est doublée, de temple *diptère*. Selon le nombre des colonnes de

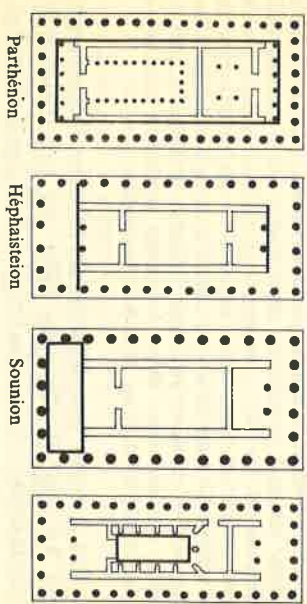


Fig. 11. — Temples doriques du V^e siècle dotés d'une frise intérieure

façade, enfin, on qualifie le monument de tétrastyle (4 colonnes), d'hexastyle (6 colonnes — cas le plus fréquent dans l'ordre dorique) ou d'octostyle (8 colonnes). Dès la 2^e moitié du VI^e siècle, le plan et l'élevation des temples procèdent de recherches mathématiques simples permettant d'établir des rapports harmonieux entre les différentes parties du monument.

Au VI^e siècle, l'architecture ionique s'incarne dans quatre temples somptueux d'Asie Mineure.

A Samos, deux architectes de renom, Rhoïkos et Théodoros, reconstruisent le temple d'Héra, vers 570 ; auteurs, selon Vitruve, d'un traité explicatif, ils édifièrent un temple gigantesque, diptère, octostyle, à 21 colonnes sur les longs côtés, mesurant 100 coudées de large sur 200 de long (52,50 × 105 m) ; la cella, divisée en trois nefs par deux rangées de dix colonnes, était précédée d'un pronaos de même structure profond de 44 coudées ; murs et colonnes étaient en pierre, mais chapiteaux et entablement sans doute en bois, d'où la destruction rapide de l'édifice par un incendie, et sa reconstruction vers 530, sous la tyrannie de Polystrate, avec encore plus de magnificence : façades triptères (8 colonnes à l'est, 9 à l'ouest), longs côtés diptères, avec 24 colonnes ; les dimensions passent à 112,20 × 55,16 m.

A Ephèse, Théodoros intervient, d'après la tradition littéraire, auprès de deux autres architectes, Chersiphron de Croossos et son fils Métagénès, pour doter Artémis, vers 570-560, du plus majestueux des temples grecs : un diptère en marbre de 105 × 220 coudées (55,10 × 115,14 m), avec 22 colonnes sur les longs côtés et, en façade, trois rangs de 8 colonnes d'un côté, de 9 de l'autre, comme à Samos ; la hauteur des colonnes du péristyle atteignait 19 m ; certaines portaient un décor sculpté sur le tambour inférieur du fût. Le sékos comprenait un profond pronaos à trois nefs et une cella sans doute hypèthre (à ciel ouvert), avec un simple *naïskos* (petit naos) pour abriter la statue de culte. Le même dispositif se retrouvait au temple d'Apollon de Didymes, près de Milét, construit vers 550 par les mêmes architectes, mais moins grand (85,15 × 38,39 m ; 21 × 8 ou 9 colonnes).

Ces fastueux temples ioniques faisaient l'admiration des Anciens. Il n'en reste hélas que peu d'éléments. Mieux conservés sont les temples doriques du moment, plus modestes mais plus nombreux. Les architectes, anonymes pour nous, déploient beaucoup de talent

et d'imagination créatrice ; ils procèdent à des essais et varient sans cesse le détail des plans. La pétrification des éléments de l'élevation s'effectue peu à peu, avec survivance du bois dans certains monuments, passage immédiat à la pierre dans d'autres. Les colonnes restent massives et trapues ; le profil des chapiteaux évolue : l'échine, d'abord en forme de galette aplatie, se redresse peu à peu. Dès la fin du VII^e siècle, à Olympie, l'hékatompédon primitif d'Héra est entouré d'un péristyle ; le temple, au sékos oblong et déjà tripartite, compte 6 × 16 colonnes (18,75 × 50,01 m) ; l'espace intérieur du naos est étroit ; la nef centrale est flanquée de bas-côtés subdivisés peut-être en chapelles. Le naos à trois nefs va se généraliser au VI^e siècle, et la tendance sera à mieux proportionner le vaisseau en le raccourcissant et en l'élargissant — d'où une diminution progressive du nombre exprimant le rapport entre la longueur et la largeur des grands temples jusqu'à l'âge classique, où il tournera autour de 2.

Les principaux temples doriques du VI^e siècle sont les suivants : temples d'Artémis à Corfou (± 590 ; 8 × 17 colonnes ; 22,40 × 47,60 m), d'Apollon à Syracuse (± 570 ; 6 × 17 colonnes ; 21,57 × 55,32 m) et à Corinthe (± 540 ; 6 × 15 colonnes ; 21,48 × 53,82 m) ; temple C de Sélinonte (± 540 ; 6 × 17 colonnes ; 23,93 × 63,72 m) ; temples d'Héra I, dit « la Basilique », à Paestum (± 530 ; 9 × 18 colonnes ; 24,52 × 54,27 m), d'Athéna à Assos (± 530 ; 6 × 13 colonnes ; 14,03 × 30,31 m) et à l'Acropole d'Athènes (± 510 ; 6 × 12 colonnes ; 21,30 × 43,15 m ; sékos long de 100 pieds) ; temple d'Apollon à Delphes, dit « des Alcmeonides » (± 520 ; 6 × 15 colonnes ; 21,68 × 58,18 m).

Quelques architectes s'attardent à des conceptions anciennes, tel celui du temple d'Héra I à Paestum, qui maintient une colonne axiale ; mais la plupart adoptent le plan à trois nefs pour la cella, les façades ayant un nombre pair de colonnes, et pour le sékos le plan tripartite, rarement quadrupartite (ainsi au temple d'Apollon à Corinthe), avec dans ce cas une cella annexe, peut-être affectée à la garde d'un trésor ; parfois on redouble la colonnade de façade (ainsi à Syracuse et à Sélinonte). Vers 500, deux temples doriques de l'opulente Sicile semblent vouloir rivaliser en ampleur

avec les grands temples ioniques : à Sélinonte, le temple G mesurait au stylobate $110,07 \times 50,07$ m (8×17 colonnes), et le temple de Zeus Olympien à Agrigente $110,09 \times 52,74$ m (7×14 demi-colonnes engagées alternant avec des atlantes qui prenaient appui sur une plinthe) ; mais aucun de ces deux colosses ne fut achevé.

Le VI^e siècle voit naître les premiers soucis de *corrections optiques*, qui s'amplifient au V^e siècle : pour éviter que les lignes horizontales du monument semblent s'infléchir en leur milieu aux yeux d'un observateur placé à distance, on bombe légèrement le stylobate, et cette faible incurvation se répécute jusqu'à l'entablement. L'*entasis* des colonnes (cf. p. 73) répond au désir d'éviter l'impression d'un démaigrissement du fût vertical en son milieu.

Ces recherches d'un équilibre idéal, peut-être influencées par l'école de Pythagore de Samos, exilé à Croton vers 530, sont pratiquées d'abord dans le cadre d'un ordre dorique strict. Mais vers la fin du VI^e siècle, des architectes de Grande Grèce, d'où l'ordre ionique pur n'était d'ailleurs pas absent, font une association riche d'avenir entre le dorique et l'ionique à l'intérieur d'un même bâtiment : au temple d'Athéna de Paestum, vers 500, les 6 colonnes du pronaos (4 en façade, avec un retour latéral) sont ioniques alors que celles du péristyle (6×13) sont doriques ; les dimensions du monument traduisent des proportions simples et remarquables : $32,88 \times 14,53$ m, soit 100×44 pieds $1/3$, soit un rapport de $9/4$ (autrement dit $3^2/2^2$) entre la longueur et la largeur de l'édifice ; ce sont là déjà les proportions fondamentales du Parthénon (cf. p. 84).

Plus modestes que les temples par leurs dimensions, mais proches des plus simples d'entre eux par leur structure, des édifices votifs du VI^e siècle dans les grands sanctuaires, surtout à Delphes et à Olympie.

Ici groupés sur une terrasse qui domine au nord-est l'Altis (c'est le nom du téménos, c'est-à-dire de l'aire sacrée d'Olympie), là dispersés dans le sanctuaire d'Apollon pythien, ces trésors comprennent seulement une ou deux pièces. La plupart sont d'ordre dorique et, sauf le petit monoprotée ($4,18 \times 5,48$ m) à 14 colonnes construit par les Stéyoniens à Delphes vers 560, ils n'ont pas de *péristasis* ; beaucoup présentent en façade deux colonnes *in antis*, par exemple le trésor de Mégare à Olympie ($20 \times 13,20$ m ; ± 510) ou celui des Athéniens à Delphes ($6,62 \times 9,69$ m ; 490-485) ; rarement le plan est prostyle, avec 6 colonnes en façade, comme au trésor de Gêla à Olympie ($10,98 \times 13,18$ m), à la suite de remaniements au V^e siècle. L'entablement de ces trésors doriques était richement décoré, le plus souvent par des éléments en terre cuite polychromes, parfois par des sculptures (frontons du trésor de Mégare, métopes du trésor des Athéniens). Mais les recherches décoratives étaient encore plus poussées dans les trésors ioniques de Delphes : trésor de Marseille, avec porche à deux colonnes *in antis* pourvus de chapiteaux à palmes (± 540 -535), trésors de Clazomènes et surtout de Siphnos (± 525), avec ses deux gracieuses caryatides.

Ces monuments aux dimensions modestes ont dû constituer pour les architectes du VI^e siècle un terrain propice à des recherches diverses, à des mises au point d'ordre technique et décoratif, dont va tirer profit la grande architecture classique.

CHAPITRE IV

L'ART CLASSIQUE (480-323 av. J.-C.)

Dans la plupart des domaines, l'époque archaïque a conduit l'art grec aux portes de la perfection. Dans son exubérante variété, elle a préparé la voie à des artistes de génie qui vont soudain, en un demi-siècle, multiplier les chefs-d'œuvre. Perfection d'un art figuratif en peinture et en sculpture, perfection d'une architecture de pierre sous-tendue par le souci de la mesure et de l'harmonie : tel va se révéler l'art classique, surtout dans sa première floraison du v^e siècle. En une période de tension internationale qui culmine au moment des guerres médiques (490-475), l'art grec devient plus grave, plus austère, et il se débarrasse définitivement de l'influence orientale. Ce nouveau climat apparaît surtout dans la peinture et la sculpture, mais même l'architecture s'en ressent : l'ordre ionique connaît une éclipse dans la 1^{re} moitié du v^e siècle, alors que le dorique, plus sobre, atteint son apogée. C'est ce qu'on appelle le classicisme sévère ou préclassicisme ou encore, en sculpture, le style sévère.

Vers le milieu du siècle Athènes, dont le rôle a été déterminant dans le succès contre les barbares, entre dans une période de grande puissance politique et économique, sous la direction éclairée d'un chef exceptionnel, Périclès, qui attire les personnalités artistiques de talent. Car désormais l'art grec compte

des maîtres dont le rayonnement s'étend bien au-delà des limites d'une école : Myron, Polyclète, Phidias sont les premiers de ces « phares » qui éclairent la sculpture classique. La peinture est renouvelée par Polygnote de Thasos. Au iv^e siècle, Athènes perd la prééminence, et les plus belles œuvres sont créées en divers points du monde grec par des artistes qui se déplacent à la demande.

Malheureusement, nous ne connaissons trop souvent les œuvres les plus importantes de ces deux siècles si brillants que par la tradition littéraire ou par des copies bien postérieures. Rien d'étonnant à cela pour la grande peinture : il en était déjà ainsi précédemment, à cause de la fragilité des supports (bois, stuc) ; mais c'est maintenant aussi la sculpture qui est touchée : nous possédons bien moins d'originaux de la statuaire classique que de l'archaïque, et la plupart des pièces du v^e et du iv^e siècle que nous sont parvenues appartiennent à la sculpture architecturale, aux reliefs ou à la petite plastique. Pourquoi cette disparition de la majorité des chefs-d'œuvre ? Essentiellement parce qu'ils ont été victimes de leur succès, qui s'est prolongé jusqu'à l'époque romaine ; d'où la « déportation » de maintes sculptures classiques d'abord à Rome et en Italie centrale, dès le temps de Sylla et de Cicéron (que l'on songe aux diatribes de celui-ci contre Verrès, qui avait pillé les cités grecques de Sicile), puis à Constantinople sous le Bas-Empire, et ensuite leur destruction lors du triomphe d'un christianisme iconoclaste et lors des invasions barbares : bronzes et métaux précieux refondus, marbres livrés aux chauffourniers ! Les œuvres archaïques, elles, avaient eu la chance de tomber dans l'oubli et d'être ainsi protégées d'un pillage destructeur. C'est en revanche de l'époque classique que datent les temples les mieux conservés, ainsi que les premières œuvres d'art de l'architecture civile.

1. Le V^e siècle. — La 1^{re} moitié du V^e siècle voit l'apogée de l'ordre dorique pur. Par réaction peut-être contre les tentatives de gigantisme ou de mélange des ordres, plusieurs architectes édifient des temples doriques de dimensions moyennes, aux proportions harmonieuses ; tout au plus perçoit-on une influence ionique dans l'allongement progressif des colonnes, dont le rapport entre hauteur et diamètre à la base ne cesse de croître. Le plan tripartite s'impose, et la cella reste divisée en trois nefs séparées par deux rangées de colonnes doriques surmontées d'une colonnade d'étage elle aussi dorique. Les corrections optiques, qui seront si nettes au Parthénon, s'étendent aux lignes verticales : sur les quatre côtés du péristyle, les colonnes s'infléchissent légèrement à la fois vers le centre du monument et vers celui de la colonnade, en un mouvement pyramidal, pour corriger l'impression qui ferait croire que celle-ci s'ouvre vers ses extrémités en cas de parfaite verticalité de ses éléments ; les colonnes d'angle sont discrètement épaissies de façon à compenser l'effet d'amaigrissement produit par l'éclairage plus intense qui les frappe.

Les exemples de ces joyaux de l'ordre dorique abondent, et plusieurs sont fort bien conservés :

temple d'Aphata à Egine (± 490 ; 6 × 12 colonnes ; 13,77 × 28,81 m) ; temples A et E de Séimonte (± 490-480 et 470-460 ; respectivement : 6 × 14 colonnes et 16,13 × 40,30 m ; 6 × 15 colonnes et 25,32 × 67,73 m) ; temples d'Athéna à Syracuse (± 480 ; 6 × 14 colonnes ; 22 × 55,02 m), d'Héra Lacinia à Agrigente (± 470 ; 6 × 13 colonnes ; 16,91 × 38,10 m), de Zeus à Olympie, construit par l'architecte élien Libon (± 460 ; 6 × 13 colonnes ; 27,68 × 64,12 m) ; temple d'Héra II à Paestum (± 450 ; 6 × 14 colonnes ; 24,26 × 59,97 m), temple dit de la Concorde à Agrigente (± 440 ; 6 × 13 colonnes ; 16,92 × 39,42 m), tous deux presque intacts.

Les chiffres parlent d'eux-mêmes : tous ces temples sont hexastyles, et ils ont sur les longs côtés entre 12 et

15 colonnes ; le rapport de la longueur à la largeur est proche de 2, et il s'exprime souvent par une fraction simple : 9/4 au temple d'Héra à Agrigente, 7/3 à celui dit de la Concorde, 5/2 à celui de Paestum. Les rapports entre les différentes parties du monument sont aussi en général simples et fondés sur une unité particulière, le module ou *ratio*, qui s'incarne dans tel ou tel élément concret (demi-diamètre inférieur de la colonne ou entraxe des colonnes du péristyle, par exemple) ; ils dérivent d'un tracé régulateur de caractère à la fois arithmétique et géométrique, établi par l'architecte indépendamment de toute spéculation métrologique *a priori*, en fonction seulement de la *symmetria* (qu'on peut traduire par comment-surabilité) et de la proportion, qui peut être — sans être obligatoirement — ce que Léonard de Vinci appellera la « proportion dorée », soit $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$ (≈ 1,618). Ainsi se crée un rythme subtil propre à chaque édifice, le dénominateur commun étant la parfaite harmonie des formes pures.

La 2^e moitié du siècle est immortalisée par les constructions de l'Acropole d'Athènes : le Parthénon, entre 447 et 432, sous la direction des architectes Ictinos et Callicrates ; les Propylées de Mnésiclès, entre 438 et 432 ; le temple d'Athéna Niké, vers 427-424 ; l'Erechtheion, entre 421 et 406. Tous ces monuments sont bâtis dans ce matériau noble par excellence qu'est le marbre, mais une chose est frappante : aucun des quatre n'est purement dorique.

Aux Propylées (18,12 × 25,04 m), doriques par leurs deux façades hexastyles, le passage central est flanqué de chaque côté par une rangée de trois colonnes ioniques. Le Parthénon, à la fois temple et trésor, a une structure exceptionnelle (8 × 17 colonnes ; 30,87 × 69,51 m, soit 100 × 225 pieds attiques) : entre le naos et l'opisthodomé s'intercale l'*Volkos ton Parthénon* (la « maison des vierges ») où se réunissaient les jeunes filles consacrées à Athéna — d'où le nom — et dont le plafond était soutenu par 4 colonnes

ioniques ; mais les 46 colonnes de la péristasis, les 12 colonnes prostyles (6 + 6) du pronaos et de l'opisthodomé, les 46 colonnes intérieures de la cella (23 au rez-de-chaussée, 23 à l'étage) sont doriques, ce qui n'empêche pas la présence de la célèbre frise sculptée en un bandeau continu au-dessus de l'architrave couronnant les colonnes du pronaos et de l'opisthodomé et les murs latéraux du sékos. Les architectes, poussés par Phidias qui souhaitait la mise en valeur de la colossale statue de culte qu'on lui avait commandée, s'attachent à l'aménagement de l'espace intérieur de la cella en élargissant la nef centrale (± 11 m) et en la bordant d'une colonnade faisant retour derrière la statue, de façon à former autour d'elle comme un écrin. Cette sensibilité au volume se retrouve dans les proportions du monument, qui reposent sur les seuls nombres 2 et 3, leurs carrés et les carrés de ces carrés : le rapport de la largeur à la longueur est de $4/9$, et celui de la hauteur des façades (jusqu'au larmier) à leur largeur aussi de $4/9$, de sorte qu'on peut poser les rapports suivants : $\frac{l}{L} = \frac{4}{9} = \frac{2^2}{3^2} = \frac{h}{l}$, d'où il résulte que $F = hL$; la largeur du temple (l) est donc moyenne proportionnelle entre la longueur (L) et la hauteur (h), et le volume du parallélépipède Parthénon ($l \times h \times L$) est l'équivalent du cube construit sur sa largeur, puisque $hL = F^2 l = F^3$; quant au rapport $\frac{h}{L}$, puisque $h = \frac{F}{L}$, il est égal à $\frac{F}{L} : L$, soit $\frac{F}{L} \times \frac{1}{L}$, soit $\frac{F^2}{L^2}$, soit $\frac{4^2}{3^2}$. Le module arithmétique est de son côté égal au centième de la largeur du naos, soit 10 dactyles atiques ($\pm 0,192$ m) ; d'où des dimensions au stylobate de 160×360 modules, par exemple, et un rapport entre longueur et largeur du naos qui, exprimé en modules, est de $\frac{160}{100}$, soit une valeur proche du nombre d'or ($\pm 1,618$). Si on ajoute à cela les corrections optiques, on voit avec quels raffinements fut bâti le Parthénon (cf. p. 75, fig. 11).

L'ordre ionique n'avait pas disparu entre 500 et 450, comme l'atteste par exemple un temple découvert à Métaponte, dans cette Italie du Sud pourtant si dorique, mais c'est dans l'Athènes de la 2^e moitié du v^e siècle qu'il connaît une nouvelle floraison.

Le petit temple tétrastyle amphiprostyle d'*Athéna Nike* ($5,44 \times 8,27$ m) en est pour nous le joyau, mais il y avait aussi dans le faubourg d'Agrai le temple dit de l'Ilissos ($5,85 \times 12,68$ m), bâti sur le même schéma (minuscule pronaos, naos presque carré,

pas d'opisthodomé), tous deux œuvres de Callicrates, et le monument complexe que nous appelons *Erechthéon* ($11,63 \times 22,76$ m), unique par ses deux porches, l'un au nord, avec six colonnes ioniques, l'autre au sud, avec les six fameuses Caryatides. Ce temple marque un tournant dans l'architecture grecque : « Ici le décor triomphe, il se répand partout, sans relation avec les formes et les structures architectoniques dont il se rend indépendant. Il rompt délibérément avec une règle fondamentale de la tradition qui lie le décor à la forme architecturale » (R. Martin). La façade orientale compte six colonnes ioniques mais, à l'ouest, quatre demi-colonnes engagées créent une fausse colonnade, entre deux pilastres. C'est la première manifestation d'une architecture d'applique, qui connaît plus tard un grand succès.

L'Acropole d'Athènes ne saurait faire oublier tout le reste. D'autres temples sont bâtis dans les années 440-410 ; doriques par leur structure extérieure, ils subissent l'influence du Parthénon pour leur aménagement intérieur (cf. fig. 11) : temples d'Héphaïstos (6×13 colonnes ; $13,70 \times 31,77$ m) sur la colline dominant l'agora d'Athènes, de Némésis à Rhamnonte (6×12 colonnes ; $10,15 \times 21,40$ m), de Poséidon au cap Sounion (6×13 colonnes ; $13,47 \times 31,12$ m) ; temple dit des Athéniens à Délos (hexastyle amphiprostyle ; $9,68 \times 17,01$ m) ; temple de Ségeste en Sicile (6×14 colonnes ; $23,12 \times 58,03$ m). Selon Pausanias, ce serait Icinos qui aurait construit le temple d'Apollon de Bassae-Phigalie, en Arcadie (6×15 colonnes ; $14,48 \times 38,24$ m) : monument annonciateur du iv^e siècle, avec sa cella à nef unique parée d'un ordre ionique rejeté le long des murs latéraux, dans un but décoratif, et auquel vient s'adjoindre, pour la première fois en Grèce, une colonne à chapiteau corinthien.

La floraison des temples du v^e siècle ne doit pas éclipser les autres réalisations architecturales.

A Eleusis se dresse vers 450 le nouveau *Téléstérion*, vaste salle hypostyle ($59,56 \times 49,44$ m) aménagée par Icinos pour l'initiation aux Mystères de Déméter ; au pied sud de l'Acropole d'Athènes est bâti vers 440 l'*Odéon de Périclès* dont la forme, dit-on, imitait

celle de la tente du roi perse Xerxès : un *Bouleuterion* (salle du Conseil) est édifié sur l'Agora, en bordure de laquelle apparaissent les premiers portiques ou *stoa* — galeries à colonnades d'abord rectilignes et modestes, avec une seule travée et un seul niveau, bientôt dotées de deux travées séparées par une colonnade axiale et d'ailes en légère saillie par rapport au corps central, comme au portique de Zeus ($\pm 425-410$; longueur : 43,56 m). Ces *stoa* deviennent vite plus amples et plus complexes, comme au sanctuaire d'Artémis à Brauron (*stoa* en II ; ± 410) : doriques en façade, elles ont souvent une colonnade intérieure d'ordre ionique.

Notons enfin qu'un urbanisme théorique voit le jour, avec pour chantre Hippodamos de Milet, qui définit les principes d'une structure rationnelle de l'espace dans la cité et qui vante les mérites du plan orthogonal, en damier, appelé à un bel avenir ; Hippodamos lui-même, semble-t-il, met ses théories en pratique pour l'aménagement de la ville du Pirée.

2. Le IV^e siècle. — C'est d'abord le développement d'une architecture publique à caractère profane qui caractérise le IV^e siècle. *Architecture civile*, avec l'essor des portiques qui gagnent en longueur (*stoa* de l'Ampharaion d'Oropos, vers 360 : 110,15 m ; vers 350, à Olympie, *stoa* sud — 80,56 m, avec deux travées séparées par une colonnade corinthienne — et *stoa* d'Echo — 97,30 m ; *stoa* de Philippe II à Mégalopolis, vers 340-330 : trois travées de 155,40 m — la plus longue *stoa* du IV^e siècle) et en hauteur (premières *stoa* à étage, dont la plus ancienne semble avoir été la *stoa* est de l'Asclépeion d'Athènes, haute de près de 10 m, vers 350), et avec les débuts de la construction en dur de grands lieux de rassemblement : bâtiments administratifs (telle Thersilion de Mégalopolis), théâtres surtout, dont les gradins commencent à être aménagés en pierre — ainsi à Athènes, à Argos, à Mégalopolis, à Priène, à Syracuse, à Epidaur, où l'architecte Polyclète le Jeune les avait réparés, dans la vaste conquête (ou *cavea*) qui s'ouvrirait à flanc de colline sur l'un des côtés de l'*orchestra* circulaire, selon

un plan fondé sur des recherches mathématiques au service de l'acoustique (diamètre de l'*orchestra* : $\pm 20,50$ m ; diamètre total : ± 119 m ; capacité : $\pm 14\ 000$ spectateurs ; cf. p. 104, fig. 12).

Architecture militaire aussi, dont les réalisations se multiplient : des places fortes s'élèvent aux confins de diverses régions, notamment de l'Attique et de la Béotie (forteresses d'Algosthène, d'Eleuthères, de Rhamonte) ; des cités nouvelles (comme Messène, fondée en 369) s'entourent de remparts renforcés de tours rondes ou carrées, qui contribuent, selon le mot d'Aristote, à la fois à leur sauvegarde et à leur beauté. Certes, il existait des remparts depuis longtemps (par exemple à Thasos, à Amphipolis, à Athènes), mais ceux du IV^e siècle deviennent des œuvres d'art. L'appareil à bossage, qui se généralise, entraîne sur la pierre des jeux d'ombre et de lumière qui la mettent en valeur ; les feuillures d'angle donnent par contraste une parfaite netteté aux arêtes verticales des tours. Les portes sont l'occasion d'aménagements non seulement protecteurs mais artistiques.

La sensibilité à l'organisation de l'espace dans la cité reste vive, et un bel exemple de réalisation des projets hippodaméens, adaptés à la configuration du terrain, est fourni par Priène, qui se dote d'une ville nouvelle à partir de ± 350 . Les maisons commencent à être conçues selon des considérations esthétiques. Des auberges de luxe apparaissent, comme le Léonidaion d'Olympie (± 330 ; $74,80 \times 81,08$ m), entouré d'une colonnade ionique. Mais si l'on songe au confort des vivants, on n'oublie pas non plus les morts : le IV^e siècle voit la renaissance d'une grande *architecture funéraire*, surtout dans des régions périphériques du monde grec : tombes rupestres ornées en façade d'éléments doriques ou ioniques appliqués (nécropoles de Cyrène, en Cyrénaïque, ou de Myra et de Limyra, en Lycie), piliers funéraires et grands sarcophages

en Lycie (notamment à Xanthos), tombes à voûte de Macédoine, souvent dotées de deux chambres et d'une façade à porte monumentale entourée d'éléments architecturaux en relief, le chef-d'œuvre du genre étant la probable tombe de Philippe II découverte en 1977 à Vergina, l'antique Aigai, et datable de ± 335 ; cette tombe mesure 5,30 m de haut et se compose d'une antichambre (4,46 \times 3,66 m) et d'une chambre (4,46 \times 4,46 m) reliées par une porte en marbre à deux vantaux haute de 3,15 m. De grandioses monuments funéraires sont bâtis pour des dynastes hellénisés d'Asie Mineure, notamment le fameux mausolée d'Halicarnasse qui, vers 350, superpose socle, soubassement, petit temple, pyramide et quadrigé, en une composition vigoureusement rythmée qui atteignait 42 m de hauteur ! Des mausolées plus modestes ne tarderont pas à se répandre.

Quant à l'architecture religieuse, elle reste florissante au IV^e siècle, avec un souci des proportions encore plus net qu'auparavant et avec une sensibilité croissante aux valeurs décoratives. Entre 370 et 330, le temple d'Apollon de Delphes est reconstruit selon la plus pure tradition dorique (6 \times 15 colonnes ; 23,82 \times 60,32 m à l'euthyntéria). Mais la plupart des nouveaux temples doriques péristyles se placent dans la suite de celui de Bassae (cf. p. 85) : le naos est aménagé pour la mise en valeur de l'espace intérieur, avec la parure d'une colonnade décorative d'ordre ionique ou corinthien rejetée près des murs latéraux ou même en ordre d'applique.

Ainsi en était-il au temple d'Athéna-Aléa à Tégée, construit sous la direction du sculpteur Scopas (± 360 ; 6 \times 14 colonnes ; 19,19 \times 47,55 m), et à celui de Zeus à Némée (± 330 ; 6 \times 12 colonnes ; 20,08 \times 42,55 m, soit un rapport $\frac{l}{L} = \frac{3}{2}$). Le temple dorique d'Asclépios bâti vers 380 à Epidauré par l'architecte Théodotos traduit une tendance au raccourcissement de la longueur

moyennant la suppression de l'opisthodomé (6 \times 11 colonnes ; 12,03 \times 23,28 m) ; cette tendance se retrouve à la même date au Métron d'Olympie (10,62 \times 20,67 m) et, un peu plus tard, au temple de Zeus à Stratos d'Acarnanie (16,57 \times 37,42 m). Le temple en calcaire d'Athéna construit à Delphes sur un module de 11 dactyles adopte le plan prosyle hexastyle (± 370 -360 ; 10,78 \times 20,82 m, soit 36 pieds 4 dactyles \times 70 pieds). De nouveaux trésors enrichissent l'architecture du sanctuaire d'Apollon pythien : trésors doriques de Thèbes (± 370 -360 ; 7,76 \times 12,91 m) et surtout de Cyrène (± 360 -330 ; 5,94 \times 8,31 m, soit 20 \times 28 pieds), où les architectes arrivent à traduire dans le concret des nombres irrationnels, tel π .

L'ordre ionique refléurit en Asie Mineure, avec le temple d'Athéna à Priène que Pythéos bâtit, vers 350-330, selon « un système de proportions rigides et sévèrement modulées » (R. Martin) inspiré de l'ordre dorique (6 \times 11 colonnes ; 19,55 \times 37,20 m, soit 66 \times 126 pieds, soit 11 \times 21 modules de 6 pieds), et avec les débuts de la reconstruction de grands temples du passé accidentellement détruits (cf. p. 107).

Mais les monuments les plus originaux du IV^e siècle sont ces rotondes (en grec *tholoi*) que construisent à Delphes, vers 380, l'architecte Théodoros (diamètre : 13,50 m), puis à Epidauré, vers 340, Polyclète le Jeune (diamètre : 21,82 m) ; leur rôle précis nous échappe, mais leur situation privilégiée dans un sanctuaire montre leur fonction religieuse. Comme les temples, ces édifices combinent un ordre dorique extérieur et un ordre corinthien intérieur (à Delphes et à Epidauré, respectivement 20 et 26 colonnes doriques, 10 et 14 colonnes corinthiennes). Le souci décoratif est extrême, au point qu'on a pu dire de la tholos d'Epidauré qu'elle était « un hymne concerté à la fleur » (J. Charbonneau). Une troisième rotonde, le Philippeion d'Olympie, bâti vers 335 avec un ordre ionique extérieur (18 colonnes) et un ordre corinthien intérieur de 9 demi-colonnes engagées (diamètre : 13,95 m), contenait les statues de la famille royale macédonnienne : signe des temps, car il s'agit là du premier

monument consacré, dans un sanctuaire, à la gloire de simples mortels ; la voie est ouverte aux cultes princiers ultérieurs.

II. — La sculpture classique

1. **Le préclassicisme ou style sévère (490-450).** — Vers 500, le style archaïque commence à s'essouffler dans des créations belles mais froides, plus archaisantes qu'authentiquement archaïques. Telles apparaissent par exemple les figures de combattants des premiers frontons du temple d'Aphaia à Egine. A Delphes, les métopes du trésor des Athéniens, de peu postérieur à 490, traitent les exploits d'Héraclès et de Thésée avec une incontestable vigueur, mais aussi avec un raffinement maniériste que l'on retrouve dans certains petits bronzes contemporains. Le choc des guerres médiques entraîne un changement de mentalité qui se traduit, en sculpture, par un goût de l'austérité et du dépouillement, un désir de rendre des attitudes fermes et fortes et des visages impassibles, une tendance aussi à animer les corps, et à en révéler les capacités d'action, même si celle-ci est exprimée en des mouvements sobres ou retenue dans une immobilité pleine de tension.

Nous connaissons par les sources écrites plusieurs des sculpteurs de cette époque : Callon, Glaukias, Anaxagoras, Théopropos et surtout Onatas d'Egine ; Agéadas d'Argos ; Pythagoras de Rhégion, qui avait « le premier rendu les tendons et les veines ainsi que la chevelure avec la plus grande exactitude » (Pline, *HN*, XXXIV, 59) ; Critios et Nésiotès, auteurs d'une réfection du groupe athénien des Tyrannoctones en 477 ; Calamis, à qui l'on devait un célèbre Apollon Alexikakos (qui protège des maux) ; ce sont déjà, semble-t-il, des personnalités fortes qui transcendent les ateliers. Nous possédons d'autre part bon nombre

d'œuvres originales, en marbre (éphèbe de l'Acropole, sans doute de Critios ; tête de « l'éphèbe blond ») ; figures du second fronton est d'Egine — ± 480 — et des deux frontons d'Olympie — ± 460 ; métopes d'Olympie, illustrant les douze travaux d'Héraclès ; reliefs divers, parmi lesquels la plaque du Louvre dite de l'Exaltation de la fleur, l'Athéna prétendant mélancoïque de l'Acropole et le « triptyque Ludovisi » avec la naissance d'Aphrodite, à Rome), en calcaire (métopes du temple E de Selinonte ; ± 460), en bronze (Aurige de Delphes, rescapé d'un groupe dédié en 478 ou 474 ; Poseidon du Musée national d'Athènes, où certains veulent reconnaître l'art de Calamis) et en terre cuite (groupe de Zeus et Ganymède à Olympie, qui a gardé sa polychromie originale ; ± 470). Mais l'attribution d'aucune de ces œuvres n'est assurée, et l'on a du mal à croire Pausanias quand il rapporte les frontons d'Olympie à Paonios et à Alcamène, en principe sensiblement postérieurs.

C'est donc à partir des œuvres elles-mêmes qu'il convient de dégager une vue d'ensemble du style sévère, sans oublier les arts mineurs : petits bronzes, figurines et protomés en terre cuite, vases plastiques, reliefs divers, parmi lesquels les monnaies, aux types toujours aussi riches, et des plaques de terre cuite fabriquées les unes dans les Cyclades (à Mélos), les autres en Italie du Sud (notamment à Locres).

Entre 500 et 460, le type statuaire se métamorphose, et la plupart des conventions archaïques sont abandonnées : le visage s'élargit, les yeux cessent d'être bridés, le nez et la chevelure raccourcissent, le sourire laisse la place à une expression de gravité seraine qui se maintient même dans l'effort ou la douleur. Le corps est désormais saisi dans sa réalité vivante : muscles, tendons, veines, articulations font saillie avec mesure, mais avec une précision qui anime les chairs d'un frémissent parfaitement maîtrisé. L'im-

mobilité n'est plus synonyme de raideur ; les personnages au repos trouvent enfin une pondération naturelle : le poids du corps porte sur une jambe tandis que l'autre fléchit, entraînant un léger hanchement ; l'ensemble du corps effectue à l'occasion une rotation pour accompagner l'ampleur d'un geste. Le réalisme n'est plus seulement dans les détails ; il est aussi dans l'attitude générale et n'a de limites que celles que lui impose le désir toujours dominant d'exprimer une beauté idéale et un maintien noble, jamais relâché. Les draperies sont à l'unisson, simples et soignées, sinon raides.

2. **Le premier classicisme (450-400).** — La transition du style sévère au style classique se fait insensiblement, et le plus grand artiste du moment est Myron d'Eleuthères, un spécialiste du bronze dont nous possédons peut-être depuis peu un original s'il convient de lui attribuer, comme le propose G. Dontas, l'un des grands guerriers en bronze du musée de Reggio de Calabre trouvés en 1972 au large de Riace. Son œuvre la plus fameuse, connue par des répliques, était le *Discobole* (± 450), où l'eurythmie, c'est-à-dire la scansion idéale du mouvement de façon à créer un parfait équilibre, était atteinte par le regroupement en un instantané arbitraire d'attitudes en réalité successives. Une impression de total réalisme est donnée par une reconstruction idéale : tel est l'un des secrets du premier classicisme.

Polyclète d'Argos passe avant tout pour le spécialiste de la statue virile nue, debout, au repos, mais animée par le balancement de légers mouvements contradictoires, notamment entre les épaules et les hanches. Il s'attache à définir un code de proportions idéales, un *canon*, dont l'un des principes veut que la hauteur de la tête représente le septième de celle du corps entier. Il crée, entre 450 et 420, un Discophore, un Apollon

ciharède, le Kyniskos (c'est le nom du personnage) et surtout le *Doryphore* (le porteur de lance, vers 440) et le *Diadumène* (athlète ceint d'un bandeau, vers 425). La perfection formelle reste chez lui un peu froide. Phidias d'Athènes, son contemporain, va faire passer comme un souffle spirituel à travers ses chefs-d'œuvre.

« Grandi dans la discipline du style sévère, Phidias en recueillit l'héritage, le dépouilla de son excessive austérité et le conduisit à son plein épanouissement » (Fr. Chamoux). Il travaillait aussi bien le bronze (ainsi dès 465-460, avec l'Athéna Promachos de l'Acropole, haute de 9 m), l'or et l'ivoire (avec les colossales statues chrysoéléphantines d'Athéna Parthénos, au Parthénon, vers 445-440, et de Zeus à Olympie, vers 435-425, hautes de ± 12 m) et le marbre (ainsi pour la décoration sculptée du Parthénon : naissance d'Athéna au fronton est, dispute d'Athéna et de Poseidon à l'ouest ; duels extraits de la Gigantomachie, de la Centaureomachie, de l'Amazonomachie et de la guerre de Troie sur les métopes ; procession des Panathénées sur la frise, longue de ± 160 m). Même si, à l'évidence, Phidias n'a pas exécuté seul toutes les sculptures du Parthénon, sa forte personnalité a su imposer un style homogène où le modelé des corps, l'expression des visages et le jeu des draperies atteignent une souveraine perfection faite d'un mélange de naturel et de dignité.

L'influence de Phidias est énorme dans la 2^e moitié du v^e siècle. On la sent sur les reliefs, funéraires ou votifs, comme celui d'Eleusis avec l'initiation de Triptolème, et dans la petite plastique, où les figurines en terre cuite reprennent volontiers des types créés par le maître. Les petits bronzes, eux, deviennent plus rares, avec cependant de beaux athlètes d'inspiration polycléteenne.

Mais le génie de Phidias ne doit pas faire oublier les autres grands sculpteurs contemporains ou à peine postérieurs, dont le talent est immense : Crésilas, portraitiste de Périclès ; Agoracrite, auteur de la statue de Némésis à Rhamonte, vers 420 ; Alcamène, auquel on doit peut-être les Caryatides de l'Erechtheion et, selon

l'hypothèse de G. Dontas, le second guerrier en bronze de Riace; Callimaque et Paeonios de Mendé qui, vers la fin du siècle, traduisent des tendances nouvelles vers plus d'exubérance, en particulier dans le traitement des draperies qui se mettent à voltiger tout en soulignant les formes gracieuses du corps, surtout féminin, par des effets de transparence, comme c'est le cas sur la Victoire de Paeonios dédiée à Olympie, vers 420, et sur celles du parapet du temple athénien d'Athéna Niké, vers 410.

Certaines œuvres dénotent, dès les années 430, une résistance aux tendances classiques, par exemple la pathétique Niobide blessée du Musée national de Rome, sculptée en Grande Grèce. Au tournant du v^e et du iv^e siècle, la frise bien conservée du temple de Bassae (au British Museum) illustre une Amazonomachie et une Centaureomachie dans lesquelles détails réalistes et gestes expressifs se multiplient.

3. Le second classicisme (400-325). — C'est d'abord la riche série des reliefs funéraires attiques qui permet de suivre pas à pas l'évolution des tendances de la plastique du iv^e siècle. La sérénité phidiasque qui empreint encore, vers 400, la stèle en bas relief d'Hé-gésos contraste avec le mouvement vif qui anime, vers 390, celle en haut relief du cavalier Dexiléos. L'évolution se fait dans le sens de la montée progressive et parallèle d'un réalisme expressionniste qui se traduit dans le choix d'attitudes de plus en plus complexes et variées, et d'un maniérisme raffiné qui peut entraîner une certaine mièvrerie. Les scènes d'adieux au défunt prennent un caractère pathétique, que ce soit sur des stèles ou sur des vases funéraires en marbre (lécythes, loutrophores). De luxueux monuments funéraires de la 2^e moitié du siècle, tel celui de Nikératos et de Polyxénos d'Istria trouvé naguère près du Pirée (où il est maintenant conservé), s'ornent à la fois de frises en relief et de statues en ronde-bosse, comme le mausolée d'Halicarnasse déjà cité ou, à plus petite échelle, de grands sarcophages traités à

la façon de temples en miniature et commandés à des artistes grecs par des princes orientaux (sarcophages dits des Pleureuses, vers 350, et d'Alexandre, vers 310, au musée archéologique d'Istanbul).

Comme pour le v^e siècle, nous connaissons les noms de nombreux sculpteurs du iv^e siècle qui faisaient l'admiration des Anciens, mais nous ne possédons presque aucune œuvre originale qui puisse leur être attribuée avec certitude. Sur les Argiens Naucydès, disciple de Polyclète, et Antiphanos, très actif à Delphes, comme l'attestent à la fois Pausanias et des inscriptions lapidaires, sur Thrasy-médès de Paros, auteur de la statue de culte chryséléphantine du temple d'Asclépios à Epidauré, sur les Athéniens Céphiso-dote, père de Praxitèle, et Euphranor, dont subsiste une partie de l'Apollon Parròs à l'Agora d'Athènes, nous ne sommes guère renseignés que par la littérature ou l'épigraphie. La sculpture architecturale nous donne un aperçu du talent de Timothéos et d'Hectoridas aux frontons du temple d'Asclépios à Epidauré (\pm 380) et surtout de celui de Scopas aux frontons de Tégée, dont subsistent quelques éléments, parmi lesquels une tête conservée au Musée national d'Athènes et peut-être la tête Michel de Bry, récemment entrée au musée J. Paul Getty de Malibu (\pm 360).

Scopas de Paros, actif entre 370 et 340, est l'une des figures de proue du second classicisme. Il crée des personnages dont le corps tout entier contribue à exprimer le sentiment, l'émotion, le pathétique : jambes nerveuses, torses larges et musclés, couds épais, visages cubiques dans lesquels les yeux s'enfoncent sous des arcades sourcilières en forte saillie, dominant au regard une profondeur inquiète. Outre les frontons de Tégée, la Ménade de Dresde, la frise du Mausolée d'Halicarnasse (à laquelle Scopas avait collaboré, tout comme Timothéos, Bryaxis et Léocharès), les Héracles Hope et Lansdowne nous donnent une idée concrète de ce style ardent et tourmenté, capable de traduire aussi avec sensibilité une certaine langueur voluptueuse, par exemple à travers le *Pothos* (allégorie du Désir amoureux) qui accompagnait Aphrodite dans un groupe culturel de Samothrace.

Praxitèle est, dans les mêmes années, fidèle aux raffinements de la tradition attique. Il affectionne le marbre, dans lequel il rend à merveille la délicatesse de la chair juvénile. Ses personnages de prédilection sont en effet des jeunes gens aux formes gracieuses, rayonnant d'aisance et de douceur, dans le calme du repos ; les attitudes sont volontiers nonchalantes et le hanchement très prononcé. Une délicate sensualité émane non seulement des statues féminines qui, telle l'Aphrodite de Chide, révèlent l'intégralité de leurs charmes, mais aussi de nombreux nus virils, tels le Satyre verseur, l'Apollon sauroctone (ueur de lézard) ou l'Hermès portant l'enfant Dionysos, dont une excellente copie antique orne le musée d'Olympie. Les visages sont illuminés d'un discret sourire et le regard se perd comme dans un rêve. La tradition veut que Praxitèle se soit inspiré de modèles vivants, mais la beauté qu'il crée reste une beauté idéale, épurée et transfigurée, qui n'a rien de naturaliste, même s'il est vrai qu'il faisait colorer ses marbres par le peintre Nicias ; comme chez Phidias, la qualité plastique se double d'une expression spirituelle, ici orientée dans le sens de l'aspiration à une paisible volupté. Parmi les rares grands bronzes originaux de cette époque parvenus jusqu'à nous, l'Ephèbe de Marathon — sans doute le jeune Hermès tenant une tortue — pourrait provenir de l'atelier de Praxitèle, vers 340.

Dans la 2^e moitié du siècle, Lysippe de Sicione, avant tout un bronzier, s'intéresse aux recherches de proportions idéales du corps humain, comme avant lui Polyclète. Il crée un nouveau *canon*, appelé à un vif succès, selon lequel la tête doit ne représenter que le huitième de la hauteur du corps. Très sensible à la beauté des athlètes, il leur prête des attitudes dynamiques, même lorsqu'ils sont au repos, tels le célèbre *Apoxomène* (éphèbe étendant un bras en avant pour le nettoyer avec son strigile) ou l'Héraclès Epitira-

pézios. Un bronze de Malibu — jeune athlète vainqueur sur le point d'enlever sa couronne d'olivier — donne une bonne idée du style lysippéen, peut-être adouci par une influence praxitélienne (\pm 300). Lysippe excellait dans l'art du portrait, en plein essor au IV^e siècle, au point d'être le portraitiste officiel d'Alexandre le Grand, dont il a créé des effigies à la fois réalisées et sublimes qui traduisent l'enthousiasme et la force indomptable du conquérant.

Le naturalisme expressionniste gagne du terrain. On ne craint plus de représenter, par exemple, un pugiliste au visage tuméfié par les coups, comme le montre cette tête en bronze du Musée national d'Athènes attribuable peut-être à Silanion (\pm 330). La voie est ouverte aux sculpteurs hellénistiques.

De plus en plus inspirés par les grands maîtres, les coroplaistes continuent à créer avec talent *figurines* et *protomés*, dont certaines ont conservé leurs riches couleurs. L'atelier de Tanagra, en Béotie, commence à produire de gracieuses femmes drapées dont la posture sera nombreuse à l'époque hellénistique. Orfèvres, graveurs, ciseleurs de métaux redoublent d'activité, stimulés par les demandes croissantes de souverains hellénisés et de riches dignitaires de leurs cours, notamment en Macédoine, où plusieurs trouvailles récentes (à Dervéni, à Vergina-Algai) ont révélé de luxueux objets en métal précieux (coffres, sceptres, couronnes, armes d'apparat, miroirs, vaisselle, vases), souvent rehaussés de reliefs en ivoire ou de figures d'applique (protomés et même personnages entiers, comme sur le cratère de Dervéni, sans doute fabriqué en Macédoine vers 330-320, en un bronze dont la couleur dorée est due à sa forte teneur en étain). Les *monnaies* d'argent multiplient les effigies de souverains, notamment de Philippe II puis d'Alexandre. Les *pierres gravées* restent de qualité, et certaines intailles portent la signature de leur graveur ; l'un des plus doués, vers 400, se nommait Dexaménos.

III. — La peinture, la céramique peinte, la mosaïque

1. **Le V^e siècle.** — La tombe dite du Plongeur, à Paestum, nous donne depuis peu un très bon aperçu concret de la grande peinture grecque vers 480. A

première vue, il ne s'agit que d'un dessin coloré, sans perspective, sans profondeur de champ, comme au ^{vi}e siècle. Mais une étude attentive montre que la couleur (rouge, bleu, vert) joue un rôle essentiel dans la définition des silhouettes des personnages, alors que les traits noirs n'interviennent que dans un second temps pour introduire les détails. Un soin minutieux est apporté au traitement des visages, qui parviennent à exprimer intensément les sentiments des protagonistes (ici des banqueteurs) : désir amoureux, curiosité hébétée, extase musicale.

Ce souci d'expressivité, cette volonté de traduire l'*éthos* (le caractère moral) d'un personnage par sa physionomie, on les retrouve chez Polygnote de Thasos qui, selon Pline (*HN*, XXXV, 56), « fut le premier à apporter à la peinture ces perfectionnements qui consistent à entrouvrir la bouche, à montrer les dents, et substitua à l'antique raideur du visage des expressions variées ». Polygnote, actif entre ± 475 et 440, eut aussi le désir de suggérer une certaine profondeur de champ par l'étagement sur plusieurs niveaux de ses nombreux personnages, dans de vastes compositions comme la Prise de Troie (*l'Ilioupersis*) et l'Evocation des morts par Ulysse (la *Nekyia*) de la lesché (salle de réunion) des Cnidiens à Delphes, que décrit en détail Pausanias. Le paysage fait aussi son apparition, sous la forme d'un arbre, d'un ruisseau ou d'une plage semée de galets.

Micon d'Athènes, contemporain de Polygnote, collabora avec lui à la décoration de la *Stoa Poikilé* (le « portique bariolé ») de l'Agora d'Athènes, vers 460 ; il y peint une Amazonomachie ainsi que la bataille de Marathon. Il semble s'être surtout attaché au rendu du volume des personnages. Pleistainetos et Panainos avaient participé à la décoration du Zeus d'Olympie sculpté par leur parent Phidias, vers 430. Agatharchos de Samos, baptisé le « skéno-

graphe » car il était un des premiers à peindre des décors de théâtre, fit sans doute progresser le rendu de la perspective et l'organisation de l'espace pictural. Dans le dernier tiers du siècle, Apollodoros d'Athènes dut son surnom de « skiagraphe » (le « peintre des ombres ») à ses probables tentatives de jeux d'ombre et de lumière et de dégradés. Les sujets traités restent le plus souvent d'inspiration épique ou mythologique, mais Zeuxis d'Héraclée les renouvelle dans le sens d'une atmosphère plus douce, plus détendue (Hélène à la toilette, une famille de Centaures, Eros couronné de roses, par exemple). Parrhasios d'Ephèse, son rival, passa pour un spécialiste du portrait vivant et réaliste, ainsi que des petits tableaux licencieux. L'idéal commun à tous ces artistes reste de rendre la réalité le plus fidèlement possible, mais ils continuent à privilégier une réalité belle, harmonieuse, en un mot idéale.

La peinture de vases, au ^ve siècle, est essentiellement athénienne. La catégorie la plus proche de la grande peinture est celle des vases à fond blanc, florissants surtout entre 480 et 420 : lécythes à destination funéraire (d'où des thèmes proches de ceux des stèles : adieux au défunt, offrandes à la tombe), mais aussi autres vases, coupes notamment. Le dessin cède ici la place à une peinture véritable, avec une riche palette de couleurs.

Mais les vases attiques du ^ve siècle sont en majorité fidèles à la technique des figures rouges, que ne concurrence plus guère une figure noire qui se meurt, sauf en Béotie, où la fin du siècle voit l'apogée d'un style à figures noires vivant, souvent caricatural, dit *style du Cabirion* — d'après le nom du sanctuaire béotien, proche de Thèbes, pour lequel il fut créé. Entre 470 et 425 se développe dans la céramique attique à figures rouges le *style libre*, ainsi nommé parce que les peintres se détachent maintenant de certaines

conventions, notamment pour le rendu de l'œil enfin dessiné de profil dans un visage vu de profil. Les attitudes des personnages s'assouplissent et se diversifient.

La grande peinture influence dès 470-460 le peintre des Niobides, qui emprunte à Polygnote l'idée d'étagier ses personnages sur plusieurs niveaux, matérialisés par des lignes ondulées. Hermonax et le peintre de Penthesilée savent à l'occasion animer les visages de regards expressifs. Le peintre d'Achille, vers 450, traduit avec naturel la puissance tranquille du héros ; il décore aussi sur fond blanc de très beaux lécythes. Dans le 3^e quart du siècle, le peintre de Cléophon crée, à l'exemple de Phidias, des personnages au maintien à la fois noble et souple, avec une tête légèrement inclinée.

Les thèmes restent encore souvent mythologiques ou héroïques, mais la proportion des scènes de genre ne cesse de croître ; elles triomphent à la fin du siècle dans le style « fleurissant » qu'annonce par exemple le délicat peintre d'Érette et qu'incarne par excellence le peintre de Meidias. De gracieuses jeunes femmes drapées dans des vêtements finement plissés s'entretiennent avec de doux jeunes gens, cependant qu'Éros volette au-dessus d'eux ; même les héros traditionnellement farouches, tel Héraclès, deviennent à l'occasion de gentils causeurs.

Cette tendance nouvelle à préférer les scènes de genre ou les scènes mythologiques non violentes se retrouve dans la céramique à figures rouges que produisent quelques ateliers mineurs, tels ceux de Corinthe et de Béotie, et surtout, à partir de ± 430, ceux qui s'installent dans des cités grecques d'Italie du Sud. Sans doute créés à l'origine par des potiers et des peintres athéniens émigrés, ces vases italiotes anciens sont très proches de leurs contemporains du Céramique ; l'influence du théâtre est sensible sur le choix de certains thèmes du décor figuré.

2. Le IV^e siècle. — C'est la production italiote qui, en quantité et en qualité, va dominer la céramique

peinte au IV^e siècle. Plusieurs centres de fabrication se développent, et l'on peut distinguer au moins un style apulien, d'ordinaire assez soigné, surtout entre 400 et 350, un style campanien, un style lucanien, un style de Paestum et un style siciliote. Les spécialistes reconnaissent, comme dans la céramique attique, les mains de nombreux artistes, dont fort peu cependant ont signé leurs œuvres. La tendance générale est à une surcharge et à un maniérisme du décor, avec l'emploi souvent outrancier de rehauts blancs, mais la qualité du dessin reste bonne jusque vers 350, et l'influence de la grande peinture est sensible dans le souci du rendu de la perspective, notamment pour la figuration de monuments tels que petits temples ou fontaines. Les thèmes traités sont dans la tradition de ceux de la fin du V^e siècle : langoureuses scènes de genre, riches épisodes mythologiques inspirés par le théâtre, spectacles théâtraux eux-mêmes parfois — surtout des comédies. Dans la 2^e moitié du siècle, cette céramique peinte sombre presque partout dans la décadence, tandis que se développe une production à *vernis noir* dont les formes s'inspirent de celles de la céramique attique de même type.

Car les ateliers d'Athènes fabriquent aussi à profusion, au IV^e siècle, une céramique noire dont la glaçure éclatante et les formes nettes et simples sont inspirées par la vaisselle de métal. La production de vases attiques entièrement noirs remonte au VI^e siècle, mais c'est à partir de ± 380 que ces poteries prolifèrent, souvent ornées d'un décor géométrique et floral estampé du plus bel effet.

La céramique attique à figures rouges continue, malgré la concurrence italiote, mais la qualité graphique baisse et l'inspiration s'essouffle. Le style dit de *Kerch* (du nom d'une ville de Russie méridionale où l'on a trouvé en quantité cette sorte de céramique, qui y était exportée) connaît, entre 370 et 320, une

évolution dont le meilleur moment se situe vers 350, avec le peintre de Marsyas. L'influence de la sculpture contemporaine est sensible dans les aspects et les attitudes des personnages, qui se mettent aussi au goût du jour sur les *amphores panathéniques*, pourtant si traditionalistes dans leur fidélité à la technique des figures noires ; désormais datées très précisément par la mention du nom de l'archonte éponyme de l'année de leur fabrication, ces amphores permettent de suivre pas à pas une certaine évolution des tendances artistiques entre environ 390 et 320, date vers laquelle leur datation redevient plus floue à cause de la suppression de l'inscription du nom du magistrat.

La céramique peinte disparaît, à Athènes, dès avant la fin du IV^e siècle ; peut-être ne se sent-elle plus capable de donner ne fût-ce qu'un reflet de la grande peinture contemporaine qui, elle, poursuit son essor en développant le jeu subtil des couleurs et des ombres, en suggérant le volume et l'espace, bref en donnant, au grand dam de Platon, l'*illusion* de la réalité. Plusieurs écoles sont florissantes : l'école ionienne, avec Androkydès de Cyzique, qui avait peint vers 380 un célèbre engagement de cavalerie, et Timanthes de Kythnos, dont on admirait un Sacrifice d'Iphigénie au pathétique retenu ; l'école de Sicyle, avec Eupompos et Pamphilos, qui aurait lancé le procédé de la peinture à l'encaustique, puis, vers 370-330, Mélanthios et Pausias, maître dans l'art du raccourci et des effets de transparence, comme dans ce groupe représentant Amour et Iyresse, à la tholos d'Epidaure ; l'école attique, avec Euphranor, à la fois peintre et sculpteur, praticien et théoricien, auteur de traités sur l'harmonie (la *symmetria*) et sur les couleurs, puis Antidotos, son élève, puis Nicias, ami et collaborateur de Praxitèle, après 350 ; l'école thébaine enfin, avec Nicomachos et ses élèves : Ariston, Coroïbos, Philoxénos d'Erétrie et Aristeidès, qui

avaient mis leur talent au service des souverains de Macédoine. Deux tombes découvertes en 1977 à Vergina-Aigai nous conservent un témoignage direct peut-être de leur art, en tout cas de la grande peinture des années \pm 330.

La façade de la probable tombe de Philippe II garde, sur une frise de 5,56 x 1,16 m, les restes d'une vivante scène de chasse à laquelle participent dix hommes, à pied ou à cheval, et des chiens affrontés à des animaux sauvages, dans le cadre d'une forêt proche d'une montagne ; la composition offre un heureux dosage de symétrie et de variété ; les couleurs sont riches ; l'art du raccourci est parfaitement maîtrisé ; s'agirait-il d'une œuvre d'Aristeidès ? L'intérieur d'une tombe à ciste voisine est orné de fresques dont la plus accomplie illustre, sur un panneau de 3,50 m de long, l'enlèvement de Perséphone par Hadès, sujet assez rare qu'avait justement traité Nicomachos, selon la tradition ; les couleurs sont délicates et variées (notamment bleu, violet, ocre, jaune) ; les personnages ont une présence rayonnante qu'accroît le vide du fond. Une grande mosaïque de la Maison du Faune à Pompéï nous fournit sans doute une copie d'une œuvre fameuse de Philoxénos qui mettait en scène Alexandre face au roi de Perse Darius, dans une bataille décisive.

C'est précisément au IV^e siècle que la mosaïque d'art commence à se répandre en Grèce ; il s'agit de petits galets naturels aux couleurs variées, comme dans certaines maisons d'Olynthe ou d'Erétrie de la 1^{re} moitié du siècle. Les mosaïques de Pella, vers 330-300, traduisent une évolution de la technique par l'emploi de filets de plomb pour souligner les contours des figures. Les sujets sont volontiers héroïques (scènes de chasse : au cerf, au lion) ou mythologiques (Bellérophon affrontant la Chimère, Néréide chevauchant un coursier marin ou Dionysos une panthère, combat de griffons et d'Arimaspes) ; le sens du mouvement est vif. Un mosaïste qui travaillait à Pella a signé une de ses œuvres ; il s'appelait Gnôsis. Il ne sera pas sans successeurs.

La peinture du IV^e siècle atteint son apogée vers 330-

300 avec Protogène de Caunos (en Carie), Aétion et surtout Apelle de Colophon, que les Anciens tenaient pour le plus grand peintre de l'Antiquité.

Protogène voulait, selon Pline, « atteindre dans sa peinture non la vraisemblance mais la vérité » (*HN*, XXXV, 103) : il avait surtout travaillé à Rhodes, avec une telle minutie qu'il avait, disait-on, mis sept ans à peaufiner un tableau dont la figure centrale était le héros local Ialysos ! Aétion devait sa célébrité à une représentation de la chambre nuptiale de Roxane et d'Alexandre, en 327. Mais le peintre officiel du grand conquérant était Apelle, auteur de nombreux portraits du souverain, dont un fameux Alexandre porteur de foudre — comme Zeus. Il avait aussi traité maints sujets d'inspiration profane ou religieuse, dont une allégorie de la *Calomnie* qui, grâce à la description qu'en fit Lucien au I^{er} siècle de notre ère, sera reprise par les plus grands maîtres de la Renaissance, tels Botticelli, Mantegna et Raphaël : parmi les tableaux d'inspiration religieuse, son Artémis entourée de jeunes filles et son Aphrodite Anadyomène (c'est-à-dire émergant de l'onde) passaient pour ses chefs-d'œuvre. Il estimait lui-même l'ivoire emporté sur tous ses prédécesseurs par la *charis* — la grâce —, qui est peut-être en effet la qualité dominante de l'art grec du IV^e siècle.

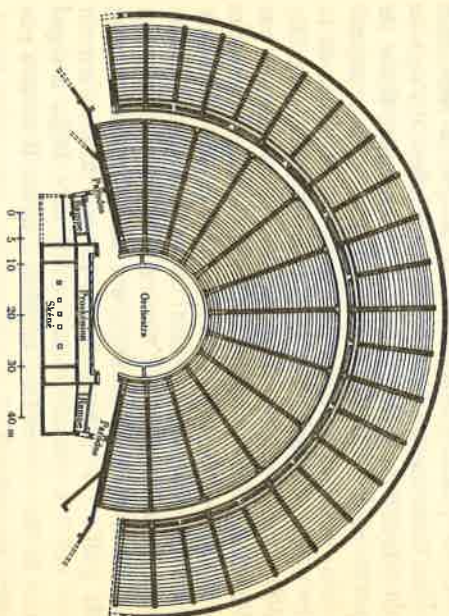


Fig. 12. — Le théâtre classique et hellénistique d'Epidaure

CHAPITRE V

L'ART HELLENISTIQUE (323-31 av. J.-C.)

Malgré les modifications de l'échiquier politique consécutives à l'aventure d'Alexandre, le monde grec n'est pas bouleversé en profondeur, car si les relations internationales sont fondées sur des bases nouvelles, le cadre de vie quotidien, lui, ne change guère : la cité garde son autonomie, ses usages, ses croyances, avec un conservatisme qui souvent se réfère à un passé glorieux que l'on souhaite imiter. L'art se développe lui aussi sous le signe de la continuité, en une évolution lente, confuse, sinuose, marquée par des tendances parallèles, sinon contradictoires, à cause, là aussi, d'une certaine imitation volontaire du passé. Le danger est alors la sclérose, l'académisme, auquel n'échappent pas en effet nombre d'œuvres. Mais les véritables artistes ne se laissent pas enfermer dans la reproduction stérile de formules toutes faites ; même s'ils s'inspirent du passé, ils créent des types nouveaux, amplifient certaines tendances, poussent les recherches de leurs prédécesseurs jusqu'à réaliser ce que ces derniers n'avaient qu'ébauché, notamment en architecture. L'art hellénistique est souvent en germe dans celui, surtout, du IV^e siècle, mais la floraison ne se produit que peu à peu, aux III^e, II^e, I^{er} siècles. Un déplacement du centre de gravité politique du monde grec vers l'Orient, avec les royaumes attalide d'Asie Mineure, séleucide du Proche-Orient, lagide d'Égypte, entraîne l'éclosion de

centres artistiques purement grecs à Pergame, à Antioche, à Alexandrie, et la diffusion de l'art grec, mâtiné certes d'influences locales, jusqu'en des régions aussi éloignées que celle, par exemple, d'Aï Khanoum, dans l'actuel Afghanistan. La rencontre de la civilisation grecque et des arts indigènes dans l'empire éclaté d'Alexandre permet l'apparition d'arts pétrinistiques originaux qui s'apparentent à l'art hellénistique, mais dont il est impossible de traiter ici, tant est déjà grande la richesse d'un art dont les principaux foyers entourent désormais l'ensemble de la Méditerranée orientale.

I. — L'architecture hellénistique

C'est d'abord dans le domaine de l'architecture qu'apparaissent le mieux la fécondité et la variété de la création hellénistique. *L'architecture religieuse* reste vivante, avec la réalisation de plusieurs temples doriques péristyles, dans la suite des temples relativement trapus du IV^e siècle, et surtout de plusieurs chefs-d'œuvre de l'ordre ionique.

Au début du III^e siècle, les sanctuaires d'Athéna à Pergame et d'Apollon à Claros sont dotés chacun d'un temple dorique (6 × 11 colonnes; 22,68 × 43,78 m à Claros; 6 × 10 colonnes; 12,27 × 21,77 m à Pergame); celui de Claros a la particularité, en liaison avec son caractère oraculaire, de posséder une crypte formée de deux salles à plafond d'abord plat, puis voûté (après un remaniement, au I^{er} siècle av. J.-C.). Vers 170-160, la terrasse supérieure de l'Asclépeion de Cos s'orne d'un temple dorique en marbre, dit temple A (6 × 11 colonnes; 15,96 × 31,17 m). D'autres temples doriques plus modestes sont construits, dont plusieurs dans la seule île de Rhodes : temples tétrastyles amphiprostyles d'Athéna à Lindos (± 300; 7,75 × 21,65 m) et à Ialysos (III^e-I^{er} siècle; 12,50 × 23,50 m), temple d'Apollon (?), à deux colonnes *in antis*, à Camiros (III^e siècle; ± 8 × 19 m); à Lycosoura, en Arcadie, le temple de Despoina est prostyle hexastyle (± 170-160; 11,15 × 21,35 m).

Trois grands temples ioniques sont reconstruits, en plusieurs étapes, entre la fin du IV^e et le I^{er} siècle av. J.-C. Paeonios d'Éphèse

et Démétrios entreprennent vers 330 de rebâtir le temple d'Artémis d'Éphèse qu'avait détruit en 356 un incendie criminel; cet immense diptère (8 colonnes sur la façade antérieure, 9 à l'arrière × 21 colonnes; 50,48 × 107,11 m, soit 97 × 205 coudées ioniques) ne sera achevé que vers 250. Plus longue encore est la reconstruction du diptère d'Apollon Didymaios, amorcée à la fin du IV^e siècle par les architectes Daphnis et Paeonios, mais finie seulement au I^{er} siècle (10, aux bases richement ornées × 21 colonnes; 51,13 × 109,34 m); le péristyle et les murs du sékos sont perchés sur un haut podium; un pronaos à 12 colonnes précède une petite salle surélevée, le *chresmographeion* (bureau des oracles), d'où un escalier monumental conduit, en contrebas, à une vaste cour hypéthre au fond de laquelle prend place un *naïskos* prostyle à quatre colonnes ioniques (8,24 × 14,23 m). A Sardes, on se met à bâtir le temple d'Artémis avec des projets grandioses (8 × 20 colonnes; 45,50 × 97,94 m), mais le monument ne sera, semble-t-il, jamais achevé.

Un grand architecte du I^{er} siècle, Hermogène d'Alabanda, est d'abord un théoricien qui définit, selon Vitruve, différents styles de monuments d'après l'espacement des colonnes du péristyle, depuis un *pycnostyle* aux colonnes relativement tassées (le rapport entre l'entrecolonnement et le diamètre à la base des colonnes est alors de 1,5) jusqu'à un *aérostyle* (R = 3,5) en passant par un *systyle* (R = 2), un *eustyle* (R = 2,25) et un *diastyle* (R = 3). On lui doit au moins trois temples ioniques : celui de Dionysos à Téos, construit vers 180 selon le système eustyle, sur un plan inspiré de celui du temple d'Athéna à Priène (6 × 11 colonnes; 18,50 × 35 m), et deux temples de Magnésie du Méandre : celui, prostyle tétrastyle, de Zeus Sosipolis (± 190; 7,38 × 15,82 m) et surtout celui, pseudo-diptère, d'Artémis Leucophryéné (± 160; — 8 × 15 colonnes; 28,89 × 55,16 m). Le plan pseudo-diptère, créé par Hermogène (?), donne une impression d'espace en élargissant la distance entre la péristasis et les murs du sékos; on le retrouve dans plusieurs monuments du I^{er} siècle : au temple ionique d'Aphrodite à Messa, dans l'île de Lesbos (8 × 14 colonnes; 23,75

× 41,52 m), et dans deux temples de Carie : celui d'Hécate à Lagina, d'ordre corinthien (8 × 11 colonnes ; 21,30 × 26 m), et celui d'Apollon à Alabanda, ionique (?) (8 × 13 colonnes ; 21,66 × 34,53 m), œuvre de l'architecte Ménesthès.

L'ordre corinthien est désormais utilisé aussi à l'extérieur des monuments, comme le montrent le temple de Lagina et, vers 170, le diptère de Zeus Olympien à Athènes, repris en main par l'architecte Cossutius — car le projet initial remontait au VI^e siècle — mais achevé seulement au II^e siècle de notre ère (8 × 20 colonnes ; 41,11 × 107,89 m). Parmi les petits temples ioniques, celui de Dionysos à Pergame, prostyle hexastyle (4 colonnes en façade + 2 amorçant un retour ; 11,80 × 20,22 m), annonce au II^e siècle av. J.-C., par sa forme et par sa surélévation sur un podium à l'extrémité d'une longue perspective, la disposition de nombreux temples d'époque romaine.

En général encore modestes par leurs dimensions, mais originaux par leur structure, des temples sont maintenant bâtis sur le sol grec, par exemple à Délos, pour des divinités orientales, égyptiennes et syriennes. Nouvelle aussi est l'apparition d'autels monumentaux : autel long d'un stade (192 m) à Syracuse, sous Hiéron II (± 230) ; autel de Zeus à Pergame (± 170) entouré d'un riche écran de portiques et de sculptures qui se dressaient sur un socle presque carré (36,44 × 34,20 m) ; autel d'Artémis à Magnésie du Méandre, inspiré de celui de Pergame (dimensions du socle : 21,50 × 14,10 m ; date : ± 130).

Les ordres d'applique gagnent du terrain, et le souci décoratif passe volontiers désormais avant les véritables besoins architectoniques. Un bel exemple de l'utilisation de pseudo-souterrains dans un but décoratif est fourni par l'Arsinœon de Samothrace.

A l'extérieur de cette grande rotonde à destination religieuse datée par une inscription de ± 290-280, la partie supérieure du mur,

au-dessus d'une moulure et d'une petite corniche, était décorée de pilastres doriques engagés (hauteur : 2,85 m) que surmontait un entablement dorique ; à l'intérieur, au même niveau, il y avait des demi-colonnes corinthiennes surmontées d'un entablement de type ionique ; dans les deux cas, la partie inférieure des pseudo-souterrains était reliée par un parapet plaqué lui aussi au mur et garni de patères et de bucranes en relief. L'architecte avait recherché une ornementation simple.

Ce goût pour les ordres d'applique, cette sensibilité aux valeurs décoratives vont se développer dans divers secteurs de l'architecture hellénistique, avec une tendance progressive à la complication, voire à la surcharge. L'*architecture funéraire* en offre de bons exemples, avec de grandes tombes à la façade très soignée, dans la suite de celles du IV^e siècle : tombes rupestres de Cyrénaïque, d'Alexandrie ou de Lyçie ; tombes de Macédoine, intérieurement assez simples, avec chambre et antichambre voûtées, mais parées, à l'extérieur, de pilastres et de demi-colonnes doriques ou ioniques de part et d'autre d'une porte monumentale en pierre aux vantaux décorés en relief, et d'un entablement complexe où peuvent se mélanger sculptures et peintures ornementales.

Dans la 1^{re} moitié du III^e siècle, un des plus beaux exemples est fourni par la tombe dite du Jugement à Levcardia, dont la façade, large de 29 pieds (8,68 m), haute de 28 (8,40 m), superpose un rez-de-chaussée dorique où deux pilastres encadrent quatre demi-colonnes engagées accortées de grands personnages peints (cf. p. 121), puis une frise sculptée, un élégant attique ionique à sept travées ornées de fausses fenêtres et séparées par six demi-colonnes engagées, et, couronnant le tout, un fronton peut-être peint. A Vergina, la tombe à façade ionique (quatre demi-colonnes engagées encadrant une porte en marbre à vantaux cloutés) du milieu du III^e siècle dégagée en 1937 a, depuis 1981, son équivalent dans l'ordre dorique ; les fouilles de 1981 ont aussi exhumé une tombe à façade unie du début du III^e siècle dont la particularité est de conserver une fresque à trois personnages (cf. p. 121). Loin d'être isolés, ces hypogées voûtés se retrouvent sur d'autres sites de Macédoine, tels que Dion, ou de provinces voisines, par exemple à Amphipolis, tout au long de l'époque hellénistique. A Kazanlak (en Bulgarie), un prince thrace fit aménager, vers 300,

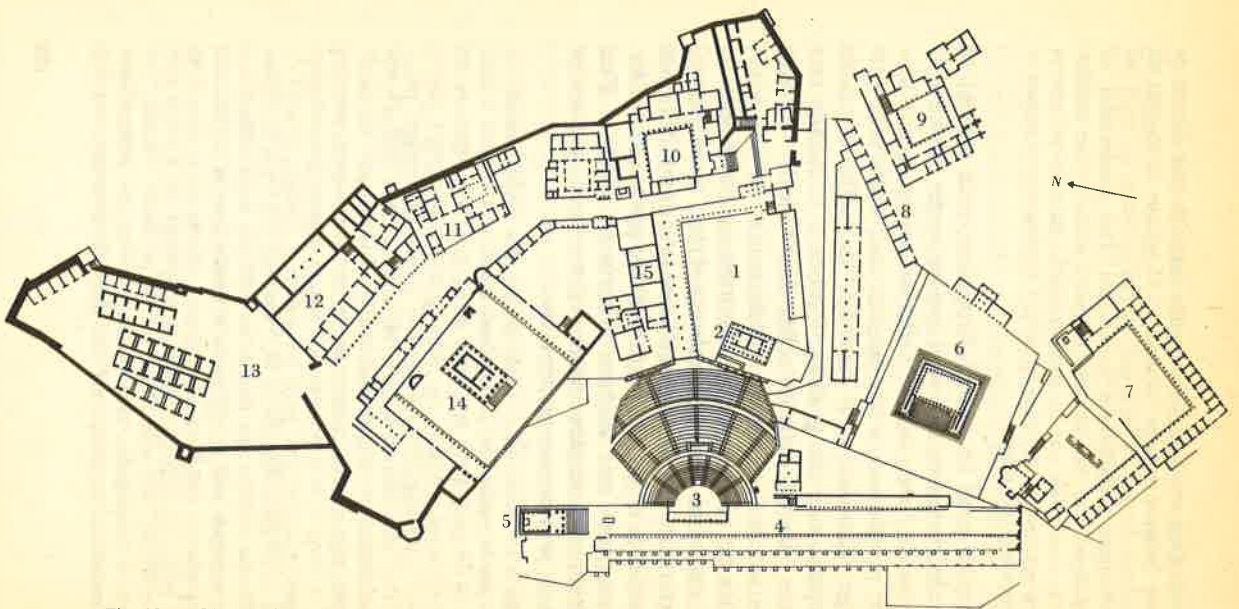


Fig. 13. — L'acropole de Pergame : principaux monuments

1, 2, sanctuaire et temple dorique d'Athéna ; 3, théâtre ; 4, terrasse et portique ; 5, temple ionique de Dionysos ; 6, grand autel de Zeus ; 7, agora ; 10, palais royal ; 11, maisons ; 12, caserne ; 13, arsenaux ; 14, temple de Trajan ; 15, bibliothèque.

une tombe à voûte en encorbellement couronnée par une sorte de coupole. Quant aux petits mausolées, d'ordinaire parallélépipédiques, on en trouve dans beaucoup de nécropoles, par exemple à Cyrène, à Ras-El-Hilal et à Ptolémaïs, en Cyrénaïque ; l'héron de Bélevi, près d'Ephèse, est un tombeau rustre enveloppé, vers 300, d'un placage de marbre à soubassement mouluré et à couronnement d'ordre corinthien ; à Agrigente, en Sicile, le tombeau dit de Théron (1^{er} siècle av. J.-C.) est le type même du monument funéraire à soubassement massif surmonté d'un étage décoré d'un ordre d'applique, ici ionique avec entablement dorique, selon un de ces mélanges dont nous aurons à reparler.

Mais les réalisations les plus spectaculaires de l'époque hellénistique relèvent de l'*architecture civile*. La création par Alexandre et par les diadoques de nombreuses villes nouvelles donne un coup de fouet aux recherches urbanistiques que mènent les architectes, soit dans la tradition hippodaméenne quand le terrain le permet, par exemple à Milet, à Ptolémaïs de Cyrénaïque, à Antioche, à Apamée, à Laodicée de Syrie, à Alexandre — où Deinocrates de Rhodes a, dès la fin du IV^e siècle, préparé un plan grandiose qui sera réalisé surtout au III^e siècle, avec de véritables avenues dont certaines étaient larges, dit-on, de 100 pieds (± 30 m) —, soit en s'adaptant à la configuration des lieux, quitte à sacrifier les principes de symétrie et d'axialité, et en triomphant des déclivités du sol au prix d'énormes travaux de terrassement et de soutènement, comme à Pergame, où la disposition des principaux groupes de monuments de la ville haute, en éventail autour du théâtre (fig. 13), à des niveaux différents, n'a d'égalé que la virtuosité de l'implantation de ceux de la ville moyenne, entre ± 250 et 150 av. J.-C.

Les éléments de jonction, d'articulation, de structuration des grands ensembles de ce tissu urbain sont de plus en plus les *portiques*, dont l'ampleur ne cesse de croître et que l'on utilise aussi dans l'aménagement des sanctuaires, comme à l'acropole de Lindos ou à

l'Asclépeion de Cos, où se déploient par ailleurs de larges volées d'escaliers.

Les cités nouvelles comprennent de nombreux portiques, soit pour délimiter l'espace et former un cadre net et orthogonal autour d'une place ou d'un téménos, comme à Milet (vastes agoras nord — 101,50 × 56,75 m — et sud — 196,60 × 164 m —, aménagées aux III^e-IV^e siècles) ou à Pergame (téménos d'Athéna, structuré entre 190 et 140), soit pour border un axe de circulation (ainsi la voie sacrée de Délos) tout en servant à l'occasion d'éléments de soutènement — comme la stoa ouest de l'esplanade située au pied du théâtre de Pergame, longue de 208 m (avec 92 colonnes doriques en façade) et pourvue d'une seule travée, profonde de 8,90 m, mais de trois étages (± 180-150).

Dans les cités séculaires, comme Athènes, les édifices anciens sont intégrés dans un cadre nouveau créé par les longues lignes droites d'immenses portiques, comme la stoa d'Eumène II (± 180-160 : dimensions au sol : 161,80 × 17,85 m) au pied sud de l'Acropole, ou celle, naguère reconstruite, d'Attale II, en bordure orientale de l'Agora (± 150 : 116 × 19,40 m, dont 13,30 m pour le seul portique et 6,10 m pour les boutiques qui le bordaient ; hauteur en façade : 10,65 m), toutes deux à deux niveaux et à deux travées par niveau, avec, au rez-de-chaussée, respectivement 70 et 46 colonnes doriques en façade, 34 et 22 colonnes ioniques axiales (à l'étage, il y avait en façade des demi-colonnes ioniques accolées à des pilastres et des colonnes intérieures à chapiteaux à palmes). Ces immenses portiques constituent désormais un élément majeur du paysage urbain.

Ce paysage se modifie aussi par l'apparition progressive de grands bâtiments civils peu ou pas encore construits jusque-là : édifices à fonction politique, culturelle, sportive, voire simplement utilitaire, aménagés avec art, parfois au prix de prouesses techniques qui faisaient l'admiration des Anciens. De vastes programmes d'équipements collectifs se réalisent : *salles de réunion* à gradins disposés soit en hémicycle, comme à Milet, vers 170 (salle de 35 × 24 m), ou à Antioche, soit en II, comme à Priène, vers 150 (bâtiment de 20 × 21 m), ou à Assos ; nombreux *théâtres* (ainsi à Dodone, à Pergame, à Cyrène, à Apollonia, à Ségeste, pour ne citer que quelques exemples), souvent plusieurs fois remaniés avec une tendance à la

modification de la forme de l'orchestra, qui tend à devenir demi-circulaire, et un développement croissant du bâtiment de scène, au pied duquel prend place désormais un *proskénion* (portique dont le toit plat sert de scène aux acteurs) ; *gymnases* et *palaestres*, où la jeunesse peut se livrer, dans des cours péristyles ou dans des salles appropriées, à tous les exercices du corps et de l'esprit, puis se laver et se reposer (ainsi à Priène, à Pergame, à Olympie, à Delphes, à Délos, le plus spectaculaire étant le gymnase de Pergame, construit sur trois niveaux dans la 1^{re} moitié du II^e siècle) ; *stades*, dont certains commencent à être dotés de gradins vers la fin de l'époque hellénistique (ainsi à Epidauré, à Némée, à l'isthme de Corinthe, à Delphes, à Athènes, à Aphrodisias, à Apollonia de Cyrénaïque) ; *bibliothèques*, dont nous n'avons guère de vestiges concrets, mais dont nous savons l'importance, notamment à Pergame et à Alexandrie, où se dressait aussi dès le III^e siècle le fameux Musée, dont le rôle fut celui d'un véritable centre de recherche ; bâtiments utilitaires enfin, tels que docks dans les ports, citernes, souvent longues et voûtées (ainsi à Délos), fontaines, qui tendent à devenir de véritables nymphées, établissements de bains, encore de taille modeste, mais bien organisés autour d'une salle en ronde, *phare* d'Alexandrie surroulé, dont Sosstratos de Cnide avait, vers 280-260, dressé les trois étages jusqu'à plus de 100 m de hauteur !

L'éclat de ces grandioses monuments aux lignes pures, bâtis en pierres de taille bien appareillées, était presque toujours rehaussé d'ordres d'appliques sur les façades principales : les *portes* notamment étaient soignées et de plus en plus souvent ornées d'arcades et de niches, de reliefs sculptés et de stucs peints. Aux Propylées du sanctuaire d'Athéna à Pergame, larges de 8,80 m, hauts de ± 12 m, vers 170, les différents éléments (doriques au rez-de-chaussée, ioniques à l'étage) gardent une apparence de fonction architecturale, mais à ceux de l'agora sud de Milet, larges de 30 m, foisonnent de nombreux motifs décoratifs qui ne

jouent aucun rôle architectonique et « que ne relie même plus une apparente unité de structure » (R. Martin) : c'est, vers la fin de l'époque hellénistique (entre 100 av. et 100 apr. J.-C.), le triomphe d'une architecture pittoresque qui recherche l'effet et, souvent, le trompe-l'œil.

L'*architecture militaire* reste active, et s'il n'est pas toujours aisé de distinguer ce qui est création propre de l'époque ou réparation d'un état antérieur, on sait par quelques exemples (comme la forteresse de Kydna, en Lycie, construite au II^e siècle, ou la ville d'Apollonia de Cyrénaïque, entourée, sans doute au I^{er} siècle, d'une enceinte qui combine les tracés à tours et à crémaillère) que les bâtisseurs de remparts hellénistiques continuaient à mêler harmonieusement l'utile et le beau, avec maintien de l'appareil isodome à bossage et parfois le recours à un bel appareil polygonal à bossage et à joints droits.

L'époque hellénistique voit enfin l'essor d'une *architecture domestique* d'art, qui se manifeste d'abord dans des palais royaux, dont la perte devait être ceux d'Alexandrie, hélas disparus, et dont nous pouvons avoir un aperçu à travers les vestiges de Vergina, de Démétrias, de Pella — où l'on vient de dégager, sur l'Acropole, les ruines d'un ensemble palatial (78,50 × 97,50 m, soit ± 7 500 m²) sans doute de l'époque de Philippe V, roi de Macédoine entre 221 et 179 —, mais aussi dans de riches maisons dont les nombreuses pièces entourent, souvent sur deux niveaux, une cour péristyle — ainsi à Délos (cf. p. 124, fig. 14), à Rhodes, à Cos, surtout entre 150 et 50 av. J.-C. — avec adaptation éventuelle aux déclivités naturelles, comme à la maison « de l'Hermès » à Délos (II^e siècle). Dans ces édifices privés plus qu'ailleurs, le mélange des ordres aboutit parfois à de véritables fusions : c'est ainsi qu'on voit apparaître des colonnes doriques pourvues d'une base, ou des entablements mixtes. La fantaisie l'emporte souvent désormais sur la rigueur

traditionnelle, et le goût croissant du luxe et du confort fait évoluer non seulement l'habitat, mais même l'architecture en général.

II. — La sculpture hellénistique

De même que l'architecture, la sculpture hellénistique est souvent en germe dans celle du IV^e siècle, mais son développement exubérant va prendre des voies multiples, parfois contradictoires, dans une diversité qui défie la synthèse. Les Anciens, Pliny notamment, estimaient que la sculpture — tout comme la peinture — avait atteint son apogée au IV^e siècle, et que l'art hellénistique, surtout dans sa première phase, n'était qu'une nécessaire décadence après la perfection classique. Les Modernes ont souvent partagé ce point de vue. Pourtant, même s'il est vrai que la vogue des copies de statues classiques commence alors à se répandre, entraînant un indéfinissable académisme dans bien des œuvres de la grande statuaire et surtout de la sculpture d'apparat, même si certains princes se mettent à collectionner les originaux du passé, par exemple à Alexandrie et à Pergame, même s'il n'y a plus de grands maîtres aux noms prestigieux, l'époque hellénistique ne manque pas de créateurs originaux qui, comme à l'époque archaïque, se rattachent souvent à des écoles, sans qu'il faille toutefois chercher des oppositions trop fortes entre les courants que celles-ci peuvent représenter, car plus que jamais s'exercent des influences réciproques, les artistes voyageant sans cesse, pour répondre à la demande des souverains, des cités et, de plus en plus, des riches particuliers. Il est bien difficile de démêler l'écheveau des fils conducteurs d'une création à coup sûr foisonnante, et ni un classement par écoles, ni un découpage chronologique ne sauraient être satisfaisants, tant sont

grandes les différences que l'on constate en un même lieu à la même époque, parfois dans un même ensemble (ainsi dans les deux frises du grand autel de Pergame, vers 160), ou au contraire les affinités que l'on perçoit entre des œuvres que séparent, croi-on, un ou plusieurs siècles. Mieux vaut donc sans doute essayer de relever quelques tendances, dont certaines sont quasi générales, d'autres apparemment plus ponctuelles, à la fois dans les thèmes traités et dans les styles.

Sporadiquement apparaît, du III^e au I^{er} siècle, un goût nouveau pour le gigantesque. Vers 300-290, Charès de Lindos dresse à l'entrée du port de Rhodes le fameux *Colosse* en bronze, haut de 70 coudees (± 35 m), représentant Hélios, le Soleil, dieu tutélaire de l'île; Eutykidès de Sioyone, autre disciple de Lysippe, réalise pour Antioche une *Tyché* (jeune femme symbolisant la Fortune de la nouvelle cité) sans doute colossale elle aussi. Vers 70-60, Antiochos I^{er}, roi de Commagène, fait aménager sur le mont Nemroud Dagh, en Anatolie orientale, à 2 150 m d'altitude, un sanctuaire grandiose dont les vingt-cinq statues principales mesuraient, assises, au moins 10 m de haut, avec des têtes de plus de 3 m !

Mais la plupart des statues de marbre ou de bronze restent de dimensions moyennes, entre une taille un peu supérieure à la normale et la mi-grandeur naturelle. L'évolution du goût dans le sens d'une plus grande sensibilité entraîne l'apparition de thèmes nouveaux et le succès de ceux amorcés au IV^e siècle, tels les nus féminins, parmi lesquels l'Aphrodite accroupie, dont le type est créé, vers 250, par Didalsès de Bithynie, et, vers 100, l'élégante Aphrodite debout du Louvre dite Vénus de Milo, dont le tronc nu, aux courbes harmonieuses et aux rondeurs discrètement palpitantes, est mis en valeur par le contraste de la draperie qui voile les jambes de replis aux sinuosités hérissées d'arêtes vives.

A côté des figures féminines nues ou demi-nues, souvent impliquées, à partir du II^e siècle, dans des groupes doucereusement étroitiques, il faut placer des personnages au charme ambigu comme Eros adolescent ou Hermaphrodite. Les Amours enfants, annonciateurs des *putti* romains, multiplient aussi peu à peu leur présence voltigeante, à l'instar des Victoires, dont la grâce souriante se pare de longues tuniques aux plis tourbillonnants, comme dans le cas de la fougueuse Victoire de Samothrace, due sans doute à un artiste rhodien du début du II^e siècle.

Les femmes drapées constituent l'un des thèmes de prédilection des talentueux coroplates d'Athènes, de Tanagra, de Tarente, puis de Myrina, de Smyrne, de Pergame, de Tarse, aux III^e-II^e siècles; les terres cuites, plus abondantes que jamais, reproduisent souvent des types de la grande plastique, laquelle ne dédaigne pas non plus ce thème de la femme drapée, comme l'attestent par exemple la Thémis de Rhamnonte, signée par Chairéstratos (± 280), ou la gracieuse « Fanciulla d'Anzio », dont l'original peut remonter aux années 250-230, ou encore des statues de muses des III^e-II^e siècles.

Les nus virils deviennent plutôt rares, bien qu'il y en ait toujours des exemples parmi les petits et même les grands bronzes (ainsi l'éphèbe de Malibu; cf. p. 97), alors que les bambins potelés et joufflus, aux formes rondes et molles, s'introduisent en nombre dans le répertoire des sculpteurs; l'Enfant à l'oie, par exemple, apparaît dans la I^{re} moitié du III^e siècle, peut-être créé par un Boéthos de Chalcédoine qui serait, selon certains, l'aïeul d'un artiste homonyme ayant signé un groupe en bronze repêché au large de Mahdia (en Tunisie) et représentant un jeune génie ailé (l'Agôn personnifié?) près d'un hermès barbu (± 200 -150). Toutes ces œuvres ont en commun un réalisme aimable, qui n'échappe pas toujours à la