

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

GILBERT Pierre, *Méditerranée antique et Humanisme dans l'Art*, Liège-Bruxelles, Desoer, 1967.

---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

*Les enfants de Pierre Gilbert et la Digithèque ont déployé leurs meilleurs efforts pour respecter la législation applicable en matière de droits d'auteur pour obtenir le consentement du titulaire des droits de l'œuvre ici reproduite. Toutefois, le titulaire des droits en cause n'ayant pu être identifié malgré les efforts déployés, il a été décidé de reproduire l'œuvre en cause, étant entendu que celui qui serait titulaire de droits sur l'œuvre est invité à prendre immédiatement contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be))*

Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles.

Les règles d'utilisation des copies numériques des oeuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Collection « L'Art Témoin »

## MÉDITERRANÉE ANTIQUE,

ET HUMANISME DANS L'ART

par **Pierre Gilbert,**

*Correspondant de l'Académie Royale de Belgique, Professeur à l'Université de Bruxelles, Conservateur en Chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Directeur de la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth.*

L'éveil conscient de l'art à l'humanisme est l'un des faits les plus saillants de l'histoire des civilisations ; la Méditerranée antique en fut le berceau. Le sujet immense, mais il n'est pas fréquent qu'un historien de l'art nous donne un fil conducteur qui nous permette de ne jamais nous égarer dans un domaine aussi vaste. Ce fil conducteur est celui de la *fidélité à l'humain*. Pierre Gilbert décrit les progrès, les reculs et les reprises dans l'art méditerranéen de cet *humanisme*, né des rapports encore préhistoriques entre l'Égypte et la Mésopotamie et que l'art égyptien et l'art grec incarnèrent l'un après l'autre jusqu'au moment où l'art romain l'imposa au monde tout entier.

L'idée que se faisaient les anciens d'un rapport structurel entre le monde et l'homme justifie la grande place que l'auteur prête à l'architecture, qui, comme l'humain, veut refléter l'ordonnance réputée divine de l'univers.

Cet éclairage renouvelle notre compréhension des chefs-d'œuvre antiques. Les thèses, souvent audacieuses de Pierre Gilbert susciteront sans doute des polémiques. Toutes reposent sur une connaissance approfondie de chacun des domaines de l'art méditerranéen, qu'il est rare de trouver réunies par un même chercheur.

Mais ce savoir serait lettre morte s'il n'était servi par le style nuancé d'un grand écrivain. Car Pierre Gilbert est aussi poète, et il sait faire vibrer au rythme de sa phrase les œuvres qu'il décrit.

15-03-2003



OUVRAGE : 034239

## CORRIGENDUM

p. 4 et p. 273

*La photo du temple de Poséidon, au cap Sounion, a été remplacée, en jaquette de couverture, par le groupe des pleureuses, peinture de la tombe de Ramosé.*

p. 269

*Bibliographie : Note d'avertissement, il faut lire Monsieur Jean BALTU, et non BATTY.*

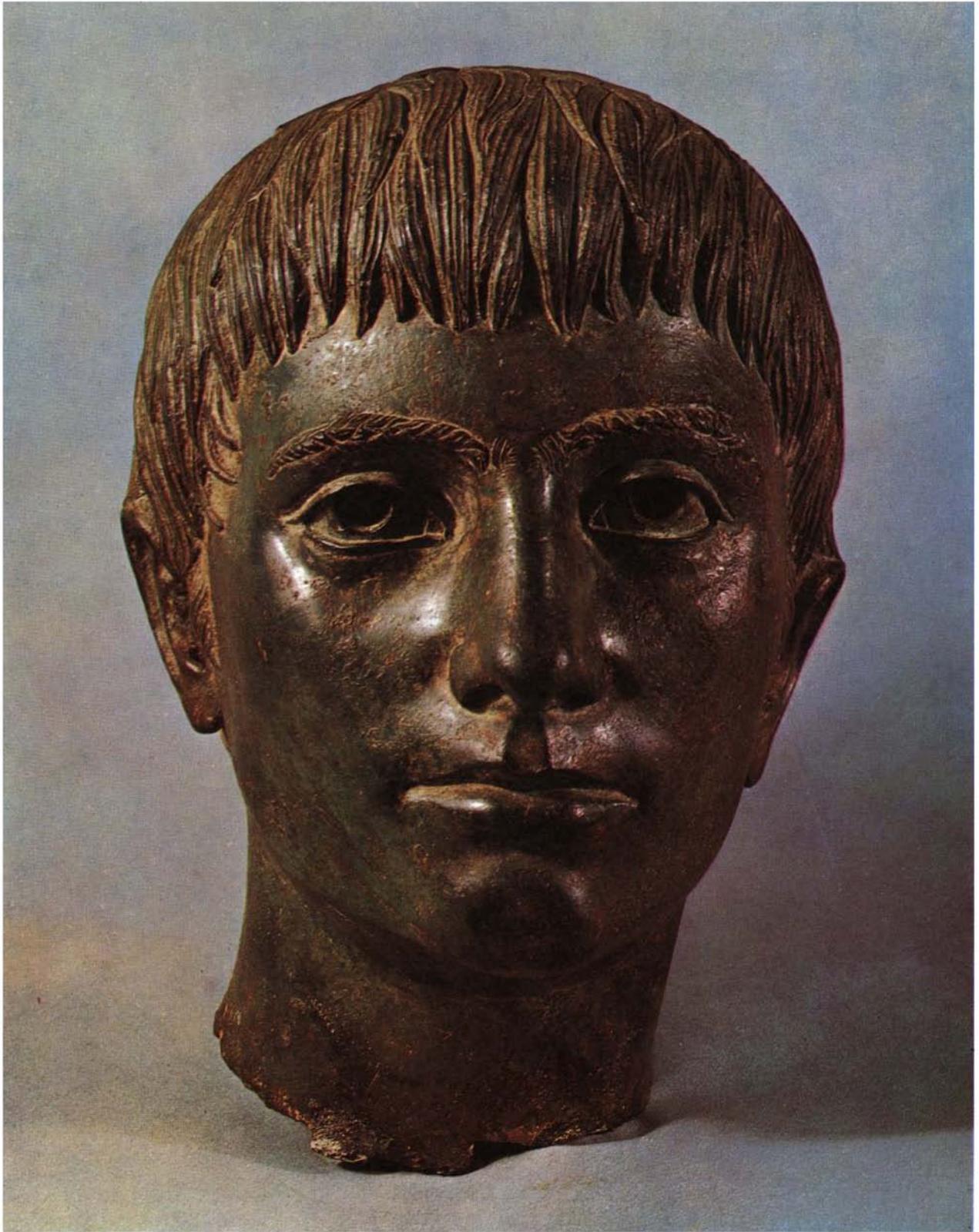
p. 284

*Il faut lire : Cet ouvrage est le premier volume paru dans la collection « l'Art Témoin », et non le second.*



*Collection*

*L'Art témoin*



*Pierre Gilbert*

# MÉDITERRANÉE ANTIQUE

*Ce volume, le premier  
de la collection "L'Art Témoin",  
a été réalisé sous la direction de Marc Vokaer,  
avec la collaboration de Jacques Stiennon, professeur à l'Université  
de Liège.*

*Documentation : Myriam Sicouri.*

*Maquette de couverture : Robert Baumans.*

*Jaquette de couverture: Le temple de Poséidon au  
cap Sounion couronne au mieux le puissant promon-  
toire, qu'il urbanise de son rythme attique. De près  
cependant, les fûts allongés et les chapiteaux réduits  
paraissent un peu grêles. (Vers - 450.)*

*Fig. 1. La tête de bronze d'un jeune Etrusque  
(Florence) est, dans son intense bonnêteté, un excel-  
lent exemple d'humanisme méditerranéen, où les  
apports grecs, étrusques et déjà romains, tous  
influencés à l'origine par l'Égypte et l'Orient,  
s'unissent en une personnalité vivante. (-IIIe siècle.)*

© by Editions Desoer Liège-Bruxelles.

Tous droits de reproduction réservés  
pour tous pays.

Imprimé en Belgique

D|1967|0038|9

*Pierre Gilbert*

*Correspondant de l'Académie Royale de Belgique  
Conservateur en Chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire  
Professeur à l'Université Libre de Bruxelles  
Directeur de la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth*

**MÉDITERRANÉE ANTIQUE**  
et Humanisme dans l'Art

7 NIV  
709.3  
GILB

**Desoer**



## DU MÊME AUTEUR

### LA POÉSIE ÉGYPTIENNE

*(choix de poèmes traduits et commentés). Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1943.  
Réédition 1949.*

### LE CLASSICISME DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

*Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth 1943.  
(épuisé)*

### ESQUISSE D'UNE HISTOIRE DE L'ÉGYPTE ANCIENNE ET DE SA CULTURE

*Bruxelles, Lebègue, 1949.*

### EN PASSANT PAR FLORENCE ET ROME

*Bruxelles, Ecole d'Archéologie d'Uccle, 1950.  
(épuisé)*

### LITTÉRATURE ÉGYPTIENNE

*Encyclopédie de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1956.*

### PASSAGE EN GRÈCE

*Bruxelles, éditions du Parthénon, 1959.*

### COULEURS DE L'ÉGYPTE ANCIENNE

*Ed. Paul Merckx, Bruxelles, 1962.  
Réédition 1966.*

### VINGT ŒUVRES DE L'ÉGYPTE ANCIENNE

*Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, 1963.*

### COULEURS DE LA CAMPANIE

*Ed. Paul Merckx, Bruxelles, 1965.*

### UN PASSANT A FLORENCE

*Ed. Renaissance du livre, Bruxelles, 1967.*

# INTRODUCTION

## Naissance et mission de l'humanisme artistique

Il fallut longtemps à l'homme pour se fier à l'humanité. Durant la préhistoire, les grands spécimens d'une faune puissante avaient bien plus de prestige à ses yeux. Quand il représentait ses semblables, il ne les rapportait pas à un type humain auquel les conformer ; rien ne l'empêchait de fausser les proportions pour mettre en valeur la particularité qui, dans l'être figuré, le rendait utile au but assigné à l'artiste. Il ne s'agissait pas de l'humain, mais de sa force, de sa fécondité ou de sa ferveur, à intensifier par la représentation. C'était de l'expressionnisme instinctif. Il y aurait intérêt à chercher, dans les dernières phases de la préhistoire, les signes avant-coureurs d'une plus grande estime de l'homme pour l'humain. Je ne me suis pas arrêté à ces approches, pour consacrer tout le cadre que m'offrait l'édition à suivre les étapes des luttes ou des compromissions de cette estime grandissante avec le pessimisme expressionniste. Ce livre commence à l'apparition de l'humanisme dans l'art, lorsque l'homme enfin se fit confiance. L'être humain, étonné de se voir capable d'améliorer son sort, se proposa de son espèce une image plus aimée, dont la régularité de type importa plus que les composantes. Dans cette optique, un manquement aux proportions devenait une atteinte à une intégrité.

Mais cette confiance ne pouvait être totale ni constante. L'homme, après avoir découvert une harmonie en lui et dans le monde, s'avouait que bien des accidents la lui dérobaient — au point de la lui faire remettre en question. L'expressionnisme retrouvait dès lors une raison d'être, à l'encontre d'une conception unitaire dont l'optimisme pouvait sembler trompeur.

L'humanisme se donna d'autant plus la mission de dégager de l'accidentel quotidien une cohésion de l'homme et de l'univers qui l'emportât sur l'irrégulier, imputé aux inadaptations passagères du réel et de l'apparence. L'histoire de l'art dans l'antiquité est essentiellement l'histoire de l'expansion de cet humanisme à l'étendue du monde civilisé.

L'humanisme est né de la Méditerranée. Il se définit en Egypte et dans le Proche-Orient à une époque, autour de — 3200, où les arts de ces deux foyers se révèlent apparentés. La facilité que la mer offre aux échanges avait multiplié pour ces peuples, les plus anciennement civilisés, les occasions de rencontre. L'intérêt de l'un et de l'autre, jusque-là limité à des voisins, s'élargit à des types d'hommes assez différents pour former à un sens généralisé de l'humain. Des deux côtés, les artistes, après s'être contentés d'esquisser de la figure humaine des schémas, en Egypte géométriques et sensibles, en Orient expressifs et sensuels, réussirent à rendre ces images vivantes et fidèles. Ce furent les premières à témoigner d'un désir de l'homme d'étudier son semblable, non plus seulement pour s'en servir, mais pour s'en faire un compagnon d'art.

A la même époque Egyptiens et Mésopotamiens, achevant d'aménager leur pays à usage d'homme, y prenaient conscience d'une efficacité d'organisation qui renforçait leur confiance dans l'humain. C'était probablement en apprenant à mieux irriguer, sous leurs climats sans pluie, les plaines de leurs fleuves, que ces peuples, par souci de répandre au plus vite, au plus loin, et avec le moins d'efforts, l'eau fertilisante, comprirent l'avantage de tracés réguliers. L'invention des jeux de damier, avec leurs pions souvent en forme de silos ou de tas de blé, dérive probablement du quadrillage de l'irrigation, qui conditionna celui du cadastre.

Les riverains de l'Euphrate et du Nil ne se contentaient plus de conformer leurs constructions aux exigences des matériaux, branchages, roseaux, torchis, pisé, qui appelaient des formes de huttes ou de cases arrondies, entre lesquelles se perdait trop de place ; ils ménageaient le terrain disponible par le rapprochement de constructions en rectangles. Peut-être ce dessin du construit procédait-il de celui de l'irrigation. Le bienfaisant impératif de l'eau fertilisante avait pu communiquer de son prestige à l'économique agencement de l'habitat. L'un et l'autre, en tout cas, invitaient à reconnaître une valeur éminente aux compositions rectangulaires. De là vint l'idée que le monde était fondé sur ce principe. L'Egyptien se représentait volontiers l'univers comme borné en quatre points d'angle par quatre piliers soutenant le ciel ; et, par suite d'une facile confusion de causes et d'effets, il croyait admirer dans les constructions rectangulaires une conformité à la structure du monde.

L'homme, dépositaire d'un ordre divin, s'en trouvait relevé, si bien que l'humanisme, dès le début, sembla lié au bénéfice de cet angle droit selon lequel se répartissait au mieux la terre entre les hommes.

Une grande partie de l'art de l'antiquité ne se comprendrait pas, si l'on n'y retraçait l'influence exercée par cette association. Le dessin, la peinture, le bas-relief, privés de volume réel, ont jusqu'au milieu du — Ve siècle grec, réussi à incorporer à leur surface un volume rectangulaire réputé idéal : le souci de représenter sous l'aspect le plus significatif chaque partie du corps fut poussé jusqu'à une rectification (dans toute la force étymologique du terme) de la silhouette humaine, l'œil vu tout à fait de face se raccordant à angle droit avec le reste du visage entièrement vu de profil, tandis que les épaules de face étaient rendues compatibles, par le moyen de raccords discrets, avec les jambes et pieds de profil. En outre, les groupes de personnages se superposent en bandeaux horizontaux. C'était rendre sensible au spectateur une distribution rectangulaire de l'espace, à déceler sous les illusions passagères qui en détournent habituellement l'observateur. Non que l'on crût à la réalité textuelle de cette interprétation, mais c'était, semblait-il, le moyen le plus propre à l'usage des hommes de suggérer la condition des dieux qui les protègent et des morts assimilés aux dieux, dans un monde épuré des déformations de l'apparent hasard, qui empêchent d'en dégager les lois régulatrices. C'est pourquoi la statuaire, au sujet de laquelle le problème du volume ne paraissait pas se poser, s'inscrivait aussi dans un contour proche du rectangle, qui impliquât un partage de l'espace voué à l'angle droit. Ce mode de transfiguration de l'homme et du monde, qui caractérisa les premiers peuples de grande civilisation, donna des œuvres si expressives d'un ordre en soi, et si révélatrices d'harmonie, que, pendant longtemps, il parut impossible de séparer l'harmonie

elle-même de ce moyen d'en communiquer l'impression. On oublia que le procédé de la rectification avait, à l'origine, été en rapport avec la mise en valeur de plaines fluviales, et avec des conditions de bonheur qui favorisaient la sympathie de l'homme pour l'homme. Dans le sud-est de la Méditerranée, adhérer à ces principes d'art devint un signe d'accès à la civilisation. Il fallut d'ailleurs beaucoup de temps pour que l'adhésion fût complète ; les pays de montagne et les populations malheureuses comprenaient moins bien une organisation fondée sur le rectangle, en accord avec la foi dans l'humain. Et même dans l'un des pays créateurs de cet art de rectification, en Mésopotamie, l'humanisme eut beaucoup à combattre pour se maintenir ou pour renaître. L'avantage d'une situation en plaine, autour de deux fleuves, s'y trouvait diminué par une étendue où des centres sans frontières naturelles furent portés à rivaliser durement, et par un entourage de montagnes assez peuplées pour qu'une invasion, à chaque moment de moindre solidité de gouvernement, fût toujours à prévoir ; dans ces conditions, l'humanisme se laissa souvent évincer par un expressionnisme qui tenait de l'angoisse. La divinité y paraissait moins garante d'un ordre bienfaisant que jalouse de faire sentir sa toute-puissance à l'homme incapable de la mesurer et de la refléter. De là naissait, pour marquer les chances de survie de l'homme astreint à lutter, un expressionnisme de la force, et plus souvent encore un expressionnisme de l'extase, accusant l'incapacité de l'homme à rester lui-même et cohérent devant l'éblouissante irruption du divin où devait résider toute espérance.

En Egypte, au contraire, se développa jusqu'à l'extrême un humanisme associé en art aux rectifications. La plaine y est bornée par des déserts protecteurs ; le fleuve, navigable depuis sa première Cataracte jusqu'à la mer, invite les riverains à fraterniser ; il les entraîne à l'unité ; il les incite à prendre cette unité pour un reflet de l'univers, un reflet du divin, dont l'homme espérait être harmonieusement l'image.

Les Grecs, aussi doués pour la joie, et se sentant merveilleusement aptes à la civilisation, devaient être attirés par le bonheur égyptien fondé sur l'humanisme et sur la rectitude, qui paraissait la marque même de la civilisation. Il est vrai que l'esprit de liberté des montagnards et navigateurs de la Grèce les incitait à une variété, à une vie de l'instant, que l'Égypte, obéissante à un horizon plus simple et moins changeant, n'avait pas cherchées. Ce n'est nullement par hasard que la Grèce ne fut jamais si encline à prendre inspiration de l'art égyptien qu'au — VI<sup>e</sup> siècle, en un temps où des régimes centralisateurs lui ménageaient le passage de patriarcales sociétés oligarchiques à la démocratie. Récusant la tyrannie, la Grèce, au — V<sup>e</sup> siècle, chercha l'unité artistique, révélée d'abord par l'unité de structure et de surface des modèles égyptiens, dans un équilibre de rythmes qui, libérés en apparence de l'emprise des rectitudes, ramenait en réalité la composition, par des équivalences compensatoires, au principe du rectangle initial. Non que la Grèce crût encore à une organisation rectangulaire de l'espace ; l'Égypte même ne s'était jamais tenue à cette seule conception. Mais l'art qui l'exprimait avait paru si longtemps le signe de l'ordre que s'en passer semblait revenir à renier la croyance à un ordre. En outre, les grands penseurs et les grands artistes, au fait du progrès de la science, qui représentait de plus en plus le monde disposé comme une sphère, ne se résignaient pas à être de simples physiciens et voulaient désigner, par le recours à une ancienne disposition que désormais l'on jugeait arbitraire, la transcendance de cet ordre pris à sa source. Ce n'était

pas le monde qu'ils voulaient reconnaître et exprimer, c'était le réseau des lois inspiratrices du monde, c'était leur principe. C'est pourquoi les grandes œuvres du — V<sup>e</sup> siècle se laissaient ramener, par les croisements d'équilibre de leurs accents rythmiques, à des carrures de contours, à une présentation quasi frontale, où chacun, savant ou ignorant, trouvait l'impression d'un ordonnancement heureux. Mais cet aspect tenait trop du passé, de ses connaissances imparfaites, pour que la Grèce, passionnée de découverte, pût s'y tenir. Des esprits moins profonds exigeaient un ajustement de l'art à la science. Les volumes artistiques se développèrent peu à peu dans un espace fondé sur le cercle. Cette orientation s'accompagnait d'un goût de plus en plus vif de la réalité. L'un des traits de génie de la Grèce fut d'exiger que l'un n'allât pas sans l'autre, que l'individualisation progressive du portrait se fit en rapport avec un sens de l'espace, et même que la pondération des accents parût continuer à indiquer, sous la réalité de plus en plus proche, un principe ordonnateur. L'humanisme en gardait de la noblesse, un horizon qui l'élargissait.

Ainsi, de l'espace rectangulaire à l'espace circulaire, de l'est de la Méditerranée, égyptien et oriental, à toute la Méditerranée grecque, l'art de l'Antiquité, malgré des à-coups, des régressions et des reprises, avait évolué dans un même sens.

Rome, qui eut le pouvoir d'étendre cet art au monde méditerranéen tout entier, et bien au-delà, porta jusqu'au bout de ses conséquences, d'une part, un art évocateur de l'univers, et, d'autre part, une particularisation de l'humanisme dans le portrait qui le menaçait d'étroitesse. C'était, dans l'un et l'autre cas, trop accorder au physique. Il devait en naître, par revanche, un renouveau de transcendance. Et comme il restait assez d'œuvres des arts anciens qui avaient manifesté ce besoin de dépassement par la rectification, Rome, vers la fin de l'Antiquité, se donna des modes de représentation où revivait l'ancienne conversion de l'espace au rectangle, révélateur d'un ordre divin. C'est l'est méditerranéen, plus enclin à la fidélité envers d'anciens chefs-d'œuvre qui recréa, surtout à Byzance, une interprétation du dessin, de la peinture, de la mosaïque, du relief, où l'espace fût réduit au mural. Dans une architecture où le rectangle significatif d'ordre s'unissait aux courbes suggestives d'infini, le décor, par le sacrifice de la réalité corporelle, restituait à l'humanité son apparentement avec ce qui la dépasse. La fin de l'antiquité regroupait beaucoup des progrès de l'humanisme qui, après ses victoires sur l'expressionnisme, avait failli se donner à lui-même un démenti dans les limitations du scientifique et de l'individualisme, mais pour reprendre le dessus dans cette synthèse finale.

Sans doute un certain épuisement de la vitalité enlevait-il à ces œuvres la plénitude et la pureté du style. La fin de l'antiquité créa plus de formules que de chefs-d'œuvre. Mais ces formes, au-delà des retours à l'expressionnisme, au-delà des évasions dans le non-figuratif des temps barbares et des iconoclastes de Byzance, rendirent vie à toutes les renaissances éphémères et locales qui, peu à peu, dégagèrent du moyen âge la Renaissance, étendue cette fois à la terre entière.

Il n'a pas été possible de donner ici l'argumentation propre à soutenir certaines vues sur lesquelles l'unanimité de l'opinion n'est pas encore faite. Cette argumentation se trouve dans les nombreux articles sur les rapports entre l'art égyptien et l'art du Proche-Orient, entre ceux-ci et l'art grec ou l'art romain, que, depuis plus de trente ans, j'ai

donnés à diverses revues, principalement à la *Chronique d'Égypte*, où se trouvent les références que je ne puis reprendre ici. Je ne rappellerai que les traits majeurs de ces discussions, pour en dégager l'apport des différentes civilisations méditerranéennes à un art de plus en plus commun à toutes.

Une édition comme celle-ci doit beaucoup aux directeurs et conservateurs des musées que je suis heureux de remercier de nous avoir permis de reproduire des œuvres de grande qualité et de grand sens.



## Chapitre I

### L'Égypte et la Mésopotamie, à la fin du IV<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., passent par une phase d'art presque commune

#### Influences réciproques

Très tôt Égyptiens et Mésopotamiens ont dû se rencontrer dans les régions du Liban où les uns et les autres cherchaient le bois de construction qui leur manquait. La légende d'Osiris, dont le corps, échoué sur la plage de Byblos, aurait été englobé dans le tronc d'un arbre grandi à son contact, et l'épopée de Gilgamesh, roi d'Uruk, allant combattre le géant de la montagne des cèdres, sont des rappels transposés de ces expéditions. Mais des rencontres dans ces montagnes ne suffisent pas à expliquer la communauté de progrès artistique des riverains du Nil et de l'Euphrate à la fin du IV<sup>e</sup> millénaire av. J.-C. Comme, à chaque moment de faiblesse de l'Égypte au cours de toute son histoire, eut lieu une invasion d'Asiatiques par le Delta, il est probable qu'il en fut déjà ainsi, vers —3200, à la suite de différends entre le royaume de Haute Égypte et les cités émancipées de Basse Égypte, certaines de celles-ci faisant appel aux Orientaux pour tenter de tenir en échec les entreprenants monarques du sud. C'est ce qu'indiquent les scènes sculptées sur le manche en ivoire du couteau provenant du site égyptien de Djebel-el-Arak, aujourd'hui au Louvre. Sur la face principale, un enchevêtrement d'animaux sauvages, comme on en voit sur des palettes égyptiennes en schiste de l'époque, se subordonne au thème, tout mésopotamien, d'un personnage diadémé,

chevelu et barbu, vêtu d'un long pagne, qui, debout entre deux lions, les tient à la gorge. Ce groupe se retrouve presque tel quel sur un cylindre du musée de Berlin, provenant d'Uruk, où le même personnage donne cette fois à brouter à deux capridés des rameaux feuillus. Sur l'autre face de l'ivoire de Djebel-el-Arak, des adversaires, vêtus les uns et les autres d'un abrégé de pagne, comme en portaient alors les Egyptiens et devaient en porter plus longtemps les Libyens de l'ouest du Delta, combattent le long d'une étendue d'eau où flottent des cadavres, auprès de bateaux dont les uns ont le profil en croissant habituel en Egypte, et les autres, comme en Mésopotamie, la proue et la poupe relevées à angle brusque. Il ne peut guère s'agir que d'habitants du Delta divisés en un parti nationaliste et un parti orientalisant. Les contacts ainsi indiqués ont duré assez longtemps pour qu'Egyptiens et Orientaux aient appris à se connaître. L'influence orientale ne s'est pas limitée à une région de l'Egypte et des œuvres mésopotamiennes révèlent une influence en retour. L'humanisme même devait être tellement caractéristique de l'Egypte qu'il s'indique, dans les œuvres humanistes produites alors par la Mésopotamie, de soupçonner un apport égyptien. Aucun des partenaires n'avait tout apporté; ils se stimulaient l'un l'autre à la civilisation.

L'ivoire du Louvré est d'une qualité rare. Le modelé ferme et doux est celui que pouvait le mieux servir la matière; dans l'ensemble, le décor donne l'impression d'une finesse précieuse, et chaque sujet en soi tient de l'ampleur des formes et de la simplicité des contours un air de grandeur. Les figures humaines ont des proportions justes et des mouvements naturels. Les adversaires sont traités avec un soin égal. Ce relief témoigne ainsi d'un intérêt nouveau pour la nature humaine, à laquelle est enfin dévolue dans la création une place prépondérante. Les deux faces de l'ivoire offrent en outre l'intérêt de marquer le passage de la composition, encore presque libre, de la scène de chasse, à la présentation par bandeaux superposés, bien que sans indication de ligne de terre, de la scène de combat. En même temps, les figures humaines tendent à la rectification de l'œil de face dans le visage de profil, des épaules de face et des jambes de profil, qui, se retrouvant au cylindre mésopotamien de Berlin, prouve le rapide progrès de cette optique où l'angle droit commande jusqu'à la reconstruction graphique de l'homme.



*Fig. 2. Le héros protecteur ou dompteur d'animaux se retrouve, semblablement coiffé et vêtu, sur des objets mésopotamiens, comme ce cylindre de Berlin, et égyptiens, comme le couteau de Djebel-el-Arak (Caire). Tout indique une réciprocité d'influences contemporaines. (Vers -3200 ?)*

En Mésopotamie d'ailleurs, un vase d'Uruk, à peine plus récent, réparti en zones horizontales, séparées cette fois par une ligne de terre, des représentations, échelonnées de bas en haut, de l'eau fertilisante, des moissons et des troupeaux, de la prospérité des hommes et de l'ordre social, sous la confrontation du prince et de la déesse de



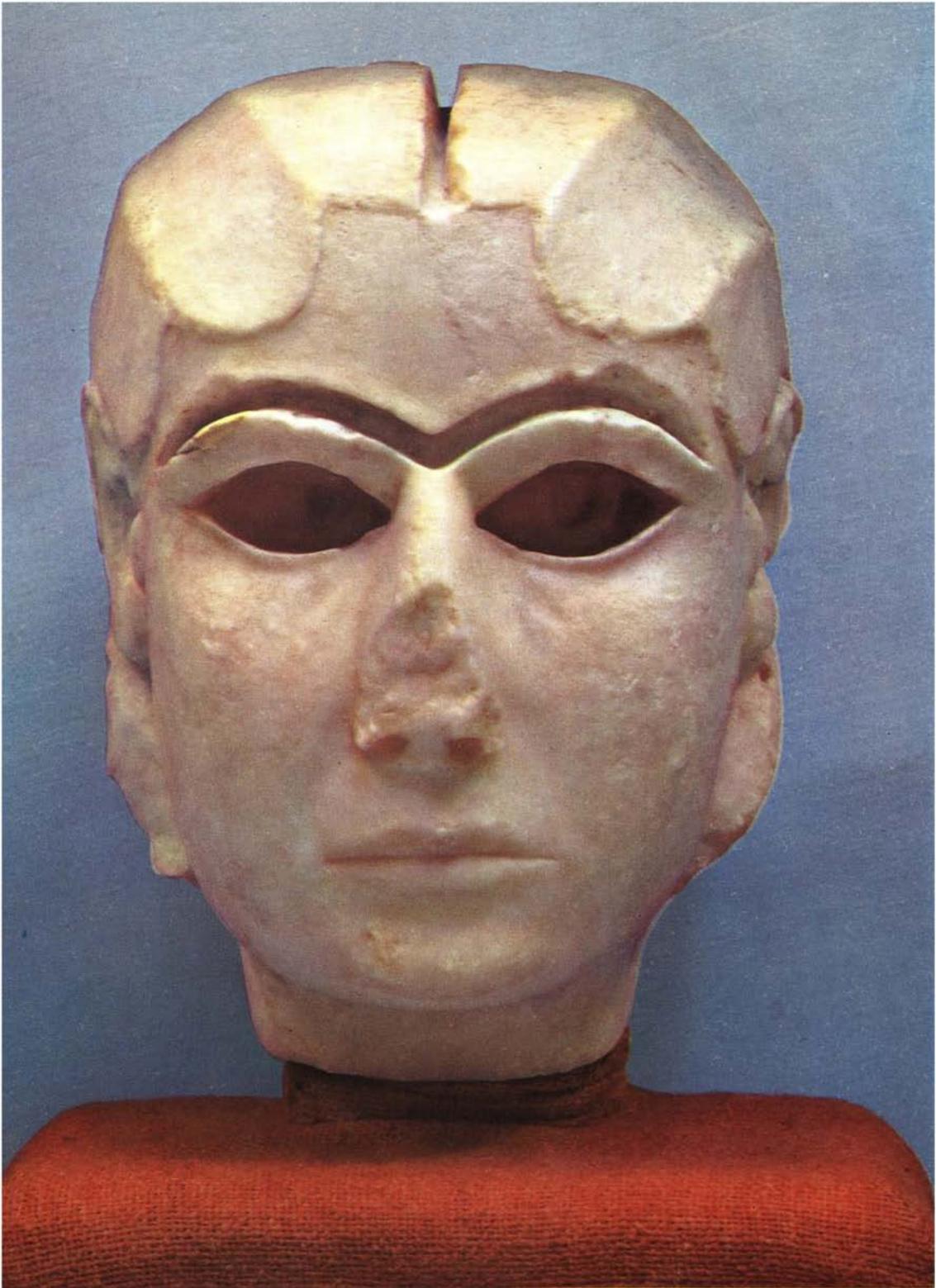
fertilité, protectrice de la cité-état. Tous sont représentés selon les mêmes principes de rectification. Bien d'autres exemples, dans les deux civilisations, jalonnent dès lors les progrès de l'interprétation rectangulaire de l'espace.

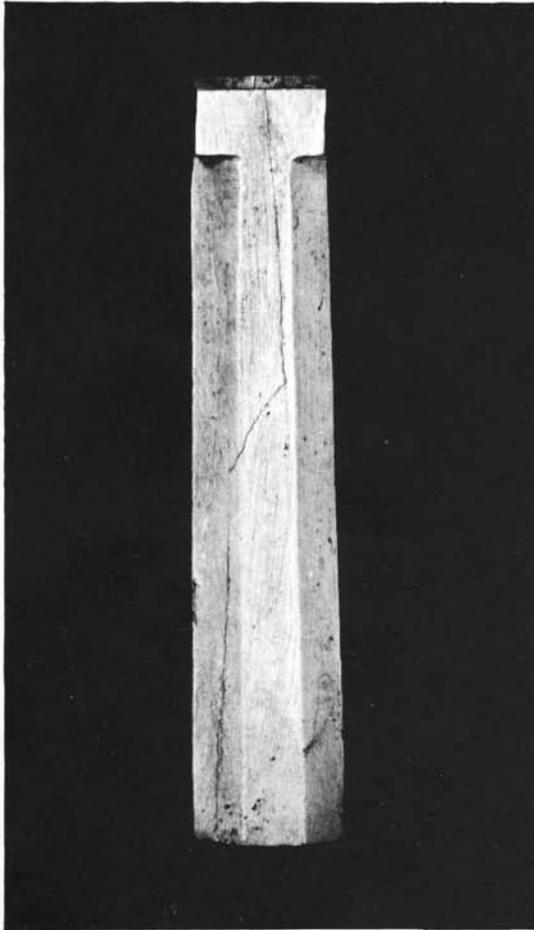
### L'Égypte et la Mésopotamie associent les partis rectangulaires en architecture à une conception humaniste de la sculpture

La Haute Égypte vainquit la Basse Égypte et ses alliés orientaux ou orientalisés. Cette victoire, qui se fit en plusieurs temps, a été attribuée, par les historiens de cette haute époque encore légendaire, à un seul roi, Ménès. Le nom est commode à garder pour désigner le moment où, par l'union des deux parties du pays, commence, avec la I<sup>re</sup> dynastie pharaonique, la civilisation égyptienne. Vers le même temps, la Mésopotamie passe de la période d'Uruk à celle de Djemdet Nasr. De part et d'autre se développe, en des sens différents, une écriture dont le premier système avait été semblable. C'en est fini de la communauté artistique entre Égypte et Mésopotamie. Le style égyptien se crée, pour une bonne part, en réaction contre l'influence orientale. Cependant une égale prédilection pour les formes rectangulaires préside au maintien de types architecturaux étonnamment semblables, caractérisés par une alternance de niches et de saillants.

On a dit, parce que ces types sont connus au moins depuis le début de la période d'Uruk en Mésopotamie, et seulement depuis « Ménès » en Égypte, qu'ils devaient avoir été empruntés d'un pays à l'autre. Mais l'emprunt n'expliquerait pas que ces monuments de briques crues aient, plus encore sur le Nil que sur l'Euphrate, reçu un décor peint évocateur de bâtiments prototypes de bois et de nattes, si ceux-ci n'avaient existé qu'en Mésopotamie; et il serait singulier qu'en Égypte cette architecture ait présenté des particularités de subdivision de panneaux, et de motifs de fleurs de papyrus qui lui soient propres. Enfin et surtout, si le type de construction de briques à redans et contreforts avait été en Égypte un signe de récente influence mésopotamienne, il aurait disparu au moment même où nous le voyons s'imposer, lorsque le style égyptien évinçait les traditions orientalisantes.

*Fig. 3. Le masque de femme en albâtre (Bagdad) découvert à Uruk est l'une des œuvres les plus humanistes de l'art mésopotamien, et la plus ancienne, à situer au passage de la période d'Uruk à celle de Djemdet Nasr, au moment où s'unifie l'Égypte. (Vers -3100?)*





*Fig. 4. Ce tube d'ivoire (Bruxelles) trouvé dans la nécropole royale d'Abydos imite une colonne octogonale de bois, dont le rétrécissement du bas vers le haut rappelle le tronc où elle a été taillée. (Vers - 3000?)*

*Fig. 5. La statuette d'ivoire d'un roi coiffé de la tiare de Haute Egypte (British Museum), déjà typique de la tendance humaniste, est toute proche, par le traitement des oreilles, des figurines d'ivoire prédynastiques, et son manteau brodé est encore d'influence mésopotamienne. (Vers - 3100?)*

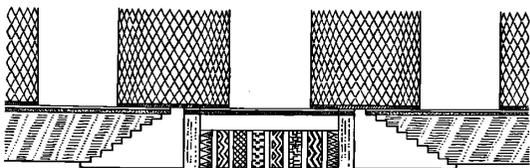
Très probablement la formule s'était élaborée de part et d'autre, sur le modèle de constructions de bois du Liban et avait pris, selon ces mêmes données, à la période de communauté artistique, aspect semblable dans les deux pays. Seulement cette pratique, dépendant des bois du Liban, avait dû se développer d'abord aux lieux des arrivages, dans le Delta maritime, où le colmatage annuel et l'intense continuation de la vie en auront effacé les traces. Nous ne constatons l'instauration de la formule en amont du Delta qu'après la conquête de celui-ci par le royaume du Sud, parce que le vainqueur, proclamant l'unité du pays du Nil, ne répugnait plus à répandre chez lui une architecture qui avait été caractéristique de ses adversaires de la veille, désormais assimilés à l'Etat égyptien.

Le décor à redans qui caractérisait en Egypte des tombeaux et des forteresses, et, en Mésopotamie, des temples, nous est surtout connu par les représentations en relief et peinture, mieux conservées que les constructions elles-mêmes. Au début du — III<sup>e</sup> millénaire, la généralisation de ce type témoigne de l'engouement dont s'étaient pris pour ces rectangles les peuples nés à l'humanisme. Quelques sculptures indiquent, en Egypte et en Mésopotamie, dans le même temps, une saisissante sympathie humaine.

Trouvée en Abydos, une statuette d'ivoire d'un roi du début de la I<sup>re</sup> dynastie, coiffé de la tiare de Haute Egypte, nous montre, non pas une brute triomphant de la conquête d'un pays plus civilisé, mais un civilisé lui-même, un intellectuel fin dont l'attitude un peu voûtée semble exprimer autant la sollicitude et la commisération que la piété santé. La délicatesse du modelé comme de l'expression est extraordinaire. Le traitement des oreilles écartées rattache l'œuvre à un groupe d'ivoires prédynastiques de Haute Egypte, tandis que les broderies du manteau dont s'enveloppe le débile penseur trahissent une survivance de la période orientalisante. En Sumer, à Uruk, un masque de femme en demi ronde bosse, traité comme une applique, nous met en présence d'une personnalité profonde. La plénitude allongée de l'ovale, la sensibilité triste des lèvres minces, le modelé sensuel des joues sillonnées d'une ombre amère, s'encadrent d'une schématisation de la chevelure onduée qui accentue la complexité presque tragique de la physionomie. L'art sumérien allait, dans la suite osciller si constamment entre expressionnisme et schématisation, entre modelé charnel et dureté de traits, que la modération de l'équilibre entre ces sollicitations, au masque de femme d'Uruk, paraît relever encore de la communauté artistique où s'étaient mêlées les tendances de la Mésopotamie et de l'Egypte.

Cependant un torse d'homme, en albâtre, découvert également à Uruk, et qui s'apparente à la fois à ce masque et aux représentations





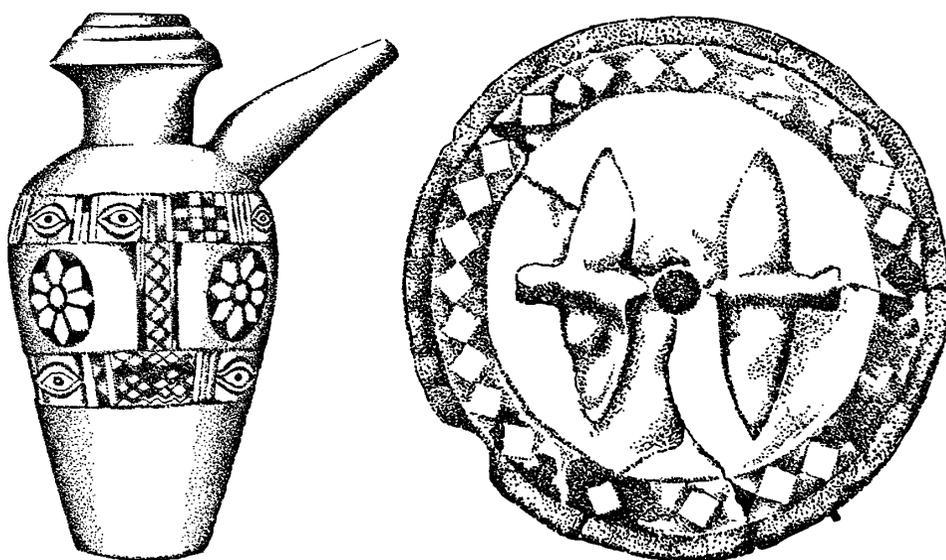
*Les colonnes du portique d'Uruk (Berlin), imitent des troncs de palmiers, mais le peu de solidité de la matière (l'argile), malgré le renforcement de clous de terre cuite peinte, a obligé l'architecte à trop épaissir les fûts par rapport à leurs intervalles. (Vers - 3000.)*

du héros ou dieu dompteur ou protecteur d'animaux, annonce, par l'exagération de la musculature du bras, l'expressionnisme qui deviendra caractéristique de Sumer et qui éclate déjà dans une statuette, un peu plus récente, de la période de Djemdet Nasr. Cette adorante a, comme les hommes qui se dépouillent rituellement devant la divinité, le torse nu, les mains jointes. La stature écrasée, la poitrine abondante, l'énorme nez busqué, inaugurent un art d'accentuation, où certains aspects et la vraisemblance de l'ensemble, sont sacrifiés au développement voulu de caractères jugés plus significatifs.

Un autre dosage de qualités encore communes et de divergences croissantes signale une production très considérable des périodes, largement contemporaines, des deux premières dynasties en Egypte et de Djemdet Nasr en Mésopotamie : la vaisselle de pierre. Il y en a des exemples de date très haute en Egypte, d'où était probablement venue l'initiative, puisque le sol de Sumer ne contient pas de minéraux. En Egypte, l'immense majorité de ces vases est d'une admirable pureté. Le souci de mettre en valeur la beauté de la pierre a entraîné les artistes à une étude de courbes dépouillées plus belles encore. Beaucoup de vases de pierre mésopotamiens sont de type analogue, encore que les profils soient moins sûrs, mais en Sumer les plus caractéristiques de ces objets se chargent de rudes reliefs, dont l'accentuation va tout à l'encontre des tendances égyptiennes. Un autre décor de vase bien sumérien, celui de la mosaïque de losanges de couleurs claires sur bandeaux foncés, a parfois été adopté en Egypte, par exemple sur les disques de pierre de la tombe de Hémaka, ministre de plusieurs rois de la I<sup>re</sup> dynastie.

Un décor de mosaïque était souvent appliqué, en Sumer, à l'architecture. Il se composait de clous de terre cuite à tête peinte en noir, blanc-jaune et rouge-brun, qui formaient des losanges, des chevrons, des triangles imbriqués. Un portique, reliant à angle droit deux temples d'Uruk, était égayé de ce décor, ainsi qu'un mur adjacent, plaqué de demi-colonnes évoquait une palissade de troncs. La tête des clous de terre cuite pouvait aussi prendre l'aspect d'une rosace, d'une fleur vue d'au-dessus. La diaprure de ces motifs colorés, inaugurant un décor d'architecture qui devait peu à peu se développer en Orient, est d'un attrait certain, mais dont l'agrément risquait de détourner l'attention d'effets de structure mieux en accord avec le propre de la construction. Les colonnes de ce portique d'Uruk imitent, par le dessin de leurs mosaïques, des troncs de palmiers, très épaissis par leur reproduction en argile.

En Egypte, les colonnes de l'époque thinite avaient des proportions plus heureuses parce qu'elles étaient encore en bois. Des diminutifs en ivoire (trouvés dans les tombes royales d'Abydos, et conservés



*Un vase de pierre d'Uruk, de la période de Djemdet Nasr (Bagdad), et un disque de pierre de la première dynastie égyptienne (Caire) sont décorés de mêmes incrustations aux losanges contrastés. (Vers - 3000?)*

aux musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles) nous en rendent les formes et les proportions. L'une imite un tronc, coupé assez bref pour résister à une charge de même densité, assez allongé pour donner l'impression d'un élan. Deux autres colonnes, de proportions analogues, sont taillées à huit pans; le chapiteau est un abaque, dalle carrée qui ne débordé l'octogone qu'aux quatre angles; ce fût, gardant le profil du tronc dans lequel on l'a taillé, diminue insensiblement d'épaisseur à mesure d'élévation. Cet aspect est singulièrement classique. Nous ne savons quel intervalle séparait ces colonnes dans les portiques ou les salles soutenues par elles, mais il n'y a pas de raison de penser que, dans cette architecture de bois, pratiquée et étudiée depuis longtemps, un inutile resserrement des supports eût compromis la mesure déjà méditerranéenne de la colonne elle-même.



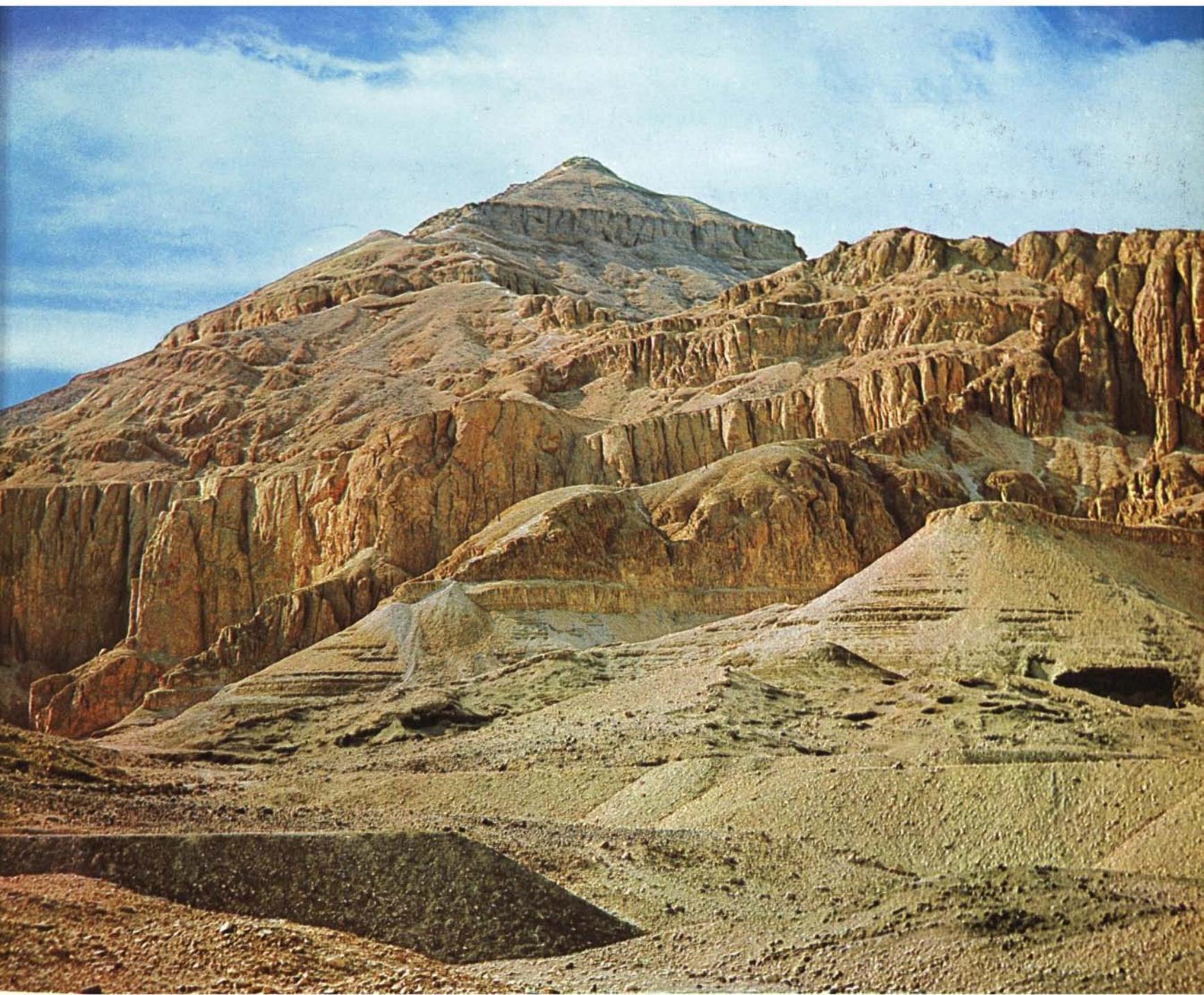
## Chapitre II

### L'Égypte et la Mésopotamie au -III<sup>e</sup> millénaire se créent des arts différents où Égyptiens et Sumériens vont à l'extrême de leurs tendances

**L'architecture pharaonique  
s'adapte à la pierre. Pyramides  
égyptiennes et Ziqqurats  
mésopotamiennes**

Dans l'architecture de briques des deux premières dynasties, autour de — 3000, la maçonnerie de pierre ne joue guère qu'un rôle de substitut des lambris de bois. C'est au début de la III<sup>e</sup> dynastie, vers — 2800, que naît véritablement, et d'un coup, l'architecture de pierre, au domaine funéraire du roi Djéser à Saqqarah. Le génial Imhotep, ministre, théologien et architecte, décide de remplacer la brique par le calcaire. Différentes raisons avaient concouru à cette décision qui engageait tant d'avenir. La première de ces raisons tenait à l'accroissement de pouvoir et de prestige de la royauté; passant d'une religion qui avait été en grande partie stellaire à une religion surtout solaire, l'Égypte reconnaissait alors dans le pharaon le fils et le représentant du dieu-soleil, et par conséquent, le chef unique désigné par la nature pour la diriger; cette doctrine, Imhotep, grand-prêtre du dieu-soleil Ré à Héliopolis, avait probablement été l'un des plus actifs à l'élaborer, à la répandre. Le recours à la pierre, pour un monument destiné au culte d'un roi-dieu dans lequel s'incarnait le principe de l'ordre sans fin de l'univers, pouvait seul donner à cette architecture une pérennité en rapport avec ce rôle. D'autre part, les conditions de l'époque se prêtaient à l'innovation. Imhotep devait pressentir, comme ministre, une menace de crise. L'usage de plus en plus courant du cuivre et de l'or, pour la vaisselle de luxe, concurrençait celui de la pierre, dont la main-d'œuvre très nombreuse risquait





de manquer d'emploi. Convertir en auxiliaires de l'architecte beaucoup de ces fabricants de vases de pierre, formés à la technique et au goût exigés, était donc une opération opportune, pour l'économie du pays comme pour la diffusion de la doctrine de l'unité de l'état, fondée sur celle du monde.

L'enceinte de ce domaine funéraire de Saqqarah, rectangle de plus de 500 mètres de long, n'a rien de nouveau dans les formes. C'était l'agrandissement des murs à redans des constructions de briques, inspirées elles-mêmes de modèles de bois, qu'avait caractérisé le goût du rectiligne sous les deux premières dynasties. Cette belle muraille de plus de 10 mètres de haut est rythmée, par des contreforts composites, en sections verticales plus étroites. Au-dessus de celles-ci régnait, sous le parapet du chemin de ronde, un bandeau horizontal, semé régulièrement de dépressions carrées imitant le bout de poutres prises dans l'épaisseur du modèle de briques. Vu de loin, ce rempart, sur le sommet tabulaire de la montagne de l'ouest, dessinait une puissante horizontale, animée de stries verticales d'ombre et de clarté, au milieu de laquelle la pyramide à degrés étageait les horizontales de moins en moins larges de ses emmarchements, qui conduisaient le regard vers le ciel. Cette parfaite composition ne révélait tout son effet qu'à bonne distance; elle était conçue pour être admirée des habitants de la vallée, et même de la capitale.

Cette pyramide à degrés est, parmi les formes du complexe, la grande innovation. Elle ne fut pas créée du premier coup; la disparition de son revêtement lisse permet aujourd'hui de constater qu'elle a remplacé et englobé un premier monument de pierre sans degrés, sans élévation, qui devait, comme les tombeaux à redans de briques, faire, à niveau de sol, office de palais pour l'âme. Il était cependant arrivé, à Saqqarah même, un peu plus au nord, dès la 1<sup>re</sup> dynastie, que sur le rectangle bas de l'un de ces tombeaux de briques, on eût provisoirement, pour l'accomplissement d'un rite, construit un escalier. Celui-ci, orienté vers l'est, indiquait déjà que la résurrection du roi était associée à celle du soleil. Puis le progrès de la théologie solaire inspire à Imhotep de dresser vers le ciel, pour manifester le retour du roi désincarné à l'unité divine, un quadruple escalier, dont le rôle nous est expliqué, à la fin de l'empire memphite, par les textes inscrits aux murs des caveaux des pyramides. On comprend qu'entre l'idée de l'escalier rituel dirigé vers l'est, et la réalisation du quadruple escalier tourné vers tous les horizons, il ait fallu du temps et des essais successifs. La carrière d'Imhotep nous permet peut-être de saisir l'occasion de sa découverte; associé, comme théologien et ministre, à des mesures que dut prendre Djéser dans la région de la première Cataracte, Imhotep avait vu, et beaucoup vu — la

*Fig. 6 et 7. Le portail de l'enceinte funéraire du roi Djéser à Saqqarah (III<sup>e</sup> dynastie) précise dans la pierre le décor de niches des grands tombeaux de briques des deux premières dynasties égyptiennes, semblable à celui des temples de briques de la Mésopotamie. Le tombeau de Djéser, en forme de pyramide à degrés, symbolise, par la convergence de ce quadruple escalier vers le ciel, le retour de l'âme du roi au dieu-soleil. Cet étagement semble procéder de collines de Nubie et de Haute Égypte, telles que la Cime d'Occident, qui garda toujours un caractère sacré. (Vers -2800?)*

lenteur des voyages en ce temps-là nous le garantit —, ces collines érodées qui, en Haute Egypte et en Nubie, offrent naturellement l'aspect de gradins étagés vers un étroit sommet. Fort probablement il trouva bon, pour construire à Saqqarah, dans le nord du pays, un escalier destiné à ramener l'âme du pharaon au dieu-soleil originel, d'adapter à Memphis une forme que la nature avait prodiguée en amont, dans ces régions de Haute Egypte d'où était originaire la royauté; il était d'autant plus indiqué de s'en inspirer que cette forme, faisant face aux quatre horizons, élevait l'idée de l'escalier à l'universalité. La pyramide à degrés, en ce sens, paraît avoir été l'un des premiers exemples de ces monuments où la royauté prit soin, pour illustrer l'unité du pays, de mêler les éléments du sud et du nord, qu'Imhotep lui-même réunit à Saqqarah dans les deux grands monuments culturels qui occupent l'angle nord-est de l'enceinte. Quelque sept cents ans plus tard, l'architecte du tombeau de Menthouhotep le Grand, à Deir-el-Bahari, semble s'être montré conscient d'un rapport entre pyramides à degrés naturelles et tombeaux royaux, lorsqu'il situa au pied du massif culminant à la Cime d'Occident, qui est l'une des plus belles de ces collines érodées en gradins pyramidants, sa pyramide aux deux gradins évocateurs de ceux du sommet.

Il est impossible d'é luder ici une comparaison entre les pyramides à degrés qui, sous la III<sup>e</sup> dynastie, entre — 2800 et — 2700 environ furent construites en Egypte, sur le modèle de la création d'Imhotep, et les monuments mésopotamiens, si semblables de forme, encore que différents de fonction, les ziqqurats. L'époque est à peu près celle où la Mésopotamie, passant de la période de Djemdet Nasr à celle des dynasties archaïques, transforme en tours à étages les chapelles sur très haut terrassement qui paraissent avoir existé dans chacune des cités de quelque importance. Ces sanctuaires surélevés répondaient, a-t-on dit, au désir des Sumériens de rappeler dans la plaine des deux fleuves les hauts lieux d'un pays d'origine montagneuse, au besoin de maintenir un des foyers de culte de la cité au-dessus du niveau des inondations (parfois si désastreuses qu'elles ont donné lieu à la légende du déluge), et au souhait d'aménager une sorte de plate-forme d'atterrissage au dieu du ciel, pour l'inviter à venir se manifester aux humains. Aucune de ces raisons n'exclut les autres; elles ont eu probablement toutes leur part dans l'élaboration de ce type de monument. Mais le rôle de forme conductrice que paraît avoir joué en Egypte la pyramide à degrés naturelle, pour l'invention de la pyramide à degrés construite, c'est assez vraisemblablement celle-ci même qui l'a joué dans la transformation, par les Mésopotamiens, de la chapelle sur soubassement en tour à étages, en ziqqurat. Est-il bien raisonnable de penser que, vers le même temps, deux civilisations qui



*Fig. 8. La ziqqurat d'Ur, dont la forme monumentale date du début de la III<sup>e</sup> dynastie d'Ur, ajoute aux gigantesques emmarchements symboliques d'une descente du dieu vers la terre, et d'une aspiration des hommes au ciel, les escaliers réels sur lesquels les fidèles montaient au sanctuaire qui couronnait le monument. (Avant - 2000)*

avaient eu beaucoup en commun, aient caractérisé leurs paysages de monuments dont la silhouette est si semblable sans qu'il y ait entre ces architectures le moindre rapport? Sans doute les pyramides à degrés, contrairement aux ziqqurats, couvraient des tombeaux, mais c'était pour les démentir; aucun vivant ne montait sur leurs degrés faits pour dépasser l'humain, alors que le but même des ziqqurats, pourvues d'un escalier d'accès jusqu'au petit temple du sommet, était de permettre aux hommes, témoin le reproche que firent les Hébreux à la tour de Babel, de monter plus près du dieu pour l'accueillir. N'empêche qu'une commune orientation vers le divin du ciel prédisposait ces monuments à s'influencer. Et plus tard, lorsque les Assyriens imitèrent les obélisques égyptiens, ils donnèrent à la petite pyramide du sommet une forme de tour à étages. Il semble donc bien que les Sumériens eurent l'idée de multiplier régulièrement

en gradins les soubassements de leurs chapelles hautes, parce que les pyramides à degrés égyptiennes leur proposaient des exemples monumentaux qui entraînaient à cette gradation ascensionnelle.

Il se peut que l'adoption de cette forme en Sumer ait contribué à son rapide abandon en Egypte, où le tombeau royal, dès le début de la IV<sup>e</sup> dynastie, devint pyramide vraie.

**Les premières colonnes de pierre, à Saqqarah, évoluent vers des proportions en rapport avec celles de l'homme**

Le modèle de la plupart des monuments culturels de l'enceinte de Djoser était une sorte de hangar, parallépipède couvert d'une voûte surbaissée de treillage renforcé de nattes, dont la façade était constituée par une rangée de minces poteaux, de longueurs diverses comme des tuyaux d'orgue, soutenant le cintre de bois répondant à la faible courbure de la voûte. Il est possible que les premiers exemples de ces salles aient été tout petits, des logettes, et que le cintre de façade ait pu être soutenu par des tiges naturellement rainées d'une plante, l'héraclée, dont un nœud ébranché, mais portant encore les petites feuilles retombantes qui se trouvaient à l'aisselle des rameaux supprimés, semble avoir été le modèle des chapiteaux de ces longues colonnes de Saqqarah. Non pas le modèle direct : celui-ci était en bois, et les rainures y avaient pris forme de cannelures pour favoriser l'écoulement de la pluie et de la rosée, dont l'infiltration dans le bois l'aurait gâté. L'exécution en calcaire augmente la précision de ces cannelures aux arêtes vives, déjà semblables à celles du dorique. Mais ces colonnes étaient beaucoup plus allongée que ne le seront les colonnes grecques et que ne l'étaient les colonnes de bois des deux premières dynasties. En effet l'architecte, empêché par l'emploi exclusif de la pierre, dans tout le complexe de Saqqarah, de couvrir des espaces comparables à ceux des « hangars » prototypes, a prêté la forme extérieure de ceux-ci à des maçonneries pleines. Sur le mur de façade s'appliquent les colonnes cannelées qui ont pu garder tout l'effilement de la tige originelle. Le même allongement caractérise les colonnes cannelées d'un petit bâtiment où, presque indépendantes, elles ne reçoivent d'appui que d'un mur latéral. Les heureuses proportions des colonnes de bois semblaient bien perdues. Imhotep le regretta ; dans la construction d'un temple qui, couvrant l'entrée de la descente au caveau, a dû être élevé après les funérailles, en dernier lieu, il a rendu ces

proportions déjà classiques à des colonnes cannelées reliées deux à deux par un mur d'appui. Ce sont des proportions analogues qu'il a données aux colonnes d'applique formées d'une tige de papyrus ou de lis à fleurs ouvertes ; et la même conciliation de la stabilité et de l'élan caractérise les colonnes en faisceaux de joncs, soutenues latéralement par un mur d'appui, qui constituent la noble allée d'entrée du complexe. Il semble donc qu'après un peu d'hésitations, dues à un conservatisme religieux, Imhotep ait voulu lui-même renouer avec une tradition d'équilibre où se révélait un goût des proportions humaines qui sera méditerranéen.

Ce caractère préclassique est également celui des beaux murs d'appareil régulier, dont le temps a doré la blancheur. Cependant la paroi qui, dans certains souterrains du domaine de Djéser, représentait un palais, a été recouverte de carreaux de faïence turquoise, imitant le décor de nattes de modèles de briques ou de pisé. Nous reconnaissons le goût de l'Égypte au simple jeu de cette couleur bleue dans le réseau blanc des cadres d'encastrement de la paroi de calcaire, mais il serait difficile de séparer les faïences de ce parement égyptien des mosaïques de terre cuite peinte de Sumer, et de ne pas y voir un signe d'émulation entre deux arts destinés si souvent à se compléter.

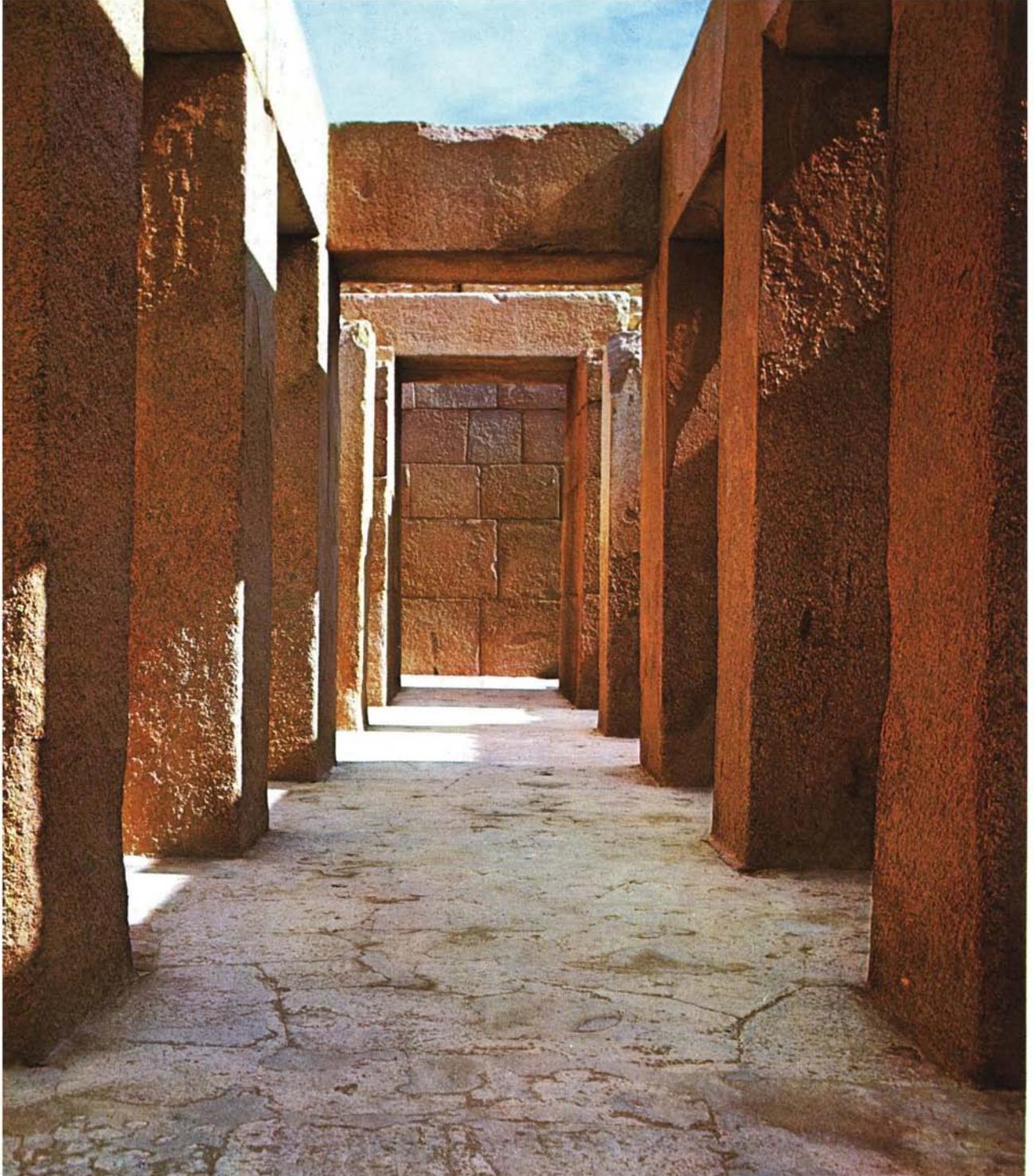
### **L'architecture de la IV<sup>e</sup> dynastie égyptienne atteint à l'apogée d'un style de la pierre**

La foi dans la valeur des partis rectangulaires, qui avait inspiré la réussite de l'enceinte de Djéser, donne de plus grands chefs-d'œuvre sous la IV<sup>e</sup> dynastie. Émerveillés des possibilités des nouveaux matériaux, les constructeurs, suivant l'exemple d'Imhotep, emploient la pierre en dimensions de plus en plus grandes, et ils recourent à des matériaux plus durs que le calcaire. Ils sacrifient de plus en plus à l'unité de l'ensemble la variété, le décor, déjà si sobres sous la III<sup>e</sup> dynastie. Ils renoncent à la colonne et se contentent du pilier carré, qui s'intègre d'emblée au jeu des rectangles. Mais ils commencent aussi par se montrer trop prudents. A Dahchour Sud, parmi les temples du complexe funéraire attaché à la première pyramide du roi Snéfrou, fondateur de la IV<sup>e</sup> dynastie, vers —2700, les ruines d'une salle à piliers de granit rose permettent de reconnaître que ceux-ci, indépendants de tout mur d'appui, étaient, comme les colonnes-palmiers d'Uruk, massifs et serrés les uns contre les autres, occupant un volume

trop important par rapport à l'espace enclos. Il n'en était plus de même à Gizeh, au temple funéraire de Khéops, fils et successeur de Snéfrou. De ce temple détruit subsistent, au pied de la grande pyramide, des arrachements dans le dallage, et assez de débris, pour rappeler une étonnante réussite. Une cour quadrangulaire s'entourait de portiques de piliers carrés de granit rose dont l'importance était harmonisée à leur intervalle et à l'espace du parvis. Le portique du fond ouvrait sur une salle à piliers semblables qui, par des rétrécissements successifs, conduisait à l'entrée de la chapelle où se trouvait la stèle. Le plan de cette salle d'approche reproduisait à peu près la silhouette d'une pyramide à degrés ; et avec raison, puisque, dans l'un et l'autre cas, une entraînant gradation menait le regard, verticalement ou horizontalement, au point où se concentrait religieusement l'attention. Ce plan est le premier en Egypte où s'avère une recherche, qui sera caractéristique, de dispositions destinées à aider le fidèle dans son acheminement vers le sacré.

Par bonheur, une insigne construction de cette lignée nous a été conservée. C'est, à Gizeh, au temple d'accueil du domaine funéraire de Khéphren, une salle, divisée en longueur par deux rangs de piliers carrés. Elle offre encore à notre joie, dans toute son élévation, l'admirable mesure de sa perspective. Seules ont disparu les dalles du plafond. Les murs, les piliers, les architraves, sont de granit rose, le dallage, d'albâtre. Aucune mouluration, aucun relief, aucune inscription, aucune variété des surfaces, ne détournent le regard de ces accords de rectangles nus. Jamais l'architecture n'a été plus absolue. Le cistercien le plus austère n'atteindra pas à pareil dépouillement. Mais rien n'est sévère dans cette simplicité, à cause de l'attrait des couleurs et surtout de l'harmonie des formes. La nef centrale, égale en hauteur aux deux autres, est un peu plus large, et l'alternance des pleins et des vides qui se répondent entraîne le visiteur à une marche au sacré. La foi dans un rapport entre ce système de rectitudes et la structure divine de l'univers peut seule avoir inspiré au maître d'œuvre la ferveur qui lui a fait découvrir cette sûreté de cadence.

Pourtant les lignes extérieures de ce temple d'accueil ne concordaient pas tout à fait avec le principe de l'angle droit. Le parement des murs, au-dehors, est légèrement déclive. Il en était déjà ainsi à certains des monuments cultuels du domaine de Djéser. C'était devenu la règle aux tombeaux privés qui, exécutés en briques sous la III<sup>e</sup> dynastie, puis en pierre sous la IV<sup>e</sup>, avaient renoncé au décor de panneaux, pour prendre l'aspect de banquette du *mastaba* aux murs inclinés en talus. Cette pente des murs remontait à un modèle plus ancien que celui de l'architecture de briques ; elle caractérisait des constructions en terre agglomérée qu'il était prudent d'épaissir à la



base. Mais ce n'est pas seulement par conservatisme et désir de rappeler un hypothétique âge d'or ancestral, que l'architecture memphite adopte, pour l'extérieur des murs de pierre, cette inclinaison du parement; c'est aussi pour suggérer un départ d'élévation. Le verbe *s'élever* et les termes de même racine se déterminent, dans les hiéroglyphes, aussi bien par la silhouette du mastaba que par celles de la pyramide à degrés et de la pyramide vraie. Ainsi, au moment où le constructeur égyptien manifestait, par le bonheur d'harmonisation de la salle à trois nefs de Khéphren, sa foi dans la valeur des jeux de rectangles, il savait y ajouter, par l'angle de montée du parement extérieur, qui répondait à celui de la pyramide, un premier et discret appel à l'élévation. Il sentait qu'un monument cultuel ne pouvait se passer de suggérer un essor, même si, dans cet ensemble, c'était essentiellement à la pyramide à en imposer l'idée.

Les textes de la fin de l'ancien empire nous apprennent que la pyramide était assimilée à un faisceau de rayons, par le moyen duquel l'âme du roi remontait au foyer originel. C'était une dématérialisation du symbole de l'escalier, trop proche encore du concret, malgré son agrandissement surhumain, pour convenir à une apothéose. Bien des fois d'ailleurs, la construction de la pyramide comporta des gradins sous son revêtement en pentes égales, si bien que le symbole de l'élévation par l'escalier restait comme le substrat de l'idée de l'ascension par les rayons. Il faut se rendre compte aussi de la transformation qu'apporte la distance aux pyramides à degrés elles-mêmes, sous une lumière ou une ombre fortes, qui, émoussant ou effaçant tout relief de leurs faces, tendent à les changer en triangles clairs ou sombres. Enfin les prototypes naturels de Haute Egypte et de Nubie sont des collines érodées par paliers que rejoignent des pentes plus ou moins marquées, et, de loin, leur sommet semble souvent pointu. Imhotep, dans la construction du tombeau de Saqqarah, maintint le mouvement ascensionnel d'un degré à l'autre, en inclinant un peu les terrasses de ces degrés, rendus eux-mêmes trapézoïdaux. Il est compréhensible qu'un siècle plus tard, les architectes, accoutumés à cette forme d'élévation, l'aient encore sollicitée dans le sens solaire, et que leur goût, déjà si souvent manifesté, de la ligne pure, leur ait fait inventer la pyramide vraie, à la forme de laquelle s'assimilait spontanément l'image du faisceau de rayons. Le calcaire dont ces monuments sont construits prend si bien la lumière que la pyramide, vue de loin comme elle doit l'être, prend par beau temps un air de transparence qui aide à ce symbolisme. C'est, par sa forme, dont la stabilité de base assure l'essor, comme par l'exécution en pierre, qui la rend claire jusqu'à suggérer à son sommet la source de la clarté, la première construction de l'art méditerranéen dont jamais ne fut oublié l'exemple.

*Fig. 9. Le temple d'accueil de Khéphren à Gizeh (IV<sup>e</sup> dynastie) est bien proportionné pour offrir à l'homme, dont la taille arrive au quart ou au tiers de la hauteur des piliers, un abri où il se retrouve mieux humain. La construction le protège sans l'oppresser. Les rectangles qui composent toute l'architecture ont été créés par l'homme pour évoquer celui d'un monde plus pur. A l'appel de la perspective centrale répond une harmonie qui comble l'exigence humaine, et qui l'augmente. (Avant - 2600 ?)*



Il faut ajouter que cette idée d'élévation a été enrichie, dans la réussite de la pyramide, par une autre idée en apparence opposée, mais en réalité complémentaire, celle de la dispersion initiale, à travers le monde, d'une énergie descendue de la souveraine unité-sommet. Le principe du faisceau de rayons offert à l'ascension de l'âme implique nettement qu'il s'agit là d'un retour, d'un retour à l'unité. Et ce sens dépasse tellement son application funéraire à la personne royale qu'il entraîne presque la totalité de la religion. La pensée égyptienne voyait dans la création un étagement de devenirs depuis l'originelle unité. La pyramide suggère cette effusion des devenirs à partir de leur foyer ; et il ne fallait pas, devant cette forme pleine de sens, être théologien pour adhérer à sa conception. Devant les plus belles des pyramides, n'importe qui peut éprouver, à voir les ombres des nuages qui tantôt gravissent, comme l'aspiration, les grands triangles clairs, et tantôt se déploient, grandissant de la pointe à la base, l'impression de mouvements contraires qui se complètent. Les grandes pyramides de la IV<sup>e</sup> dynastie ne composent d'ailleurs pas toutes également un équilibre qui, des deux tendances, fasse une entière unité. La pyramide nord de Snéfrou, à Dahchour, qui est la plus ancienne des pyramides vraies, indique surtout, par son calme étalement, l'expansion depuis le sommet, et à Gizeh la pyramide de Khéphren, par son élanement, l'aspiration. Suivant l'une et précédant l'autre, la pyramide de Khéops, par l'incomparable rapport entre la base et la hauteur, et la mesure de l'angle qui les raccorde, unit totalement en elle, à la descente des devenirs, la remontée vers l'intensité indivise du sommet.

*Fig. 10. Le tombeau-escalier régularisé en pyramide vraie au début de la IV<sup>e</sup> dynastie, s'y dématérialise symboliquement en un faisceau de rayons, sur lesquels l'âme du pharaon remonte à l'unité du dieu-soleil. L'homme espère suivre dans cette ascension le roi, avec lequel il se sent en communauté de nature. Tout ce qui existe paraît être descendu du premier foyer divin par dégradations successives, que les Egyptiens appelaient des « devenirs », vers l'étendue du monde connu. La pyramide implique cette expansion depuis l'origine puisqu'elle invite à y revenir. Le double mouvement s'exprime dans la pyramide de Khéops, à Gizeh, par une entière conciliation de la stabilité avec l'élan. (Après - 2700 ?)*

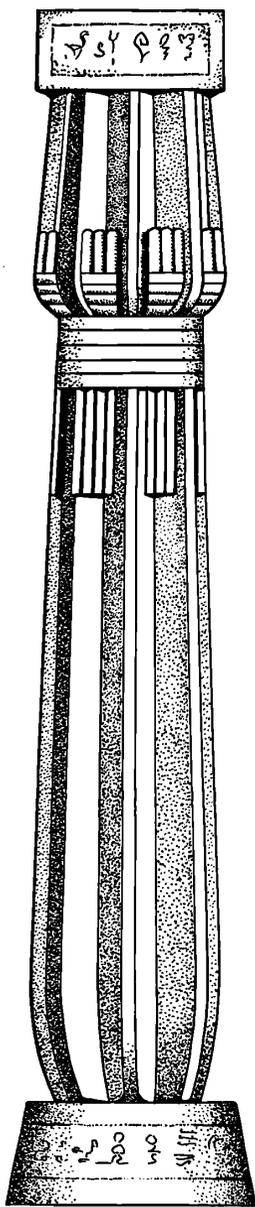
Ainsi le cheminement au sacré, par l'enfilade du temple d'accueil, du couloir montant, du temple accolé à la pyramide, préparait à l'essor vers l'unité résolue en harmonie dans la pyramide. Un tel renoncement à ce qui n'est pas l'essentiel ne se retrouvera plus. Il ne doit pourtant pas faire croire que cette grandeur ait dédaigné d'être humaine. Les dimensions du temple d'accueil de Khéphren sont adaptées à l'homme ; elles lui permettent de circuler dans un espace aéré où il se sente abrité, où il garde le contact avec l'ensemble de l'architecture. Les pyramides, il est vrai, sont immenses. Mais, situées dans le désert, elles sont faites pour être vues de loin. C'est à bonne distance que la lumière les dématérialise assez pour se les incorporer et rendre vie à leur sens. Vouloir les comprendre de près, et surtout les escalader, a pour résultat de les changer en un tas de pierres où se perd cette forme qui est leur raison d'être. Les pyramides aussi sont à la mesure de l'homme, mais à mesure de regard.

**L'architecture de la seconde moitié de l'empire memphite retourne à l'imitation de données naturelles. Les colonnes florales**

L'homme s'était dépassé à ce point dans l'art de la IV<sup>e</sup> dynastie qu'il ne pouvait plus longtemps trouver humaine cette architecture où il n'avait mis de lui que sa grandeur. La cour du temple funéraire du premier roi de la V<sup>e</sup> dynastie, Ouserkaef, était digne des générations précédentes par la sobriété efficace avec laquelle se détachait, seule sur une muraille de pierre nue, une admirable statue colossale du roi, tandis que les trois autres côtés de la cour étaient encore composés de portiques de piliers carrés. Mais la sculpture jouait là un rôle dont l'architecture n'avait pas encore eu besoin. L'abondant décor de reliefs, en lui-même plein d'attrait, ne laisse pas l'architecture prédominer comme elle l'avait fait depuis Imhotep. Et la technique de construction de la pyramide s'était relâchée. Le revêtement disparu, elle a, comme toutes celles qui l'ont suivie, beaucoup perdu de sa forme dans l'éboulement de ses déblais.

La cour du temple de Sahouré, en Abou-Sir, entre Saqqarah et Gizeh, avait des portiques de colonnes à palmes, dont le type était si élégant qu'il devait être bien des fois repris jusqu'à l'époque romaine. Le support n'est pas censé être un palmier vivant. C'est l'imitation, simplifiée en granit rose, d'un tronc au sommet duquel a été fixée, par un anneau de liens, une couronne de palmes, perpétuant celles que l'on fixait ainsi, pour les jours de fêtes, aux portiques des maisons. Au rétrécissement naturel du tronc vers le haut répond le léger évasement du sommet des palmes. Cette colonne porte une architrave de granit rose aux hiéroglyphes monumentaux, comme, dans mainte habitation d'Égypte, des troncs de palmiers soutenaient auvent ou galerie. L'architecte, las de créer totalement les formes, s'était rabattu sur des modèles préexistants, mais il avait su les adapter à la pierre avec un sens très sûr.

Il ne faut mentionner un essai, sous le règne suivant, d'exécuter une colonne en bouquet de lotus, que pour signaler l'échec de cette tentative. En réalité, le fût qui porte l'abaque et l'architrave est censé être un poteau de bois, autour duquel sont attachées des tiges pendantes de lotus, tandis que les boutons fermés forment couronne. Ce type de colonne, qui ne pouvait donner l'impression de solidité demandée à un support, fut très vite abandonné dans l'architecture en pierre. Sa fantaisie convenait mieux aux constructions légères. Une autre colonne composée de plusieurs tiges eut un tout autre succès. La cour du temple funéraire de Neouserré, en Abou-Sir, est entourée de colonnes en faisceaux de papyrus. Le papyrus, tel qu'on le voit encore sur le haut Nil, et dans la rivière Cyané, près de Syracuse, a une tige renflée si forte qu'il peut, groupé en faisceau, soutenir une couverture simple. La colonne « fasciculée » est censée être faite des tiges réunies d'une plante vivante. Et, de fait, des bergers pouvaient, en fauchant une aire



*La colonne en faisceaux de papyrus rappelle les touffes vivantes de tiges dont les bergers pouvaient, les liant sous les boutons, faire les supports de nattes sous lesquelles s'abriter. Le jaillissement des lignes évoque à la fois la vitalité de la nature et le secours que celle-ci offre à l'homme.*

de papyrus, réserver des touffes, qu'ils liaient assez serrées sous les boutons pour poser sur ceux-ci une natte faite d'écorce même de papyrus. Il y avait moyen de se créer ainsi, dans les pâturages, des abris qui ne demandaient aucun apport extérieur. L'architecture de pierre de la V<sup>e</sup> dynastie, en s'adaptant à ce type de support, rappelait une vie bucolique réputée heureuse et sainte; elle manifestait surtout un symbolisme qui, dressant, sous les plafonds étoilés, des plantes magnifiquement drues, dont le signe hiéroglyphique exprime la vitalité, la verdure, la joie, résumait l'univers dans le temple. La construction de la IV<sup>e</sup> dynastie visait à illustrer le principe de structure du monde. Ici c'est l'aspect prenant de la vie dans la nature qui, dans le sanctuaire, entoure la divinité des signes de sa création. La poésie de l'allusion avait bien inspiré le tailleur de pierre; il a su imiter dans le granit, au prix de simplifications, l'effort des tiges qui, dès le sol, tendent à s'écarter, et en prêtant aux boutons de fleurs du chapiteau le même mouvement, il a profilé deux ressorts superposés, un long et un bref, dont la vigueur d'élasticité semble porter avec joie la couverture de pierre. La colonne fasciculée, expressive d'une vitalité divine, et proclamant la concentration dans le temple de la nature universelle, devait être l'un des supports les plus souvent repris de l'architecture égyptienne.

L'une des grandes créations de l'ancien empire est l'obélisque. C'est une pyramide en réduction élevée sur un fût pyramidant. Pline l'ancien savait encore que c'était l'image d'un rayon de soleil. La forme et le symbole se créèrent en même temps que la pyramide. La pyramide sud de Snéfrou à Dahchour, intermédiaire entre les pyramides à degrés de la III<sup>e</sup> dynastie et les pyramides vraies de la IV<sup>e</sup>, est un obélisque trapu. Les rois de la V<sup>e</sup> dynastie en construisirent d'autres, un peu moins massifs, que précédait un temple solaire; ces ensembles, inspirés des complexes funéraires, pyramide et temple, insistaient sur la souveraineté du dieu-soleil Ré, en qui se résorbait la personnalité du roi dans l'autre monde. Dès la fin de la V<sup>e</sup> dynastie, l'obélisque élancé, monolithe placé par paires aux entrées des sanctuaires et des tombeaux, était créé, par adaptation de la forme des obélisques de maçonnerie à celle d'une sorte de menhir qui était la pierre sacrée, le bétyle du soleil à Héliopolis.

La VI<sup>e</sup> dynastie, après — 2400, tente, devant les menaces grandissantes d'un retour à la féodalité, de revenir, par besoin de prestige, aux formes, devenues des formules nobles, de la IV<sup>e</sup> dynastie. Le mastaba qui, depuis la III<sup>e</sup> dynastie, ne comportait, comme bien des chapelles de Djéser à Saqqarah, qu'une petite salle cultuelle prise dans la masse, s'est changé en un palais où, autour du puits descendant au caveau, les chapelles et leurs dépendances occupent, pour le service funéraire de

familles de plus en plus puissantes, presque toute la surface construite. Il n'y a là que développement de ce qui avait caractérisé l'empire à son apogée. Mais l'insécurité menaçante, parmi les rivalités féodales, amène, à la fin de l'ancien empire, l'instauration d'une tout autre architecture. La superstructure des tombes, trop exposées aux déprédations, va diminuer et se réduire à une stèle, à un modèle de terre cuite, tandis que le caveau résume souvent, sur ses murs peints, les représentations et les textes autrefois placés dans les chapelles pour préparer aux défunts un Au-delà heureux. Dans les nécropoles princières, qui reprennent de l'importance auprès des centres provinciaux, les tombeaux, selon des exemples qui avaient été donnés à Gizeh dès la IV<sup>e</sup> dynastie, se creusent en hypogées au flanc des falaises.

L'innovation principale tient dans la promotion, due à des raisons d'économie et de rapidité, de la construction en briques.

**L'architecture en briques, sous l'ancien empire égyptien, développe, à côté de l'encorbellement, la voûte et la coupole véritables**

Sous la première dynastie, de nombreux arceaux et voûtes sont construits, en encorbellement, d'assises horizontales avançant l'une sur l'autre de manière à rendre, au sommet, l'intervalle assez étroit pour être couvert d'une brique. Mais la faiblesse de ces structures se révélait à de rapides tassements, à des écroulements. Aussi, à côté d'elles, avait fait son apparition, dès la première dynastie, dans une architecture alors toute de briques, la voûte véritable, la voûte à claveaux. Ces claveaux n'étaient pas moulés en forme de coins. C'étaient des briques pareilles aux autres, maintenues par un remplissage d'argile dans la disposition rayonnante qui en faisait un arceau organique; celui-ci était autrement résistant que l'arc en encorbellement, puisque l'augmentation de la charge — à concurrence de l'écrasement de la brique —, coinçait de mieux en mieux les éléments en un tout cohésif, au lieu de défoncer la voûte par le milieu. Au début de la III<sup>e</sup> dynastie, cette voûte à claveaux l'emporte généralement sur l'autre, qui n'avait pu se maintenir que par l'étroitesse des espaces à couvrir.

Il est fort probable que le dôme à claveaux avait été inventé à peu près en même temps que la voûte. Les silos où était entreposé le blé étaient ronds, et les dessins de leur temps leur prêtent une silhouette en arc surbaissé tout à fait incompatible avec le procédé de l'encorbellement ; celui-ci exige une diminution si progressive des assises, débordant vers le sommet, que le profil d'une coupole ainsi construite, tel celui des coupoles fameuses de Mycènes, ne peut être que surhaussé en forme de ruche. Il est à croire que la coutume de poser sur le sol des cercles de briques pour élever des silos induisit l'ouvrier à essayer de redresser un demi-cercle et à constater qu'il pouvait tenir.

En tout cas, dans la seconde moitié de l'empire memphite, des dômes furent ainsi constitués. Il y en a un, de la sixième dynastie, annexé à la tombe de Seneb, à Gizeh, qui est encore en bonne partie conservé. Le sommet manque et il n'est pas possible de savoir si le haut de la coupole, qui couvrait la chapelle, s'ajourait d'une ouverture ronde, comme les coupoles des silos où l'on versait le blé par le dessus. Cette coupole de Gizeh est construite sur une salle carrée, par l'intermédiaire de raccords empiriques où sont préfigurés concurremment les systèmes de la trompe et du pendentif. Il est très probable, puisque le procédé s'appliquait dès lors à un bâtiment carré, qu'à plus forte raison il était, depuis plus longtemps, employé à couvrir les rotondes qui servaient de silos.

C'est la beauté même de l'architecture de pierre qui avait maintenu dans un rang secondaire l'architecture de briques, réservée à l'usage des vivants. Quand l'insécurité de l'ancien empire et de la période intermédiaire qui le suivit, compromit l'enseignement de l'architecture traditionnelle et rendit trop difficiles l'extraction, le transport et le maniement des pierres, le procédé expéditif de la brique imposa ses solutions simples et ses matériaux de peu de prix. On vit se constituer alors des tombeaux collectifs, sur le plan d'un quadrillage de petites cases, où se resserrait le plan d'urbanisme par rues perpendiculaires qui avait été celui des agglomérations créées de toutes pièces et, par conséquent, celui des quartiers de mastabas autour des pyramides. La voûte grandit. Le tombeau de briques du prince Adou, à Denderah, comportait de grandes voûtes élancées, déjà monumentales. Et il était courant de protéger d'une voûte à claveaux le caveau profondément enfoui, dont la charge de terre aurait pu défoncer le plafond de pierre. Dans ce cas, la voûte de décharge est en pierre, mais ce sont des moellons sans forme, calés en cintre rayonnant au moyen de pierrailles et de mortier ; ces réalisations n'eurent aucune influence sur la construction en pierre, quand il redevint possible, au moyen empire, de rendre à celle-ci l'importance qu'elle avait eue sous l'empire memphite.

**La statuaire de l'ancien empire égyptien exprime, dans un accord de formes qui tendent au rectangle, la sympathie pour la vie**

Une série de statues, à dater principalement de la deuxième dynastie, prouve que l'emploi de la pierre se généralise dans la statuaire, jusque-là exécutée le plus souvent en bois ou en ivoire. Elles sont assez proches dans le temps de la brutale adorante au torse nu de la période de Djemdet Nasr en Mésopotamie, et il est intéressant de les lui comparer. Une certaine compacité leur donne un premier air de ressemblance, qui résiste peu à l'examen. De part et d'autre, le cou est court et la sculpture globale, pour éviter les brisures; et la tête est grosse, par rapport au corps, parce que la physionomie réclame plus d'attention que le reste. Cette disproportion est moins accusée toutefois dans la série égyptienne, où les traits sont aussi moins accentués. On voit s'y affirmer la tendance à respecter davantage l'être humain tel qu'il est normal de se le représenter.

Les statues assises du dernier roi de la II<sup>e</sup> dynastie et de Djéser, vers — 2800, sont de proportions justes et, pour la dernière, élancées. Le modelé est vivant dans la mesure où le permet la conformité aux meilleures possibilités de la matière. Un vêtement lisse et enveloppant symbolise l'inertie de la mort, par où le roi doit passer pour revivre comme le soleil. Le masque de Djéser est d'une rare énergie. Mais cette puissance est toute intérieure. La silhouette assise se plie aux rectangles commandés par la forme du trône, bien que celui-ci garde, jusque dans sa pétrification en un bloc, des amortissements courbes qui rappellent le traitement du bois.

Les premières statues tout à fait caractéristiques de l'empire memphite sont celles du général prince Râhotep et de sa femme Nofrit, assis sur des sièges cubiques à haut dossier. Elles sont en calcaire peint. Le coloris subsiste, rouge-brun pour l'homme, jaune paille pour la femme. Les yeux incrustés ont une vie intense. Le prince, malgré son rang, n'est vêtu que d'un pagne blanc, et paré d'un rang de perles de faïence bleue. Le visage est légèrement levé, le front plissé de traits verticaux; il est prêt à bondir à l'action. La princesse, enveloppée, comme les rois précédents, d'un manteau blanc qui, des épaules aux chevilles, atténue le juste accent des formes, a un visage d'une complexité qui n'est pas sans rappeler, par le pli de la joue pleine, la bouche sans sourire, ici plus forte, la note de sensualité un peu amère du masque de femme d'Uruk. Aux deux personnages, le modelé du corps est plus sommaire que celui du visage. Le haut dossier blanc qui encadre les deux époux est là pour les rattacher à des rectangles architecturaux. Mais le sculpteur n'était pas tout à fait conditionné à la rigueur d'un environnement de pierre. Les mastabas étaient encore en briques. La pose si franche de Râhotep s'accompagne d'un rien de rusticité; le coude droit est trop en dehors. L'artiste, déjà préoccupé de discipliner ses modèles à une rectitude architecturale, ne savait pas encore découvrir celle-ci dans leur physique un peu hésitant.

Aux statues assises de Khéphren, c'est le héros lui-même qui, par ses proportions parfaites et sa physionomie nuancée, s'intègre à ces recititudes de l'architecture et de l'univers. Il n'est plus nécessaire de l'affirmer par des moyens extérieurs. Le chef-d'œuvre est la statue en diorite, plus grande que nature, aujourd'hui au musée du Caire, qui, assez vraisemblablement, occupait, au bout de la nef centrale, le fond de la perspective du temple d'accueil de Khéphren. Elle est digne de cette place insigne. Le roi, nu sauf un pagne court, est assis sur un trône dont les côtés, en forme de lions stylisés, font de lui le représentant du dieu-soleil. Ces lions, en effet, sont ceux qui, gardiens des portails de l'horizon, encadrent la disparition du soleil à l'ouest et son retour à l'est; ils sont les plus proches témoins du pays inconnu où, entre ces deux termes, le dieu retrouve chaque nuit vie et vigueur pour régner à nouveau dans le ciel des hommes. De gardiens, les lions sont devenus garants de résurrection. Ainsi Khéphren nous est montré au moment où, ressuscité, réuni au divin, il a retrouvé le pouvoir d'être et de régner. Son corps d'athlète sans défaut, où les ressauts musculaires se résorbent dans une continuité de surface expressive d'une continuité de structure, compose, avec le siège et le dossier, un étagement de rectangles qui mène graduellement notre attention au beau visage, au beau regard. De tout le modelé de ce visage plein, aux grands traits droits, se dégage un sourire imperceptible où s'exprime le bonheur de retrouver l'unité. Des traits et une expression semblables désignent le grand sphinx de Gizeh comme une œuvre du temps de Khéphren; il interprète la même idée. Lion gardien de la nécropole, il est tourné vers l'est, parce qu'il incarne les forces latentes qui permettront au soleil de renaître; et il s'identifie au dieu-soleil, au roi qui le représente, par la substitution à la tête du lion d'une tête humaine dont la coiffure rappelle le contour d'une crinière. Cette tête humaine indique la divinité qui transparait de la puissance du fauve. Le sphinx signifie l'espérance puisqu'il regarde l'aurore; et davantage; la promesse, en lui, entraîne l'accomplissement, puisqu'il est à la source de la résurrection. Le sublime de ces deux sculptures, qui autrefois étaient toutes proches, prolonge celui des architectures de Gizeh. Sculpture et architecture se répondent, s'expliquent et se confirment l'une l'autre dans l'altitude de leur humanité.

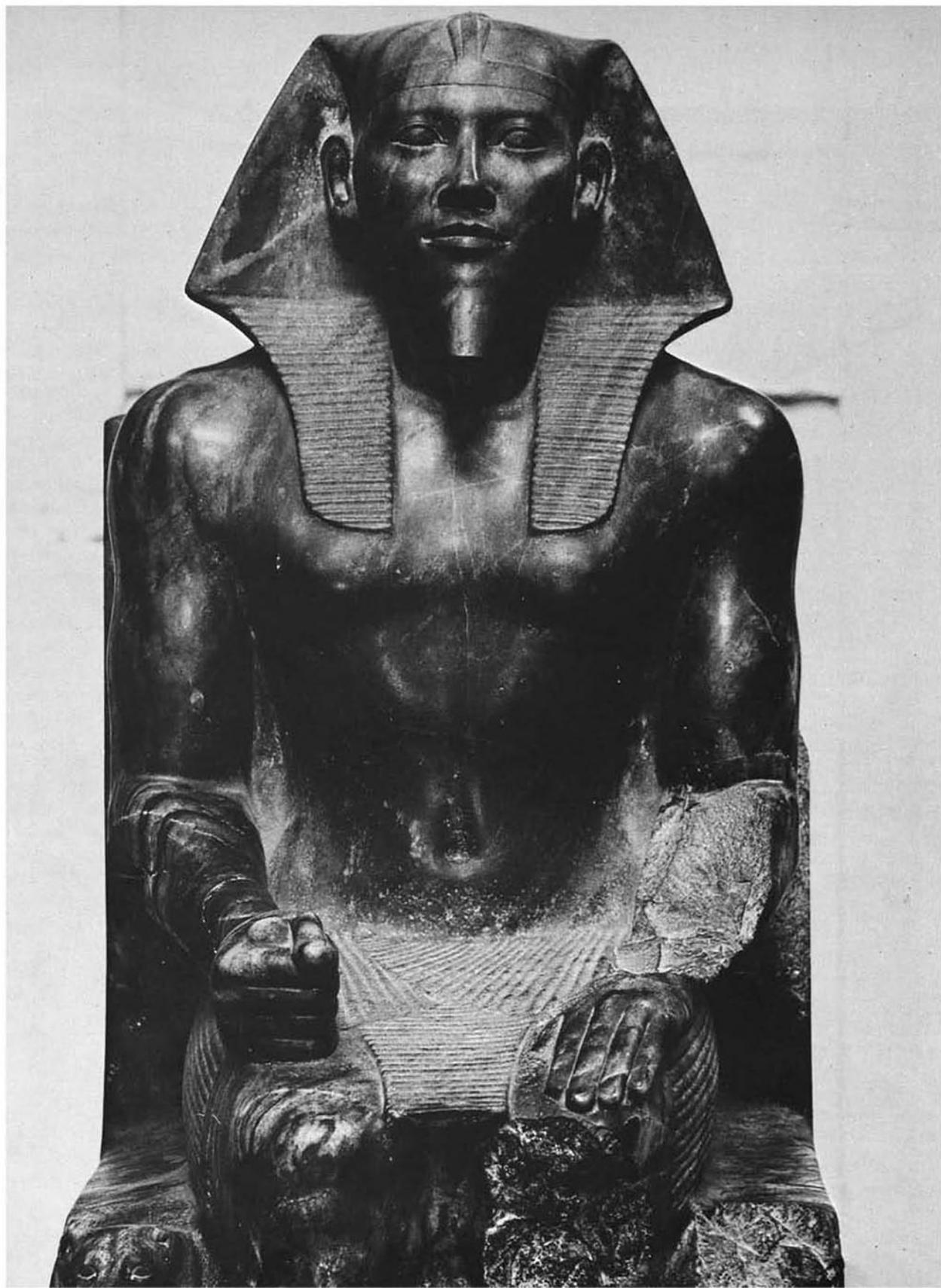
Des portraits de particuliers sont à peine moins profonds. Incomparable est celui du prince Ankhhaef, au musée de Boston. Naturellement simple, sans insigne, ce buste d'homme d'Etat, épaissi et marqué par l'âge, n'est réaliste, avec les sillons des joues et les poches sous les yeux, que dans la mesure où ces stigmates concourent à l'expression d'indulgente clairvoyance d'une maturité éprouvée. Et, contrairement à la rigueur de roc du *Khéphren de diorite*, c'est dans la fluidité d'une

couche de stuc ajoutée à la surface du calcaire qu'a été rendue, par le plus fin du modelé, une sensibilité frémissante, sensibilité ennoblie de se superposer la puissance architecturale des volumes étagés. D'une façon encore différente, des têtes de calcaire synthétisent, avec une fierté toujours compréhensive, en un cubisme qui reste humain et vivant, la personnalité physique et morale des modèles. Retenons cette présentation en tête ou en buste. Les têtes de calcaire étaient enfermées dans la tombe et ne pouvaient plus être vues; des bustes, symbolisant peut-être la personnalité surgissant incomplètement de l'Au-delà, étaient placés dans la chapelle de certains mastabas et ont pu exercer plus tard une influence.

L'une des façons fréquentes de représenter le défunt ressuscité était de le traiter en scribe, accroupi sur les talons, le calame à la main et le papyrus déroulé sur les genoux. Parmi les beaux exemples, le plus saisissant reste le scribe du Louvre en calcaire peint, au corps alourdi, mais ferme de contour, de maintien, et de regard. Autorité de l'intelligence.

Connu depuis la I<sup>re</sup> dynastie, et plus courant que tout autre depuis le début de la V<sup>e</sup> dynastie, le type de l'homme debout, pied gauche porté en avant pour affirmer le pouvoir d'agir, est le signe-clé de l'art de l'ancien empire et, par lui, de l'art égyptien. C'est plus un très haut relief qu'une statue, puisque la sculpture fait corps avec un panneau dorsal rectangulaire; les bras pendants sont reliés au torse par un pan de pierre parallèle au panneau de fond, auquel est rattachée à angle droit, par une cloison de pierre, la jambe avançante. La précaution de ménager des raccords, gardant à la statue sa solidité de bloc, ne demandait pas cette disposition par perpendiculaires, destinée à intégrer l'œuvre à un ordre conçu comme celui du temple et comme celui du monde. Accompagné de ces moyens extérieurs, le traitement du personnage lui-même vise au même but. Accusant légèrement la naturelle symétrie du corps, l'artiste fait sentir la structure; il évite de diviser par de brusques reliefs musculaires la continuité de la surface. Mais cet apparentement du corps à l'architecture ne lui enlève rien de son humanité ni de sa personnalité. Un modelé qui, de bas en haut, se fait de plus en plus soigné, vaut au visage des particularités individuelles, assez tempérées pour ne pas rompre cette gradation, et assez marquées pour donner à chaque statue sa vie propre. Cette vie saine et sincère enlève tout l'artificiel des conventions rectificatrices. Et il ne s'agit pas seulement de vie physique. Ces statues placées dans les chapelles ou dépendances des mastabas n'auraient pas vécu pour l'autre monde, si elles n'avaient eu aussi leur vie intérieure. Toute communication avec le divin de ces êtres en condition d'Au-delà est dans leur esprit. Rien dans leur regard ni dans leur attitude ne décele le souhait de se rapprocher d'un dieu extérieur à eux. L'intensité du regard et de la physionomie suffit

*Fig. 11. Un sens de l'humain apte à se dépasser s'exprime pleinement dans la grande statue en diorite de Khéphren (Caire) qui occupait vraisemblablement le fond de la nef centrale du temple d'accueil. Une naturelle association de l'athlétisme et de la spiritualité y intègre l'homme à l'accord de l'univers, et au principe de l'accord. (Avant - 2600 ?)*



à indiquer, ainsi que le marquent la physionomie et le regard des hommes réels, l'âme et l'esprit dans le physique. La statue-type de l'homme debout concilie exemplairement le besoin de l'art égyptien de marquer par un clivage rectangulaire de l'espace l'apparement de l'homme *en soi* avec les structures universelles, et une sympathie pour l'état de nos semblables qui est proprement de l'humanisme.

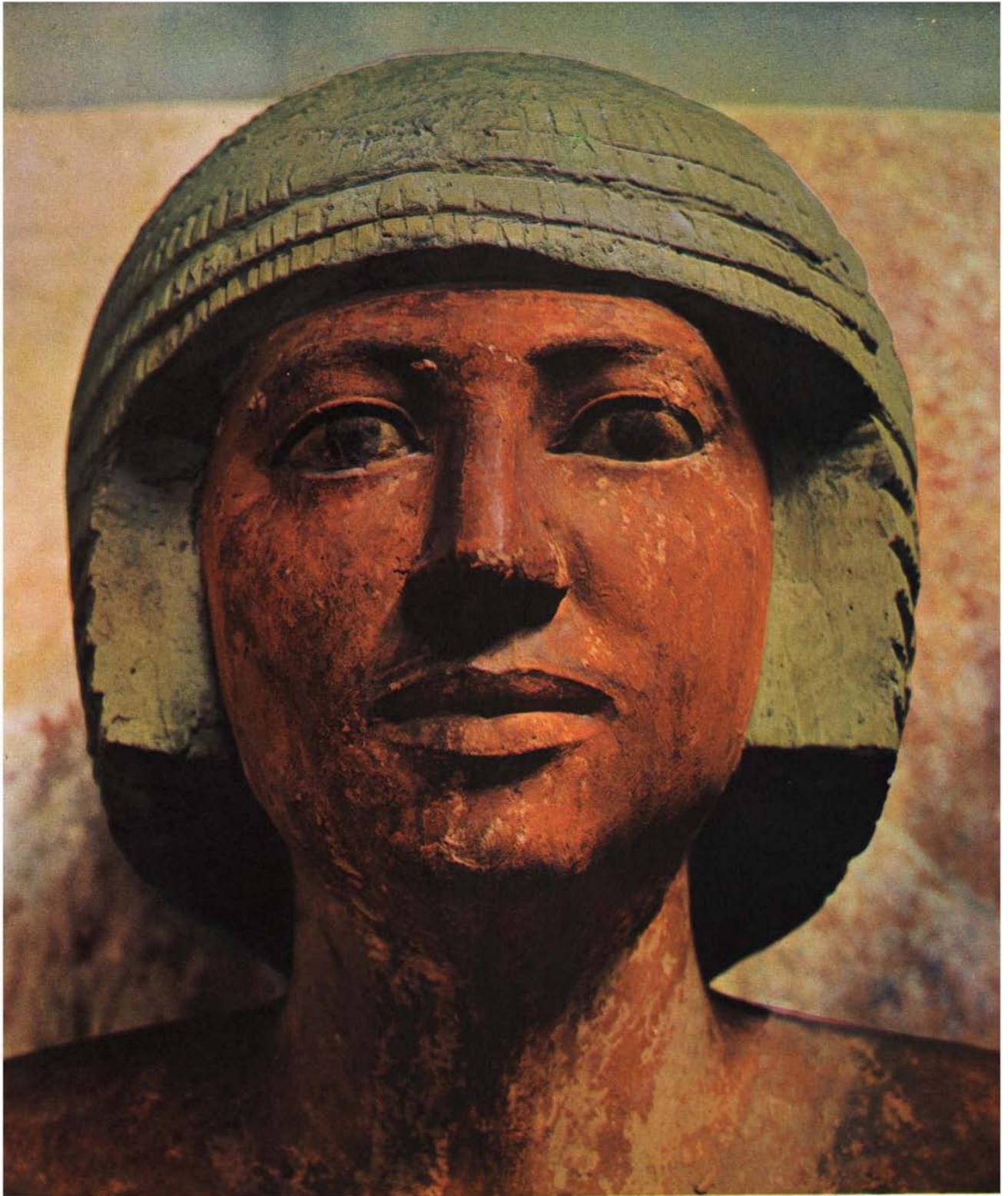
Les statues de bois, tel le *Cheikh-el-beled*, dont l'ampleur de conception et de traitement transfigure le réalisme, et les statues de cuivre, tel le robuste et élégant Pépi I<sup>er</sup>, au visage noblement pascalien, n'ont ni pilier dorsal ni tenons, mais leur attitude témoigne du sens des mêmes lois. Il y a aussi des chefs-d'œuvre parmi les groupes de famille et les statues de femmes. Cependant l'adaptation à un principe rectangulaire convient moins aux formes féminines, qui, tout en restant sincères, se laissent souvent influencer, en carrure et étroitesse de hanches, par les statues d'hommes.

Naturellement les statues de bois, surtout si elles ne sont pas grandes, admettent un traitement plus spontané, qui sait être prenant de délicatesse, de saveur psychologique, et parfois, surtout à la fin de l'ancien empire, de mélancolie d'éloignement. Mais toutes ces notations restent discrètes, et moins marquantes que les caractères généraux que j'ai tâché de définir. Aussi l'art égyptien, classique par l'équilibre, l'intensité dans l'élévation, est classique encore par une qualité qui ne lui fait presque jamais défaut, et s'allie parfaitement à la franchise : la réserve.

Nous avons vu que la statue, par ces qualités, restait harmonisée à l'architecture. Il importe d'ajouter que la réciproque n'est pas moins vraie. L'architecture garde contact avec la statue parce qu'elle prend mesure sur l'homme et que ses formes sont en relation avec la vie humaine. Les rectangles nus de la IV<sup>e</sup> dynastie, qui sembleraient, à première vue, tout étrangers à l'humain, s'y raccordent par une association que nous avons reconnue originelle, puisque les possibilités qu'offre l'angle droit à l'irrigation, à la mesure des champs, à l'agencement des constructions, prouvent le progrès apporté par l'homme, héraut du divin auprès de la création. Les colonnes fasciculées, d'autre part, évoquent de modestes abris de bergers, et ne se sont agrandies, ménageant un plus sûr abri, que pour encadrer de leur vitalité l'homme appelé du ciel. Les colonnes à palmes, enfin, rappellent les supports parés pour les fêtes et prolongent dans le temple l'intimité de la maison.

Ainsi la construction, qui cherche à reproduire un ordre cosmique, met-elle l'homme à l'aise dans l'univers, avec lequel l'architecture lui montre ses affinités. Le temple, dans cette optique, prévoit la statue qui l'achève.

*Fig. 12. La tête de la statue de Ti (au Caire) condense les qualités d'une sculpture qui, sans perdre de son intensité vitale ni de sa personnalité, cadre avec l'architecture, mise elle-même en rapport avec la structure du monde. (Avant - 2400 ?)*



**Le relief et la peinture de l'ancien empire égyptien composent, à l'aide des conventions, un monde rectifié**

Dès la I<sup>re</sup> dynastie, un chef-d'œuvre du relief, la *stèle du roi Ouadjy*, au Louvre, concilie le sens de la vie et la transcendance. Le faucon Horus se révèle d'emblée un dieu sous l'aspect de l'oiseau, tant le talent personnel a su, en s'aidant des conventions rectificatrices, évincer tout compromis avec le réel.

Cette union se retrouve, sous le règne de Djéser, aux stèles de calcaire blanc de ce roi, dans les souterrains aux faïences bleues de son domaine de Saqqarah. Les plus beaux de ces reliefs montrent le roi exécutant rituellement la course rythmique par laquelle il était censé, dans l'autre monde comme en celui-ci, prendre possession de son royaume. La délicatesse du relief de peu de ressaut, l'énergie du contour et de quelques indications musculaires bien placées, rendent inoubliables ces figures au profil aquilin, à l'intense concentration d'esprit, où l'agencement de l'œil de face avec le visage de profil, et du visage de profil avec les épaules de face, est déjà si harmonisé qu'il paraît naturel. Ce décalage par rapport au réel nous aide, sans que nous y pensions, à entrer dans le monde épuré où l'artiste, — peut-être Imhotep (car il était aussi sculpteur) — entendit définir son héros. Il est difficile d'imaginer une qualité d'art plus grande; il faut la reconnaître pourtant aux stèles de bois d'un ministre de Djéser, Hésyré ou, plus familièrement, Hésy, dont trois exemplaires bien conservés sont exposés au musée du Caire. Deux de ces panneaux environnent encore le personnage d'hiéroglyphes, en eux-mêmes fort beaux, mais un peu confusément disposés, tandis qu'au troisième panneau ces hiéroglyphes se bornent à un couronnement en bandeau, sous lequel l'admirable silhouette se détache sur un fond nu. D'œuvre en œuvre, le classique apprend ainsi à se connaître et à mieux régner. Le moelleux et le luisant du traitement, bien adapté au bois, aident à changer en distinction ardente la fierté presque sauvage de la physionomie et du maintien. Plus élancé que le Djéser des stèles, Hésy lui ressemble par le nez busqué, les lèvres fortes, la pommette saillante. Cette ressemblance n'est pas due au hasard; elle est un premier exemple d'une tendance, qui sera fréquente, à prêter aux personnes privées quelque chose de la physionomie du roi-dieu, dont chacun espérait partager plus ou moins, à la faveur de cette assimilation, le sort dans l'autre monde.

Des qualités souvent proches de celles-là se trouvent aux innombrables reliefs de calcaire peint qui, surtout sous la V<sup>e</sup> dynastie, reconstituent, autour du maître de maison, les scènes de la vie à la campagne qui l'avaient entouré dans ses moments les plus heureux, et qui paraissent rappeler un âge d'or ancien, annonçant lui-même un Au-delà meilleur. La grande variété des travaux d'un domaine demandait, malgré des thèmes-types toujours repris, des renouvellements conti-



*Fig. 13 et 14. L'association de l'humanisme et d'une conception rectangulaire de l'espace apparaît harmonisée aux stèles de bois de Héty. Les conventions de l'œil de face dans le visage de profil, des épaules de face et des jambes de profil, projettent la personnalité du modèle dans un monde rectifié où s'exprime la transfiguration des justes. (Vers -2800?)*

*Fig. 15. Une joute navale offre, dans la réalité, le spectacle d'une animation bien confuse. La composition du relief et les conventions du dessin ont su concilier l'entrain avec une clarification qui permet de distinguer chacun des participants. (Avant -2400?)*





nuels de la composition, du groupement des personnages; ceux-ci sont souvent engagés dans une action animée. Celle-ci devait, en réalité, rendre confus un spectacle qui ne l'est jamais dans les mastabas, où les silhouettes se séparent assez pour rester toutes lisibles. Les tableaux sans profondeur de ces étroites chapelles composent un milieu où l'on sent la joie d'une liberté qui, étant inconditionnée, ne peut être que celle de l'autre monde. Un exemple à lui seul convaincant de cet art est, à Saqqarah, au-delà du domaine de Djéser, la chapelle presque intacte de Ptahhotep II. On y voit cet homme d'état, venant de la stèle fausse-porte, issue mystérieuse de l'autre monde, se multiplier aux murs de la pièce où se déroulent devant lui les activités de la campagne.

Les reliefs royaux sont à peine moins animés. Les figures du roi accueilli par les dieux sont d'une grandeur de style digne du sujet.

La peinture, à toutes les époques de l'ancien empire, a parfois remplacé le relief qui lui-même était peint, mais dont la couleur est restée moins fixée qu'aux enduits. L'évolution n'a pas dépassé le linéaire qui, sous la VI<sup>e</sup> dynastie devient un peu dur, alors que l'accord des couleurs toujours simples est d'une rare délicatesse dans la répartition des gris, des jaunes, des verts délicats, des bleus d'eau, des rouges francs.

### **En Mésopotamie, la période des dynasties archaïques adopte un art d'expressionnisme**

Une certaine régression artistique entache en Mésopotamie la fin de l'époque de Djemdet Nasr. Les scènes autrefois si vivantes, et d'un grand caractère, gravées au pourtour des cylindres-sceaux, diminuent au profit des figurations schématiques, depuis longtemps connues, et des anciens motifs de décors répétés. Les rapports avec l'Égypte, avec la Méditerranée s'espacent. L'art mésopotamien semble sortir de notre sujet. Il commande pourtant une tradition qui sera trop liée à l'art méditerranéen pour que nous l'ignorions.

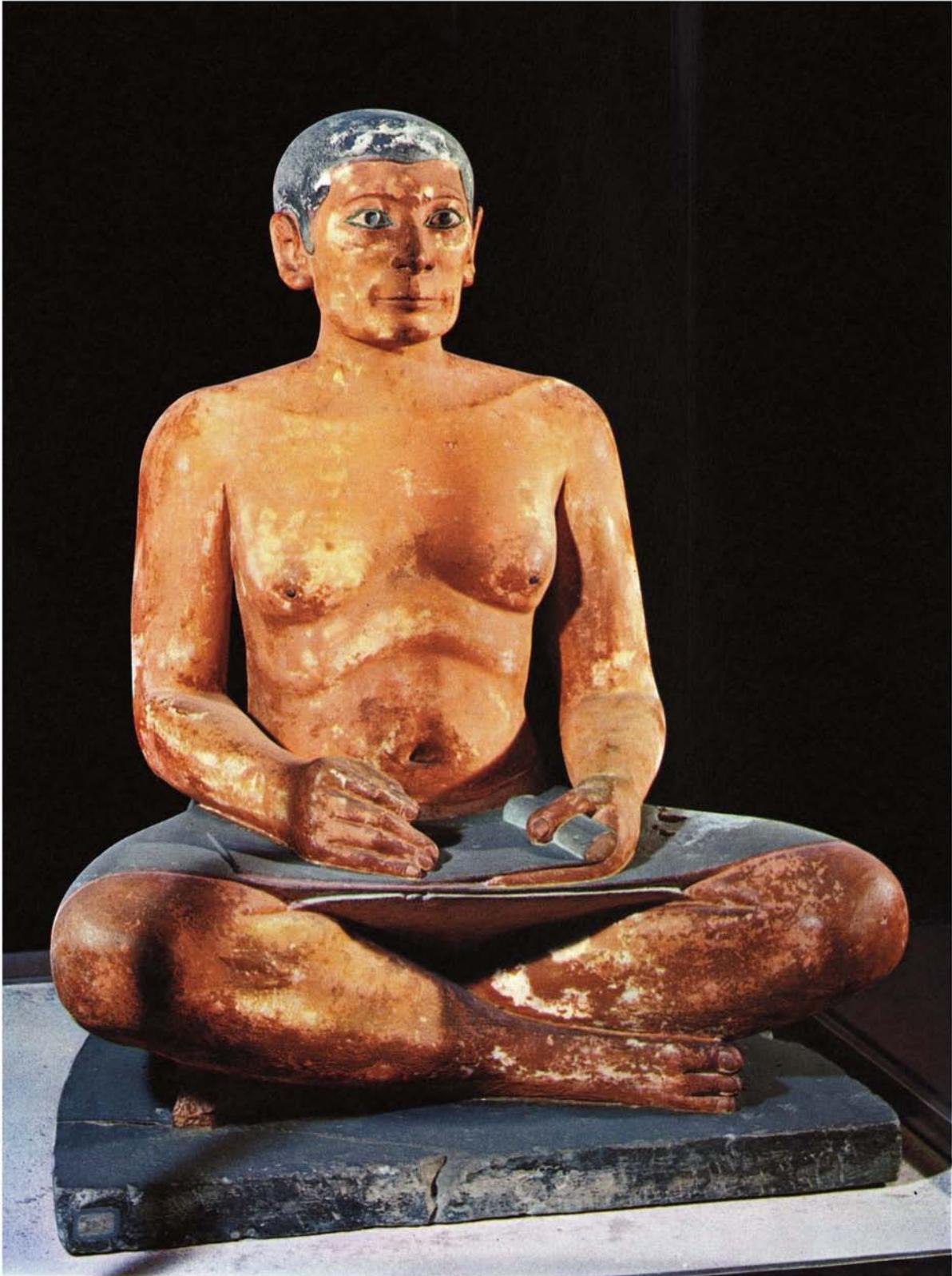
Le début de la période des dynasties archaïques marque une lente reprise, puis apparaissent de nombreuses statues d'albâtre, de petites dimensions, dont les groupes les plus importants proviennent de deux villes voisines de Moyenne Mésopotamie, là où le Tigre et l'Euphrate se rapprochent le plus l'un de l'autre, Tell Asmar, qui est l'ancienne Eshnunna, et Hafadjé. Ces sculptures sont à peu près

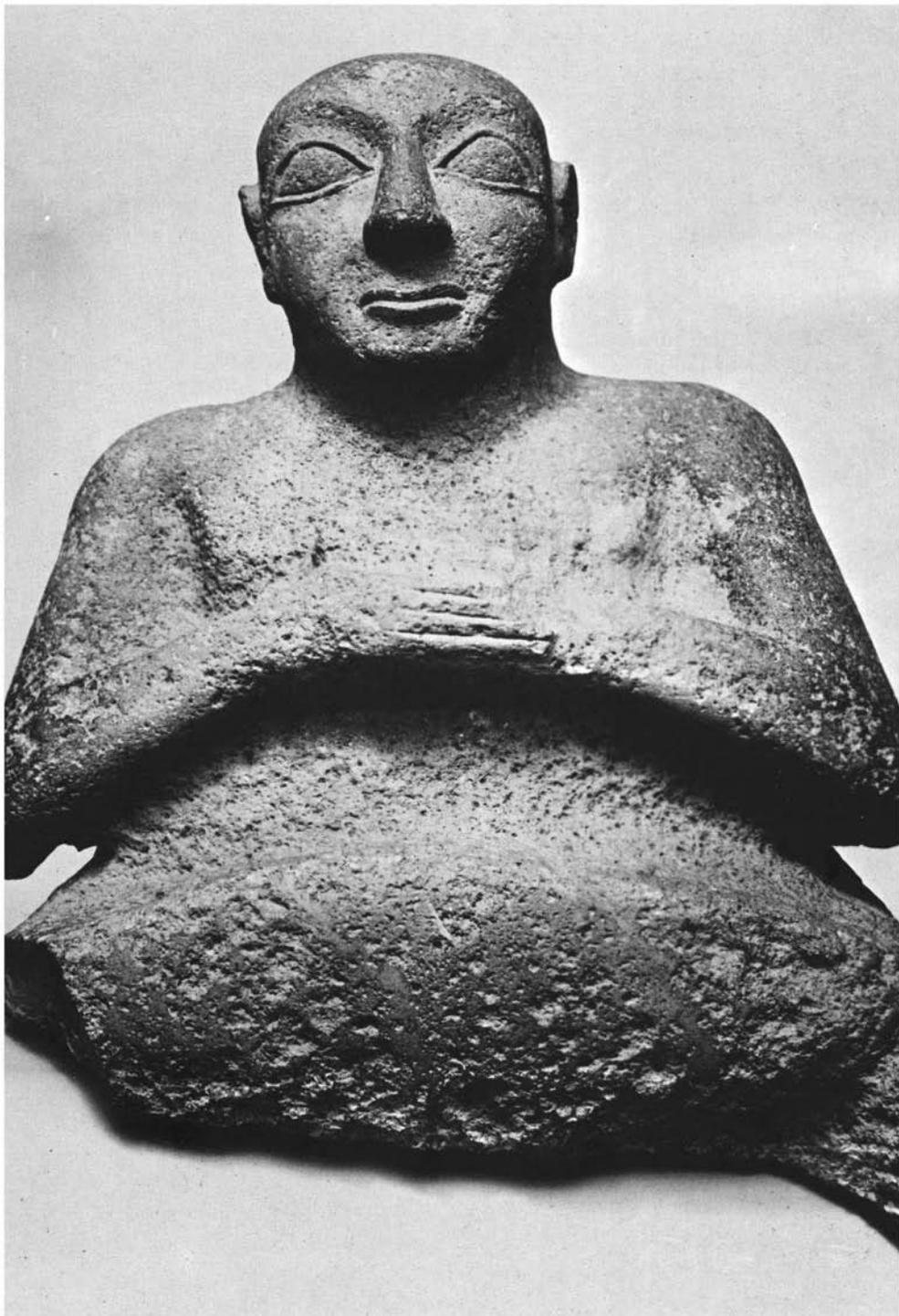


*Cette petite statue d'albâtre d'un fidèle en prière, provenant de Hafadjé (à Philadelphie) est l'un des rares exemples où l'art sumérien n'a pas recouru à des déformations expressionnistes pour faire valoir la ferveur du personnage. Mais la structure de celui-ci reste imprécise et ne demande à se raccorder à aucun environnement architectural. (Vers -2600?)*

contemporaines de la IV<sup>e</sup> dynastie égyptienne. La différence est extrême. La statuaire sumérienne s'est éloignée de l'humanisme. Elle présente plusieurs tendances, qui semblent avoir été simultanées. L'une vise à transfigurer le personnage par la schématisation, mais en ne tenant guère compte de la nature; elle échafaude, avec des proportions très variées, des figures, souvent trapues, mais plates, composées d'une tête aux yeux généralement incrustés, au nez très grand, d'un torse en trapèze renversé, au-dessus des mains jointes; tout le milieu du corps se dérobe sous la cloche ou le cylindre d'un épais tissu floconneux, le *kaunakès*, dont les hommes se font un grand pagne et les femmes une sorte de lourd sari, qui leur laisse libres l'épaule et le bras droits. Les jambes ne sont guère que des poteaux. Il n'y a pas de pilier dorsal, mais un tenon arrondi rattache fréquemment, derrière les pieds, le bas du vêtement à la base; cet échafaudement de volumes manque souvent de continuité. Deux des statues les plus grandes, l'une masculine, l'autre féminine, ont des yeux démesurés et passent avec quelque raison pour représenter les divinités omniscientes autour desquelles se disposaient à l'origine, sur les banquettes d'une cella de temple, les statues des fidèles. Cet agrandissement expressionniste des yeux n'est qu'une étape dans l'évolution qui, à Tell Brak, aboutissait à résumer la divinité en une paire d'yeux au sommet d'une hampe.

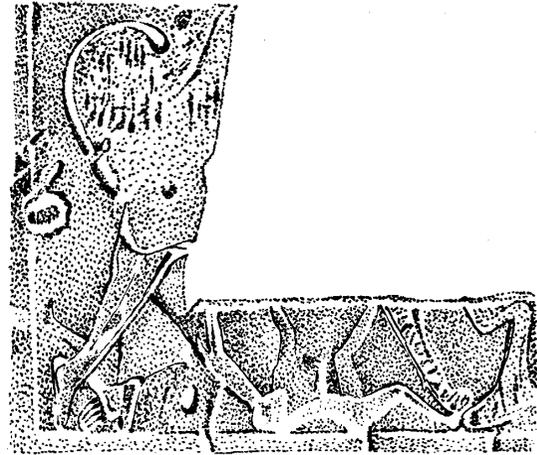
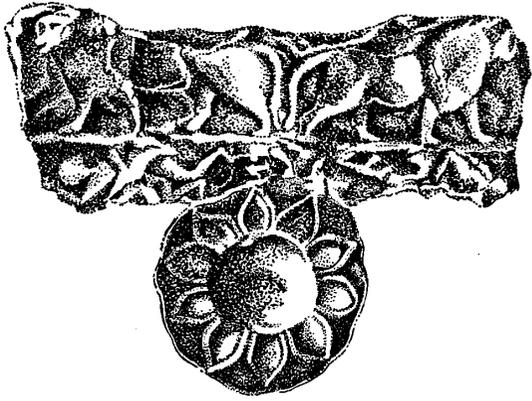
Les statues des fidèles sont moins manifestement invraisemblables. La simplification de leur corps n'est cependant pas faite pour révéler la structure. Ce sont des constructions presque géométriques, dont le rapport avec un être humain reste allusif. Certaines de ces statues ont beaucoup d'accent, par l'expression d'une ferveur qui convient à des figures autrefois disposées autour de statues divines. La tête est rejetée un peu en arrière, les yeux agrandis d'éblouissement. La plus caractéristique de ces figures a été, pour cette raison, appelée *le prêtre*. Il est jeune, tête et menton ras. Son corps étriqué ne compte pas. Toute la vie est dans l'extase de ce visage qui se renverse pour adorer en dehors de lui, bien au-dessus de lui, une divinité exigeante. Le contraste est saisissant avec la stature égyptienne de l'ancien empire, qui porte calmement en elle toute possibilité de communiquer avec la divinité. Il est vrai que d'autres statues sumériennes sacrifient moins le physique à la contemplation d'un dieu extérieur. Certaines d'entre elles se voudraient même réalistes. Le rendu est charnel; un pli marque l'épaisseur de la nuque; mais ces sculptures ne sont pas mieux fondées en structure que les statues schématiques; sous la molle rondeur du torse et du bras l'armature trahit son absence à des disproportions, des fléchissements qui, de l'embonpoint, ont passé indûment à l'ossature. Parfois un équilibre est atteint, et la figure tend à un agrément





18

*Fig. 16, 17 et 18. Apparenté par l'attitude aux scribes égyptiens, Kurlil (British Museum) n'a rien de leur autonomie individuelle. Toute la personnalité du Sumérien s'efface devant l'éblouissement du divin qui se révèle à lui de l'extérieur. Le sculpteur expressionniste ne demande qu'à démentir par des déformations l'intégrité humaine, vis-à-vis d'une divinité jalouse qui n'admet d'autre unité que la sienne. (Vers -2500?)*



*Les lions divergents, profilés sur une plaque de renforcement de bouclier (Bagdad), découverte à Ur dans les tombes royales du début de la Ire dynastie d'Ur, sont semblables aux lions du trône royal, disposés de même sur des reliefs égyptiens du début de la Ve dynastie. La composition sumérienne se complique de l'imitation d'un autre thème égyptien, celui du lion-sphinx ou griffon piétinant des ennemis, dont les premiers exemples en Egypte, tel celui de Sabouré (Berlin) datent également du début de la Ve dynastie. L'adaptateur sumérien a étrangement renversé les victimes sous la ligne de terre. (Vers -2500?)*

d'humanisme. Des orants nus, en cuivre, dont la tête porte des griffes qui en faisaient le support de quelque coupe d'offrande, ont un allongement souple à première vue très vivant, mais leur flexibilité même témoigne du mince intérêt donné à la structure qui, pour l'Égyptien, était, dans le même temps, l'essentiel.

Ce n'est pas que cet art ait ignoré celui de l'Égypte. La nécropole royale d'Ur, qui date du début de la Ire dynastie de cette ville, et marque à peu près le milieu de la période des dynasties archaïques, a livré des objets, par exemple une plaque de bouclier décorée de lions passant sur des ennemis renversés, nettement apparentés à des ouvrages du début de la Ve dynastie égyptienne. Il n'est pas possible d'éviter d'y reconnaître, à la simplicité de la ligne calme comme au sujet devenu symbolique, une influence memphite; ce qui contribue à établir un précieux synchronisme. A cette époque à peu près appartient une statue du musée britannique célèbre sous le nom de *Kurlil*. L'attitude, partagée par une statue de la glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague, est peu fréquente en Mésopotamie et, au contraire, très courante en Égypte puisqu'elle est celle du *Scribe accroupi* du Louvre, et de tant d'autres scribes. Mais là s'arrête le rapport. On ne peut imaginer plus grande différence de conception qu'entre le scribe du Louvre et le *Kurlil*. Celui-ci est tout en tête; les jambes se réduisent à un large croisement, les bras aux mains jointes à l'angle de deux bâtons, le buste n'est qu'une base au rayonnement de l'extraordinaire visage. Celui-ci, presque sans front et sans menton, chavire en arrière, les yeux dilatés par la bouleversante révélation du divin; un double trait sinueux rappelle à peine une bouche, mais dessine un sourire où passe l'inexprimable. Pour s'offrir à ce dieu qui est devant lui, l'homme s'enchant de renoncer à tout ce qui, étant lui, est étranger et obstacle au divin; l'harmonie humaine, la réalité corporelle, sont des biens à sacrifier pour aplanir la venue de la divinité jalouse. L'expressionnisme est seul à pouvoir rendre ce ravage, condition de la présence du dieu qui ne souffre d'autre unité que la sienne, et qui brise celle de l'homme quand il l'exauce.

Ce sourire va se répandre. Les sculpteurs de Mari, plus au nord sur l'Euphrate, se sont particulièrement plu, peut-être parce que la divinité principale de la ville était une déesse, à insister sur le sourire mimétique des adorantes et des adorants qui composaient sa cour. L'Égypte y a fait écho, sous la Ve dynastie encore, dans la statue du prêtre funéraire Kaemqed, au musée du Caire. L'attitude agenouillée, qui était alors plus fréquente en Sumer qu'en Égypte, et surtout les cordons à glands qui ornent le pagne, les mains jointes l'une dans l'autre, sont sans conteste des emprunts à la Mésopotamie;

ces indices permettent de reconnaître aussi son influence au sourire appuyé, non pas venu des sources de l'être, mais adressé à un pouvoir extérieur. Nous avons, par cette statue, comme par la plaque aux lions égyptisants découverte à Ur, la preuve d'une réciprocité d'influences renouvelée entre les deux grands foyers de civilisation, d'un va-et-vient entre Euphrate et Nil par la Méditerranée.

Une sculpture de Mari, représentant un couple divin, est, dans son expressionnisme, intéressante à comparer aux couples classiques de l'Égypte. Ceux-ci sont figurés côte à côte, un bras passé autour de l'épaule ou de la taille de l'autre, chacun restant lui-même et digne. Le couple sumérien se laisse aller à sa passion. L'homme et la femme, assis sur un banc, se pressent l'un contre l'autre, comme pour se perdre en une seule personnalité. L'un saisit le poignet de l'autre. Leurs bras sont informes et la main s'y raccorde comme par une cassure; les corps, empaquetés de *kaunakès* se perdent dans l'épaisseur des mèches floconneuses. Mais tout ce négatif isole en force l'ardeur du geste de rapprochement.

Le relief, qui est pour une bonne part, en Sumer, celui de l'impression sur argile des cylindres-sceaux, révèle aussi la prépondérance de l'expressionnisme. C'est d'abord une fougue d'animaux dressés les uns contre les autres ou s'enchevêtrant pour se mordre, dont toute la silhouette se plie à souligner la fureur; c'est ensuite, sur une série de cylindres, comme sur des tablettes de calcaire destinées à être fichées aux murs des temples en guise d'ex-voto, la représentation de festins sacrés, (dans ce monde-ci ou dans l'autre?) et des préparatifs de ces festivités, où le modelé brusque exagère le type sumérien, tête ronde et rase, œil très grand, nez proéminent, au point de transformer à peu près la tête de l'homme en une tête d'oiseau. Ce procédé de sacrifier la vraisemblance à l'accentuation du trait principal se retrouve, un peu tempéré, aux mosaïques de nacre sur fond de lapis-lazuli. Les tableaux de guerre, bien entendu, sont toujours des tableaux de victoire. Une frise du temple d'Obeid, en calcaire sur fond de bitume, représentant des travaux à la campagne rappelle, par le sujet et la clarté de la présentation, des reliefs de mastabas dont elle n'a pourtant pas la gaieté vive. Les plaques votives de Lagash et d'ailleurs, la stèle des vautours, qui passaient naguère pour du primitif caractérisé, nous apparaissent aujourd'hui comme des répétitions un peu pesantes, et, pour la plaque du prêtre Dudu de Lagash, nettement lasse, de ces reliefs où la carrure trapue, le touffu de la composition visaient peut-être à proclamer, devant le développement des Sémites, le maintien d'un sumérisme devenu de commande.

L'architecture, presque toute de briques, a, comme en Égypte, développé l'arc et la voûte. Un caveau construit dans l'une des grandes

fosses de la nécropole royale d'Ur est couvert d'une voûte en berceau qui se termine aux deux extrémités en calottes d'abside, et, par extraordinaire, cette voûte est en pierre. Ces blocs ne sont nullement taillés en claveaux, mais sont disposés comme tels au moyen d'un calage de mortier et de pierraille. Une pareille voûte de pierre est, dans sa rudesse, pour l'immense plaine d'argile de Sumer, un luxe plus grand encore que celui de tous les objets précieux, d'une variété de couleur pittoresque ou d'une simple élégance, découverts dans cette nécropole.

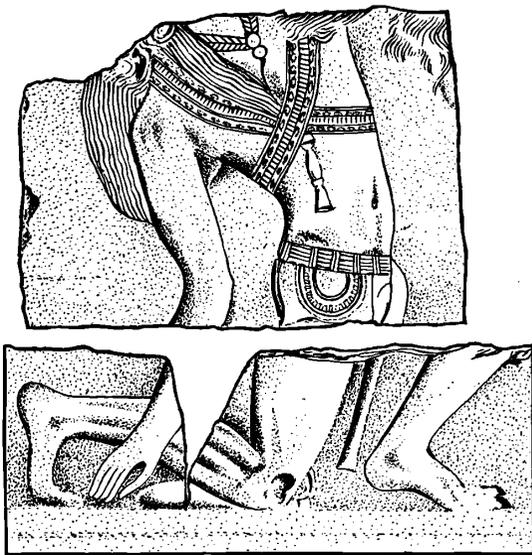
### La Mésopotamie passe à un art humaniste sous la dynastie d'Agadé

La fin de la période des dynasties archaïques, répondant à peu près en Egypte à l'avènement de la VI<sup>e</sup> dynastie, est marquée à Mari par des statues, comme celles de l'intendant Ebihil, au Louvre, et de la chanteuse Urnanshe, au musée de Damas, qui témoignent résolument d'un changement d'orientation : goût des proportions justes, intérêt pour l'être humain, désir d'agrément, dont le sud de la Mésopotamie n'était pas encore touché. C'est probablement parce que Mari est beaucoup moins éloignée de la Méditerranée.

En Mésopotamie même, le début de la dynastie d'Agadé, à n'en croire que les monuments nettement datés, n'accuse pas tout de suite un changement aussi considérable. Les fragments de stèles de victoire de Sargon qui sont au Louvre indiquent un assouplissement de la figure humaine, un jeu musculaire, en désaccord avec l'art sumérien, que rappellent cependant encore des proportions ramassées et une certaine brutalité de rendu en rapport avec la brutalité des sujets de combat. Il faut attendre la règne de Naramsin, c'est-à-dire un moment où la dynastie d'Agadé commandait depuis des générations un empire touchant la Méditerranée, pour que les stèles de ce roi, au Louvre et au musée d'Istanbul, et maint cylindre, montrent un allongement de proportions, une vérité harmonisée d'attitudes, une élégance d'esprit, qui attestent le triomphe de l'humanisme, en même temps qu'une faculté de composition où de grands talents d'artistes s'attachent à clarifier l'unité. C'est-à-dire que l'humanisme, ici aussi, fait croire à un monde dont la cohésion garantit une régularité sur laquelle peuvent compter les hommes.

*Fig. 19. La grande stèle de Naramsin (Louvre) marque le triomphe, sous la dynastie d'Agadé, d'une conception humaniste qui se plaît à noter, dans le mouvement unanime, la souple musculature des soldats agadéens montant à l'assaut du Zagros. Mais cet humanisme n'est pas aussi lié qu'en Egypte à une vision rectangulaire de l'espace. Le sculpteur, gardant égard à la forme naturelle de la pierre, a renoncé aux registres horizontaux et magnifiquement unifié la composition dans un sens ascensionnel. (Vers — 2300?)*





*Le montagnard tombé sur un genou devant Naramsin, sur la stèle du Louvre, ressemble beaucoup au Libyen qui succombe, devant le pharaon, sur un relief de Néouserré (Ve dynastie) (Berlin). Il se pourrait que les Sémites fondateurs de la dynastie d'Agadé aient préalablement été formés à l'humanisme par des contacts méditerranéens sur la côte du Levant, où l'influence égyptienne était grande. (Après - 2500 ?)*

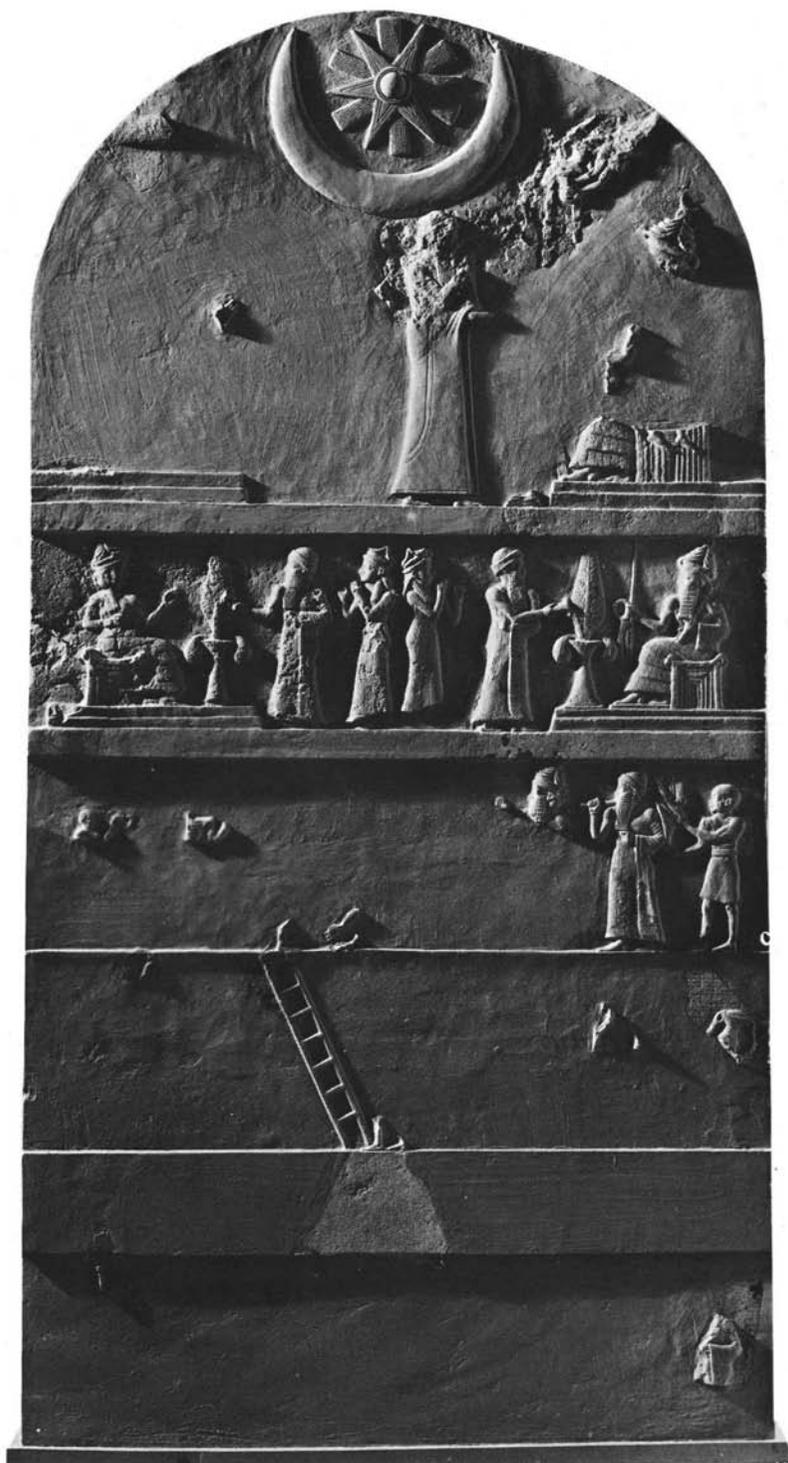
### **La réaction néosumérienne affiche un retour à l'expressionnisme.**

La stèle du Louvre, en forme de cintre surhaussé, inscrit dans ce contour la montée de Naramsin, à la tête de son armée, au sommet du Zagros ; non pas tout au sommet, car au-dessus des hommes et même du roi-dieu, culmine un pic parmi les astres ; mais, au dernier palier accessible de la montagne, le vainqueur a pris pied, et renversé ou mis en fuite les montagnards ennemis. Aucun compartimentage de composition ne rompt l'unité de cette marche ascensionnelle ; à peine un artifice de présentation a réparti les soldats agadéens en deux files montantes ; les hommes sont élancés, leur mouvement délié révèle leur structure en action. Enfin, le long visage aquilin du roi, plus facile à discerner sur son portrait d'Istanbul, est d'une élégance dont les Sumériens n'avaient ni idée ni souci. Cette noblesse, qui reparaît à la tête de statue royale en cuivre découverte à Ninive, semble bien indiquer que celle-ci est un portrait de Naramsin plutôt que de son aïeul Sargon.

Les intailles de la dynastie d'Agadé rivalisent de vigueur affinée, de vivant équilibre de composition ; la plus belle, du temps de Sharkalisharri, fait d'une inscription le centre d'un groupement splendidement redoublé en symétrie, où un héros agenouillé offre à la soif du taureau du ciel un vase d'eau jaillissante. La vigueur de charpente et de muscle des êtres animés ressort avec un saisissant accent sur le fond nu, au-dessus de la terre labourée, que parcourt l'onde triple de l'eau primordiale.

Ainsi, tout autrement qu'en Egypte, (malgré quelques rappels comme celui de l'ennemi renversé par Naramsin dans la même attitude qu'un Libyen vaincu par Néouserré), l'art agadéen est humaniste ; il se plaît à déceler l'harmonie du corps humain, de sa structure mise en accord avec la construction de l'œuvre où se reconstitue le monde.

A peine renversée par les montagnards mal vaincus, la dynastie d'Agadé laisse le champ libre à une réaction de l'élément sumérien ; celui-ci morcelle de nouveau la population mésopotamienne en groupes rivaux et, par là, moins à portée de rapport avec la Méditerranée. L'incomparable série de *statues de Gudéa de Lagash*, dont l'ensemble est au Louvre, permet de reconnaître la violente reprise de l'expressionnisme sumérien ; les statues redeviennent trapues, souvent jusqu'à l'invraisemblance ; le visage est massif ; la force est soulignée



*Fig. 20. Malgré la réaction néosumérienne qui suivit la chute de la dynastie d'Agadé, l'art de la III<sup>e</sup> dynastie, fondée par Urnammu, tint de l'humanisme agadéen plus encore que de l'expressionnisme sumérien. La stèle (Philadelphie) qui montre Urnammu construisant la ziqqurat d'Ur est un bon exemple de cette correction apprise, où survit l'innovation agadéenne d'une première esquisse de drapé. (Avant - 2000 ?)*

à la puissance de l'épaule et du bras, que laisse libres le vêtement drapé autrefois réservé aux femmes et devenu, dès avant la dynastie d'Agadé, constamment masculin. Mais c'est un expressionnisme de programme plus encore que de conception ; il est sans rudesse ; le modelé est achevé ; le visage reste vraisemblable dans sa brièveté intense et sous-tendue de vie. Le *Kurlil* ne serait plus possible. L'humanisme survit sous l'expressionnisme affiché en surface. Gudea pense son dieu au lieu de le chercher en dehors de lui. Et ses figures en relief, au musée d'Istanbul, sont vraisemblables, naturelles, presque élégantes ; quelques indications de plis au vêtement accompagnent la démarche qui en est allégée. La survivance est encore plus manifeste, à la fin du — III<sup>e</sup> millénaire, sous la III<sup>e</sup> dynastie d'Ur ; les proportions cessent d'être trapues ; en revanche, du formalisme commence à empreindre les figures et les compositions. L'expressionnisme abandonné n'a pas laissé beaucoup de vie à un humanisme trop appris. Cet appauvrissement se marque aussi à la répétition d'un même sujet : présentation du propriétaire du cylindre à un dieu principal par un dieu intercesseur.

La majesté un peu voulue de la III<sup>e</sup> dynastie d'Ur a laissé un monument d'une architecture heureusement harmonisée, la ziqqurat d'Ur. Un perron immense, appliqué à l'une des faces, permet aux hommes d'accéder à un premier palier de la montée, auquel aboutit aussi un escalier planté perpendiculairement au plan des deux autres et soutenu par l'avancée d'un bastion hardi. La convergence de ces trois escaliers majestueux appelle la réunion, à leur point de rencontre, de trois cortèges montant de la ville au sanctuaire du sommet. Les hommes complétaient ainsi l'architecture et soulignaient de leur ascension celle du monument. Il est exceptionnel que l'architecture de briques de la Mésopotamie ait laissé des ruines aussi importantes. Les palais et les maisons se composaient d'une ou plusieurs cours entourées de bâtiments. La voûte et l'arc réels étaient d'usage courant ; des façades de temples, empruntant leur prestige aux portes fortifiées, encadraient le portail cintré de deux tours carrées, rythmées de longues verticales par le décor de redans toujours repris ; il est frappant de voir s'y préfigurer une façade romane telle que celle de Caen.

## Chapitre III

### La mer Egée au -III<sup>e</sup> millénaire, change en géométrisme l'expressionnisme oriental

Les détroits, passages obligés, ont développé à Troie une civilisation où l'Asie Mineure fixe déjà certaines formes de vases de métal ou de terre cuite au bec versoir dressé, d'un profil net ; l'artiste a souvent porté à l'extrême le type adopté. L'expansion de la puissance et de l'activité agadéennes stimula le développement de l'art. L'influence directe ne parvenait pas jusqu'à la côte, mais l'éveil se propageait de proche en proche.

L'originalité de l'art des Cyclades, plus encore que celui de l'Asie Mineure, fut de donner forme monumentale à des modèles nés de rapides façonnages d'argile. C'est tout l'expressionnisme des idoles primitives de déesses-mères, alourdis de grossesse, que les marbriers des îles vont changer, selon le goût des lignes nues déjà répandu, et à l'appel du marbre, en symbole aux surfaces lisses, aux courbes pures. Le stade de civilisation dans les îles ne permettait pas aux sculpteurs d'accéder à l'humanisme cependant prépondérant sous l'empire d'Agadé, mais ils sauvent la dignité par la géométrie. Même lorsque l'emporte une tendance plus figurative, le sculpteur taille dans le marbre une épure des axes de l'être humain plutôt qu'une représentation. Cet art lunaire, gagné à la froideur du marbre, est parfois émouvant. Un joueur de harpe est réduit aux lignes de son attitude ; il rejette en arrière son schéma de tête en un mouvement qui, encore expressionniste, définit l'inspiration.



*Fig. 21. Le harpiste en marbre des Cyclades (Athènes) cache sous une simplification géométrique un compromis hésitant entre l'effet expressionniste de la ferveur et une tendance à l'humanisme dans les proportions. (Vers – 2300 ?)*

Les artistes égéens ont mis plus de joie dans le décor de maints coffres de pierre à couvercle, inspirés d'habitations qui passent de l'arrondi au rectangulaire ; ce décor est le plus souvent fait de spirales qui avaient déjà orné de la poterie européenne, mais qui, devant les horizons insulaires, trouvent leur légitimation dans un symbolisme marin. Ces combinaisons de spirales qui se tiennent sont souvent d'un grand agrément ; les mouvements se suivent avec tant de justesse que l'on ressent à la fois leur animation et le calme d'équilibre du composé.

La Crète, qui prend peu à peu le pas sur les autres pouvoirs de l'Egée, adopte en partie ces modèles, mais souvent avec une sorte de désinvolture. Orientée surtout vers les routes maritimes de l'Égypte, elle imite les vases de pierre et la coupe de faïence en forme de lotus sans pied, telle la fleur sur l'eau où, dès le prédynastique, l'Égypte avait, selon l'une de ses légendes, imaginé que chaque matin naissait le dieu-soleil. Mais les vases de pierre crétois mélangent les formes empruntées, sous l'influence d'autres modèles, souvent de métal, et les animent de plus d'ondulations.

Il est probable que, dès le — III<sup>e</sup> millénaire, la Crète avait emprunté à l'Égypte le pilier carré, mais l'architecture est tellement mieux connue à la période suivante qu'il vaut mieux l'étudier avec elle.



## Chapitre IV

### Les Renaissances du début du -II<sup>e</sup> millénaire

**L'architecture du moyen empire égyptien rétablit le style de la pierre**

Aux deux ou trois derniers siècles du — III<sup>e</sup> millénaire, l'Égypte se débat dans les difficultés où l'ont menée la désunion féodale et l'intrusion asiatique, presque inévitable en pareils moments dans l'Est du Delta. Peut-être est-ce sous une influence de l'Asie, ou parce que l'insécurité, défavorable aux longs apprentissages de l'ancien empire, laisse la place à des instincts populaires, qu'apparaissent des poussées d'expressionnisme, qui ne sont pas sans renouveler l'horizon artistique. Cette veine se prolongera au-delà des temps difficiles, à côté des nouveaux classiques, et, mêlée à ceux-ci, leur donnera même parfois une saveur d'âpreté inattendue. Quelque brutalité marque généralement les innombrables petits personnages de bois qui composent les scènes de la vie familière autrefois sculptées aux murs des chapelles de mastabas. Un groupe de pleureuses hagardes, en terre cuite peinte, aux musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, représente, probablement vers la fin du — III<sup>e</sup> millénaire, l'extrême de la tendance. Un petit scribe comptable rageur, dans la même collection, indique cependant que l'Égyptien aime désamorcer par l'humour un expressionnisme qui le déconcerte. En réunissant à nouveau toute l'Égypte, en achevant de chasser les Asiatiques, le roi Menthouhotep le grand, de la XI<sup>e</sup> dynastie, vers — 2050, se flatte de rénover au profit de sa ville de Thèbes la civilisation et l'art de l'ancien empire. Il le montre

bien en élevant sur la rive gauche du Nil, au fond du cirque de Deir-el-Bahari, un temple funéraire précédé d'une pyramide, sous le contre-fort le plus proche de la Cime d'Occident, sommet sacré dont le contour naturel est à demi celui d'une pyramide, à demi celui d'une pyramide à degrés. La pyramide construite par le pharaon thébain dans la vallée est posée sur un socle entouré d'un portique de piliers carrés, lequel est lui-même situé sur un terrassement paré d'un portique semblable. Pour qui vient du Nil, la pyramide semblait donc surgir d'un double étagement ajouré. Il y avait là une intéressante adaptation d'anciennes formules, en rapport avec le modèle naturel de la cime. Mais celle-ci même devait beaucoup diminuer l'effet du monument construit en contrebas. Derrière la construction s'étendait, au fond d'une cour, une vaste salle soutenue par une forêt de piliers octogonaux de même hauteur, menant à un sanctuaire creusé dans la falaise. C'était la première fois que la multiplication de supports égaux créait cet effet de rêve sans fin qui se retrouvera au nouvel empire, et bien plus tard, dans les mosquées.

Outre ce monument très ruiné, la XI<sup>e</sup> dynastie a laissé, au flanc de la falaise de Béni-Hassan, en moyenne Egypte, des chapelles de tombeaux qui, parce qu'elles étaient creusées dans le calcaire de la montagne, ont subi moins de dommages. La solidité du roc a permis d'y reproduire un pavillon soutenu par de minces colonnes lotiformes très espacées ; la gracilité de ces supports fleuris prouve que l'habitude des constructions de bois des temps difficiles détournait encore l'architecte de s'adapter aux proportions normales de la pierre. La remarque s'impose d'autant plus que, tout à côté, de nombreux tombeaux de la XII<sup>e</sup> dynastie ont des proportions heureuses. Ces façades-ci présentent tantôt une simple porte, tantôt, en avant de cette porte, un portique de deux piliers à huit pans, ou de deux colonnes cannelées. Celles-ci sont d'une mesure aussi juste que les intervalles qui les séparent sous la corniche aux modillons légers, dans l'encadrement aplani du coteau rocheux. Ces colonnes comportent un fût cannelé aux arêtes vives et, pour chapiteau, un abaque à peine débordant. Une chapelle a gardé sa disposition intérieure en trois nefs séparées par ces mêmes colonnes, dont la solidité convient à un support et dont la distinction rend le regard heureux. Au sommet de leur fût, le carré de l'abaque ne débordé qu'à ses quatre angles.

La XII<sup>e</sup> dynastie, dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle av. J.-C., multipliait les preuves d'un sens retrouvé du classique. A Thèbes, Sésotris I<sup>er</sup> élevait une chapelle-reposoir biface en calcaire blanc qui a été reconstituée à Karnak, au moyen d'éléments presque tous originaux, retrouvés dans le bourrage d'un pylône du nouvel empire. Cette chapelle est à peu près un cube, ajouré de trois fenêtres sur chacun

des côtés et d'une porte entre deux fenêtres aux deux façades, lesquelles sont précédées chacune d'un escalier à pente très douce. Aux angles, des baguettes verticales montent le long de l'arête et rejoignent la baguette horizontale qui sert de base à l'évasement de la corniche. Réseau qui renforce l'unité du monument.

Le plus ancien obélisque régulier de grandes dimensions qui nous ait été conservé encadré, avec un autre aujourd'hui brisé, la voie sacrée du temple d'Héliopolis. Il est dû à Sésostris I<sup>er</sup>. Le monolithe de granit rose porte, d'un admirable élan, son pyramidion vers le ciel. Assimilé à un rayon de soleil, il est censé en descendre, mais son élan-ement évoque bien mieux une aspiration qu'une bénédiction descendue vers les hommes. Une seule colonne d'hiéroglyphes renforce l'axe de chacune des faces. L'angle de raccord du pyramidion au fût est assez accusé pour ne pas sembler hésiter à en continuer la ligne, et cet angle est assez discret pour ne pas rompre la montée ; le triangle du sommet encadre une fière silhouette du faucon Horus, dans le creux de laquelle s'encastrait la feuille de cuivre doré qui coiffait la pointe. Ce revêtement a disparu, mais le temps, en dorant le granit rose, a rétabli ce symbolisme de couleur solaire.

L'obélisque de Sésostris I<sup>er</sup> a survécu à son temple dont le principe architectural, particulier en Egypte aux temples solaires, semble avoir consisté, comme ce fut souvent le cas au Levant, en des cours successives permettant de suivre au ciel les différentes heures du jour. Sur la côte du Liban, Byblos, plus enthousiaste de l'Egypte que très apte à son art, dressait dans son temple un rang d'obélisques en mal de forme. Les obélisques égyptiens, eux, ont gardé toute leur portée lorsqu'ils se sont retrouvés, bien plus tard, en tant qu'aiguilles de gnomons et centres de symbolisme solaires renouvelés, au milieu des cirques de Rome, et plus récemment sur bien des places de capitales, pour conduire vers le ciel le regard des hommes assujettis à la vie trépidante des cités.

Dans la falaise ouest, face à la ville d'Assouan, des hypogées de la XII<sup>e</sup> dynastie rappellent l'empire memphite et annoncent le développement des temples du nouvel empire. La porte du tombeau de Sarenpout II est un haut rectangle sans décor, taillé à vif dans les stratifications de grès rose de la falaise. Une première salle, très haute, est partagée en trois nefs ; celle du milieu, plus large, a de grands piliers carrés sans chapiteaux. Cette grandeur nue encadre l'entrée d'une galerie, scandée de statues osiriaques du défunt ; au fond du sanctuaire, attirant de loin l'attention par la fraîcheur du coloris, se silhouette, en rouge brun sur fond bleuté, le maître assis à sa table d'offrande devant son fils devenu l'officiant de son culte funéraire. La succession des volumes est moins graduelle qu'aux temples, mais







*Fig. 22. L'obélisque de Sésostris Ier à Héliopolis (XII<sup>e</sup> dynastie) a exceptionnellement échappé aux remaniements qui ont valu à d'autres une surcharge des inscriptions. Une seule colonne d'hieroglyphes élève le regard vers le pyramidion que, sur cette photographie, dérobe la perspective.*

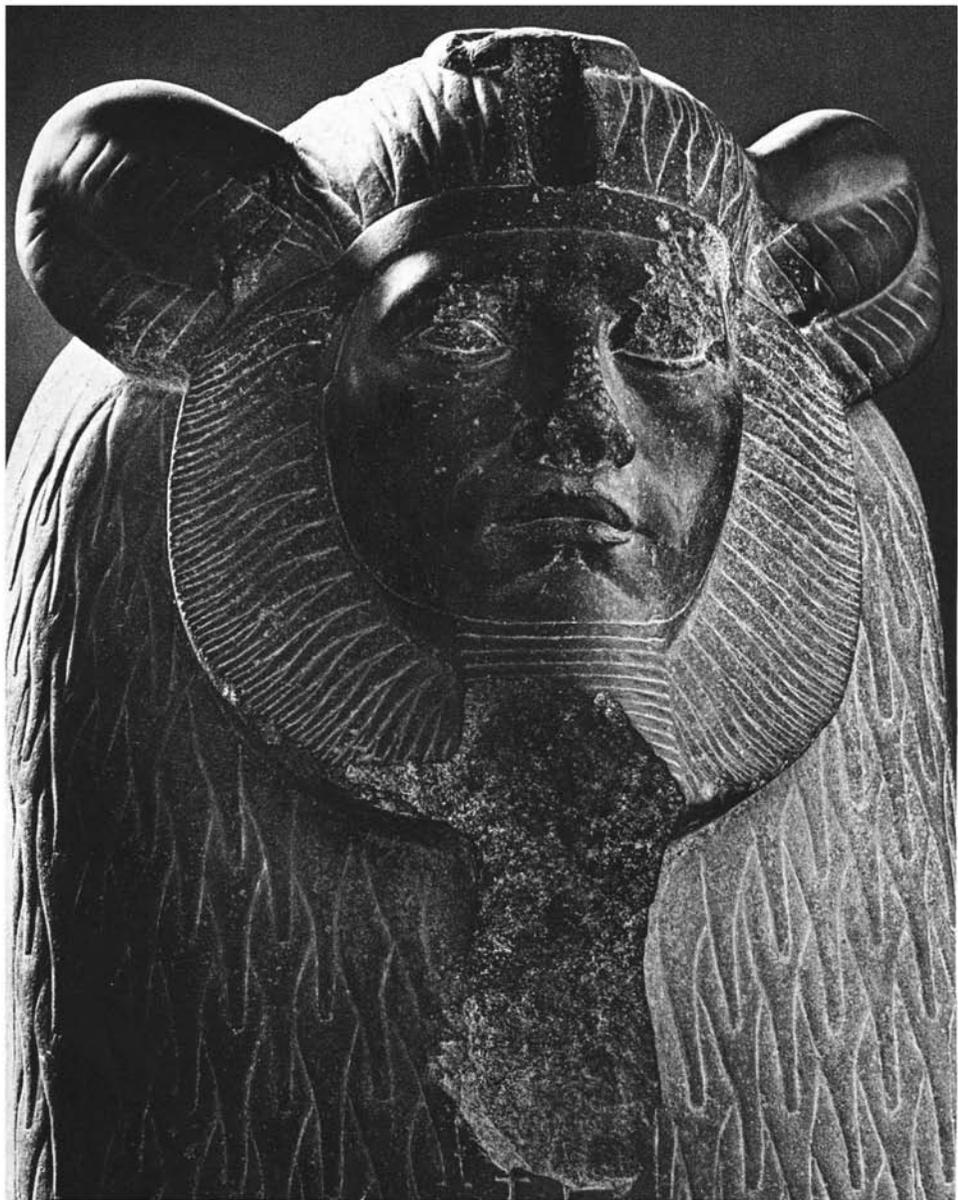
**La statuaire égyptienne du moyen empire inscrit dans les partis rectangulaires une vie marquée des difficultés humaines**

l'ensemble, étonnamment conservé, nous introduit pour la première fois dans une de ces enfilades architecturales conçues pour détacher l'âme du monde, et la porter à se recueillir au foyer religieux, qui l'appelle en fond de perspective.

Les temples funéraires des rois de la XII<sup>e</sup> dynastie sont, auprès de leurs pyramides éboulées, trop dégradés eux-mêmes pour autoriser d'autre constatation que celle d'une volonté de reprise des traditions memphites. Les colonnes florales reparaissent. La sculpture préservée permet mieux de juger de ce que fut l'apport artistique du moyen empire.

Le cubisme à partir duquel le sculpteur memphite savait sculpter une vivante effigie sert de nouveau de point de départ, et, cette fois, parce qu'il est appris, s'affirme un peu plus au détriment de la vie personnelle de l'œuvre. Les statues assises de Menthouhotep le Grand y ajoutent, dans la puissance de leurs proportions ramassées, un souvenir probable d'un néosumérisme à la Gudéa, fort explicable après un retour de contact avec l'Asie dans le Delta. Les statues du début de la XII<sup>e</sup> dynastie, réagissant contre toute influence extérieure, se bornent à se montrer memphites. Autant dire qu'elles ne le sont guère. Quelques bonnes statues de Sésostris I<sup>er</sup> lui donnent la forme osiriaque d'un mort enveloppé de ses bandelettes et de son linceul, mais debout, ressuscitant, le visage heureux, les mains ressaisissant les signes de la vie et du pouvoir; elles sont à la fois sculpture et architecture dans leur adaptation au pilier carré où elles s'adossent.

Un accent nouveau s'affirme au milieu de la dynastie, vers 1900 avant J.-C. Le sculpteur, incité peut-être par le roi lui-même, que devait fatiguer l'affectation de se voir attribuer un calme divin où se perdait le mérite de ses luttes de centralisateur, marque au visage du pharaon l'accablante et fière conscience de la responsabilité. Aux règnes de Sésostris III et d'Amenemhat III qui se partagent presque tout le — XIX<sup>e</sup> siècle, appartiennent de nombreux portraits de qualité de ces rois, et des particuliers qui s'en inspirent. Tantôt l'amère obstination à la tâche, tantôt la généreuse détermination à l'entreprendre envers et contre tout obstacle, façonnent — pour la première fois — les visages à l'humanisme de la fatigue. Pareilles atteintes ont souvent mené ailleurs à de la violence artistique; elles restent soumises ici à la

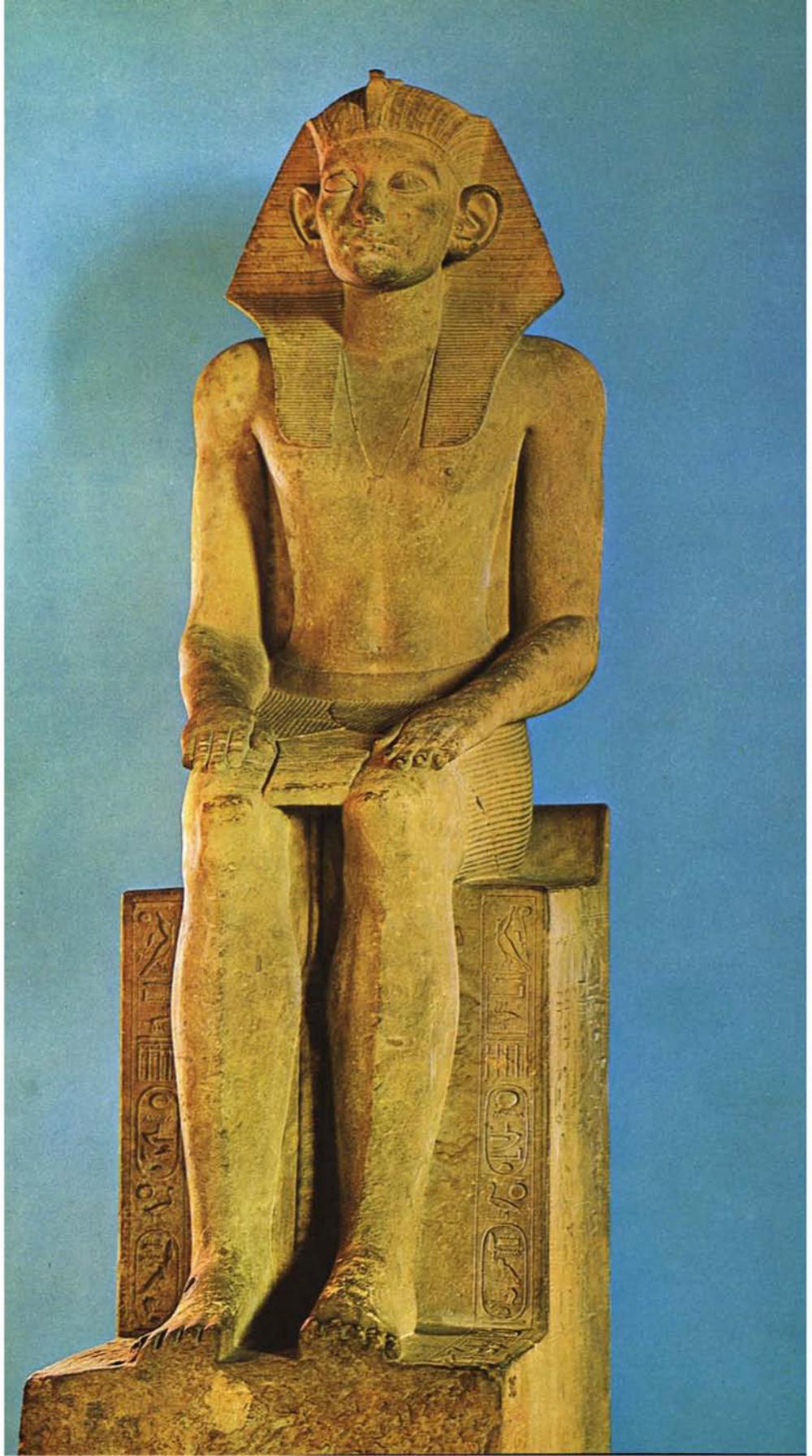


*Fig. 23. Habituellement le sphinx égyptien stylise en calme noblesse le corps du lion pour l'assortir à la tête royale, humaine et divine. Les grands sphinx de granit noir trouvés à Tanis (au Caire), interprétant en sauvage énergie la physionomie méditative d'Amenemhat III, rénovent ainsi le raccord entre le visage de l'homme et le corps du fauve. (Vers - 1830.)*

*Fig. 24. La statue en grès quartzite d'Amenemhat III représente ce roi encore très jeune et déjà conscient de la gravité de sa mission. La tradition de l'art égyptien aide à sa dignité par une rigueur architecturale toujours fondée sur le rectangle.*

justesse des proportions ; le progrès d'individualisation qui anime, de bas en haut, la statue, comme si, du bloc rectangulaire, montaient au visage vie et pensée, reste toujours modéré, cohérent.

Un sphinx de Sésostri III, en diorite, a le visage marqué d'un tourment qui est trop humain pour le composé divin que doit être un sphinx. Les auteurs des grands sphinx en granit noir d'Amenemhat III ont résolu la difficulté en sollicitant le visage bosselé du roi dans un sens de puissance ; la force du corps de lion y rejoint l'énergie de l'homme, uni au fauve symbolique en un composé d'ardeur. Peut-être



cette réussite a-t-elle stimulé les artistes dans une série de portraits de l'époque où ils obtiennent du granit, du grès ou du schiste, d'exprimer l'effort humain.

Parmi les statuettes privées, que l'on dédie dans les temples comme dans les tombeaux, il y en a qui, par la rondeur du crâne ras, une certaine lourdeur de proportions, l'étroitesse de la poitrine par rapport à la massivité de l'épaule et du bras, et quelques plis indiqués au long pagne serré à la taille, semblent perpétuer le souvenir, toujours récurrent en Mésopotamie même, sous les dynasties d'Isin et de Larsa, de la compacité des *Gudéa*; la présence de plus en plus assurée de l'Égypte au Liban et en Syrie favorisait les échanges.

De nombreuses sculptures égyptiennes de la XII<sup>e</sup> dynastie ont été retrouvées dans ces régions du Levant; l'imitation de l'Égypte, dans l'art de statuettes locales, est aussi superficielle qu'indiscutable. À côté de celles-là, des figures au grand nez gardent le corps plat qui peut-être indique le caractère immatériel d'un dieu. Les orfèvreries des tombes royales de Byblos ajoutent aux influences de l'Égypte et du continent celles de l'Égée. Au — XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Égypte désunie baisse en prestige artistique aussi bien qu'en puissance et cède, vers la fin de ce siècle, à l'invasion des Hyksos, venus d'Asie.

### Le relief et la peinture, sous la XII<sup>e</sup> dynastie, gardent souvent un accent de brusquerie

La XI<sup>e</sup> dynastie avait cherché modèle, pour le relief comme en tout, dans le répertoire inépuisable de l'ancien empire. L'imitation est d'abord un peu appuyée et rude, mais vivante; elle arrive à une délicatesse qui devient ténue. La XII<sup>e</sup> dynastie, au début du — II<sup>e</sup> millénaire, affirme tout de suite plus de solidité, un modelé plus animé, encore qu'avec un tact où se divinise, mieux qu'aux statues, le visage épais, mais joyeux de vitalité et d'intelligence créatrice, de Sésotris I<sup>er</sup>.

Les reliefs des hypogées provinciaux sont nombreux. C'est en partie à des sujets de luttes guerrières ou sportives, héritages de la période féodale, et en partie à la rudesse de facture de ce temps, que les compositions doivent quelque brusquerie, des traits heurtés. Les sculpteurs de la nécropole princière de Meir, en moyenne Égypte, se sont amusés à disséminer, parmi les travailleurs gaillards des tableaux de la campagne, des hommes bedonnants ou efflanqués qui introduisent un grincement à la Breugel dans le concert autrefois si optimiste.

*Fig. 25. L'importance, dans la tombe thébaine d'Intefiker, de la scène des danseuses, la seule à occuper toute la hauteur du mur, nous permet de penser que c'est l'œuvre d'un peintre estimé en son temps et qui nous le représente bien. L'élégance de l'attitude n'élimine pas une roideur rustique et une lourdeur du visage où se prolongent peut-être des influences d'expressionnisme oriental. (—XXe siècle.)*





*Fig. 26. Ce relief de Sésostris Ier a retrouvé beaucoup des qualités de l'ancien empire. Il est cependant plus touffu, et il cherche hasardeusement à rendre une expression, « respirer le souffle de sa narine », qui n'est guère compatible avec les moyens graphiques. (- XXe siècle.)*

### La Nubie, au moyen empire, devient méditerranéenne

*Fig. 27 et 28. Une peinture murale du palais de Mari encadre la solennelle investiture du roi Zimrilim (Louvre) d'un décor pittoresque où prédomine la structure par rectangles. (- XVIIIe siècle.) — La petite tête de pierre noire qui représente probablement Hammurabi est digne, par les marques de la fatigue et la fermeté pensive, des portraits de la seconde moitié de la XIIe dynastie égyptienne. (- XVIIIe siècle.)*

La peinture est souple à noter la tendance. Dans l'hypogée thébain d'Intefiker, un grand tableau groupe, sur toute la hauteur du mur, ailleurs divisé en registres, des danseuses presque nues. L'artiste a noté un contraste à la Degas entre la souplesse racée de l'attitude et la vulgarité du visage. A Béni-Hassan cependant, le bonheur règne dans le monde de la peinture comme dans l'architecture. Au fond d'un hypogée, une scène de tendresse a été promue, au-dessus de la niche centrale du fond, à un symbolisme paradisiaque. Sous la ligne de contour du filet, qui ne sert plus que de cadre, les oiseaux au plumage beige, vieux rose, noir ou gris, se détachent tranquilles sur le vert léger des feuilles et sur le jaune des fleurs d'un mimosa, comme pour achever le bouquet.

Il semble paradoxal d'inclure la Nubie dans un examen de l'art méditerranéen. Je crois qu'il n'est pas possible de l'éviter. D'abord la colonisation et l'influence de l'Égypte ont pénétré si avant au pays des Cataractes que la communication avec la Méditerranée est, de ce côté, certaine; il se peut aussi qu'il y ait eu, par la Mer Rouge, des communications directes avec le Levant. Les forteresses de briques crues que la XII<sup>e</sup> dynastie a construites en Nubie, surtout autour de la II<sup>e</sup> Cataracte, pour séparer le pays colonisé de la zone d'influence plus africaine, ont des perfectionnements qui ne se trouvent pas en Égypte même; et ces bastions arrondis, ces fossés à pont-levis, paraissent tenir de l'art de la fortification que l'on constate plus tard aux pays du Levant, bien plus exposés que l'Égypte au va-et-vient guerrier, et entraînés à y parer. En Égypte même, six ou sept cents ans plus tard, les fortifications que Ramsès III élèvera autour du temple de Médinet Habou se donneront pour syriennes. La XII<sup>e</sup> dynastie, implantée dans le Levant, pouvait y avoir emprunté des types de fortifications, dont elle n'avait pas besoin chez elle, pour les transporter en Nubie où elles étaient nécessaires. Je croirais aussi vraisemblable que des influences directes de Syrie en Nubie aient aidé les Égyptiens à y trouver ces perfectionnements.

Plus au sud, près de la III<sup>e</sup> Cataracte, à Kerma, en zone d'influence, des plaques de faïence pour revêtements muraux participent à la fois de la vie et de la gaieté du décor égyptien, et de la régularité symétrique du décor mésopotamien. Cette parure murale de faïence vient renouveler ainsi en pleine Afrique les antiques procédés des mosaïques de clous de terre cuite peints d'Uruk et des plaques bleues de Djéser à Saqqarah.





**La Mésopotamie, au début du -II<sup>e</sup> millénaire couvre, par le décoratif, un compromis entre humanisme et expressionnisme**

L'humanisme tempéré de la III<sup>e</sup> dynastie d'Ur, moyen terme entre les tendances des deux populations sémitique et sumérienne, continue à marquer l'art mésopotamien, sous les dynasties rivales d'Isin et de Larsa, contemporaines de la XII<sup>e</sup> dynastie égyptienne, puis sous la I<sup>re</sup> dynastie de Babylone. L'art des débuts de celle-ci est mieux connu par des œuvres découvertes à Mari que par Babylone elle-même. Deux gouverneurs de Mari, Puzurishtar et Ishtupilum, ont laissé des statues d'une dignité menacée de formalisme où les souvenirs d'Agadé et de Lagash se dosent inégalement. Dans l'immense palais qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. se fit construire, autour de plusieurs cours, Zimrilim, roi de Mari, une statue-fontaine de la déesse Ishtar, aux larges traits préjunoniens, tient de ses mains jointes, devant le kaurakès ondoyant de sa robe, le vase d'où ruisselait l'eau symbolisant la fertilité et la vie.

Une grande peinture murale de ce palais de Mari encadre la solennelle *investiture*, conférée au roi par Ishtar, de grands palmiers auxquels grimpent familièrement des cueilleurs de dattes. Pareille note pittoresque diversifie les types des citoyens de Mari qui s'affairent avec bonhomie à des apprêts de sacrifice.

Même variété à Babylone ; sur des terres cuites estampées, revivent des scènes de musique, de lutte, de simples sujets de genre d'un modelé souple et juste ; sur d'autres, figure une déesse nue debout, de face, tantôt vénuste, tantôt d'un violent expressionnisme charnel. Le plus célèbre exemple de la sculpture de pierre est l'en-tête du *code de Hammurabi*. Le roi législateur, qui a reconstitué à peu près l'empire d'Agadé, se tient debout devant son dieu ; le pli du bras détermine un mouvement de drapé dont le sculpteur babylonien a su préférer, non sans hésitation ni gaucherie, le noble allongement au détail de la bordure galonnée. La physionomie attribuée au roi, et partant au dieu, dans cette optique méditerranéenne de consanguinité de l'un à l'autre, offre des traits assez peu habituels pour que l'on puisse également reconnaître Hammurabi dans une très belle petite tête de pierre noire du Louvre. La pensive lassitude de ce visage paraît rappeler, avec un sens bien personnel, l'attentive préoccupation des derniers grands pharaons de la XII<sup>e</sup> dynastie. Deux bronzes du Louvre concilient la saveur vivante et la dignité du sacré. L'un est un personnage priant, un genou en terre, l'autre un groupe charmant de trois chevreaux dressés dos à dos, qui prélude gentiment aux figurations grecques de la triple Hécate ou des Grâces.

La puissance de l'empire babylonien tendait à unifier l'art de tout le territoire. Un temple, à Tell Harmal, se dispose en enfilade comme ceux de l'Égypte ; deux lions gardiens assis, agressifs, en terre cuite,

annoncent l'attitude des lions archaïques du létoion de Délos, mais non toute leur tension vers le ciel.

Le goût d'un art personnel et de vraisemblance humaniste s'étend, depuis le pays d'Alep où a été trouvée la tête énergique et prudente, en pierre sombre, d'un roi Yarimlim, jusque bien à l'est où le royaume d'Assyrie, jadis simple province de l'empire agadéen, marquée, sous Shamshiadad I<sup>er</sup>, quelques fragments de sculptures d'un accent local plus lourd.

Mais les vagues d'immigration indo-européennes vont interrompre ces développements. Les Mitannéens et les Hurrites se fixent en Assyrie et en Syrie, les Hittites en Anatolie, d'où ils vont piller Babylone, qu'ils laissent ouverte une fois de plus à l'invasion de montagnards de l'est.

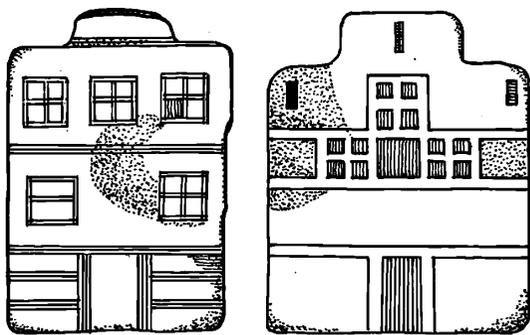
**La Crète, au -II<sup>e</sup> millénaire, plie l'humanisme et les partis rectangulaires au goût marin de l'ondoiement et de la légèreté**

La Crète devient au —II<sup>e</sup> millénaire une puissance qui rayonne de Cnossos, au milieu de la côte nord, vers le milieu de la côte sud, en direction de l'Égypte. Elle emprunte à la tradition memphite le pilier carré. Celui-ci, employé aux souterrains et salles profondes du rez-de-chaussée des palais, est tantôt utilitaire, tantôt associé à des cultes issus de grottes sacrées. Aux parties visibles des palais, ce pilier a été employé souvent en ordre impair, alternant avec la colonne. Cette colonne était un cône tronqué de bois, reposant sur la section étroite ; le sommet plus large ne porte la tablette carrée de l'abaque débordant que par l'intermédiaire du « coussinet », dont le nom grec d'*échine* évoque justement la forme d'oursin. Il semble que ce soit la tête d'un pieu-clou que, dans ces pays de tremblement de terre, on dut, à l'origine, avoir piqué dans le sol pour une construction sans poids. Le support posé n'aura été adopté plus tard qu'avec un ensemble d'architecture plus cohérent. Quoi qu'il en soit, cette colonne, contraire au profil naturel d'un tronc d'arbre, révèle bien le goût des effets de légèreté. N'ayant guère eu à inventer eux-mêmes les plans rectangulaires appris en Égypte et en Orient, les Crétois se sont inspirés très librement des redans des murs de briques vus dans ces pays d'anciennes civilisations ; ils en ont fait des décrochements qui animent irrégulièrement les murailles extérieures, tandis que, dans les cours, des porches à colonnes, des loggias, des galeries à plusieurs étages, semblaient féeriquement affranchir la masse des lois de la pesanteur. La prédilection pour l'imprévu se constate aussi aux appartements de dimensions modestes, éclairés obliquement par des puits de lumière, et reliés entre eux par des escaliers coudés.



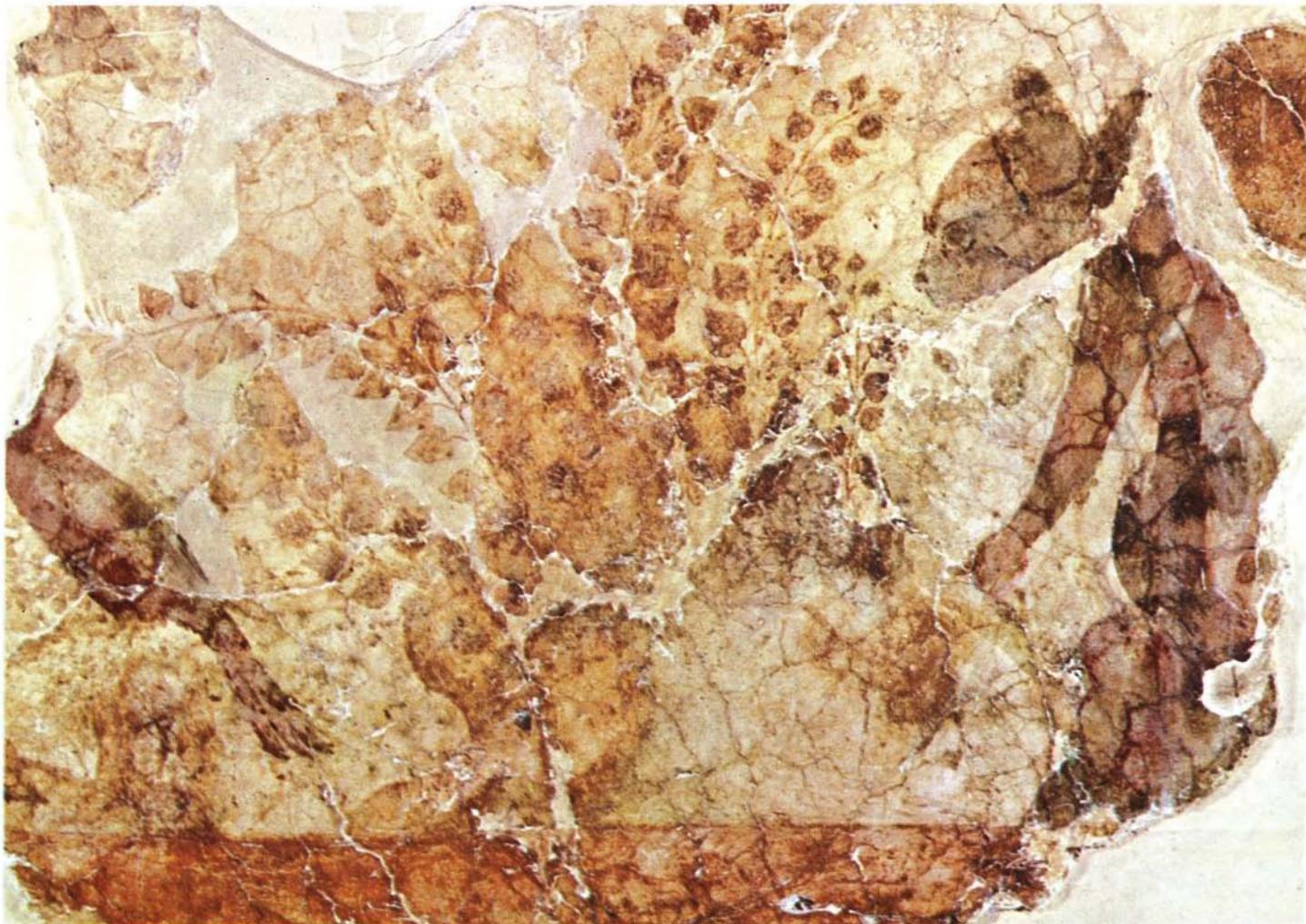
Les maisons privées étaient moins fantaisistes. Des plaquettes de faïence, retrouvées à Cnossos, reproduisent des façades aux compositions pondérées. Souvent la construction est faite d'agencements de poutres rejointoyées de pisé; d'autres maisons sont en pierre ou en briques bien appareillées. La porte, généralement au milieu du rez-de-chaussée, est rarement encadrée de fenêtres; des plaquettes reproduisant des façades sans porte ne peuvent que donner l'aspect des faces latérales ou arrière, qui devaient être assez souvent visibles. Les fenêtres se répartissent, au-dessus du rez-de-chaussée, sur un ou deux étages, et comme elles sont pourvues de croisées, où devait s'enchâsser quelque matière translucide, la maison prend un air Renaissance italienne fort curieux; la répartition des fenêtres dans la façade est très variée, mais presque toujours symétrique. Sur la terrasse, un pavillon médian est parfois interprété comme une lanterne qui aurait éclairé indirectement des appartements centraux; mais ces pavillons sont généralement aveugles ou ajourés d'une toute petite fenêtre; ils couvraient probablement l'aboutissement de l'escalier et, de fait, ces maisons aux nombreuses fenêtres sur plusieurs côtés n'avaient nul besoin d'être éclairées en lanterne. Leur carrure logique fait un vis-à-vis d'aimable modération bourgeoise à la fantasque légèreté des palais.

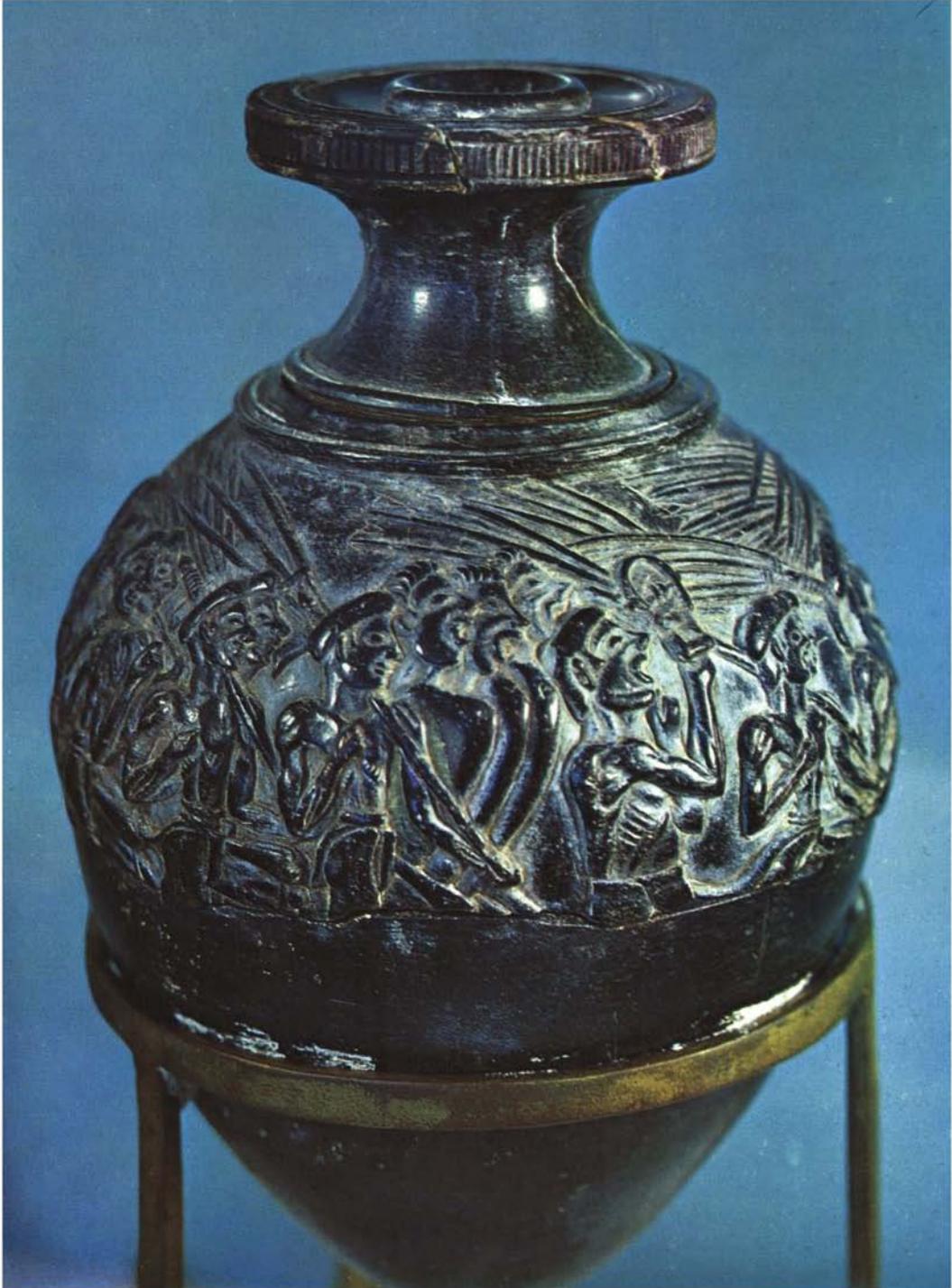
Les désastres de l'Égypte et du Proche Orient, à partir de la fin du — XVIII<sup>e</sup> siècle, touchèrent si peu ou si passagèrement la Crète, qu'il ne s'impose pas d'étudier séparément les périodes qui ont précédé et suivi la destruction d'édifices tout de suite reconstruits. La plupart des peintures aujourd'hui connues décoraient les palais rétablis, plus ouverts et hardis que jamais. Manifestement la confiance régnait dans la marine qui protégeait l'empire minoen. L'île avait bien des raisons de s'attacher, comme devait le faire Venise, à tout sujet évocateur de la mer; et ce n'est pas seulement le sujet, mais la manière de le traiter, qui rappelle la mobilité des flots et de leurs reflets. Le peintre adopte, il est vrai, beaucoup des rectifications du dessin égyptien, surtout l'œil de face dans le visage de profil; et le rouge brun pour les hommes, le jaune léger pour les femmes. Mais il ne voit dans les rectifications qu'un moyen de clarté; il ne s'attarde pas à y déceler un principe d'espace fondé sur le rectangle; son univers est ondoyant. L'horizon marin lui offre ses éclaircissements variables, ses caprices de dauphins, ses poulpes sinueux, ses rochers crevassés, l'humidité remontant en nuages et développant la végétation, abri des animaux furtifs. L'homme prolonge en surface l'irréalité d'une vision de plongeur. Il s'y adapte. Peut-on dire que jamais il *soit*? Il *devient* toujours ce que réclame de lui le mouvement suivant. L'art crétois, développé, comme celui de l'Égypte, au cours de longues périodes de prospérité et de suprématie, est également un art de bonheur, mais au lieu d'en



Les façades de maisons crétoises, que reproduisent des plaquettes de faïence trouvées à Cnossos (Musée d'Héraklion), ont une pondération bien différente de la fantaisie aérienne des palais. (Ire moitié du — II<sup>e</sup> millénaire.)

Fig. 29. Le lampadaire crétois doit sa forme à l'imitation d'une colonne égyptienne qui n'était encore exécutée qu'en bois. L'imitateur, séduit par la grâce du bouquet architectural, a changé en un agencement irréal le collier des petits boutons de fleurs qui, dans le modèle égyptien, s'intercalaient entre les grandes tiges. (Ire moitié du — II<sup>e</sup> millénaire.)





*Fig. 30 et 31. L'ondulation prudente du chat aux aguets parmi les plantes flexibles transpose dans un décor terrien le goût crétois des courbes aquatiques (Héraklion). (Ire moitié du -IIe millénaire.) — Le vase des moissonneurs (Héraklion) illustre à merveille l'humanisme de mouvement et de joie de l'art crétois. Plus qu'ailleurs s'y marque un goût de la structure corporelle, que l'art grec voudra plus correct. (Ire moitié du -IIe millénaire.)*

reconnaître la source dans une continuité rassurante, le Crétois semble se plaisir à danser, comme ses acrobates au-dessus des taureaux, à la pointe du risque et de l'imprévu. Il va, et c'est inouï à cette date, jusqu'à dissoudre le contour, à briser en impressionnisme la consistance des sujets, dans un fourmillement de traits inachevés ; et c'est l'être humain, la femme surtout, coquette et vive, centre de la création faite pour sa joie, qui l'incite le plus à cet éblouissement de l'attention. Il veut capter des foules entières, des foules animées, bourdonnantes, murmurantes, sur lesquelles des oppositions de clair et de sombre ne peuvent que rendre les ombres fugitives des nuages.

Ce n'est nullement la rupture de l'unité humaine d'un *Kurlil* devant la fulgurante révélation du divin. Les Crétois sont humanistes. Ils ont aimé rendre, dans les reliefs de vases de pierre, le vibrant ressort de structure des hommes en action ; mais le mouvement les intéresse surtout en soi ; même des statuettes isolées se cambrent, tendent les bras, partent en cabrioles, plutôt que de poser. La docilité du pinceau entraînait souvent les peintres à passer outre au vrai de la structure pour aller tout de suite au mouvement en cours, à la ligne lancée, qui reste ouverte. Les vases peints, les intailles, malgré les usages de stabilité ou de définition précise, ont aussi le décor impulsif. Cela fait un art délicieux, provocant à la vie, mais dont la séduction, étant celle d'un enchantement, laisse peu d'appui à la pensée, de refuge à la tristesse. L'art égyptien, par sa confiance dans le construit de l'homme et du monde, offrait à la tristesse la sécurité d'une armature formée dans le bonheur. L'art crétois ne propose à la tristesse que le rebondissement vers l'instant prochain qui la fuira. Mais c'est là aussi, pour qui cherche à voir plus loin, motif d'inquiétude. Les jardins charmants de l'art crétois sont un peu des jardins de mirage.

Ce peuple était trop intelligent pour ne pas ressentir ce point faible. Des statuettes d'adorants ou adorantes nous les montrent une main portée au front, l'autre posée sur le torse bombé, tout à leur méditation, à leur brusque inspiration de piété. Seulement l'attitude est si mouvementée que l'on prévoit déjà l'instant où le mouvement reprendra le dessus, où cet accès de sérieux se changera en action. Il faudra, et c'est humain, le malheur pour changer l'optique. La Crète, menacée, ravagée ou subjuguée par les Achéens, qu'elle avait tant contribué à former, témoigne, dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> millénaire, de velléités de sobriété, de stabilité, qui commencent, avouons-le, par lui aller assez mal. Son charme s'est dissipé avec sa joie. Mais c'est tout de même la Crète qui, après une longue éclipse, manifesterà la première, et cette fois par un sens affirmé de la structure, l'éveil de l'art grec.

## Chapitre V

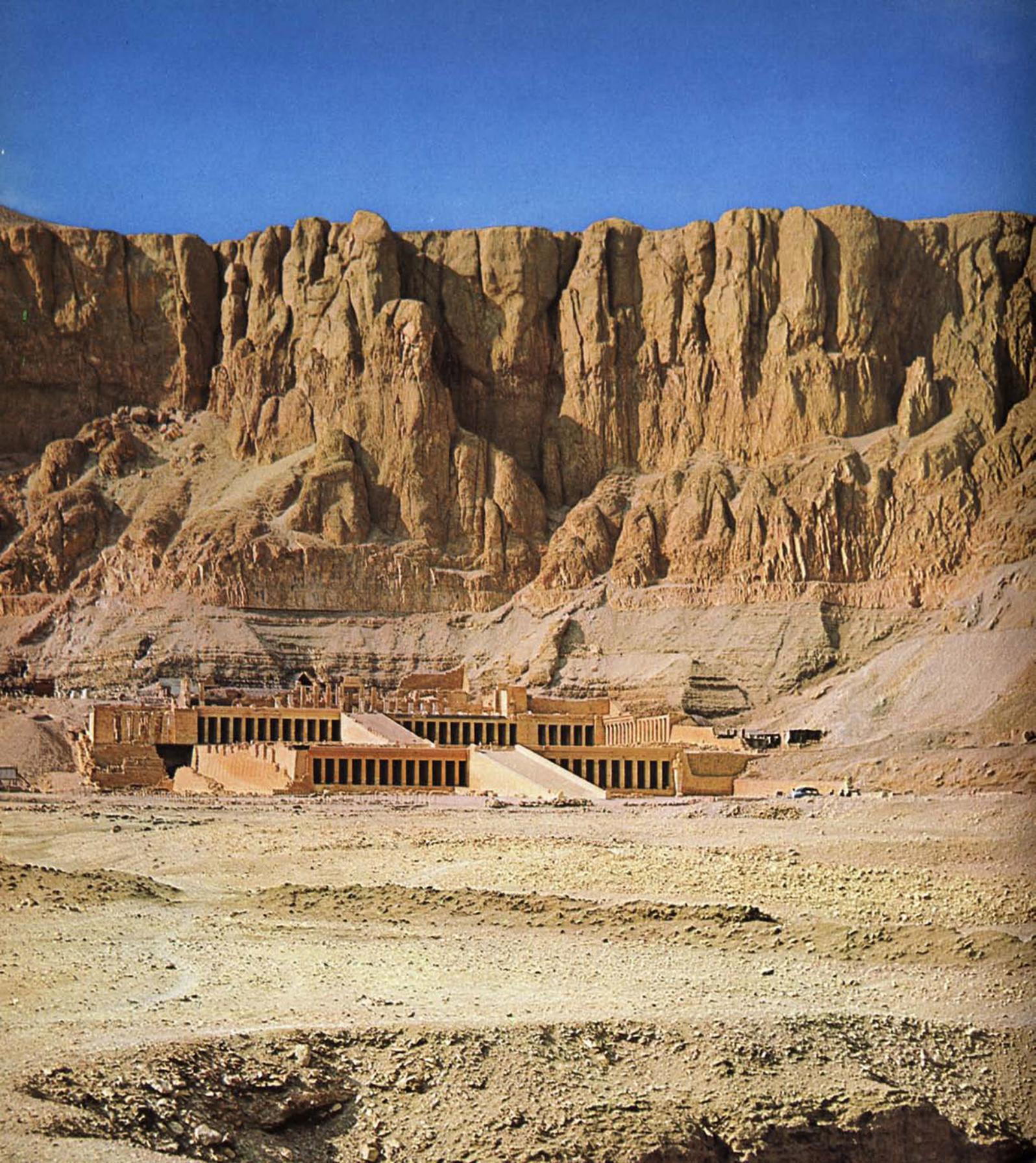
### Au milieu du -II<sup>e</sup> millénaire, la stabilité politique généralise la civilisation

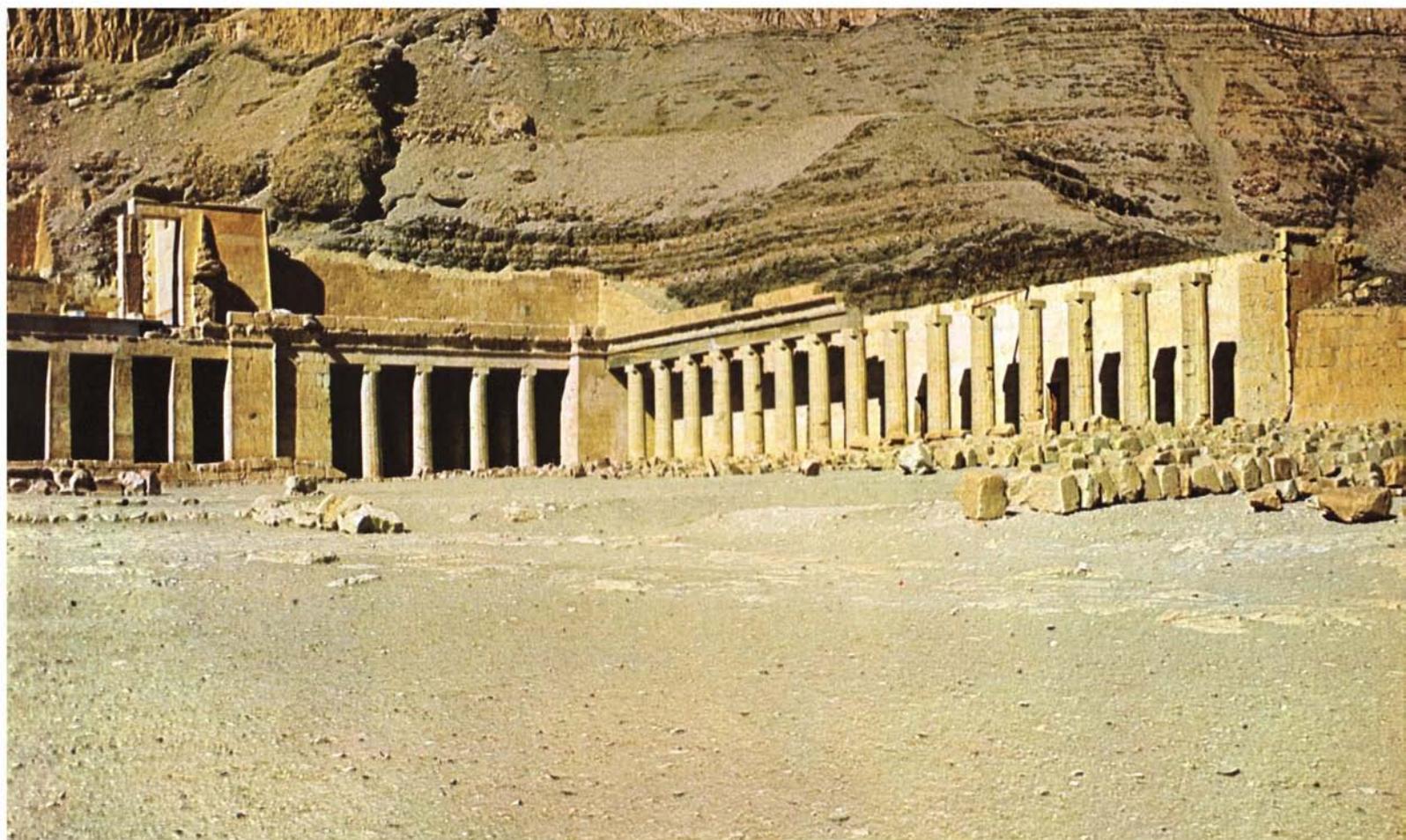
**La XVIII<sup>e</sup> dynastie égyptienne  
poétise l'humanisme dans la  
rectitude**

*Fig. 32 et 33. Le temple de la reine Hatshepsout à Deir-el-Bahari clarifie en rectitudes rythmiques les puissantes données du paysage, horizontales des stratifications, verticales des ravinelements, pentes des versants. — En marge des rectangles de la tradition architecturale, la façade de la chapelle du dieu Anubis introduit une sensible nuance ; elle se compose de colonnes à seize pans, dont le profil s'incurve un peu en s'amincissant vers le sommet ; devant l'entrée du sanctuaire l'intervalle central un peu plus large se désigne au choix du promeneur. (Vers -1500.)*

Après la fin de la XII<sup>e</sup> dynastie, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., l'art égyptien s'était dispersé, comme le pouvoir, entre les différentes tendances qui s'étaient fait jour aux siècles de prospérité précédents ; mais la baisse en qualité était alarmante. Il y a pourtant des raisons d'admettre que les rois hyksos, qui régnèrent durant plus d'un siècle sur une grande partie du pays, aidèrent, par leurs attaches en Asie, la civilisation égyptienne à maintenir ou à reprendre contact avec l'Orient ; de sorte que, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> av. J.-C. ; lorsque les rois thébains, alliés à des Egéens, chassèrent les Hyksos et, pour prévenir un retour des Asiatiques, imposèrent leur suprématie au Levant, ils trouvèrent le terrain plus ou moins préparé à l'hégémonie de l'Égypte par une estime de son art qui n'avait peut-être pas tout à fait cessé.

Le roi libérateur et déjà conquérant Ahmosis, fondateur de la XVIII<sup>e</sup> dynastie et du nouvel empire, possédait des armes d'apparat sur lesquelles l'influence égéenne est manifeste. Son successeur Aménophis I<sup>er</sup>, qui se consacra au redressement intérieur de l'Égypte, voulut rattacher sa mission restauratrice à celle de Sésostris I<sup>er</sup>. Lui aussi avait un physique assez lourd, mais relevé d'intelligence et éclairé de cette bonté qui, dans la suite, le fit considérer comme un dieu. La bienveillance de ce roi donna le ton à tout l'art du nouvel empire ; les statues osiriaques de son successeur Thoutmosis I<sup>er</sup>, à

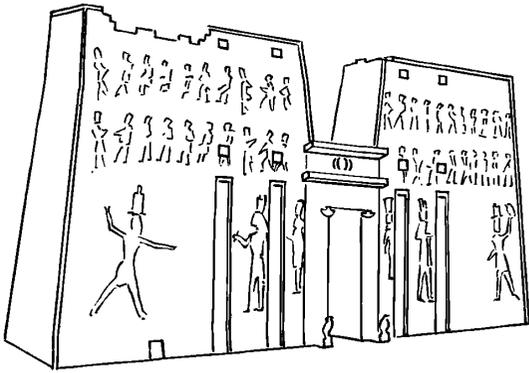




Karnak, tiennent à la fois de la correction un peu trop sage de maintes statues du début de la XII<sup>e</sup> dynastie, et, bien qu'il fût un homme de guerre, hardi à pousser ses conquêtes<sup>4</sup> jusqu'à l'Euphrate, de la souriante aménité de son prédécesseur.

Des deux obélisques dressés par Thoutmosis I<sup>er</sup> à l'ouest du sanctuaire du dieu Amon à Karnak, celui du sud est seul resté debout. Il n'est pas aussi réussi que celui de Sésostris I<sup>er</sup> à Héliopolis ; l'angle du pyramidion effilé prolonge trop l'inclinaison de l'arête du fût, et donne, au lieu d'une impression d'élan, celle d'une hésitation dans la montée. L'obélisque élevé tout à côté, vers —1500, par la fille de Thoutmosis I<sup>er</sup>, la reine régnante Hatshepsout Maâtkaré, est au contraire d'un dessin très juste. Le pyramidion moins effilé se sépare du long fût par un angle net, et en paraît plus sûrement dardé vers le ciel.

Les constructions des premiers rois de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, à Karnak, respectaient les monuments du moyen empire, aujourd'hui détruits et qui peut-être étaient déjà ruinés. Le nouveau temple, remanié à chaque génération, et, lui aussi très endommagé, permet du moins de deviner, depuis l'élévation des pylônes d'entrée jusqu'au sanctuaire étroit, que s'y appliquait le principe d'une enfilade de volumes décroissants annoncé à l'hypogée de Sarenpout II. Déjà une avenue plus ou moins monumentale devait rattacher, en ligne droite, le temple à un canal menant au Nil. Mais si l'entrée officielle, religieuse, liée au sens sacré du fleuve, était celle de ce côté ouest, l'entrée normale, pour les Thébains, était au sud. Aussi les rois de la première moitié de la XVIII<sup>e</sup> dynastie tracèrent-ils, devant ce côté du temple, une avenue qui, s'en détachant à angle droit, était dirigée vers le sud, et ils l'ennoblirent, peut-être à l'imitation des portails mésopotamiens encadrés de tours, de pylônes qui ont subsisté. Ce sont, de part et d'autre de la voie sacrée, des massifs jumeaux, dont l'élévation pyramidante s'arrête et se compense à la corniche évasée. Les deux môles sont faits pour se répondre. L'inclinaison du parement de chacun d'eux est plus accusée à la face extérieure qu'à celle qui est tournée vers le portail médian, de sorte que le pylône s'inscrit idéalement dans un triangle dont la pointe irréaliste se situerait bien au-dessus de son portail. En manifestant de cette façon allusive, à l'entrée du temple, le mouvement d'aspiration qui est naturel à un monument religieux, l'Egyptien, habitué à un art discret, faisait un peu trop confiance au public. L'horizontalité des corniches est trop stricte pour laisser s'élever un appel à ce sommet imaginaire ; des mâts porteurs d'oriflammes à la façade du pylône, des obélisques les précédant, avaient bien mission d'interrompre, par leur élan, cet obstacle à l'aspiration. Mais obélisques et mâts ont disparu, la corniche est souvent tombée, et les pylônes,



*Les temples du nouvel empire, tel le temple de Khonsou, ont pour façade un pylône, portail encadré de deux tours pyramidantes qui forment barrière entre le profane et le sacré. L'inclinaison de l'angle extérieur est plus forte que celle des angles qui touchent au portail, et cette différence, orientant la composition vers l'axe médian, suggère un départ d'élévation, que tempère l'horizontalité des corniches.*

*Fig. 34. Dans une salle construite par Thoutmosis III à Karnak, la colonne à seize pans, exécutée en grandes dimensions, garde au léger rétrécissement du tronc d'arbre originel un profil un peu incurvé. (Ire moitié du —XV<sup>e</sup> siècle.)*





*Fig. 35. L'obélisque de Thoutmosis Ier à Karnak rappelle les premières constructions de quelque importance qui marquèrent la restauration de l'Égypte après l'expulsion des Hyksos asiatiques. Un certain défaut de décision dans l'angle du fût et du pyramidion traduit les hésitations de la période de renaissance qui précéda le classicisme de Deir-el-Bahari. (Ile moitié du -XV<sup>e</sup> siècle.)*

il faut l'avouer, sont surtout remarquables par leur conformité aux assises des falaises qui forment l'horizon latéral de la vallée du Nil.

L'ouvrage marquant de la période est, sur la rive ouest, le temple que la reine Hatshepsout établit symétriquement au monument de Menthouhotep le Grand, dans le fond de l'admirable cirque rocheux de Deir-el-Bahari. L'intention de parallélisme avait commencé par être si forte que le premier plan du nouveau temple comportait probablement une pyramide centrale; mais il eût été maladroit de répéter la même forme, qu'amoindrissait l'immensité du paysage. L'architecte conforma son temple au dessin stratifié de la falaise à laquelle il l'adossait. Construction et site ne font qu'un. Trois terrasses en gradins, bordées, autour d'une rampe médiane, de portiques de piliers carrés, reprennent l'horizontalité des stratifications, tandis que les ravinelements de la falaise se retrouvent régularisés aux verticales des piliers et des intervalles d'ombre. Ainsi se clarifient dans l'architecture les données éparses du paysage, qui paraît ne plus en être que l'ébauche. Le rythme des piliers encadrant la montée de la rampe, vers le sanctuaire supérieur, est si pur, que c'est lui qui rayonne sur l'arrière-plan montagneux dont il est issu. Il est devenu le foyer de cette grandeur.

L'ensemble nous comble encore; et pourtant le dernier portique est ruiné; et peut-être manque-t-il un couronnement; il semble que, derrière ce portique du gradin supérieur, une salle, surélevée en son milieu pour un éclairage en lanterne, ait achevé de donner à l'étagement aéré, en accord avec la Cime d'Occident et l'édifice de la XI<sup>e</sup> dynastie, une convergence pyramidante. Mais à voir le monument tel qu'il est appuyé aux grandes roches, nous ne demandons rien d'autre, tant a de permanence, jusque dans la ruine, la concorde d'éléments faits pour se répondre en un tout.

Le chef-d'œuvre manifeste presque autant que celui de Khéphren la foi de l'Égypte dans la spiritualité des partis de rectitude. Il est d'autant plus intéressant de constater que, derrière ces portiques, les sanctuaires, creusés dans la montagne, introduisent, par leurs voûtes fictives, décorées d'étoiles, un tout autre symbolisme de l'espace. C'est que l'Égyptien pluraliste admettait que ses idées n'étaient que des approximations et cernait de plusieurs d'entre elles une vérité qu'il ne prétendait pas définir tout entière. Les différentes interprétations de l'espace physique n'étaient dans le temple que moyens d'acheminement à un monde de transcendance.

Le portique de fond de la terrasse intermédiaire s'élargit, au sud, sans grand changement de façade, en un petit temple de la déesse Hathor, et au nord, en un petit temple du dieu Anubis, dont le portique de colonnes cannelées se prolonge en équerre le long du côté de la terrasse.

Les colonnes rappellent celles de Béni-Hassan par l'humanité des proportions. Ce sont cependant moins des cannelures que des facettes, aux arêtes à peine relevées, qui renforcent l'élan. L'unité de ce support est exceptionnelle. La dalle carrée qui constitue le chapiteau, l'abaque ne débordent qu'aux angles ; au milieu de chacune de ses faces vient se prolonger l'affleurement d'une facette médiane ; aussi est-ce d'un seul mouvement que monte la colonne. Et ce mouvement est persuasif. Le fût s'amincit imperceptiblement depuis la base jusqu'au tiers de la hauteur, puis d'une façon un peu plus sensible. La légère inflexion qui en résulte, rappelant celle d'une tige ou d'un tronc, prête à l'élévation un naturel bonheur. Le jeu de la lumière et de l'ombre sur les facettes multiplie les lignes d'attraction vers le haut. Et le chapiteau fait un sobre relais à cette montée des forces, avant qu'elles ne s'épanouissent, par le nu de l'architrave, à l'évasement de la corniche.

La colonnade nord, qui accompagne le pèlerin dans sa marche vers le temple d'Anubis, est d'une cadence toute régulière, aux intervalles égaux. A la façade du petit temple, par contre, l'entrecolonnement central s'élargit un peu ; l'accentuation, assez discrète pour ne pas rompre le rythme général des portiques, est assez visible pour indiquer, à l'entrée du sanctuaire, un appel, un accueil.

Au-dessus de cet angle de colonnades, un autre ensemble, à la terrasse supérieure, n'est pas moins pur. C'est une cour intérieure, aux murailles d'un calcaire blanc qui s'est doré, au milieu de laquelle un autel de même appareil s'entoure, pour tout décor, d'un bandeau d'hiéroglyphes sous une belle corniche à gorge. Les parements inclinés des murs qui l'encadrent s'ouvrent comme pour élargir à l'espace du ciel la prière qui s'élevait de cet autel au soleil levant.

Les reliefs, associant aux calmes dieux et aux rois des scènes à personnages nombreux, y étendent le rythme heureux du temple. Des bateaux se dépassent, le vent dans les voiles, à l'occasion d'une fête ; sur la berge, de jeunes soldats, munis d'autant de rameaux et d'enseignes que d'armes, resserrent ou espacent la cadence de leur pas au gré de leurs interpellations amusées. La même verve et le même charme éclairent les scènes d'une expédition au pays de l'encens, sur la Mer Rouge ; l'harmonie se calme aux théories des porteurs d'offrandes qui, sur les murs de la chapelle funéraire de la fondatrice, convergent vers la stèle du fond, sous l'encorbellement d'une voûte en berceau (ill. p. 56, 57).

Des nombreuses statues provenant du temple, retenons de grands sphinx de granit rose dont le corps de fauve et la tête royale s'ennoblissent l'un l'autre, et telle figure de la reine, agenouillée, représentée comme un roi, la tête droite, parce que c'est en elle-même qu'elle communique le mieux avec la divinité.





Il est curieux de constater que Senmout, le puissant ministre d'Hatshepsout, qui était le précepteur de la princesse héritière Néferouré, se fit faire des statues où il enveloppe de mains trop grandes l'enfant assise sur ses genoux. Cet expressionnisme qui n'est pas sans beauté, ne permet pas, je pense, d'attribuer à Senmout le tout classique temple de Deir-el-Bahari, dont il a, au portique d'entrée de sa tombe privée, repris plusieurs éléments dans une composition compliquée, assez indigne du modèle.

L'une des particularités du temple de Deir-el-Bahari est de rendre partout visibles, par suite de l'élévation en gradins, les portiques généralement cachés ailleurs dans les cours, et enveloppés de murs. Il semble que la reine ait aimé ces colonnades à voir de loin, car elle en a laissé un autre exemple en Nubie. Ce bâtiment de Bouhen s'inspire de la chapelle-reposoir périptère aux deux façades semblables, prévues pour accueillir aussi bien l'aller et le retour d'une procession ; mais il est plus grand ; il est un temple. Plus que probablement les colonnes, du type de celles d'Anubis à Deir-el-Bahari, qui entourent sur trois côtés l'édifice, prolongeaient leurs portiques — car d'autres se trouvent remployées tout auprès, — à la façade arrière. C'est-à-dire que s'esquissait là le type du temple grec, peu allongé, entouré d'une colonnade égale. Mais l'innovation ne put s'imposer. Thoutmosis III, furieux d'avoir été tenu trop longtemps en tutelle par Hatshepsout, se fit une loi de changer le caractère de ce qu'elle avait entrepris. Il construisit à Deir-el-Bahari, entre le monument de la reine et celui de la XI<sup>e</sup> dynastie, un temple plus petit, mais plus haut placé sur le flanc de la montagne, qui formait le point culminant de ce rythme ternaire, sous la souveraineté plus lointaine de la Cime d'Occident. L'édifice de Thoutmosis III avait dominé ainsi la salle voisine à partie centrale surélevée en lanterne, dont à son tour ce pharaon adopta le parti au fond du temple de Karnak, dans la salle jubilaire qu'il y éleva. Celle-ci existe encore, et tout le monde peut y constater un principe de disposition qui, dès la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., fixait le modèle d'une série de basiliques hellénistiques et romaines dont les plus connues furent, au Forum romain, la basilique Aemilia et la basilique Julia.

La sculpture, sous Thoutmosis III, reste de très haut style. Sa grande statue de schiste, au musée du Caire, reprend avec bonheur, une fois de plus, l'attitude de l'homme debout, adossé à un panneau soutien, et le pied gauche porté en avant. Il est tellement à l'aise dans cette formule qu'elle paraît apte entre toutes à rendre la naturelle distinction de ce roi aux grandes vues, aux grandes actions, qui, supérieur à ses victoires et à ses efforts, regarde, le sourire aux yeux et aux lèvres, amicalement la vie.

*Fig. 36. Des chapiteaux de la chapelle de la déesse Hathor, qui fait pendant à celle d'Anubis au grand temple de Deir-el-Bahari, illustrent un essai de représentation de face en haut relief, conçu en dimensions beaucoup plus modestes comme applique à un manche de sistre, que reproduit ce type de colonne bathorique. Le sens des clivages rectangulaires a maintenu dans un plan le surnaturel d'un visage humain encadré d'oreilles de vache, dont l'invention remonte à la préhistoire. (Vers - 1500.)*

*Fig. 37. Dans une scène de chasse du tombeau d'Ouserhat, officier de recrutement d'Aménophis II, se voit l'une des premières représentations égyptiennes du char et des chevaux ; ceux-ci ont, dès l'abord, été interprétés en soulèsses plutôt qu'en force par le peintre thébain. (Vers - 1440.)*

Son fils Aménophis II, dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., inaugure, dans un temple de Karnak secondaire par les dimensions, mais non par la qualité, un type de support nouveau, destiné à une longue fortune : le pilier carré dont le chapiteau a le profil d'une corniche à gorge. Cette formule, qui donne une grâce tranquille à la transition entre la verticale du pilier et l'horizontale de l'architrave, allait être adoptée souvent comme encadrement, aux deux extrémités d'une colonnade. Une stèle de la fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie montre, à la façade du tombeau où se rend le cortège des funérailles, un portique de colonnes fasciculées ainsi terminé aux deux bouts par un pilier au chapiteau en corniche. La Grèce archaïque devait reprendre très souvent cette disposition, que l'on voit encore, à peu près intacte, à la façade intérieure est de l'ancien héraion de Paestum.

Les statues d'Aménophis II attribuent à ce roi-athlète des traits moins accentués, moins aquilins, que ceux de ses prédécesseurs. Une grande statue agenouillée, à Turin, garde la monumentale sérénité de ligne des statues semblables d'Hatshepsout et de Thoutmosis III, mais la tête se renverse légèrement vers l'arrière et cela suffit à nuancer d'aspiration l'entretien avec la divinité.

Du règne d'Aménophis II datent de très nobles sculptures animalières, panthères portant, à l'orientale, une statue, et cette vache-antilope de Deir-el-Bahari, dont les yeux humains expriment la sollicitude de la déesse Hathor envers les âmes à protéger.

Depuis le début de la XVIII<sup>e</sup> dynastie, mais de plus en plus jusqu'au règne de Thoutmosis IV, vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le décor peint des hypogées s'embellit à Thèbes. Ces chapelles, sous lesquelles se dissimule le caveau, sont composées, à l'entrée, d'une salle en largeur au milieu de laquelle s'embranchent un sanctuaire profond. Les plafonds sont peints à l'imitation de nattes aux couleurs gaies ou ornés de motifs déjà savants où interviennent des thèmes égéens. Sur les murs, les scènes de la vie heureuse, des funérailles, des pèlerinages aux villes saintes, ont renoncé aux savoureuses brusqueries du moyen empire ; c'est un enchantement de courbes qui, toujours avec discrétion et clarté, se complètent, s'entrelacent, pour former un chœur, à la grâce duquel on ne se lasse pas de rester attentif. Des représentations d'ambassades crétoises autorisent à reconnaître dans ces flexibilités une influence de l'Égée. Mais jamais la ligne ne se rompt ni ne se complique, et toujours la fantaisie se soumet au sens de la structure, que ce soit la structure des êtres représentés ou la structure de chaque scène, de tout le décor d'une paroi, où s'agentent des registres inégaux. De temps en temps un visage complètement de face, peu réussi, trahit la velléité de quelques peintures de s'émanciper des cliques rectangulaires. Mais c'est exceptionnel. La plupart des décora-

*Fig. 38. La double représentation de la chasse au boomerang et de la pêche à la pique, dans la tombe thébaine de Menna, doit à la tradition de l'ancien empire d'être sans réalisme une image de paradisiaque entente familiale. La grâce de ce temps de civilisation trouve sa plus heureuse expression dans les délicieuses figures de femmes et de jeunes filles. (Vers - 1420.)*



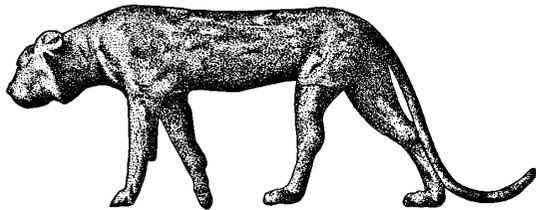


teurs continuent à comprendre que la transposition en rectitude est l'une des conditions de leur poésie. Les couleurs également restent simples, mais le choix et les rapports suffisent à en varier beaucoup la franchise sur le fond blanc, parfois ivoire, parfois bleuté, parfois jaune d'or. C'est un milieu bien secourable que celui de ces hypogées, où tant de beaux yeux bienveillants nous regardent, nous invitent à connaître aussi « un jour heureux », parmi ces assemblées qui mêlent au souvenir des réunions passées la promesse des réunions de l'Au-delà.

### **Le Proche-Orient mêle à ses traditions la vie plus libre des peuples qui l'ont conquis**

Les Hittites, implantés en Asie Mineure, y avaient trouvé une tradition d'influence mésopotamienne, dont les formes ne restèrent pas prépondérantes. Le type de l'homme en marche, vêtu d'un pagne court, qui sera le plus répandu plus tard, semble s'être formé vers le XVI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Une statuette en bronze d'un dieu coiffé de la haute tiare conique, vêtu d'un pagne court, et le pied gauche en avant, rappelle des modèles égyptiens, peut-être par l'intermédiaire d'imitations de Byblos. Mais le Hittite est de stature plus ramassée, il a la tête plus forte, et il est représenté plus nettement en marche; bientôt il aura les deux bras pliés vers l'avant, l'un portant la main à hauteur du visage, à la façon néo-sumérienne et babylonienne, et il aura l'air de foncer, ce qui est assez à l'image du rôle qu'il aura joué bien des fois dans l'histoire.

A Nuzi, en Assyrie, ont été retrouvés les vestiges du décor d'un palais mitannien du — XV<sup>e</sup> siècle. Des peintures s'apparentent, avec une régularité orientale, à des motifs de peintures égyptiennes, qui eux-mêmes s'inspiraient de l'Égée. Cette internationalisation du décor, qui s'annonçait à Byblos au temps du moyen empire égyptien, est plus frappante à Nuzi, loin de la Méditerranée. Elle s'explique d'ailleurs fort bien par l'alliance que, depuis Thoutmosis III, le Mitanni avait, pour faire pièce aux ambitions des Hittites, conclue avec l'Égypte. Des débris d'un décor de faïences architecturales témoignent du développement de cette pratique. L'une de ces plaques, bien conservée, est entièrement bleue, comme l'étaient les carreaux de Djéser, mais il s'y applique une tête de sanglier très protubérante bien éloignée du goût égyptien.



*Les deux panthères de bois (Caire) trouvées dans la tombe d'Aménophis II, comme dans celle de Thoutmosis III, portaient sur le dos une figure du roi debout, à l'imitation de représentations mésopotamiennes de dieux montés sur l'animal attribut. Cet emprunt à l'Orient répond au dessein d'y donner figure divine au pharaon. (Vers -1430.)*

Près de Babylone, la capitale des Kassites envahisseurs, Durkuri-galzu, a gardé des ruines de constructions de briques aux voûtes puissantes. Le contrebutement d'une grande voûte en berceau par des voûtes semblables, plus petites, alignées perpendiculairement à la première sur les deux côtés, annonce les dispositions de la basilique de Maxence et de Constantin à Rome et, en France, celles de la belle abbatale cistercienne de Fontenay et des églises apparentées. Des sculptures kassites, en terre cuite, sont pleines de vie. Une tête d'homme diadémé, à la barbe en collier, rappelle un peu, par la facture rapide, les acolytes de Zimrilim aux peintures murales de Mari. Une panthère, d'une acuité de détail plus féline que celles d'Aménophis II en Egypte, évoque la souplesse allongée de leur ligne.

Un temple d'Uruk avait conservé un témoignage singulier de renouvellement architectural. C'est un mur à redans traditionnel auquel a été ajouté un abondant décor plastique. Dans les niches se dressent des figures alternées de dieux et de déesses tenant sur la poitrine, comme l'Ishtar de Mari, le vase d'eau jaillissante ; il s'en échappe des filets qui composent, sur les pilastres de séparation entre les statues, un motif ondé vertical, au-dessus d'un double pavois. A la base et tout au sommet s'alignent des boucliers ronds. Ces boucliers sont probablement l'apport des montagnards qui ont voulu faire une part, dans l'architecture apprise en Mésopotamie, à leurs armes victorieuses. Tous les autres éléments sont mésopotamiens ; le groupement ne l'est



*Fig. 39. Il est difficile de ne pas voir de parenté entre les panthères des tombes royales égyptiennes et l'exemplaire d'argile babylonien trouvé à Durkuri-galzu (à Bagdad). Mais, tandis que l'Egypte rendait surtout l'impression du spectateur humain devant la silencieuse démarche du fauve, c'est celui-ci même, dans sa vive réalité, qui intéressait le sculpteur mésopotamien. (Seconde moitié du -XVe siècle.)*

pas. Les statues souriantes des divinités, engainées dans leur robe ondoyante ou imbriquée pour meubler les niches, sont peut-être inspirées par des statues architecturales de l'Égypte, colosses osiriennes, figures de niches comme celles du fond de la terrasse supérieure de Deir-el-Bahari. Elles répondent aussi au goût d'un décor plastique déjà constaté à Nuzi. Quant aux filets ondes qui entament la verticalité des pilastres, il est tentant d'attribuer leur importance architecturale à une influence de l'Égée. Il était peut-être méritoire de chercher à renouveler la muraille ; mais il n'est pas étonnant que cette surabondance de hauts-reliefs, mal servis par la mollesse de la technique de l'argile moulée, n'ait pas eu, sauf en Elam, et temporairement, un grand succès.

Une tête de pierre du Louvre provenant de Djaboul en Syrie, est saisissante de force. Penchée, menton en avant, sur un cou aux tendons accusés, cette tête de dieu aux traits durs, coiffée de la tiare à multiples cornes des divinités mésopotamiennes, pourrait être significative de l'art hurrite, comme un poids de bronze d'Ugarit, en forme de tête d'homme coiffé à l'égyptienne. Le gros nez de celui-ci et sa maigreur boursouflée attestent, plus encore que la *tête de Djaboul*, un renouveau d'expressionnisme, soit que les Hurrites l'aient réintroduit, soit que le vieux fonds expressionniste ait reparu après la bousculade des invasions. Cette tête de bronze fait penser à l'approche en Égypte de l'art amarnien, auquel ces sculptures violentes sont probablement antérieures.

**L'Égypte impériale associe une architecture de prestige à sa sculpture classique**

Commencé vers — 1400, sous Aménophis III, le temple de Louqsor est le plus ancien édifice encore debout à illustrer la diminution progressive des volumes, qui amenait le fidèle, de l'entrée au sanctuaire, à concentrer de mieux en mieux son attention, vers le fond de cette perspective renforcée, sur le tabernacle. Cette perspective est aujourd'hui coupée par une belle abside romaine (que l'on souhaite-



Fig. 40. La magnificence du propylée de colonnes à fleur ouverte, élevé à Louqsor sous Aménophis III, inaugure une colossale architecture de prestige où entre de l'expressionnisme. (Vers - 1380.)

rait voir reconstruire dans le jardin voisin), mais l'enfilade ancienne est facile à rétablir par l'imagination. L'architecte, par un souci d'unité classique un peu formel, s'est servi partout de la même colonne fasciculée très grande. La cour, formée d'un double rang de ces colonnes, encadre magnifiquement la salle hypostyle du fond, où la colonnade se double en profondeur, de part et d'autre d'une nef centrale plus large. Dans les salles suivantes, de moins en moins vastes, les colonnes fasciculées prolongeaient le mouvement. Un peu plus tard, une double colonnade de gigantesques tiges de papyrus à fleur ouverte vint former au-devant de cet ensemble un propylée lancé vers la ville comme pour annoncer hautement l'approche du Sacré. Cette solennité, cet agrandissement un peu forcé d'un type floral, marquent le début d'une architecture de prestige. L'Égypte ne construit plus pour elle seule, mais pour un empire où les Syriens et les Soudanais doivent se sentir à la fois accueillis et dominés. Peut-être l'architecte Amenhotep, fils de Hapou, contemporain d'Aménophis III, dut-il sa célébrité à une conception nouvelle d'architecture de masse et de mouvement, expressionniste de la puissance, qui répondait aux conditions de l'époque. Le temple construit pour ce roi à Soleb, au Soudan, en aval de la III<sup>e</sup> Cataracte, était presque aussi imposant que le temple funéraire situé en face de Louqsor, sur l'autre rive du Nil, dont ne subsistent que les *colosses* dits de Memnon. Ces grandes figures assises sont devenues frustes, mais leur maintien reste superbe. Gardant l'emplacement de ce temple où la résurrection était garantie au roi par celle du soleil, les colosses d'Aménophis III servent, pour toute la nécropole thébaine, comme à Gizeh le sphinx, de guetteurs d'aurore.

Fig. 41. Le portrait de la reine Tiyi (Bruxelles) est encore tout classique. Le sculpteur a subordonné son talent au charme de personnalité du modèle et à une harmonisation de tout trait à l'ensemble, suivant les conventions qui font la parfaite prosodie de ce poème. (Vers - 1390.)

Thèbes, à l'apogée de sa puissance, assurait le bien-être d'une grande partie de la population, et des tombes de particuliers sont sculptées de reliefs qui dépassent encore en qualité les reliefs royaux. Il est vrai que le roi et la reine Tiyi honorent très souvent de leur présence en effigie les scènes où les succès de la vie passée préfigurent les félicités de l'Au-delà. La souplesse de contour qui convenait au pinceau des hypogées de la génération précédente se prolonge, affermie dans la mesure où la sculpture l'exige, à ces figures d'une grâce posée, auxquelles un peu de variété individuelle suffit à donner l'accent de la vie. L'artiste semble s'être pris de sympathie pour chacune d'elles, tour à tour, et il a gardé toute son exigence de composition pour clarifier jusqu'au musical les accords de leurs lignes dans les chapelles de Ramosé, de Khaemhat, de Herouef, et dans cet hypogée perdu d'un Ouserhat, à la ruine duquel a échappé le *portrait de Tiyi* du musée de Bruxelles.

Fig. 42. Le groupe des pleureuses est le seul, parmi les représentations classiques de la tombe de Ramosé, comme des tombes thébaines en général, à s'orienter vers un certain expressionnisme de l'attitude et du groupement. (Vers - 1380.)







**L'art amarnien, forme de l'art international de la Méditerranée, est, par antitraditionalisme, expressionniste**

Il n'était pas possible d'aller plus loin que l'art de Ramosé dans la distinction jointe au sens de l'humain. C'est bien pourquoi, de l'exquis de cette urbanité, naissait une fatalité de changement, et de changement brutal, puisque plus rien ne pouvait être gagné du côté de l'harmonie. La douceur de vivre d'avant les révolutions n'est pas une illusion nostalgique de ceux qui ont survécu ; c'est la douceur de vivre qui provoque les ruptures, par la satiété. Et, bien entendu, les motifs de changer, même dans les périodes les plus prospères des sociétés les meilleures, ne manquent pas. Thèbes, en devenant la capitale d'un empire, avait enorgueilli des redevances de la victoire et de la prospérité le clergé de son dieu Amon, devenu le dieu suprême de l'Etat sous la forme solaire d'Amon-Ré. Il était temps de limiter ce pouvoir. Mais la réforme d'Aménophis IV, fils d'Aménophis III et de Tiye, fut surtout instinctive et sentimentale. Intransigeant de jeunesse et de passion de créer, le roi réformateur substitue un monothéisme simpliste à la gradation méditée qui ramenait, dans la théologie traditionnelle de l'Egypte, l'étalement des devenirs à l'unité originelle, et les dieux à Dieu. Si la réforme put s'imposer quelque temps, ce fut parce que son dieu n'était encore qu'une rénovation du dieu-soleil, bien égyptien, représenté sous l'aspect d'un disque aux rayons terminés par de petites mains pourvoyeuses de vie et de bénédiction. Ce qui était révolutionnaire et anti-égyptien, c'était la prétention de ce dieu à éliminer tous les autres. L'art nouveau trahit le malaise qui résulte de ces propositions contradictoires. Les colosses que, par défi, le roi réformateur fit élever à Karnak, auprès du temple d'Amon-Ré, restent inscrits dans le rectangle du pilier auquel ils sont adossés, et n'arrivent pas à démentir le sens égyptien de la structure. Ils grimacent pourtant de toute leur taille et de toute leur physionomie pour clamer leur renoncement au conformisme architectural. La tête étirée, chevaline, partagée entre le tourment et la béatitude, se renverse, menton en avant, sur un cou décharné ; le corps s'amaigrit sans muscle, les hanches se gonflent, tournant en dérision l'athlétisme masculin, comme si l'harmonie humaine était une atteinte à celle du divin auquel aspire tout le visage étrange. On reconnaît là le principe de l'expressionnisme dont la violence restait sous-jacente à toutes les conversions humanistes de l'Orient. L'art d'Aménophis IV est caractéristique de l'internationalisation qui, reconnaissable surtout au répertoire décoratif devenu commun à tout l'est de la Méditerranée, englobe ici jusqu'à la statuaire monumentale ; celle-ci est obligée de partager la hargne et la ferveur de la réforme, en un temps où, probablement corégent de son père, le jeune roi progressiste et pacifiste se heurte de trop près aux traditions thébaines.

Aménophis IV a changé son nom amonien en celui d'Akhnaton,



*Les reliefs du temple construit par Aménophis IV à l'est de Karnak développent l'expressionnisme du groupement, dans les vagues que forment les rangs des fidèles prosternés sous les rayons du Disque. (Vers - 1375.)*



Fig. 43. La silhouette efféminée d'Aménophis IV exagère une conformation probablement réelle pour refléter, par des moyens que la plastique humaniste n'eût jamais admis, l'ambivalence du dieu désormais proclamé unique, « Père et Mère » de toutes les créatures (Karnak). (Vers -1375.)

le dévoué au Disque, et fondé, le plus loin possible des milieux les plus traditionnels, à mi-distance environ de Thèbes et de Memphis, une nouvelle capitale, Akhetaton, l'horizon du Disque, mieux connue sous le nom actuel d'Amarna. La première phase d'opposition expressionniste s'y prolonge et peut-être dans certains cas jusqu'à la fin de ce règne de dix-sept ans, en statues, reliefs, peintures et dessins où l'agrément corporel est sacrifié à l'intensité du sentiment. Très caractéristique à cet égard, parmi les nombreuses pièces d'étude qu'exige, pour la formation des artistes, ce changement d'art décoratif, est une plaquette qui représente une jeune mère cajolant son enfant ; l'artiste les a privés de toute beauté pour que rien ne détourne notre attention de leur mutuelle tendresse, qui est le seul sujet de l'esquisse. La famille royale donne l'exemple d'une tendresse agitée. Mais le sentiment-maître de cet art de réforme religieuse est évidemment celui de la ferveur. Les visages de la pauvre humanité se lèvent, offerts au rayonnement d'un dieu qui, se définissant par l'aspect physique du soleil, leur est extérieur. L'expressionnisme de l'adoration s'étend à la composition de scènes à nombreux personnages. A Karnak et Amarna, et dans toute l'Égypte, où, par propagande, les monuments atoniens se multiplient, la foule, conviée à manifester autour du roi et de la reine sa dévotion exaltée, devient thème de motifs qui sont à la fois expression et décor. Les soldats de la garde s'inclinent l'un derrière l'autre de façon à rendre obsédant ce signe de l'adhésion. Les spectateurs d'un cortège se prosternent en vagues successives, comme une mer sur laquelle se propage en houle une approche divine.

Mais cet abus à l'endroit de la personne humaine s'arrête le plus souvent à la limite de déformations de structure. Quelques proportions hâtives ne sont que faibles manquements à la vérité corporelle, en regard des insultantes libertés de l'Orient, acharné à trahir l'homme pour mieux le livrer à Dieu. Aussi la tendance expressionniste de l'art amarnien s'accommode-t-elle assez vite, et surtout au milieu du règne, quand la réforme put sembler réussir, d'un apaisement où reparaissent le sens héréditaire de l'humain et du bonheur dans l'équilibre. L'atelier du sculpteur Thoutmès (ou mieux, pour nous rallier à la forme aujourd'hui préférée de ce nom, Thoutmosis), est significatif de cette harmonisation, retrouvée dans l'expression toujours fervente de l'appel au divin. Le buste du roi, au Louvre, le célèbre buste en calcaire peint de la reine Nefertiti, au musée de Berlin, se composent de courbes que l'on s'enchant de suivre, du long cou fléchi au visage levé, et même aux formes du casque ou de la tiare. Des lèvres sensuelles et des yeux rêveurs se dégagent une impression complexe de ravissement mélancolique ou charmé, que prolongent





en inflexions les purs contours des visages étroits. Des masques en stuc, au départ de moulages sur le vif, permettent de saisir le travail du sculpteur qui, peu à peu, résorbe les irrégularités personnelles en un style où le charnel se perd dans le musical. Le goût égyptien de la confiance est, dans ces œuvres, redevenu prépondérant ; il l'était à tel point dans la pensée du roi prophète, attaché à son rêve, qu'il s'aperçut trop tard de la désaffection de l'Égypte et de l'empire, et de la dissidence des provinces d'Asie passées aux Hittites. Les derniers temps du règne marquent, parmi les prolongements des tendances antérieures, une troisième phase où l'expressionnisme, associé aux échecs, trouve place à côté d'une vraisemblance humaine non moins prenante ; au gré des moments de désespoir ou de quiétisme, le visage d'Akhnaton, moins allongé, plus proche de celui de son père, mais beaucoup plus dominé de vie intérieure, se montre tantôt ravagé d'amertume, tantôt reposé dans un songe qui l'isole du monde. Le chef-d'œuvre de cette dernière phase est la tête en quartzite de Nefertiti au musée du Caire. Le visage affermi est d'une puissance plastique de nouveau proche de l'architectural ; une ardente et triste obstination à la lutte s'y mêle à une certitude de grandeur qui dépasse la tristesse. Cette sculpture, découverte dans une maison privée, avait dû y être donnée par la reine telle quelle, c'est-à-dire incomplète : la coiffure manque, le ténon préparé pour la recevoir est encore informe, et le visage marqué de quelques indications de retouche. Ce visage admirable, auquel il n'y a rien à reprendre, paraissait gagner à passer pour inachevé. L'humanisme égyptien y a retrouvé toute sa discrétion, et, grâce à elle, son intensité. Ainsi s'achève, dans un classicisme rénové au feu des révoltes et des épreuves, l'évolution amarnienne qui, avant ce retour au plus vrai de l'Égypte, avait représenté, avec un accent d'émotion extraordinaire, l'art international de la Méditerranée à son sommet. Au lieu des hybridations confuses qui, dans l'art du Levant, banalisaient les œuvres aux caractères mêlés, Amarna s'était créé, du mélange d'expressionnisme déformant de tendance orientale avec l'humanisme égyptien à structure harmonisée, un art qui a son style et qui, affranchi par là des conditions où il s'est formé, échappe, à peu près aussi sûrement que l'art pur de l'Égypte, aux changements des temps.

*Fig. 44. Provenant d'un autel domestique d'Amarna, ce groupe d'Aménophis IV et de Nefertiti (Louvre), mûrissants et embourgeoisés, était probablement destiné, avec beaucoup d'autres, à rallier les citoyens las de la réforme. (Vers - 1365.)*

*Fig. 45. L'expressionnisme de programme d'Aménophis IV avait demandé aux Égyptiens de nombreux exercices. Cette étude (British Museum) dépouillée de tout agrément propre la mère et l'enfant pour affirmer uniquement le besoin que ces deux êtres ont l'un de l'autre. (Vers - 1370.)*

La réussite semble s'être étendue à l'architecture civile, dont l'abandon rapide de la capitale, après la mort d'Akhnaton et le retour à Thèbes de la royauté, nous a laissé d'importants témoins. Les maisons nous sont mieux connues que les palais sur lesquels se sont acharnées les vindictes de la contre-réforme. Les plus caractéristiques se trouvaient au milieu d'un jardin. On y arrivait par une allée couverte de treilles, entre des bassins de lotus et des vergers. Le bâtiment



*Fig. 46. La tête en quartzite bise de Néfertiti (Caire) reflète la tristesse des oppositions à la réforme. Mais la spiritualité l'emporte sur le désespoir, et la densité de la plastique exprime cette constance. (Vers -1360.)*



*Fig. 47. Fils d'Aménophis III, Toutankhamon, roi dès l'âge de neuf ou dix ans, avait été, probablement après la mort de Tiye, sa mère, préparé par Nefertiti à réintégrer la religion du Disque au polythéisme traditionnel. Les images d'Amon, brisées sous Aménophis IV, furent rétablies, comme cette figure en grès mauve sablé d'or (Caire), au nom du petit roi, sous ses traits enfantins, qui contribuaient à marquer le renouveau de l'Égypte, mais ce zèle ne désarma pas longtemps les contre-réformateurs, qui avaient été trop persécutés pour ne pas être intolérants. (Vers -1355.)*

s'organisait autour d'un salon central, surélevé en lanterne par-dessus les terrasses des pièces voisines. Celles-ci se répartissaient, du côté du vestibule en chicane, en pièces de réception et, du côté opposé, en pièces intimes, où chaque chambre à coucher était accompagnée d'une salle d'eau. Un escalier donnait accès aux terrasses, et parfois à un étage partiel, qui laissait toujours dégagé en partie le sommet du salon central éclairé par les fenêtres hautes. La cuisine et les communs se trouvaient au fond du jardin, près des silos, qui ont gardé depuis l'archaïsme la forme de la rotonde à coupole percée au sommet d'une ouverture ronde. L'ensemble de la construction était en briques sèches ; des encadrements de porte étaient en pierre, ainsi que les lambris des salles d'eau ; il y avait, dans les salles de réception, des colonnes de bois, décorées de reliefs et d'incrustations.

Dans les palais, ces colonnes pouvaient être en pierre. Des chapiteaux de palmes s'évasaient beaucoup plus qu'autrefois, poursuivant le goût de l'effet que marquait le propylée récent de Louqsor. Des cours de palais étaient bordées de statues colossales du roi et de la reine. Une salle était tapissée de faïences représentant des touffes de marguerites en fleur. Des peintures, dans beaucoup de salles de palais, couvraient les parois et le sol ; elles représentaient parfois la famille royale aux murs qui l'abritaient. Le plus souvent ce sont des plantes, des oiseaux, des bêtes gambadantes, dont la liberté rappelle, sans que jamais le sens de la structure y perde, les modèles égéens. La vie suscitée par les rayons du Disque rendait ainsi la divinité présente dans la joie de sa création, à l'intérieur même des appartements royaux.

Les temples consistaient surtout en enfilades de cours, bordées ou non de portiques. Des incrustations de pierres et de faïence multipliaient les couleurs et l'éclat. Ce brillant, de goût oriental plus qu'égyptien, compensait une rapide décadence de la forme et du détail. Les tombes creusées dans l'arc des falaises qui entourent Amarna nous ont préservé des reliefs d'une vie prenante, des inscriptions griffonnées plutôt que ciselées, et des colonnes fasciculées, accentuées en renflements, où s'accuse, dans l'architecture égyptienne, la fin de la pureté qui lui avait été essentielle.

**La fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie redevient humaniste en sculpture, plus qu'en architecture**

L'Égypte, après la crise amarnienne, se regroupe au milieu du — XIV<sup>e</sup> siècle autour d'un jeune roi, le dernier de sa famille, dont la brève destinée offrit aux arts le symbole de bonheur menacé qui convenait à ce temps. Toutankhamon et ses conseillers tentent de réintégrer, comme semble avoir déjà essayé de le faire Akhnaton à la fin de sa vie, le culte d'Aton dans l'ensemble, remis en honneur, de la théologie égyptienne. Mais le réformateur avait été trop fanatique pour

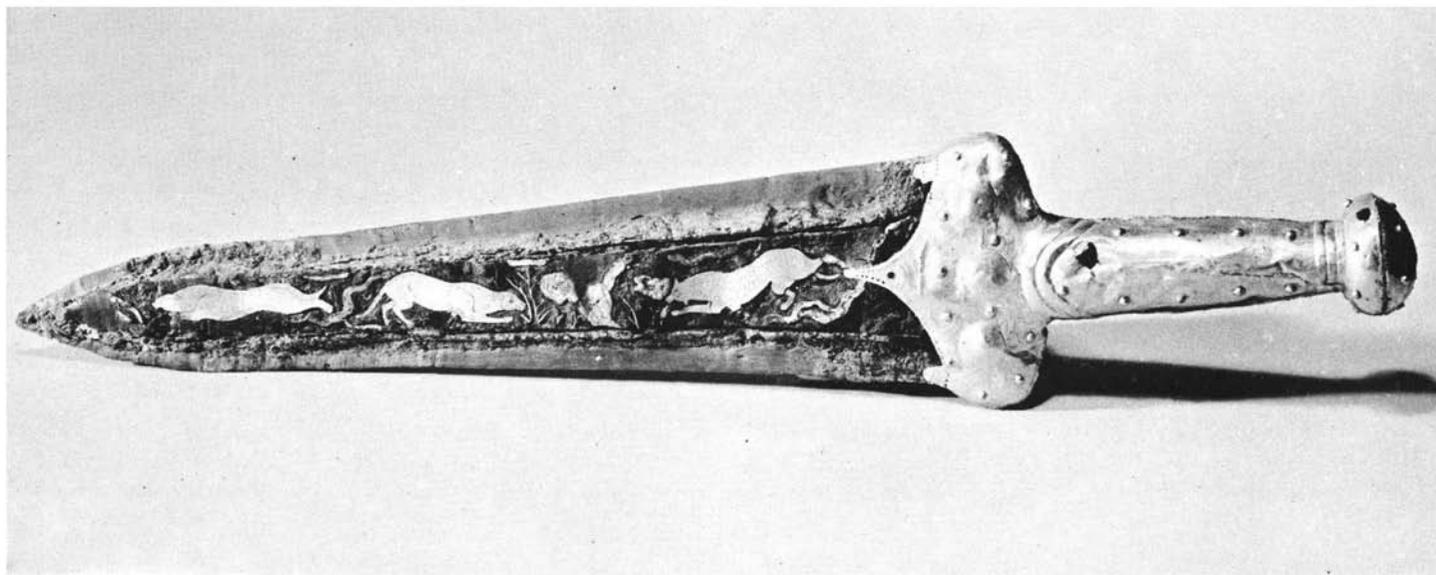
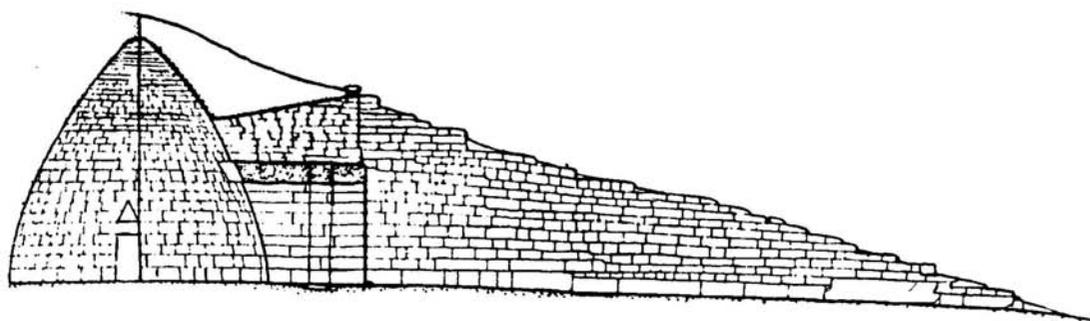


*Fig. 48. Les pierres veinées ou sombres dont les portraits égyptiens sont souvent faits prouvent que ces effigies ne prétendent pas recréer un être réel. L'affirmation de la pierre dans le composé artistique de ce portrait (Bruxelles) joue un peu le rôle des conventions transfiguratrices dans le dessin. A la douceur mélancolique de l'enfant grandissant se mêle ici, surmontant la mélancolie de l'échec des conciliations, le calme d'une clairvoyance divine. (Vers -1350.)*

que la contre-réforme ne le devînt pas. L'affection vouée au frère Toutankhamon suspendit quelques années une réaction inévitable. Cet «été de la saint Martin» de la XVIII<sup>e</sup> dynastie concilie la flexibilité amarnienne et la distinction thébaine dans les représentations du petit roi et de la jeune reine menacés. L'art décoratif, si bien représenté dans la tombe de Toutankhamon, est de plus en plus celui du répertoire international de la Méditerranée. Des motifs végétaux, comme celui de la palmette, sont faits d'une telle réciprocity d'influences égyptiennes et orientales recomposées dans le Levant, que les composantes n'y sont plus reconnaissables. Dans les représentations du couple royal, des dieux qui les protègent, des comparses qui les entourent, l'humanisme a converti les dernières tendances à la réalité quotidienne en un sens de compassion que la grâce des lignes achève de rendre élégiaque. Les statues du dieu Amon restaurées ou refaites par Toutankhamon mêlent à la sensibilité de l'enfant, à la mélancolie de l'adolescent, une dignité, et même un bonheur hautement ramenés à l'unité d'un être d'art. La peinture des façades de palais, qui a disparu, se survit dans les tableaux d'un grand coffre, où des scènes de guerre et de chasse résument avec fougue et pittoresque des compositions de caractère mural. La finesse dominant la tristesse caractérise encore les deux règnes de transition qui terminent la XVIII<sup>e</sup> dynastie, mais le dernier, celui du général Horemheb, devenu roi par son mariage et par le choix politique de l'Etat, voit aussi les grands changements qui font succéder à l'art égyptien proprement dit, tel que l'avait formé l'empire memphite, un art impérial destiné, plus encore que celui d'Aménophis III, à impressionner le monde méditerranéen tout entier.

**L'art achéen adapte prématurément la fantaisie crétoise au besoin de monumentalité**

L'art achéen, à ses débuts, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., se montre, tel que nous le font connaître les belles orfèvreries trouvées dans les tombes princières de Mycènes, dont plusieurs sont probablement des importations crétoises, ébloui par l'enjouement de l'Égée. Le caractère local se reconnaît à une simplicité plus froide et plus ferme, par exemple dans la gauche régularité des masques d'or, ou dans la naïveté des scènes de chasse ou de guerre représentées sur



*La fermeté monumentale de la construction achéenne dépasse tout ce qu'avait pu concevoir l'architecture crétoise, mais le procédé de l'encorbellement oblige à une courbe élevée qui manque un peu de ressort. (- XIV<sup>e</sup> siècle.)*

les stèles, que n'arrive pas à naturaliser égéennes l'encadrement des entrelacs de spirales. Les peintures murales reproduisent les types crétois, et jusqu'aux modes féminines. Mais le maintien, le groupement, sont moins fantaisistes que les coiffures. Et surtout l'architecture diffère ; elle est apparentée à celle de l'Asie Mineure plus qu'à celle de l'Égée ; au milieu des fortifications prépondérantes, aux couloirs en encorbellement, le *mégaron*, hérité de Troie avec son portail à auvent, sa salle de réception aérée et éclairée en lanterne, au-dessus du foyer, et sa chambre profonde, s'y répète en combinaisons diverses. L'œuvre typique, et qui atteint à la perfection de la formule, est la *tholos*, la rotonde funéraire couverte d'un dôme en encorbellement élevé. Celle du prétendu trésor d'Atrée, à Mycènes, que l'on peut dater de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est dans l'essentiel de sa construction, restée intacte. La continuité du cercle de base, l'ampleur de l'espace, le profil élégant de la voûte en tiare produisent une grande impression. L'architecte a exécuté, sans hésitation ni jeu de virtuosité, une idée à laquelle il a su garder sa pureté. C'est un ouvrage de maître. Il serait cependant indu de comparer la réussite de ce dôme factice aux réussites futures de dômes véritables tels que celui du Panthéon. La *tholos* s'affirme comme un tombeau. La voûte, qui commence à s'incurver dès le départ du sol, y proscrit la vie, que menacerait le resserrement. De plus, l'arc élevé de la voûte, comme celui des fausses voûtes au tracé ogival de Deir-el-Bahari, manque de ressort. L'encorbellement est astreint, sous peine de déséquilibre, à un surplomb très prudent d'une assise sur l'autre ; il a beau avoir été retailé en courbe continue, pour donner l'illusion d'une voûte réelle, il ne peut rendre le jeu d'une voûte à claveaux. Il n'est pas donné à une structure statique de contrefaire une courbe vivante. Il était trop tôt pour tant demander à la voûte.

La porte aux lions de Mycènes est, plus qu'une porte de fortification, un monument de prestige et qui s'essaie au grand art. Le tympan triangulaire qui surmonte le linteau frappe par la convergence des deux fauves dressés, à la façon mésopotamienne, de part et d'autre d'un symbole axial. Mais ce symbole, au milieu de cette lourde architecture cyclopéenne, est la faible colonne-pieu, disposée pointe en bas, des Crétois ; et le désaccord est irréductible, entre le mouvement d'élévation du tympan et les proportions de la porte, trop large pour sa hauteur.

L'art achéen ne correspond pas au degré de civilisation qu'auraient demandé ses emprunts à la Crète. Il eut trop vite de grandes ambitions. La Grèce n'était pas encore mûre pour l'art grec. Du moins le cherchait-elle déjà.

*Fig. 49. La fantaisie crétoise se joue de la dureté des métaux et de l'usage guerrier pour parer de ses pittoresques ondoiements l'axe de cette lame (Athènes). Influencée par un modèle minoen, ou elle-même objet d'importation, cette dague indique le prestige de la Crète sur l'art achéen. (- XV<sup>e</sup> siècle.)*



## Chapitre VI

### La fin du -II<sup>e</sup> millénaire oppose aux menaces des invasions un art de mouvement

**L'art impérial ramesside adopte  
une architecture dramatique et  
développe l'art rupestre**

Horemheb, s'étant choisi pour héritiers un de ses compagnons de l'armée, qui sera le fondateur de la XIX<sup>e</sup> dynastie, Ramsès I<sup>er</sup>, et surtout le fils de celui-ci, le futur Séthi I<sup>er</sup>, organise avec eux, devant les succès des Hittites en Asie, dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., la reprise de pouvoir de l'Égypte et un mouvement d'art capable d'y contribuer.

La diminution de puissance de l'Égypte au Levant avait eu pour première conséquence un renforcement de l'exploitation de la Nubie. Horemheb y avait dédié, au site rocheux d'Abou Hoda, un temple creusé dans la falaise où se voient des colonnes fasciculées dont seul le chapiteau se divise encore en boutons de fleurs, tandis que les tiges qui composent le fût se sont résorbées en une gaine bombée unique. Le fait que les quatre chapiteaux sont semblables entre eux, de même que les quatre colonnes, semble bien prouver que l'architecte, se conformant peut-être à des exemples perdus de l'art amarnien, féru d'inachèvement, considérait comme définitivement acceptable cette simplification qui épargnait de la main-d'œuvre et du temps.

La salle hypostyle de Karnak, où fut adoptée cette simplification, mais cette fois pour le chapiteau comme pour le fût, consacra l'usage de cette colonne dont la forme de quille caractérisera l'époque ramesside. Horemheb paraît avoir commis Séthi au soin de réaliser à Karnak, en avant du temple d'Amon, une salle gigantesque destinée à ménager

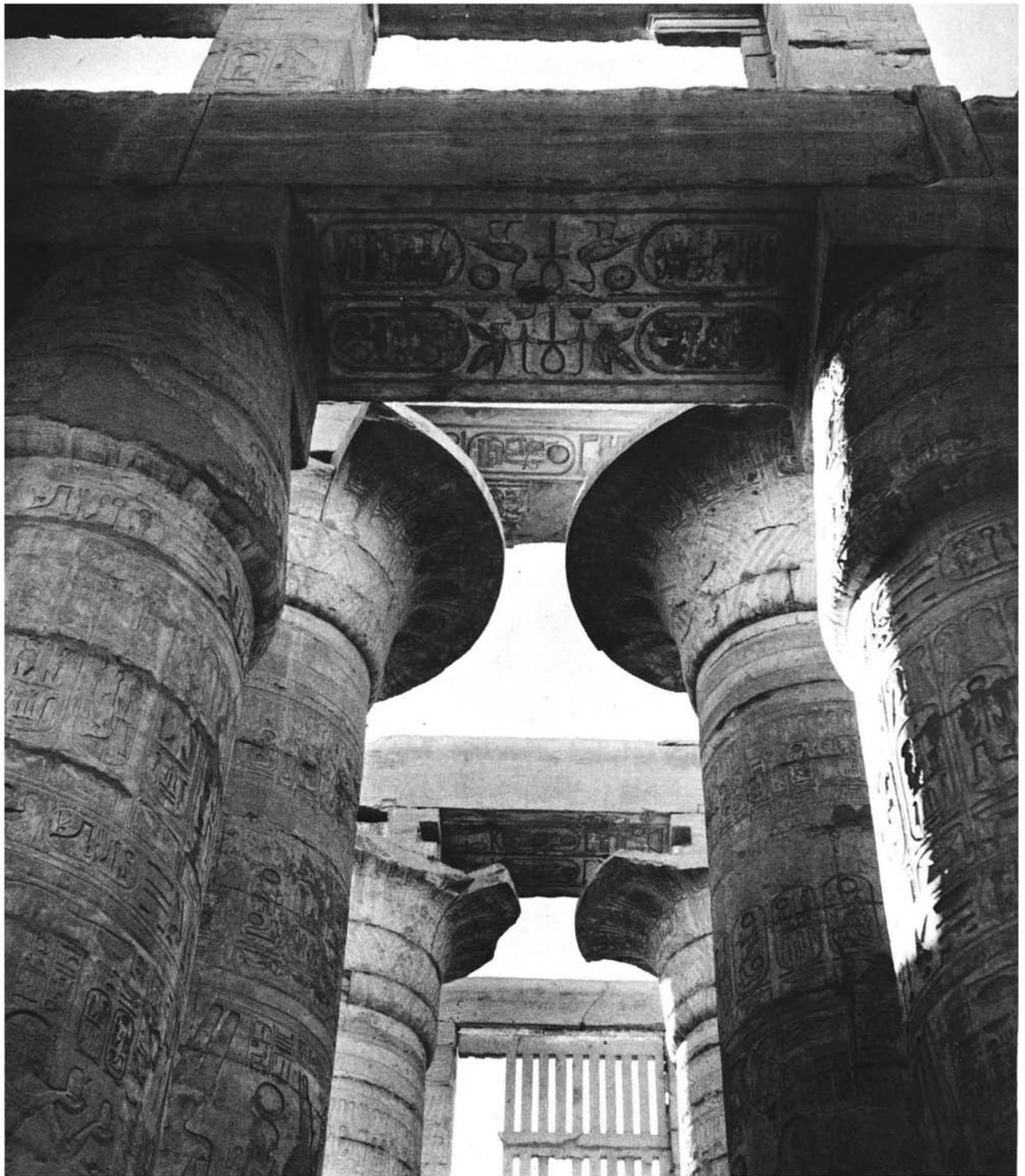
de nouveau à l'Égypte la faveur du dieu thébain auquel avait osé s'attaquer Akhnaton. A vrai dire, cette architecture se trouvait amorcée par un propylée de grandes colonnes de papyrus au chapiteau de fleur ouverte, semblable à celui de Louqsor, qu'Aménophis III avait dressé comme un fastueux baldaquin de bienvenue au-devant du retour des processions d'Amon. Ce n'est pas le hasard qui a complété la colonnade théâtrale d'Aménophis III par une architecture dramatique. C'était l'esprit impérial qui reprenait, soucieux d'impressionner des foules cosmopolites autant que de convenir au dieu. La nouvelle construction consista dans l'établissement, de part et d'autre de cette colonnade de vingt mètres de haut, de deux salles hautes de quatorze mètres, forêts serrées de colonnes-quilles ramessides, dont le vis-à-vis rappelait peut-être celui de tribunes tournées vers l'axe processionnel du grand temple d'Amarna. Le dieu Aton ayant été proscrit, comme le souvenir des rois qui l'avaient adoré, ce n'était plus se compromettre que de reprendre certaines formes amarniennes. Entre le niveau des terrasses de ces salles jumelles et celui de la couverture de la colonnade médiane, de grandes fenêtres, protégées par des grillages de pierre, inondaient le haut de cette nef centrale d'une lumière qui semblait émaner des fleurs ouvertes des chapiteaux. Ainsi se perpétuait le symbolisme de la renaissance du dieu-soleil, jailli le matin du premier épanouissement d'une fleur sacrée, tandis que les fleurs fermées des bas-côtés multipliaient la garantie des résurrections futures pour l'Égypte associée à son dieu. Les pharaons ramessides allaient poursuivre à l'envi cette architecture de bon augure, dont la gradation soulignée impliquait un drame religieux en deux actes ; et l'époque hellénistique devait reprendre cette élévation en deux temps qui permettait l'éclairage par le sommet, et donner lieu à l'adoption, en Grèce et à Rome, du type de basilique dont procéderont les églises chrétiennes mieux harmonisées. A Karnak, cet effet appuyé et les dimensions écrasantes sont d'un expressionnisme qui rappelle, jusque dans ce monument de l'opposition aux menaces de l'Orient, la plus frappante des tendances orientales.

Séthi I<sup>er</sup> décora l'extérieur du mur nord de la salle hypostyle de Karnak de sous-reliefs de victoire d'une facture rapide, mais d'un grand mouvement, bien en rapport avec l'animation de l'architecture et dont les thèmes avaient probablement figuré sur les murs de briques peintes des palais avant de trouver place dans les temples. Ce sont les plus anciens des reliefs proprement historiques, détaillant des événements. Au revers de ce même mur, à l'intérieur de la salle, Séthi I<sup>er</sup> fit exécuter des reliefs religieux très différents, d'une pureté calme.

Cet art de recueillement se retrouve aux merveilleux reliefs du temple d'Abydos, sorte de panthéon organisé pour valoir à l'Égypte

*Fig. 50. L'art des Ramessides vise à la grandeur. La jeune majesté de la reine Nefertari, fastueusement célébrée par Ramsès II, joint encore au caractère beaucoup de l'élégance thébaine. Les plis du cou et les modulations de la couleur rappellent cependant Amarna. (Ire moitié du -XIIIe siècle.)*





sa réconciliation avec les dieux reniés par Akhnaton. L'architecture, de tendance plus classique à l'entrée des bâtiments, de par l'emploi du pilier carré, recourt à l'intérieur aux colonnes-quilles, rendues aussi élégantes que possible. Les salles profondes et les sanctuaires ont gardé un ensemble de reliefs d'une harmonie sans rupture. Nulle part le procédé des rectifications n'a mieux aidé, telles les règles de métrique en prosodie, à la transposition poétique des sujets. Ces représentations du roi servant les dieux comme un fils et un sujet, les éveillant, les lavant, les habillant, leur offrant à manger, auraient pu friser le trivial dans un rendu réaliste. Le décalage assuré par les conventions rectificatrices porte ces images loin du réel, sur un autre plan, où ne compte plus que le bonheur d'entente de formes signifiant la sollicitude.

Et pourtant, le temple d'Abydos se termine par un monument souterrain qui relève, lui, de nouveau, de la conception temporelle de l'architecture d'action. C'est essentiellement une grande salle dont le rectangle central du dallage, surélevé, émergeait à chaque saison des eaux d'infiltration du Nil, qui, changeant en un canal de déambulatoire, jouaient annuellement dans le silence le mystère du renouvellement de la nature divine. La couverture mi-plafond, mi-voûte en encorbellement, portait sur de puissants piliers carrés, d'un effet grandiose, mais étranger à l'eurythmie des modèles de la IV<sup>e</sup> dynastie.

Au — XIII<sup>e</sup> siècle, le fils de Séthi I<sup>er</sup>, Ramsès II, qui achève de rétablir au Levant le prestige de l'Égypte et finira par conclure avec les Hittites, vers — 1280, une paix durable, choisit d'emblée l'architecture d'effet impérial, l'architecture dramatique. Il copie magnifiquement, dans son temple funéraire, le ramesseum, au milieu des grandes voûtes de briques d'imposantes dépendances, la salle hypostyle de Karnak ; il achève celle-ci et en décore la moitié sud de sous-reliefs religieux pleins de fougue et de séduction ; il généralise en Nubie la pratique de creuser le temple au lieu de le construire, et surtout il l'adapte à cette exécution rupestre. Il se peut que des exemples de sculpture rupestre aient déjà existé en Anatolie et que le traité d'alliance ait prêté à quelque influence. Le chef-d'œuvre de cet art est l'ensemble d'Abou-Simbel. Non loin d'Abou-Hoda, sur l'autre rive, un tournant du Nil a permis de creuser dans l'angle très ouvert de deux promontoires deux temples qui se répondent ; le principal, tourné vers l'amont, l'Égypte et le soleil levant, est consacré aux dieux des capitales des grandes époques de l'Égypte, et surtout au dieu-soleil renaissant, comme à la propre personnalité du pharaon assimilée à celle de ce dieu ; l'autre temple, tourné vers l'aval et la Nubie, assimile à la déesse céleste de l'amour et de la résurrection, Hathor, la reine Néfertari. A la façade du grand temple, l'image du dieu-soleil, surgissant, au-dessus de la porte, de l'épaisseur de la montagne, garantit et signale, ainsi que

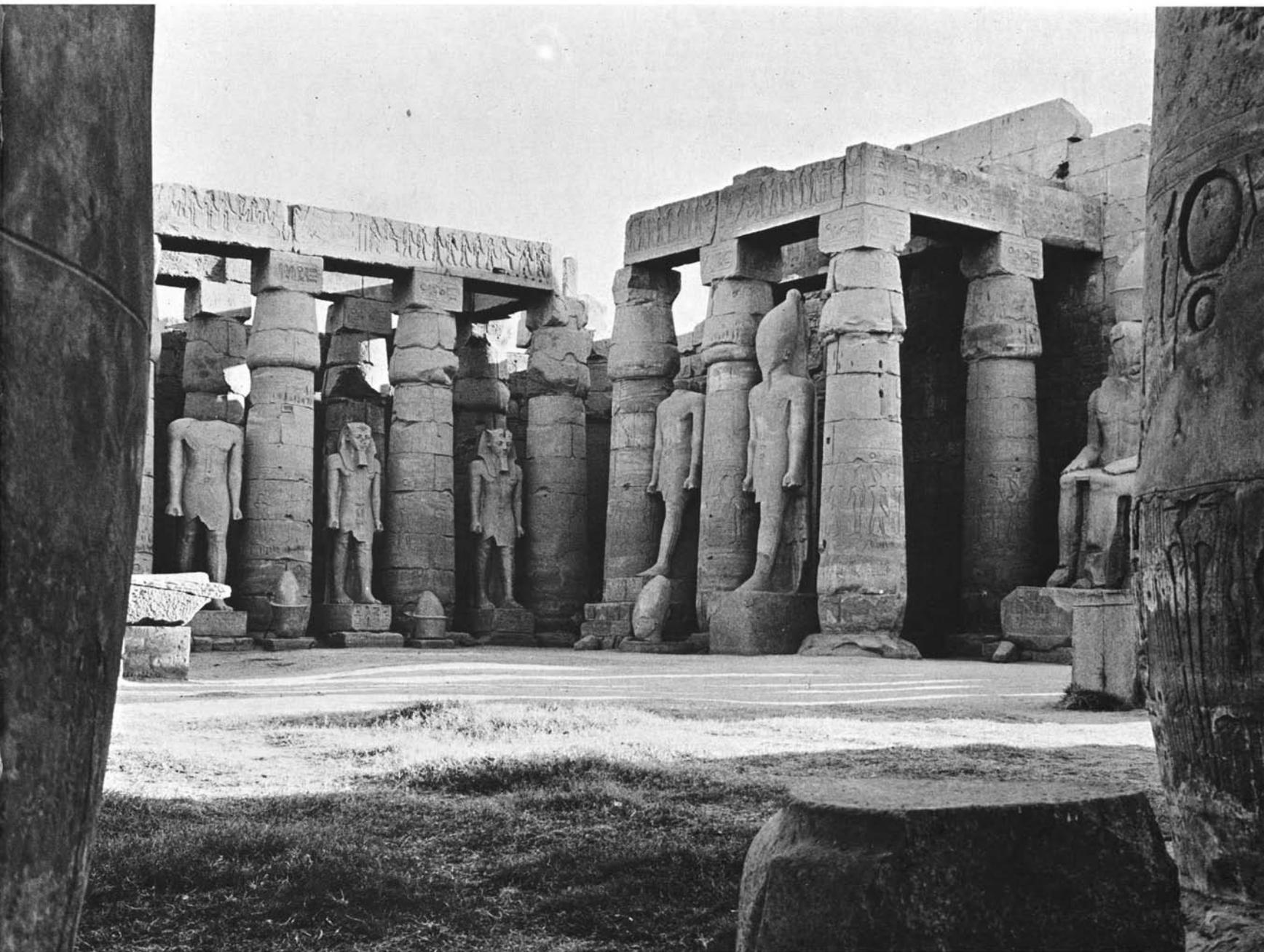
*Fig. 51, page 123. Aménophis III avait élevé, devant Karnak, aussi bien que devant Louqsor, une allée de colonnes aux chapiteaux de fleur ouverte. Horemheb l'encadra de deux tribunes de colonnes moins hautes, aux chapiteaux fermés, dont la formule, inventée en Amarna pour attirer des spectateurs au culte du Disque, servit à Karnak à la revanche du culte traditionnel. Les fenêtres ménagées au-dessus des terrasses des bas-côtés aident à faire des fleurs ouvertes, plus éclairées, des symboles de la résurrection de l'Égypte, à l'image de celle du soleil, qui passait, suivant l'une de ses légendes, pour être né d'une fleur d'eau. La massivité de la construction étagée accentue ce drame en deux actes du passage de l'ombre basse au jour dominant. (Autour de — 1300.)*

le grand sphinx à Gizeh, le cheminement mystérieux du soleil de l'ouest à l'est ; et, ce cheminement, la vaste salle d'entrée de ce temple l'encadre de statues de Ramsès faisant la haie sur le passage du dieu dont il est le représentant ; à la façade, quatre statues plus grandes du roi, assises deux à deux, de chaque côté de la porte, représentent à leur tour le dieu tout autant qu'elles le gardent ; la façade de l'autre temple a des statues de Ramsès debout, déléguées par lui-même et par le dieu ; elles entourent la reine Néfertari, qui se met en marche vers le sanctuaire où elle s'unira, déesse au dieu et reine au roi, pour assurer la continuité de la vie dans la création et de l'autorité dans l'empire. Ainsi, de ces promontoires devenus architecture et sculpture, se propage un continuel va-et-vient auquel est intéressé le sort du monde. Les dimensions données aux quatre colosses assis de Ramsès, à la façade du grand temple, indiquent leur importance majeure ; ils résument en eux le caractère dramatique de cet art ; le maître d'œuvre, en effet, a beaucoup accentué les degrés du soin qui, de la base à la tête, rendaient communément les statues égyptiennes de plus en plus individuelles et vivantes ; il a fait, des jambes de ce rang de colosses assis, une sorte de puissant gradin carré encore pris dans la rudesse du rocher ; il a mieux dégagé les torsos au maintien droit ; il a donné vie aux beaux visages qui, par leur sagesse, règnent comme ils respirent. Cette gradation suggère, ainsi que le fait l'architecture de la salle hypostyle, un mouvement d'action, un accomplissement dans le passage du temps.

L'habitude du rendu sommaire qu'exigeait l'art rupestre a marqué des sculptures indépendantes, des groupes de Ramsès II et de divinités, qui, en regard de statues de Ramsès II telles que ses colosses plus achevés de Memphis, ou que la statuette le représentant souplement agenouillé pour présenter une offrande, ne se comprendraient pas sans la pratique formée aux nombreux temples pratiqués dans les rochers de Nubie et dont certains poussent la rudesse jusqu'à la force brute.

L'exemple le plus frappant de cette influence est, dans la première moitié du — XII<sup>e</sup> siècle, sur la rive ouest de Thèbes, face à Louqsor, Médi-net Habou, le temple funéraire de Ramsès III. Ce roi, plus que n'importe quel pharaon, dut, toute sa vie, combattre pour sauver l'Égypte des assauts répétés des invasions migratrices qui bousculaient l'Orient et la Méditerranée, et qui ne purent entamer l'Égypte. Les colonnes trapues de son temple, ses sous-reliefs lourdement gravés dans la pierre, reflètent, avec le durcissement de l'époque, la pratique de l'art rupestre de Nubie, tel que Ramsès II l'avait exagéré au temple de Gerf-Hussein. L'intérêt porté plus que jamais à la politique internationale s'affiche aux portes principales de l'enceinte, dont la silhouette couronnée de merlons arrondis est empruntée à des modèles

*Fig. 52 Dans la première cour de Louqsor, ajoutée au-devant de l'allée de fleurs ouvertes, Ramsès II remania probablement une construction par laquelle Aménophis III avait voulu rivaliser avec les cours amarniennes entourées de colosses. Il s'en dégage, comme de la salle hypostyle de Karnak, un impressionnant mouvement de masses en deux temps. (Ire moitié du — XIII<sup>e</sup> siècle.)*



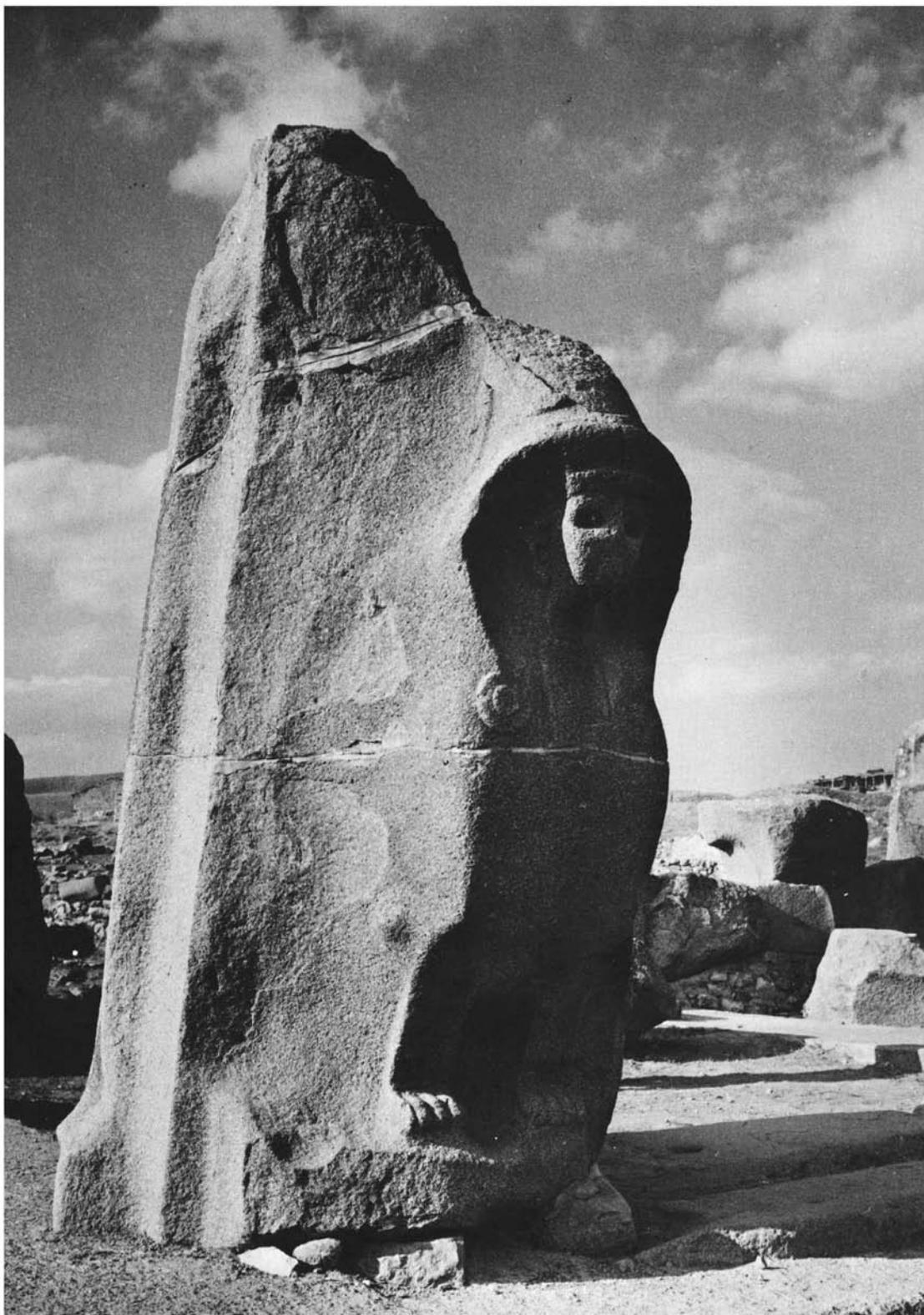


*Fig. 53. En rapport avec le palais de briques voisin, le grand relief de chasse de Ramsès III à Medinet Habou impose aux murs du temple un sujet profane. La fougue pittoresque indique une transposition de peinture de palais. (- XIIe siècle.)*

syriens, et dont les embrasures étaient rehaussées, comme les palais de briques ramessides du Delta, de chatoyantes incrustations de personnages et de rosaces de faïence. Ce dernier ensemble d'époque impériale rappelle ainsi, plus que tout autre, Nubie et Levant. Il a l'intérêt d'avoir conservé, un peu mieux qu'ailleurs, des éléments d'architecture de palais. D'une part, l'étage du châtelet d'entrée avait servi de pavillon de harem, et l'art appesanti a retrouvé de la grâce pour y représenter, autour du roi, ses toutes fines compagnes. D'autre part, un palais de briques, appuyé au mur latéral sud de la première cour du temple, s'y ouvrait, entre de massives colonnes au chapiteau épanoui, par un *balcon d'apparition* où le roi se montrait au peuple. Les vestiges de ce palais permettent de constater l'étroite juxtaposition des chambres de séjour et des locaux officiels. La grande salle d'audience était divisée en trois nefs voûtées. Il n'y a plus de trace du décor, qui devait être peint. Nous pouvons quelque peu suppléer à sa disparition par les grands reliefs qui, à l'angle voisin du pylône du temple, prolongeaient les peintures extérieures du palais. Ce sont des scènes de chasse d'une entraînante envolée. La chasse au buffle se situe dans un paysage de roseaux où viennent s'abattre les animaux criblés de flèches. Enfin, au mur extérieur nord du temple, une chasse au lion, plus architecturale, rappelle par la fougue l'impétueux tableau du coffre peint de Toutankhamon.

**L'art des Hittites subordonne l'expressionnisme à l'expansion de l'humanisme méditerranéen dans son adaptation au plein air**

Une partie des monuments hittites est difficile à dater. Il semble que l'organisation de l'Asie Mineure, au milieu du —XIV<sup>e</sup> siècle, sous le règne de Shuppiluluma, et l'extension en Syrie de la puissance hittite, aient dû s'accompagner d'un développement artistique. C'est peut-être à ce moment qu'il faut faire remonter la construction des enceintes de Boghazkeuy, l'ancienne Hattusha, depuis longtemps la capitale, et d'Alaç Euyuk, dont subsistent d'importants vestiges, des couloirs en encorbellement comme ceux de Mycènes et de Tirynthe, et des portes monumentales. Celles-ci sont formées de deux jambages monolithes, taillés de façon à amorcer le mouvement de l'arc en encorbellement surhaussé qui fermait l'ouverture. A Euyuk, deux sphinx sont sculptés à même les montants. C'est l'incorporation



*Fig. 54 et 55. Le sphinx incorporé à la porte d'Alaça Euyuk, en Asie Mineure, imite avec naïveté un sphinx égyptien de reine à coiffure bouclée, tel celui du musée Barraco à Rome, qui date de Thoutmosis III. Mais le sphinx hittite a changé en amabilité joviale la spiritualité bienveillante du modèle égyptien. (Seconde moitié du -IIe millénaire.)*



à la porte elle-même des sphinx qui, en Egypte, étaient placés de part et d'autre de l'entrée, pour la protéger et pour l'ennoblir. Mais au lieu de se faire vis-à-vis, les sphinx, ici, sont tournés l'un et l'autre vers l'extérieur et destinés, comme les lions gardiens de Mésopotamie, à impressionner les arrivants. Les sphinx d'Euyuk sont féminins. Leur coiffure à volutes reproduit celle de la déesse Hathor et de sphinx de reines dont le dernier en date, portant le nom de Thoutmosis III, (à Rome, au musée Baracco), est un chef-d'œuvre de spiritualité douce. Et de fait le sphinx d'Alaçā d'Euyuk, malgré la simplicité de la facture, a bien la rondeur de joue, les grands yeux et la gentillesse d'expression du *Sphinx Baracco*. Il est donc assez tentant de voir dans les sphinx d'Euyuk une dérivaison d'un modèle égyptien du début du XV<sup>e</sup> siècle, dont il devait y avoir des exemplaires dans le Levant.

Les sphinx qui encadrent l'une des portes de Boghazkeuy sont plus lourds. Leur sourire appuyé reflète des modèles mésopotamiens avec une jovialité communicative. Leur tiare à cornes, de même origine, est surmontée d'un rameau tout égéen de souplesse et de fantaisie. Le thème des lions rugissants, d'une autre porte de Boghazkeuy, procède de la Mésopotamie, mais le traitement de leur crinière évoque plutôt un prototype égyptien. La multiplicité des influences reconnaissables se perd dans la rudesse gauche et saine du traitement commun.

Force naïve et claire caractérise le personnage en solide relief d'une autre porte de Boghazkeuy, qui représente le grand dieu, le dieu d'orage, armé de la hache qui fracasse les troncs et les rochers élevés. Le modelé ressenti, la vie de la musculature, le mouvement vers l'avant sont bien hittites, comme l'intégration de la figure à la pierre.

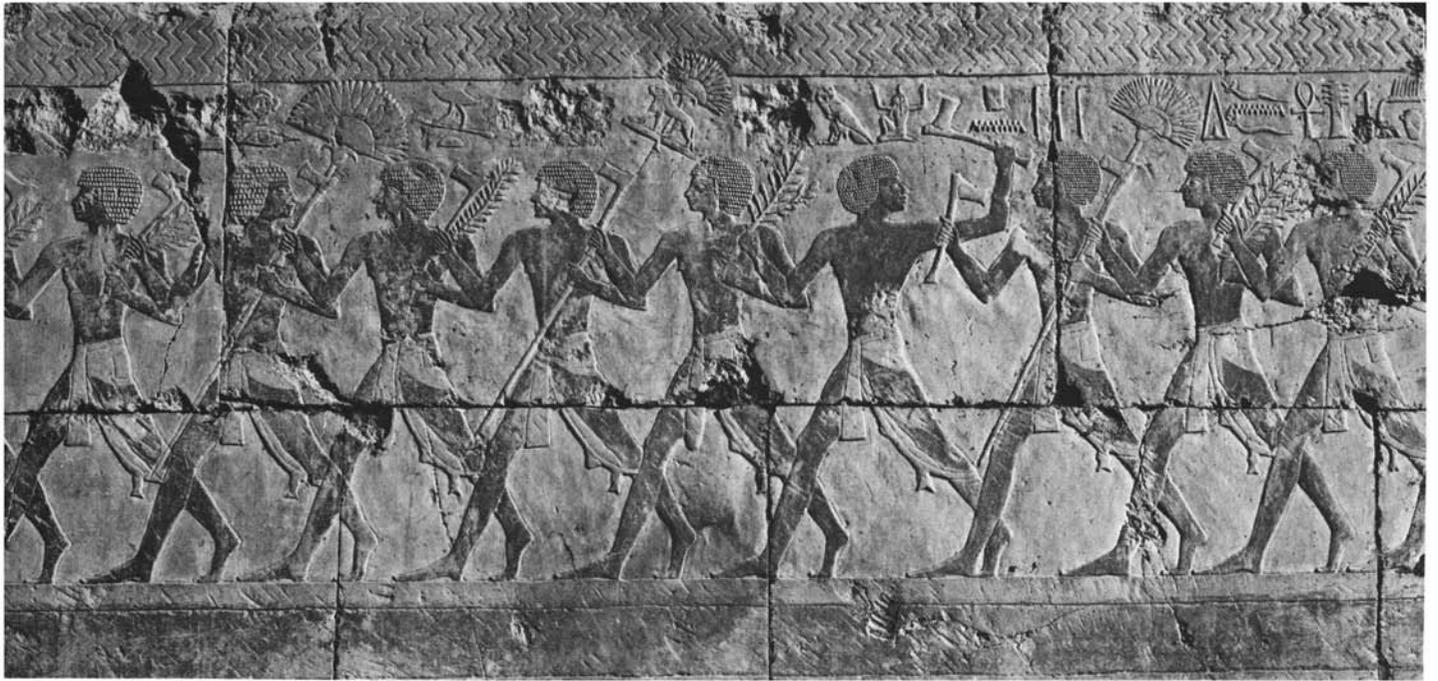
Un art analogue, moins détaillé, anime les reliefs qui décorent le soubassement de pierre du rempart de poutres et d'argile disparu, près de la porte aux sphinx d'Alaçā Euyuk, et surtout les groupes de reliefs de Yasilikaya, près de la capitale. Ce double sanctuaire, pratiqué dans une gorge rocheuse et une annexe naturelle, a gardé des figures et cartouches du roi Dudhalya IV, qui régna au milieu du — XIII<sup>e</sup> siècle; mais l'ouvrage est trop considérable pour être attribué à ce seul roi, qui aura fait la consécration d'un ensemble commencé avant lui. La conception paraît due à ses parents, le roi Hattusil et la reine Pudukhepa, avec lesquels Ramsès II avait conclu alliance. Il est tentant de mettre en rapport avec la grande campagne de fondations de temples rupestres en Nubie, dans la première moitié du — XIII<sup>e</sup> siècle, sous Ramsès II, le développement de l'art rupestre en Asie Mineure. Une sorte de surenchère aurait amené les deux états rivaux, puis alliés, à s'influencer réciproquement dans la pratique de ces sculptures, assor-

ties en rudesse aux rochers dans lesquelles on les a taillées. Une stèle de Ramsès II, à la façade du grand temple d'Abou-Simbel, représente le roi hittite lui amenant sa fille en mariage. Les historiens hésitent à ajouter foi au voyage de Hattusil. Même s'il n'est pas allé lui-même en Egypte, des Hittites de l'escorte de la princesse ont pu servir d'intermédiaires artistiques.

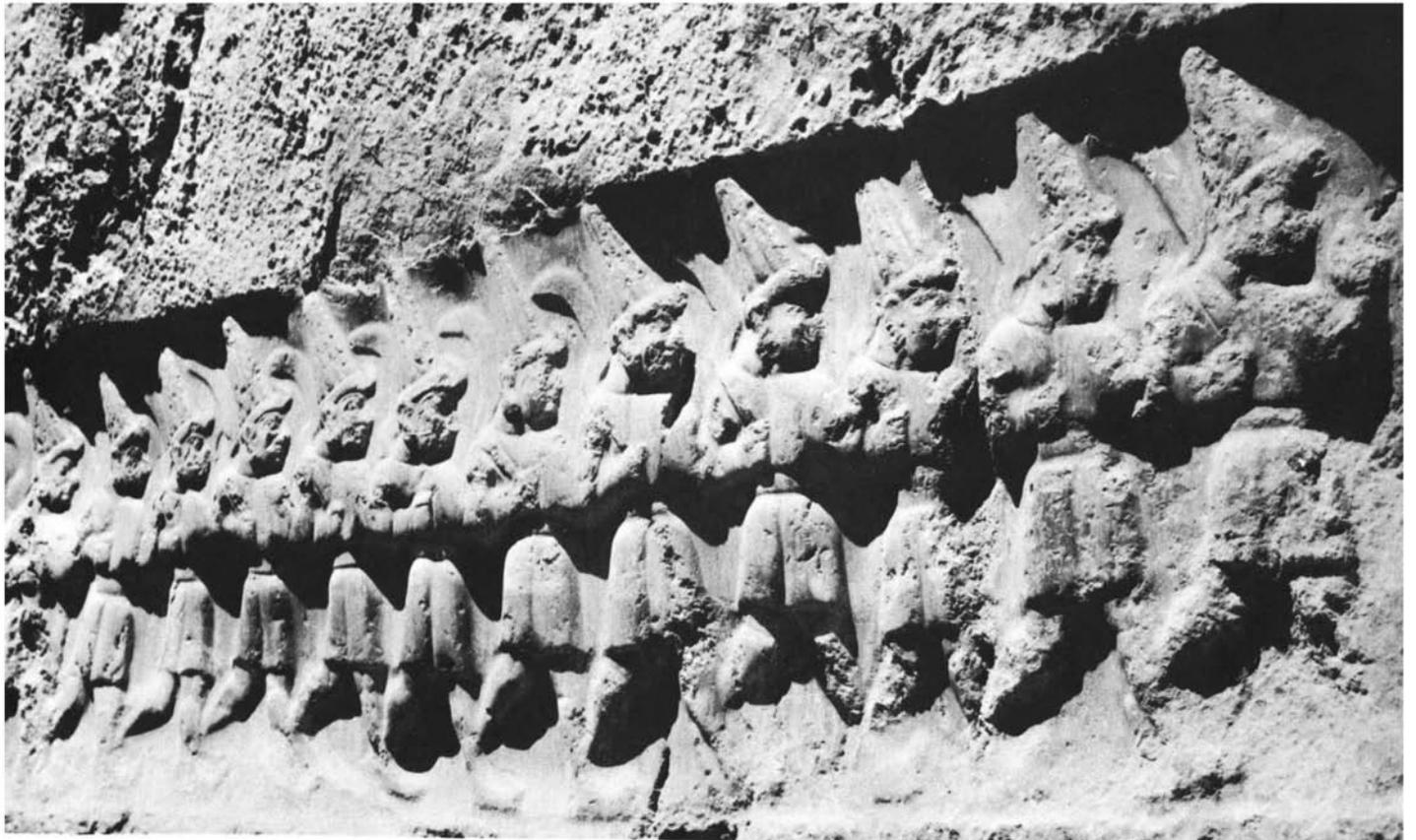
Le sanctuaire principal de Yasilikaya, auquel donnaient accès des bâtiments aujourd'hui détruits, est constitué par une vallée encaissée, fermée, en fond de perspective, par un rocher plus élevé que les autres. Sur la base de ce pic a été sculpté le relief principal, la *rencontre du grand dieu et de la grande déesse* ; le cortège du grand dieu occupe la paroi de gauche de la gorge ; le cortège de la grande déesse lui fait face sur le versant de droite. Ces deux files de figures qui s'avancent l'une vers l'autre ont une saisissante unité. Le déroulement des deux cortèges ne se compartimente pas en panneaux rythmiques. Le seul intervalle mis en valeur est celui du milieu, que franchissent d'un geste plein de grandeur le dieu et la déesse en se tendant l'un à l'autre l'hieroglyphe de leur nom. Ce symbole admirable et discret de leur union garantit à la nature sa continuité, à l'état son équilibre et la concorde au couple royal. Les silhouettes s'enlèvent sur le fond avec autorité. Ainsi facture et sujet font penser à l'ensemble d'Abou-Simbel, centré sur une idée de théogamie, que définit plus nettement, et non moins poétiquement, la composition de Yasilikaya, centrée sur un accord divin.

Il ne paraît guère douteux que la continuité de cette frise et de celles qui en ont procédé, n'ait inspiré dans la suite l'unité de la frise ionique. Il fallait un grand prestige pour imposer à une architecture grecque l'horizontalité d'un bandeau tout entier sculpté qui en coupait l'élévation. Ce prestige, la frise de Yasilikaya était capable de l'exercer ; ce n'est probablement pas le hasard, qui, du plateau à la côte de l'Asie Mineure, porta la formule aux temples construits de l'Ionie, puis, sur la rive d'en face, aux temples ioniques de Grèce, particulièrement sur l'Acropole d'Athènes, où le V<sup>e</sup> siècle entoura de frises continues l'Erechtéion, le temple d'Athéna Niké, le Parthénon. Mais au Parthénon, Phidias, pour éviter une interruption peu architecturale des lignes de montées, sut intégrer sa frise ionique à l'essor du temple en faisant passer devant elle le rythme des colonnes extérieures. Cette disposition lui permit de garder à ce bandeau toute son unité originelle, le double cortège des Panathénées convergeant, comme celui des Hittites, vers un groupe de grands dieux au-dessus de la porte de l'est.

A côté de la gorge du sanctuaire principal de Yasilikaya, un étroit défilé, fermé pour constituer un lieu de culte plus secret, avait reçu également, sur les deux parois à pic, des reliefs qui se font vis-à-vis.



56



57

L'un d'eux représente le grand dieu sous la forme d'un dieu-épée. Un peu plus loin, le roi s'approche, probablement pour le rejoindre, protégé par le dieu-fils, déjà figuré derrière la grande déesse dans le sanctuaire majeur. Le dieu tient serré contre lui, de son bras gauche, le roi, représenté plus petit, la tête n'arrivant pas à la hauteur de l'épaule de son protecteur. La silhouette du roi est tout enveloppée par celle du dieu. Cette composition exprime à merveille la confiance de l'un et la sollicitude de l'autre. La vraisemblance aisée des personnages ainsi groupés est humaniste autant que leur harmonisation. En face, pourtant, au relief des douze dieux, nous sommes bien près de l'expressionnisme. Identiques à ceux qui, dans le grand sanctuaire, ferment le cortège du grand dieu, ceux-ci sont trapus, la tête dans les épaules, la nuque épaisse, et leur marche pesante semble marteler le sol; chacun dans la file croise de son enjambée celle du compagnon qui le précède ou qui le suit. Cette composition est trop semblable à celle des soldats des reliefs de Deir-el-Bahari pour que nous écartions l'idée d'une filiation. Et si l'effet trop différent paraissait devoir exclure ce rapport, il faudrait voir tout auprès le cartouche, en forme d'édicule, de Dudhalya, dont le fronton, formé du disque ailé, ne peut être qu'égyptien d'origine. Ce fronton, d'autre part, est soutenu par des colonnes dont le chapiteau à volutes rappelle le chapiteau de lis égyptien et le fût rainé, la colonne du type de Béni-Hassan. L'art hittite ne dissimule pas les emprunts faits aux civilisations plus anciennes et plus évoluées avec lesquelles il était en contact, mais il sait les accommoder à sa force et il est bien naturel que plus tard les Grecs d'Ionie, remontant de la côte à l'intérieur du pays, aient trouvé à s'inspirer de ces impressionnants ouvrages où d'anciennes traditions avaient été librement reprises. Les Ioniens ne devaient d'ailleurs pas chercher au loin des exemples de la grandeur hittite, eux qui prirent pour une image de Niobé, au sommet du Sipyle, une statue de déesse-mère assise. Cette figure prise dans la concavité de la roche où elle s'encadre et dont le bas du corps constitue avec le siège un cube de pierre vive, n'est pas sans évoquer le parti des statues de Ramsès II assises au bord du Nil, à la façade du grand temple d'Abou-Simbel. Au-dessus de ce cube qui prétendait rattacher la sculpture aux partis rectangulaires des grandes civilisations, le buste et la tête de la déesse se penchent légèrement, comme pour protéger la source bien-faisante qui se trouve au pied du rocher et les hommes qui s'y rassemblent. Une autre sculpture architecturale s'élève, à Eflatunbunar, au sud du plateau anatolien, du bassin même d'une source. Le cubisme de ses figures assises sera repris, au début du premier millénaire av. J.-C., par des Syro-Hittites à Karkémish et Tell-Halaf, par les Assyriens dans la statue de Salmanasar III qui est au Musée Britan-

*Fig. 56 et 57. La phalange des douze dieux armés qui ferme le cortège du grand dieu, à Yasilikaya, est composée, comme les groupes de soldats célébrant des fêtes à Deir-el-Bahari, de figures dont les pas se croisent tous. Mais la cadence libre et joyeuse des Egyptiens, conforme à un rythme d'architecture, diffère bien du martellement compact des Hittites, fidèles à la massivité du roc où ils sont taillés. (- XIIIe siècle.)*

*Fig. 58 et 59. Au fond de la perspective du grand sanctuaire rupestre, à Yasilikaya, se rencontrent, chacun en tête d'un cortège, et dressés comme en Mésopotamie, sur un animal attribut, le grand dieu et la grande déesse. Le geste de se tendre l'un vers l'autre l'hieroglyphe de leur nom exprime avec noblesse leur union indispensable à la vie de la nature. — Le dieu-fils, gage de cette union, est répété dans un petit sanctuaire initiatique, où il enveloppe de sa protection le roi Dudhalya IV. Le cartouche du nom royal s'encadre, sous un symbolisme inspiré du disque ailé égyptien, de colonnes rainées au chapiteau à volutes, qui transmirent à l'Ionie le chapiteau de lis pharaonique. (- XIIIe siècle.)*





nique, et aux — VII<sup>e</sup>, — VI<sup>e</sup> siècles, par les Ioniens encore, à des statues de la voie sacrée des Branchides de Milet et d'autres sites de la côte ou des îles. Et autour des figures assises d'Efflatunbunar, de petits personnages, soutenant de leurs bras levés le disque ailé, se reverteront dans la suite, multipliés pour soutenir l'estrade du trône des Achéménides. L'art hittite, à ce haut carrefour de l'Asie Mineure, a beaucoup recueilli pour beaucoup transmettre. Mais son intérêt ne se borne pas à ce rôle d'intermédiaire. Il a su interpréter en libre puissance les forces latentes des rochers auxquelles tiennent la plupart des sculptures. Ces œuvres, après la spiritualisation du paysage de Deir-el-Bahari, après l'interprétation dramatique des instincts qui s'élèvent à l'humain aux falaises d'Abou-Simbel, expriment d'une autre façon, où l'humanisme déborde l'expressionnisme, ce que l'homme peut trouver de sympathie dans la grandeur naturelle des montagnes et des eaux.

### **L'Orient perfectionne la voûte à claveaux de briques**

Le monument de type mésopotamien le mieux conservé de la seconde moitié du — II<sup>e</sup> millénaire est, non loin de Suse, capitale de l'Elam, la ziqqurat de Tschoga-Zambil, l'ancienne Duruntash. Le type est toujours celui de la troisième dynastie d'Ur, magnifiant, par le solennel dessin du perron et de l'escalier perpendiculaire, la montée des cortèges au sanctuaire du sommet. A Duruntash, cette montée est jalonnée de hautes portes cintrées qui jouaient à peu près le rôle d'arc de triomphe tout en permettant d'interdire au profane l'accès du sommet sacré. Du point de vue de l'effet, cette enfilade de portails ne pouvait, de profil, que nuire, par la série de ses élévations, à l'essor de l'ensemble du monument. Mais ces cintres, comme ceux du petit temple voisin, offrent le grand intérêt d'être composés de briques rayonnantes moulées en forme de coins pour renforcer leur cohésion.

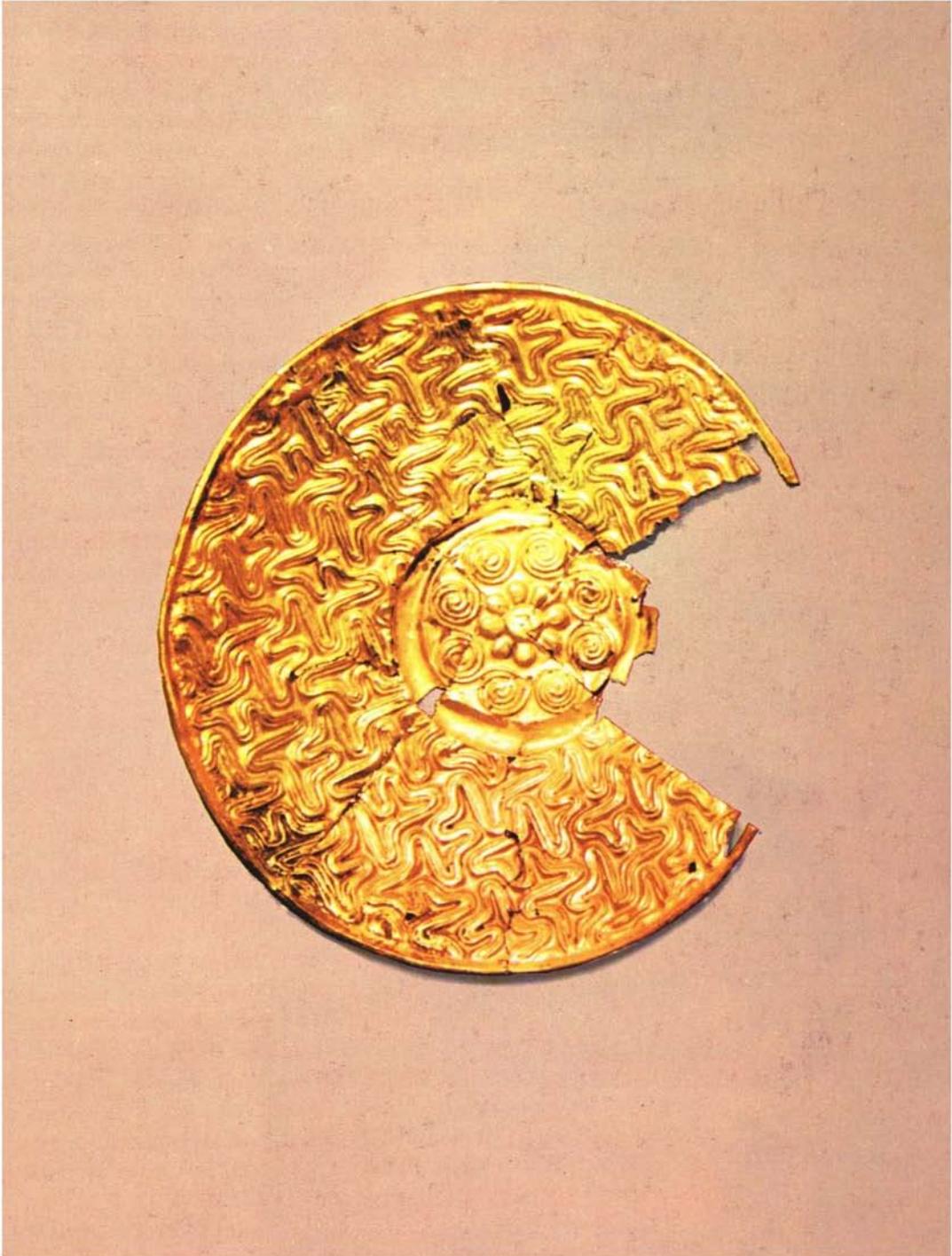


*Fig. 60. La ziqqurat de Tsboga-Zambil, l'ancienne Duruntash, près de Suse, perpétue le type de tour à étages au triple escalier d'accès de la III<sup>e</sup> dynastie d'Ur. Ici se sont conservés des arceaux de briques dont les claveaux ont été moulés en forme. (- XIII<sup>e</sup> siècle.)*

**Les Phéniciens contribuent, par sens commercial, à internationaliser et transmettre l'humanisme artistique**

Des coupes d'or et des ivoires trouvés à Ras Shamra et à Mégiddo témoignent pour le XIV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., de la formation d'un art où les influences de l'Égypte, de la Mésopotamie et de l'Égée se combinent ou se mêlent pour plaire à quiconque. Ce décor sans risque et sans accent va rester caractéristique d'une production de coupes historiées de métal, et de plaques d'ivoires sculptés qui sont souvent des appliques pour mobilier ou architecture. Ces objets, répandus dans le bassin oriental de la Méditerranée, du XIV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., se ressemblent trop pour ne pas provenir en grande majorité d'une même région, qui ne peut être que la Phénicie, à portée de recevoir abondamment le cuivre de Chypre et l'ivoire de Syrie encore abondant au début de la période ; le commerce était si actif avec le Nil que l'or et l'ivoire africains ne devaient jamais manquer. Tout le réper-





*Fig. 61 et 62. Des coupes d'or découvertes à Ras Shamra, l'ancienne Ugarit, sur la côte du Levant, face à Chypre, inaugurent les droites hybridations de l'art phénicien. La coupe du Louvre intègre les influences égyptiennes (chevaux), mésopotamiennes (chasseur et taureaux); égéennes (galop plané) à une composition qui les unit dans sa fougue. La coupe de Beyrouth interprète plus décorativement ces éléments moins unifiés. Une autre coupe de Beyrouth atteste une influence égéenne qui se prolongera longtemps. (- XIV<sup>e</sup> siècle.)*

**L'art assyrien des XIII<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles av. J.-C. interprète en force un humanisme inspiré d'Agadé**

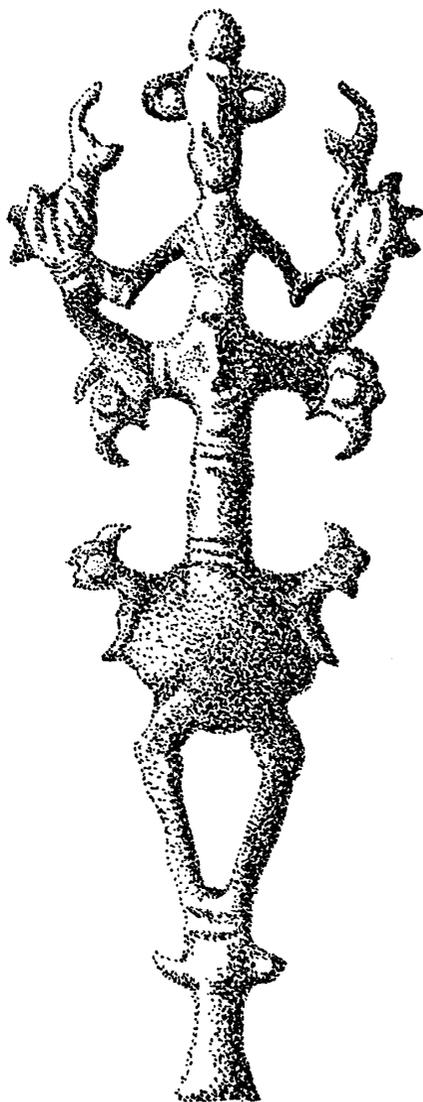
toire est d'emprunt. La Mésopotamie y retrouvait ses personnages barbus vêtus de robes épaisses, l'Égypte ses dieux, pharaons et sphinx, l'Égée ses déesses aux robes en cloche et ses griffons à aigrette. L'internationalisation de l'art décoratif du — XIV<sup>e</sup> siècle, due aux relations constantes des anciens pays de civilisation, a trouvé son expression la plus moyenne dans le Levant, qui était géographiquement l'intermédiaire normal de ces échanges. Et de tout ce bien devenu commun, le plus naturel, le plus conforme à l'exemple des civilisations admirées, était l'image de l'homme conçue de façon humaniste. Des déformations auraient porté la marque de tendances particularistes. Seul l'humanisme était passe-partout, seul capable de réduire étrangetés et oppositions à une formule unique, assurée de sympathie ou d'intérêt. Cet humanisme commercial ne pouvait guère s'élever au style et ses produits sont plus distrayants que beaux, mais leur rôle devait être immense. Persistant à travers les troubles de la fin du — II<sup>e</sup> millénaire, ou reprenant peu après, la production servit à des peuples dont les traditions furent atteintes de substituts qui les leur rappelait plus ou moins et qu'il leur était facile de s'assimiler. Les arts du — I<sup>er</sup> millénaire devaient être souvent tributaires de ce piètre humanisme maintenu pour garder le client; et c'est à son contact enfin que l'art grec allait commencer à prendre conscience des possibilités d'un humanisme autrement profond.

L'alliance de Ramsès II et de Hattusil, à partir de — 1380, avait été provoquée par une renaissance rapide du royaume d'Assyrie, dégagé des survivances du Mitanni. Un relief du dieu Assur nous le montre de face : dieu de la végétation, il est vêtu d'une sorte de pagne imbriqué qui, de propos délibéré, lui donne l'air d'émerger d'une montagne; de là surgissent des rameaux que broutent des capridés. La gaucherie du relief donne à croire qu'il date du début de la renaissance assyrienne, quand l'influence étrangère n'avait pas encore été assimilée et se trouvait assez en accord avec d'antiques modèles sumériens. Dans la seconde moitié du — XIII<sup>e</sup> siècle, deux autels de pierre de Tukultininurta I<sup>er</sup>, l'un à Istanbul, l'autre à Berlin, témoignent au contraire d'une réintégration manifeste à la tradition d'Agadé, qui avait été si grande en Assyrie. L'autel d'Istanbul, dont la surface est malheureusement devenue un peu fruste, porte un relief où le roi est

représenté debout, en prière, entre des dieux tenant de part et d'autre de lui des symboles d'astres sur des hampes, tandis que deux autres astres timbrent les cornes de l'autel. Ce roi de proportions élancées, seul entre les astres, rappelle le Naramsin de la stèle du Louvre ; le paysage de montagne de cette stèle reparait, plus calme, à la base de l'autel de Tukultininurta, où des soldats assyriens se profilent sur des vallonnements. Le second autel est mieux conservé. Le roi, debout à gauche, s'agenouille au centre devant un autel où se dresse un symbole divin. Cette prière devant un symbole est d'un haut recueillement. La vraisemblance générale des proportions, la tendance à représenter les épaules de profil, laissent la tête et le cou très forts, les



*Fig. 63. L'autel rappelant la piété de Tukultininurta Ier annonce l'art assyrien du Ier millénaire par un humanisme un peu forcé, qui révèle le prestige des tendances méditerranéennes sur un peuple enclin à un expressionnisme de la force. Mais l'art assyrien de la fin du IIe millénaire a retenu un peu de la poésie agadéenne, qui ne se retrouvera guère dans la suite. (- XIe siècle.)*



*L'idole du Luristan (Bruxelles) incorpore, selon une fantaisie débridée mais d'un rythme sûr, les monstres expressifs de la vitalité sauvage, au héros qui les dompte. (Vers - 1000.)*

bras courtauds. La conversion à l'humanisme est un peu forcée, mais l'atmosphère de noblesse paraît annoncer une plus complète harmonisation.

Vers — 1100, un fragment d'obélisque de Téglatphalazar I<sup>er</sup> atteste une vision artistique toute pareille, déjà clichée pour l'avenir, dans une scène de soumission. Ce débris indique l'adoption, par un roi qui avait mené ses expéditions jusqu'à la Méditerranée, de la formule de l'obélisque essayée déjà par la dynastie d'Agadé. L'adaptation assyrienne de l'obélisque a pour sommet un pyramidion constitué de degrés, indiquant, de la part des Mésopotamiens, l'assimilation de leur ziqqurat à la pyramide à degrés égyptienne. Sur l'exemplaire de Téglatphalazar I<sup>er</sup>, le roi reçoit ses armes de mains qui émanent d'un rayonnement du disque solaire. Se pourrait-il que, deux siècles et demi après Aménophis IV, un monument de lui, oublié en Syrie où ne pouvait plus l'atteindre la vindicte de ses successeurs réactionnaires, ait influencé le relief assyrien? Le tableau de l'obélisque de Téglatphalazar I<sup>er</sup> a déjà le caractère des scènes semblables du début du — I<sup>er</sup> millénaire, mais, plus étroit, il ménage mieux l'effet de verticalité du monument. Des intailles, généralement attribuées à cette période de la renaissance assyrienne, ont une clarté de mouvement, une intensité de vie animale, un pittoresque de paysage où se préfigurent les meilleures qualités de l'art assyrien du — I<sup>er</sup> millénaire.

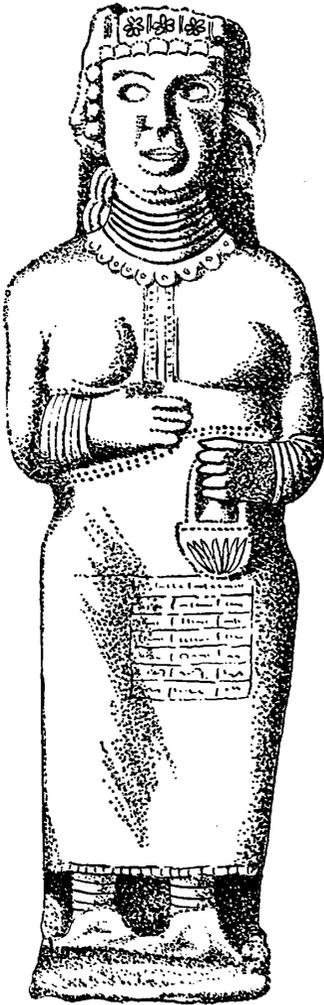
Une longue interruption allait pourtant être provoquée par les bouleversements des migrations qui, depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle av. J.-C., portaient Indo-Européens nouveaux et Araméens dans les pays d'anciennes civilisations, mettant en branle bien d'autres peuples. Les Doriens avaient submergé la Grèce, l'empire hittite s'était écroulé, laissant l'Assyrie découverte. Par la suite de la résistance de l'Égypte, une partie du flot refluit sur l'Orient, tandis que d'autres vagues gagnaient l'ouest de la Méditerranée, menant peu à peu les Shardanas en Sardaigne, les Shakalas en Sicile et les Turshas en Etrurie. La fin du — II<sup>e</sup> millénaire est obscurcie par ces troubles. Ce sont, semble-t-il, les états qui avaient pâti les premiers, dans le Levant, qui reprennent les premiers le dessus. Les villes de Phénicie, appuyées sur la mer, y retrouvent leurs moyens de vivre ; les royaumes de Damas et de Palestine profitent de l'abaissement des grandes puissances ; les principautés de Haute Syrie, renforcées par les Hittites échappés aux troubles de l'Anatolie, mêlent les tendances et surtout laissent éclater, parmi l'affaiblissement des traditions, l'ancienne impulsion expressionniste.

## Chapitre VII

### Déchaînement et recul de l'expressionnisme autour des années 1000 av. J.-C.

La civilisation généralisée du milieu du —II<sup>e</sup> millénaire n'avait pas éliminé le vieux fond d'expressionnisme dont une poussée avait coloré jusqu'à l'art égyptien de la période amarnienne. A la fin du —II<sup>e</sup> millénaire, alors que partout la civilisation recule, l'instinct des déformations et exagérations, nécessaires à un public peu sensible, que seuls impressionnent les traits grossis, reprend vigueur. En outre, des populations qui s'étaient peu manifestées s'approprient les techniques mises au point par les civilisations, pour fixer des imaginations qui jusque-là n'avaient pas eu le moyen de prendre forme durable. Il se peut que des artistes, des techniciens menacés en Mésopotamie, aient cherché refuge dans les montagnes et se soient mis au service de ces nomades de l'ouest de l'Iran parmi lesquels les Indo-Européens prenaient une place de plus en plus importante. <sup>4</sup>

Les bronzes du Luristan ne semblent pas devoir figurer dans un livre sur l'art de la Méditerranée. Il n'est pas possible de nous en passer. Héritiers de types antiques de Sumer et de bien des formes du répertoire décoratif international de la Méditerranée, ces bronzes, si faciles à transporter, auront de telles répercussions sur l'art méditerranéen des générations suivantes, qu'il faut reconnaître leur rôle dans le jeu qui nous occupe. Ils ont d'abord servi à fixer un délire d'expressionnisme. Des figurations, recomposant d'hommes et d'animaux des



*Les anciennes propensions sumériennes, celles des Hurrites, les troubles de la fin du II<sup>e</sup> millénaire, expliquent l'expressionnisme de cette lourde figure de déesse, à l'insistant sourire, qui était, à Tell-Halaf, entre deux figures de dieux à la tiare cornue, le « soutien du toit » du palais, la protection de l'« état ». (Vers -1000.)*

êtres fantastiques, traduisent les hallucinations de nomades si constamment menacés que même leur humour prend forme terrifique. Le dieu ou génie de vitalité, protecteur des animaux, qui, au passage de l'époque d'Uruk à celle de Djemdet Nasr, avait été — en Sumer avec le *cylindre d'Uruk* du musée de Berlin, en Egypte avec le *couteau de Djébel-el-Arak* — l'un des premiers hérauts de l'humanisme, devient au Luristan un être hybride. Il y est lié à ses animaux, qui naissent, à des niveaux étrangement multipliés de son propre corps, de ses épaules, de ses hanches, comme pour attester l'unité de nature des démons et du dieu. Des têtes d'épingle en forme de disque ont pour motif central ce même monstre ou d'autres divinités dont la face agrandie s'inspire peut-être du grotesque petit dieu Bès de l'Egypte; ce prototype des gorgones et des silènes grimace pour protéger le porteur de l'étonnant bijou ou le donateur qui le dédiait dans un temple. Mais la prolifération des formes, déréglée par rapport à la nature, ne l'est jamais par rapport à l'art. Un rythme décoratif très sûr organise ces excès et leur donne qualité pour impressionner, intéresser et plaire. En communication par les montagnes de l'Arménie avec celles de Haute Syrie, les arts du nord-ouest de l'Iran ont agi sur des contrées que la pénétration hurrite avait déjà réveillées à l'expressionnisme.

L'exemple le plus étonnant est celui de Tell-Halaf où le roi Kapara, vers l'an — 1000, eut l'audace de faire traduire en pierre, par ronde bosse ou relief, quelques-uns des phantasmes iraniens. Perché sur un chapiteau, tel oiseau à l'énorme bec prête à une obsession d'épouvante sa violence plastique.

Des hommes-scorpions ailés, irréductibles à l'architecture, prennent, pour flanquer une porte, des dimensions monumentales. A la façade du palais, trois statues, montées sur des animaux, taureaux et lions à la musculature exagérée comme la leur, soutiennent, de leur tête aux yeux incrustés, hagards, l'auvent de la salle du trône; et ces statues, surtout celle d'une déesse protectrice, ne peuvent être écartées de la lignée qui aboutira aux caryatides de l'Eréchtéion. Des reliefs où se mêlent les souvenirs de l'Anatolie hittite et certains traits de l'Iran, attribuent à des silhouettes de gnomes au nez démesuré des gestes de pantins.

Par comparaison, les sculpteurs de Karkémish, de Sendjirli, de Malatya, et des autres principautés syriennes où s'étaient ressaisis les Hittites échappés d'Anatolie, semblent presque raisonnables. L'expressionnisme, à mesure que l'on approche de la Méditerranée, et de siècle en siècle après l'an mille, cède de nouveau à l'expansion de l'humanisme artistique. Les bouleversements de l'histoire ont incité souvent les Syro-Hittites à varier les parements de pierre qui protègent la base des murs de briques au moyen de plaques remployées de pro-

venances diverses, dont l'alternance paraît avoir plu, peut-être parce qu'elle ramenait ces frises au décoratif. A Karkémish, l'un des centres les plus hittites de Syrie, certains des reliefs disposés en plinthes le long d'une place, au pied de la citadelle, constituaient un ensemble unitaire ; le roi, suivi des siens et des dieux de la cité, présentait, sur un bastion central, son successeur à l'armée qui défilait vers lui. Sendjirli permet encore de comparer les plans des portes de villes et de palais. Les premières encadrent de deux tours en saillie la porte qui commande une salle communiquant par une autre avec l'intérieur de la ville. Cette salle devient dans les palais la salle du trône, la pièce de réception, et un auvent ou portique est tendu devant elle entre les tours, pour abriter le prince lorsqu'il passe en revue ses troupes et donne des audiences publiques. Ces façades encadrées de tours égales seront reproduites en pleine époque romaine à l'entrée de sanctuaires comme celui de Baalbek, de basiliques comme celle de Tourmanin, et serviront de modèles à bien des églises comme celle qui est reproduite sur un des panneaux de la porte du V<sup>e</sup> siècle à la basilique romaine de Sainte-Sabine, ou comme les églises romanes de Cefalú et de Caen, dont procèdent les plus insignes des façades de cathédrales.



## Chapitre VIII

### L'Égypte, après le nouvel empire, maintient ses tendances, mais innove en accord avec l'Orient

L'Égypte, épuisée au — XII<sup>e</sup> siècle par ses victoires sur les peuples de la mer est devenue nationaliste par appauvrissement de vitalité. Elle cherche ses modèles dans son passé classique, antérieur à l'époque impériale où elle était accueillante aux influences étrangères. Mais sa sculpture n'a plus l'accent des grandes époques ; quelque lassitude atténue un sens de la ligne et une bienveillance qui restent d'un réel attrait. Bien des sculptures, enrichies d'inscriptions ou de détails à cette troisième époque intermédiaire, ne sont d'ailleurs que des œuvres anciennes remployées et il est bon de s'en souvenir quand on cherche à mesurer l'influence que put avoir l'art de l'Égypte sur ceux d'autres civilisations.

Malgré l'apparence d'un traditionalisme rétréci, les grandes innovations du premier millénaire av. J.-C. sont en rapport avec celles de l'Orient. La première est liée à une intervention de Sheshonq I<sup>er</sup> en Palestine. Ce pharaon, vers — 950, rançonne Jérusalem. Il inscrit ses victoires autour d'un portail qu'il élève, à Karnak, à l'angle sud-est de la cour à portique devisée par lui devant la salle hypostyle ramesside. La disposition de ce portail est d'un expressionnisme qui paraît moins égyptien qu'oriental. Les deux colonnes qui partagent en trois l'ouverture laissent entre elles, au détriment de la solidité du linteau, une ouverture centrale tellement élargie que ces colonnes

semblent s'être écartées, comme un rideau de théâtre, pour ménager au dieu, partant en procession, ou à son retour, un espace de gloire. Un parti analogue avait déjà existé au sanctuaire amarnien du grand temple d'Aton, et ce précédent n'est pas pour infirmer le caractère international, plutôt que proprement égyptien, de cette disposition emphatique. Peut-être l'architecte de Sheshonq en avait-il retrouvé l'exemple au temple de Salomon, dépouillé par lui d'ornements d'or dont une partie avait pu servir à décorer les abaqes des colonnes du portail égyptien, criblés de petits trous destinés à la fixation d'un revêtement de métal. A la fin du — VIII<sup>e</sup> siècle, l'accentuation de l'entrecolonnement central fut reprise au portail et dans un passage intérieur d'un pavillon du palais de Sargon II d'Assyrie à Khorsabad. C'est cependant en Egypte que l'on constate dans la suite le développement de la formule, au — VII<sup>e</sup> siècle, à l'entrée des salles souterraines du tombeau de Pedouamenapt, à Thèbes ; et quand, au — VI<sup>e</sup> siècle, les Grecs l'adoptent, au propylée archaïque d'Egine et à la façade du trésor delphique de Massalia, c'est dans un tel contexte de formes égyptiennes — colonnes à huit pans au chapiteau à gorge, ou colonnes couronnées de palmes — qu'il n'est guère concevable qu'un autre pays que l'Egypte leur en ait fourni le modèle ; l'effet resservira aux propylées de l'Acropole d'Athènes, pour encadrer, dès le seuil, l'apparition de la grande Athéna de bronze de Phidias, puis au temple d'Isis à Délos comme au temple d'Isis à Philae, tous deux du — II<sup>e</sup> siècle, et encore au temple d'Isis, à Rome, sous le règne de Vespasien.

Une autre innovation architecturale, de toute importance, réalisait, à partir de la seconde moitié du — VIII<sup>e</sup> siècle, en pierres taillées à cet effet, la voûte en berceau véritable, aux caveaux et chapelles funéraires des divines adoratrices, dans l'enceinte du grand temple de Ramsès III à Medinet Habou. Ces princesses, auxquelles les pharaons, du — VIII<sup>e</sup> au — VI<sup>e</sup> siècle, délèguèrent leurs pouvoirs sur la Thébaidé, ont inspiré à la Grèce la figure de Théonoé, sainte prophétesse et fille de roi, que porta au théâtre Euripide dans sa tragédie d'Hélène ; Théonoé, dans cette pièce, a pour père un roi divinisé, acclimaté par l'Odyssée à la Grèce, Protée, qui tire son nom d'un titre égyptien, attesté seulement pour Ramsès III, et son caractère marin des reliefs de victoires sur les peuples de la mer, du grand temple de Médinet-Habou. Nous avons ainsi la preuve que les Grecs avaient connaissance de ce complexe d'édifices où les tombeaux des divines adoratrices offraient à l'étonnement des visiteurs les premières voûtes en berceau faites de pierres taillées en claveaux. Mais tous ces visiteurs n'étaient pas à même de mesurer la portée de l'innovation, qui fut moins prompte à se répandre que la renommée légendaire du roi ancien et des princesses récentes, commémorés dans ce temple et dans ces chapelles.

*Fig. 64. L'Egypte, victorieuse au — XII<sup>e</sup> siècle des migrations destructrices, en était restée affaiblie et peu capable de renouveler sa tradition. Bien égyptien est ce petit orant de bronze (Louvre) qui, malgré son geste d'abandon de soi, garde la tête haute, cherchant surtout en lui le contact avec le divin. (— VIII<sup>e</sup> siècle ?)*



Une autre forme architecturale destinée à une longue fortune fut probablement adaptée à la pierre peu après. La charmante colonne-bouquet, dont le chapiteau est formé d'une touffe de fleurs ouvertes, était couramment exécutée en bois au nouvel empire. Exécutée en pierre dès le début du — III<sup>e</sup> siècle, après une époque malheureuse pour l'Égypte, où il semble peu croyable que cette adaptation ait pu être imaginée, elle remonte vraisemblablement à l'époque saïte qui, du milieu du — VII<sup>e</sup> siècle au dernier quart du — VI<sup>e</sup>, fut la dernière période de prestige de la royauté pharaonique.

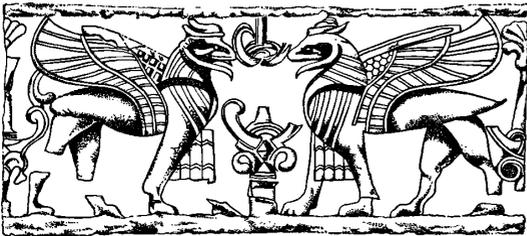
La disparition des monuments de Saïs, admirés par les Grecs, est une grande perte. Il semble que l'art égyptien, réduit par les difficultés de la période précédente à des constructions de peu d'importance, n'ait pas cherché à renouveler l'expressionnisme du gigantesque, destiné par les Ramessides à marquer leur puissance. Les monuments égyptiens ont, en tout cas, oublié dans la suite les effets d'encombrement écrasant qu'ils devaient en partie à l'imitation de la pratique rupestre. Désormais les dimensions seront celles d'un local où l'homme trouve à s'abriter comme à évoquer l'univers divin. Et il y aura toujours entre les colonnes assez d'espace pour une marche aisée.

Avant même cette renaissance saïte, la sculpture avait adopté parfois un modelé plus réaliste, minutieux et sensuel, qui est nouveau dans l'art égyptien. Mais ces renouvellements marquent moins, dans l'ensemble, que la continuité d'une tradition devant laquelle la personnalité des artistes se fait timide, et qui a trouvé à se divulguer par le moyen de petits bronzes, dieux, déesses et dédicants, animaux sacrés de plus en plus demandés par la dévotion populaire. Ces statuettes, qui se multiplieront dans la suite, sont des ouvrages moulés en série, mais qui reflètent du style; certaines figurines de dédicants émeuvent par la tranquille ferveur de l'attitude, en accord avec une souple simplicité de modelé.

## Chapitre IX

### L'Orient dans la première moitié du -I<sup>er</sup> millénaire

L'art assyrien est obligé par l'expansion de l'humanisme d'y soumettre son expressionnisme de la force



*Beaucoup des plaques d'ivoire servant de décor de meubles ou de murs ont été trouvées en territoire assyrien, mais leur composition égypto-orientale, prolongeant des influences égéennes, est typique du Levant syro-phénicien, auquel il est logique d'attribuer l'essentiel de la production (Louvre). (- VIII<sup>e</sup> siècle.)*

Le royaume d'Assyrie s'était constitué une armée si efficace qu'il la fit servir, une fois les périls passés, à rançonner les pays voisins ; l'art lui servit à compléter la réputation d'invincible férocité qui lui valait des rentrées régulières. Il semble ironique, dans ces conditions, de traiter cet art d'humaniste. Il faut pourtant lui concéder une partie de la tendance, parce qu'il se consacra, malgré l'héritage d'une démonologie d'effroi, surtout à l'homme et qu'il tâcha, selon la tradition de l'internationalisme méditerranéen, de lui donner ses proportions vivantes. De même que les Phéniciens optaient pour un art humaniste qui pût intéresser le plus possible de clients, les Assyriens cherchaient, pour persuader leurs voisins de se soumettre, à imposer l'idée qu'ils avaient toute la vertu guerrière que peut avoir un homme. Seulement le traitement de la musculature, destiné à faire croire au surnaturel de la force démasquait un expressionnisme foncier. Et la redondance de cette musculature ne s'inspire nullement de la réalité ; ces lacis de bourrelets sans insertion n'impressionnent guère. En outre, une ostentation de bien-être, compréhensible de la part d'un peuple qui sortait de longues difficultés, incite les artistes à représenter ces guerriers chargés d'embonpoint et de broderies, d'une façon apparemment peu compatible avec une vie d'action. Enfin, pour les mêmes raisons de revanche, un air de suffisance achève de compromettre l'humanité du type.



Fig. 65, 66 et 67. La chasse au lion d'Assurnazirpal II (British Museum) inaugure une série de reliefs de thèmes semblables où l'art assyrien exprima le mieux sa force. (—IX<sup>e</sup> siècle.) — L'obélisque assyrien remplace par des scènes de soumission et de tribut les thèmes religieux de l'obélisque égyptien. — C'est sous Assurbanipal que l'Assyrie donne le mieux la mesure de son exaltation de la violence humaine et animale. Les seules touches de sentiment se trouvent dans telle ou telle scène de déportation (Louvre). Les sculpteurs auraient exprimé ainsi leur sympathie envers une condition qui aurait souvent été la leur. (—VIII<sup>e</sup> siècle.)

L'arrogante bouffissure des quelques statues de rois du —IX<sup>e</sup> siècle, sous leur coiffure pommadée et sous leurs lourds vêtements, aggrave l'indigence de structure qu'elle voudrait pallier. Il faut bien admettre pourtant qu'un vrai artiste, impressionné de ces traits réguliers et de ce souci de dignité, n'aura qu'à redresser ce front bas et à justifier ce maintien par quelques indications de vraie structure, pour changer en un Zeus auguste un prétentieux Assurnazirpal II ou Salmanasar III.

Le premier avait fondé, dans la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle av. J.-C., à Kalah (aujourd'hui Nimrud), palais et temples ornés, à la façon hittites, de plinthes de pierre historiées et de jambages de porte monolithes taillés en forme de lions rugissants, d'animaux fantastiques tournés vers l'arrivant. Le type dès lors courant est celui du taureau ailé à tête humaine. Cette tête ressemble à celle des rois, mais sa froideur massive est moins gênante lorsqu'elle est assortie à un corps de taureau. Le reste de la construction est en briques, parfois émaillées, et l'arc au-dessus des portes est organiquement fait de claveaux. Les murs étaient souvent peints. Il ne reste pas grand-chose de ces peintures, qui auraient expliqué en partie le sens de composition et le pittoresque arrière-plan des scènes de guerre, aux reliefs d'albâtre dont le premier développement apparaît sous Assurnazirpal II.

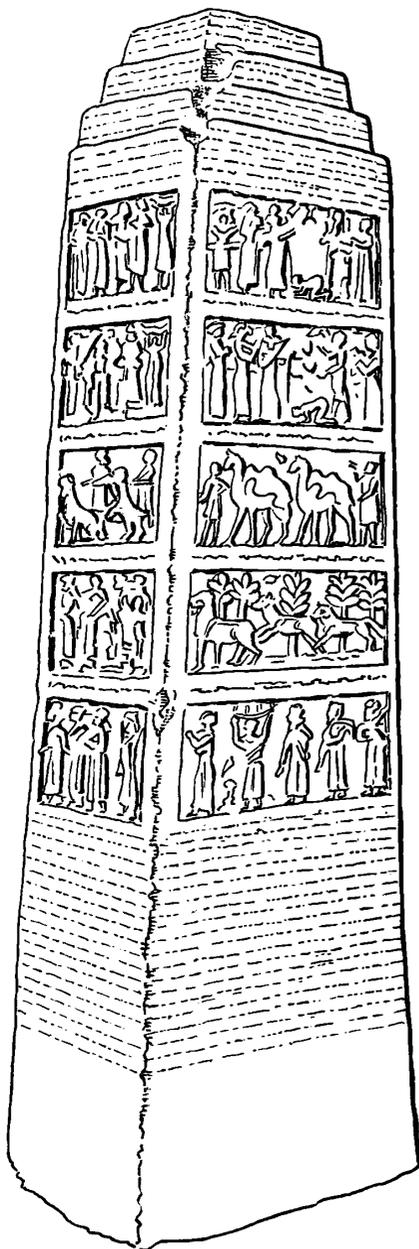
Ce déroulement de scènes d'attaque, d'assaut et de victoire trouvait, il est vrai, des modèles dans les tableaux guerriers du nouvel empire égyptien. Assurnazirpal II avait dû voir en Syrie des monuments pharaoniques, temples et palais, où un tel décor, peint ou sculpté, se proposait à l'émulation du nouveau conquérant. Mais les sculpteurs assyriens ont détaillé, adapté aux événements réels de leur temps, les thèmes égyptiens. Ils en ont augmenté l'intérêt narratif et varié les indications de lieu. Ils ont ajouté les scènes de supplices.

Les chasses ont une fougue que faisait prévoir celle du coffre peint de Toutankhamon et dont l'adaptation à l'architecture nous est prouvée par les sous-reliefs de Ramsès III à Médinet Habou. Mais le roi d'Assyrie, représenté de même taille que ses acolytes, donne l'impression d'un risque plus réel vis-à-vis des lions qui assaillent son char ; le traitement plus vif, plus heurté de la sculpture assyrienne convient mieux à l'épique ; et l'artiste, trop assujéti à noter, pour les reliefs historiques, le cadre de l'action, a été plus maître d'organiser, sur un fond plus sobre, ou classiquement nu, la composition des scènes de chasse.

Les reliefs repoussés des portes de bronze d'Assurnazirpal II et de Salmanasar III à Balawat ont, quel qu'en soit d'ailleurs l'intérêt historique, moins de puissance incisive ; c'est aussi le cas des reliefs de l'obélisque de Salmanasar III qui, reprenant sur le fût les horizon-







*L'obélisque bien conservé de Salmanasar III (British Museum) prouve que la Mésopotamie interprétait en tour à étages le pyramidion égyptien. Cette assimilation invite à reconnaître rétrospectivement des rapports étroits entre la pyramide à degrés égyptienne et la ziqqurat mésopotamienne.*

tales superposées du pyramidion à degrés, représentent sans élan, mais non sans pittoresque, des scènes de soumission.

Le plus grand roi d'Assyrie, Téglatphalazar III, au milieu du — VIII<sup>e</sup> siècle, n'a laissé que des reliefs assez secs. Son fils Sargon II, en fondant la cité royale de Khorsabad, dépasse en magnificence tout ce qui avait été fait avant lui dans le pays ; il développe les tableaux d'apparat. Certaines têtes en relief qui semblent être des pièces d'étude, découvertes dans ces ruines, offrent une expression plus humaine, mais il n'y en a guère de reflet dans les reliefs exécutés aux plinthes d'albâtre du palais. Ce n'était pas un air humain que demandait le programme.

Sous Sennachérib, autour de — 700, le relief se rapproche de la peinture. Les personnages se multiplient et présentent de plus en plus souvent les épaules de profil ; la scène se passe sur plusieurs plans. Ce roi, revenu à Ninive, fit exécuter un ouvrage d'art considérable au bénéfice de la ville, un aqueduc de pierre qui franchit un cours d'eau sur des arcades en encorbellement aigu et à proximité duquel d'immenses reliefs rupestres profilent en rangs guerriers les dieux protecteurs, dressés sur leur animal-tribut. La simplification rupestre, enlevant aux physionomies leur modelé cruel et supprimant les détails vestimentaires mesquins, fait de ces majestueuses figures des témoins d'un plus réel humanisme, fier d'imposer, pour une œuvre utile, sa suprématie à la nature sauvage.

Assurbanipal, enfin, qui régna en dilettante de la cruauté et de la littérature, pendant une grande partie du VII<sup>e</sup> siècle, porta au meilleur et au pire le relief pittoresque. Au pire dans le fourmillement devenu illisible de scènes de bataille trop textuelles ; au meilleur dans les scènes de chasse où, peu de temps avant l'invasion des Scythes, qui allait briser le royaume et préparer la destruction de Ninive en 612 par les Babyloniens et les Mèdes, les splendides mouvements des animaux au combat, l'obstination de courage des fauves torturés de flèches, semblent suprêmement résumer les qualités dont les Assyriens avaient choisi de donner l'exemple. Leur art n'est jamais si humain que lorsqu'il représente des lions.

Il faut bien se demander jusqu'à quel point l'art assyrien a été exécuté par des Assyriens. Leurs inscriptions ne cachent pas qu'ils ont eu recours à des artistes et artisans des principautés syro-hittites et de l'Urartu, la future Arménie. Mais si la technique dont témoignent les ouvrages subsistants de ces pays peut être excellente, la qualité artistique est généralement médiocre, inférieure à ce que l'art assyrien a donné moyennement. L'exemple, plus récent et mieux connu, de l'art achéménide, souvent exécuté, on le sait, par des étrangers qui, chez eux, n'auraient rien produit de semblable, nous fait comprendre que

des artistes assyriens surent imposer à une main-d'œuvre en partie importée leur style impérial. Seulement ces artistes, assujettis au service des conquérants, ont contribué à imprégner d'ennui les figures de ces vainqueurs inévitables ; ils ne laissent éclater de sentiment personnel que dans les scènes de déportations de peuples vaincus, les seules où se rencontrent des traits de sensibilité humaine, et dans les scènes de chasse, où les animaux étaient comme eux adversaires et victimes de la violence assyrienne.

**Les Babyloniens, les Mèdes et les Perses tentent de s'adapter le composé méditerranéen du parti rectangulaire et de l'humanisme**

L'empire néobabylonien de — 600, développe la pratique de la voûte et de l'émaillerie architecturale. Les jardins suspendus de Babylone devaient leur célébrité aux voûtes audacieuses qui les soutenaient ; les fouilles ont restitué une part des brillants décors de revêtements de faïence qui protégeaient et animaient les murs de la porte d'Ishtar, de la voie des processions et du palais de Nabuchodonosor. Ces compositions, en haine des reliefs historiés des Assyriens, sont uniquement décoratives ; elles se contentent d'aligner sur un champ d'un bleu profond, fait d'émail à base de lapis-lazuli, des lions, taureaux et dragons, pleins de vie et d'allant, de couleurs plus claires, et d'agencer des palmettes héritées du vieux répertoire méditerranéen. Conquise par la Perse au milieu du — VI<sup>e</sup> siècle, la Babylonie convertit l'antique cité de Suse, qui avait été l'un des premiers relais de la royauté achéménide et restait l'une de ses résidences préférées, à cette parure architecturale de faïence qui procédait lointainement, à travers bien des progrès apportés, tantôt par l'Égypte et tantôt par la Mésopotamie, des mosaïques de clous de terre cuite peinte sumériennes d'Uruk. Mais Suse, autour de — 500, fut, sous Darius, trop ouverte aux influences méditerranéennes pour répugner, comme Babylone, à la multiplication de la figure humaine ; sa frise des archers se ressent du procédé d'agencement de briques moulées et émaillées qui invitait à la répétition d'un même sujet rendu décoratif ; l'influence de ce procédé allait gagner la sculpture sur pierre des résidences royales situées sur le plateau de l'Iran. Mais c'est l'art de l'émaillerie qui allait être celui du plus long avenir pour l'Iran, où les mosquées, revêtues tout entières de faïences, devaient porter bien plus tard à l'apogée le goût de la couleur depuis si longtemps en progrès.

Les Mèdes et les Perses offrent un saisissant exemple de conversion à l'humanisme à la suite des contacts avec la Méditerranée. Avant leur alliance avec Babylone et surtout avant leurs rapports avec l'Ionie et la conquête de ce pays grec, la fantasmagorie de leur imagination resta sombre et hantée des monstres qui s'étaient déchainés au Luristan.

A l'époque de Cyrus, tout s'apaise, s'ordonne et s'humanise. Les monstres ne sont plus que les ennemis du roi, champion divin qui est né pour les vaincre. Ce ne sont pas les six paires d'ailes empruntées aux génies assyriens qui enlèvent au *Cyrus de Pasargade*, couronné comme un pharaon, son caractère humain.

Il n'y a plus guère que des figures humaines à s'aligner aux murs de soubassement de la grande terrasse et des palais et salles d'apparat de Persépolis. Ces rangs de dignitaires, d'officiers, de gardes perses et mèdes et de tributaires introduits par eux, s'étendent interminables au long des assises de pierre et ne perdent presque rien de leur régularité pour gravir à la file les degrés des perrons solennels. Il est vrai que, de temps en temps, une velléité de rompre la monotonie a fait se retourner un personnage vers celui qui le suit, mais la répétition de cet expédient finit par renforcer l'impression dominante de froid conformisme. L'architecte perse ne pouvait manquer de s'en apercevoir. L'effet donc est voulu. Nous devinons pourquoi. Les figures, prises une à une, sont émancipées de beaucoup des conventions traditionnelles. Les épaules sont de profil et la multiplication de ces statures perpendiculaires au fond hachent celui-ci d'un continuel retour de heurt. Il est évident que l'architecte, fier d'avoir su renoncer à d'anciennes conventions, qui introduisaient dans chaque personnage un sens de rectitude, a cru se rattraper en les disposant ainsi transversalement au fond. Il a pensé que cette pratique, surtout si elle était insistante, renouvelait la conformité de la sculpture à l'architecture. Il n'avait pas tout à fait tort, mais c'était au prix d'une monotonie glacée. Qu'elle ne lui déplût pas est prouvé par le type même des personnages, presque toujours noblement aquilin, mais dont la sécheresse dévalorise la pureté. Goût d'unification à tout prix. En outre, nous savons, plus sûrement que pour les Assyriens — des textes perses nous l'apprenant sans ambages — que la plupart des exécutants de ces sculptures étaient des étrangers, Egyptiens, Ioniens et il est compréhensible que ces artisans n'aient pas mis beaucoup de cœur dans ces ouvrages de prisonniers.

Il serait d'ailleurs injuste, comme au sujet des Assyriens, de conclure de l'emploi de la main-d'œuvre étrangère à un défaut d'originalité de l'art perse. Les éléments empruntés à l'Égypte, à l'Orient, à la

*Fig. 68. Le lion gardien mésopotamien, déjà peint au mur d'un sanctuaire d'Uqair vers -3000, fournit l'un des thèmes les plus constants. Influencé à Ur par le lion égyptien, sans crinière ventrale, et qui ne rugit pas (voir dessin de la page 54), il influence peut-être un peu à son tour, jusqu'au Soudan, les lignes symétriques du revêtement de faïence peinte d'une chapelle du moyen empire égyptien à Kerma. Participant d'un immense décor architectural de faïence, il manifeste à Babylone la reprise d'une tradition méditerranéenne sur laquelle l'empire néobabylonien fonde sa fierté. (A la glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague.) (-VIe siècle.)*

Grèce, ont tous été ramenés à un caractère d'ensemble qui est bien perse ou plutôt achéménide, car c'est de très haut que venait la codification des formes proclamées impériales.

L'architecture usait des mêmes effets de monotonie, par un quadrillage d'une centaine de hautes colonnes semblables entre elles enfermées dans une salle carrée peu éclairée ; chaque pas que l'on y faisait suscitait de nouveaux jeux de perspective ; l'effet de rêve devait devenir hallucinant et propre à jeter les invités dans une sorte de transe qui paralysait tout effort de personnalité. C'était un effet de plus d'unification tyrannique. Le procédé se retrouve dans les salles de fond de mosquées très anciennes, mais un éclairage beaucoup plus ouvert y diminue l'intoxication. Les éléments de ce songe impérial, les longues colonnes perses, inspirées de poteaux de tentes ou de cases, et destinées à ne porter que des couvertures de charpente, ont un chapiteau végétal, surmonté de deux avant-trains de taureaux soudés par le milieu. Ces animaux, qui ont parfois une tête humaine, royale et divine, sont là comme aux portes ou aux ouvertures des chénaux, pour protéger un point délicat de la structure ; ce raccord de la colonne à la charpente était en effet essentiel à la stabilité de ces édifices, qui tenaient comme des tables, parce que le toit en terrasse maintenait dans la verticale tous ces fûts effilés, qu'un léger tremblement de terre devait mettre en danger de dislocation. Le composé végétal combine la couronne de palmes égyptienne, augmentée d'un cercle de retombée de palmes fanées dont le prototype paraît avoir existé en modèles de bois, depuis longtemps, dans l'architecture égyptienne légère, ainsi que nous l'attestent les peintures. Au-dessus de cette double couronne aux mouvements opposés se superposaient deux paires de volutes au sens également inversé, procédant d'exemples babyloniens, syriens, palestiniens, où proliféraient des volutes aux mouvements contraires. Il faut dire que ces complications devaient beaucoup s'effacer dans la pénombre des hauts plafonds des salles perses, où un motif trop simple se serait perdu. Les portiques extérieurs plus simples de ces salles, tendus entre des tours ou pavillons d'angle, étaient d'un effet agréable, à en juger par les façades des hypogées taillés dans le rocher. Au-dessus du portique rupestre s'élève, symbole de ce qui se trouvait à l'intérieur du palais suggéré, l'estrade du trône royal, soutenue, à la hittite, par des rangées de sujets aux bras levés. Tout au sommet de la façade, un buste du dieu suprême surgit, à la façon assyrienne, du disque ailé égyptien. Le palais funéraire reproduisait ainsi la palais du roi vivant. Dans la réalité de celui-ci, des couleurs de tentures et de murs peints égayaient l'élégance un peu dure de la construction et l'apparentaient davantage aux palais parés de briques émaillées de Suse et de Babylone.



*Fig. 69. L'art achéménide a varié un peu, grâce aux montées d'escaliers, les files d'officiers, de gardes et de tributaires qui, alignés aux soubassements des palais de Persépolis, constituent « la base » du pouvoir impérial. Partiellement émancipés des conventions rectificatrices, ces personnages aux épaules de profil cherchent à rattraper, par la régularité, la conformité nécessaire à l'architecture. (— Ve siècle.)*

Après la conquête d'Alexandre, les influences grecques se combinèrent avec les plans perses ; mais l'avenir était à la voûte et à la coupole qu'allaient développer, à l'imitation des modèles babyloniens, Parthes et Sassanides contemporains de l'empire de Rome.

### **Adaptations phrygiennes au profit de l'Ionie**

A la fin du —II<sup>e</sup> millénaire, les Phrygiens avaient remplacé les Hittites comme dominateurs en Anatolie, où se prolongea, très avant dans le premier millénaire, un art inspiré de souvenirs du second. La présence d'Achéens en Asie Mineure, dans les derniers temps de l'empire hittite et plus tard encore, explique la fréquente persistance du groupe de deux lions dressés de part et d'autre d'un symbole axial, comme au tympan du portail de Mycènes. C'est au bloc fruste de tombes rupestres de Phrygie que ce thème, en très grandes dimensions, semble avoir connu son apogée. Les façades à fronton d'autres tombes et sanctuaires rupestres furent ciselées à l'imitation de marqueteries, telles que celles d'un écran et d'un trône trouvés dans les tumuli de Gordion. Et la délicatesse de ce réseau apparenté à un décor de tissu ou de tapis ne fait pas moins bon effet, dans l'encadrement du rocher rude, que la grandeur des lions convergents.

Ce même réseau géométrique orna (du VIII<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) des plaques de terre cuite qui protégeaient des temples de briques crues ou de colombage. D'autres plaques ont des sujets vivants, animaux affrontés à l'orientale, files de fantassins armés, cavaliers à la poursuite de griffons et chimères, où se régularisent, par la répétition de l'estampage, les cortèges et les alternances des plinthes de pierre des Hittites. Mais les frises hittites s'alignaient au bas des murs, tandis que les plaques phrygiennes, couronnées d'une corniche égyptisante, se plaçaient sous le débordement des toits. Et c'est bien probablement parce que le souci de protéger leur peinture les avait fait placer là que la frise ionique fut, même exécutée en pierre, placée à son tour au sommet des murs.

## Chapitre X

**L'art grec archaïque et classique recrée par le rythme l'accord entre humanisme et parti rectangulaire, que l'Égypte avait obtenu par continuité de volume**

### Les vases peints

L'art grec a des débuts à la fois modestes et révélateurs ; modestes parce que l'insécurité, l'appauvrissement, consécutifs aux migrations, ne permettent que de médiocres programmes ; révélateurs parce que les ouvrages, d'un goût déjà exceptionnel, témoignent d'un sens de composition qui annonce celui d'architectures auxquelles on était encore loin de songer.

Ces ouvrages sont surtout de bronze et de céramique. La Crète avait si longtemps dirigé l'art égéen qu'elle pense la première, malgré l'invasion dorienne, à le reconstituer. Mais elle fit moins appel à son passé qu'à l'inspiration de bronzes orientaux, comme en témoignent les boucliers votifs de l'Ida, agrandissements trop fidèles de disques d'épingles du Luristan ou de bronzes analogues de provenance voisine. Et les plus anciennes des figurines de bronze crétoises ou grecques, malgré une coiffure ou une attitude égyptisante, sont plus proches de modèles levantins, eux-mêmes inspirés de l'Égypte, que de statuettes proprement pharaoniques. Mais leur pauvreté de modelé, dégagée de la mollesse des approximations phéniciennes, se découvre une raison d'être dans un géométrisme aigu.

On sait que ce géométrisme, comparable à celui de décors phrygiens, triomphe au flanc des vases du début du — I<sup>er</sup> millénaire. Depuis les souvenirs toujours récurrents de motifs de vannerie, jusqu'aux représentations de scènes compliquées à nombreux personnages, ces dessins, sur des vases souvent très grands, se prêtent à des combinaisons linéaires agréables par elles-mêmes et bien adaptées à des formes élégantes, qu'elles contribuent à rendre monumentales. Aux premières phases de cet art, il est naturel de voir des tableaux figuratifs constituer des décors de vase puisque les Grecs de l'époque, revenus à un stade précaire, n'avaient guère d'autres moyens de fixer leur imagination. L'importance du décor de la céramique est significative de toutes les époques d'art privées de plus grandes ressources. La géométrisation, pudeur de l'expressionnisme, ou substitut échappé aux compromissions, ramenait d'ailleurs les sujets humains déjà nombreux à la même abstraction que le décor non figuratif. Il est plus étonnant que, dans la suite, quand se développèrent les autres arts et quand les sujets vivants furent rendus plus au naturel, le vase et le décor de vase à sujet humain aient gardé tant d'importance. La phase orientalisante nous permet de l'expliquer par l'imitation des coupes de métal phéniciennes, si répandues dans le monde méditerranéen. La coupe d'or de Ras-Shamra du musée de Beyrouth, annonce, dès le XIV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le type de décor que les vases grecs, avec des adaptations diverses, reprendront au — VII<sup>e</sup> siècle et même encore au — VI<sup>e</sup>, ceux de Corinthe se contentant à peu près de recopier en série les thèmes, ceux de l'Attique et de Rhodes leur conférant une légèreté gracieuse qui transfigure l'emprunt. Ainsi l'anecdoticisme commercial des Phéniciens entraînait-il le développement de l'une des branches les plus grecques de l'art grec, qui allait, dans tout le bassin de la Méditerranée et dans le Levant même, supplanter, par une qualité inattendue en cet article, les produits phéniciens de matière plus précieuse. Au VI<sup>e</sup> siècle, les peintres de vases appliquent leur sens de la composition ornementale à des scènes de légende ou de vie quotidienne. Le dénicheur d'une coupe du Louvre, le Dionysos naviguant sur un bateau-dauphin au mât de vigne, entourent la figure humaine d'une vision de la nature harmonisée comme un décor et suggestive de grands horizons, que la technique traditionnelle à figures noires aide à situer au-dessus des vraisemblances. Le succès amena le maintien d'une forme d'art, qui, dans les autres civilisations, cède généralement devant le prestige des arts majeurs ; et c'est en bonne partie à la pratique de concentrer sur de petits récipients de grandes conceptions d'art que l'humanisme grec dut, puisque cette production était demandée partout, de conquérir le monde. L'Etrurie, seule à pouvoir s'adapter à cet art, la Provence et les côtes voisines, l'empire perse, ne se passaient plus des vases grecs qui,



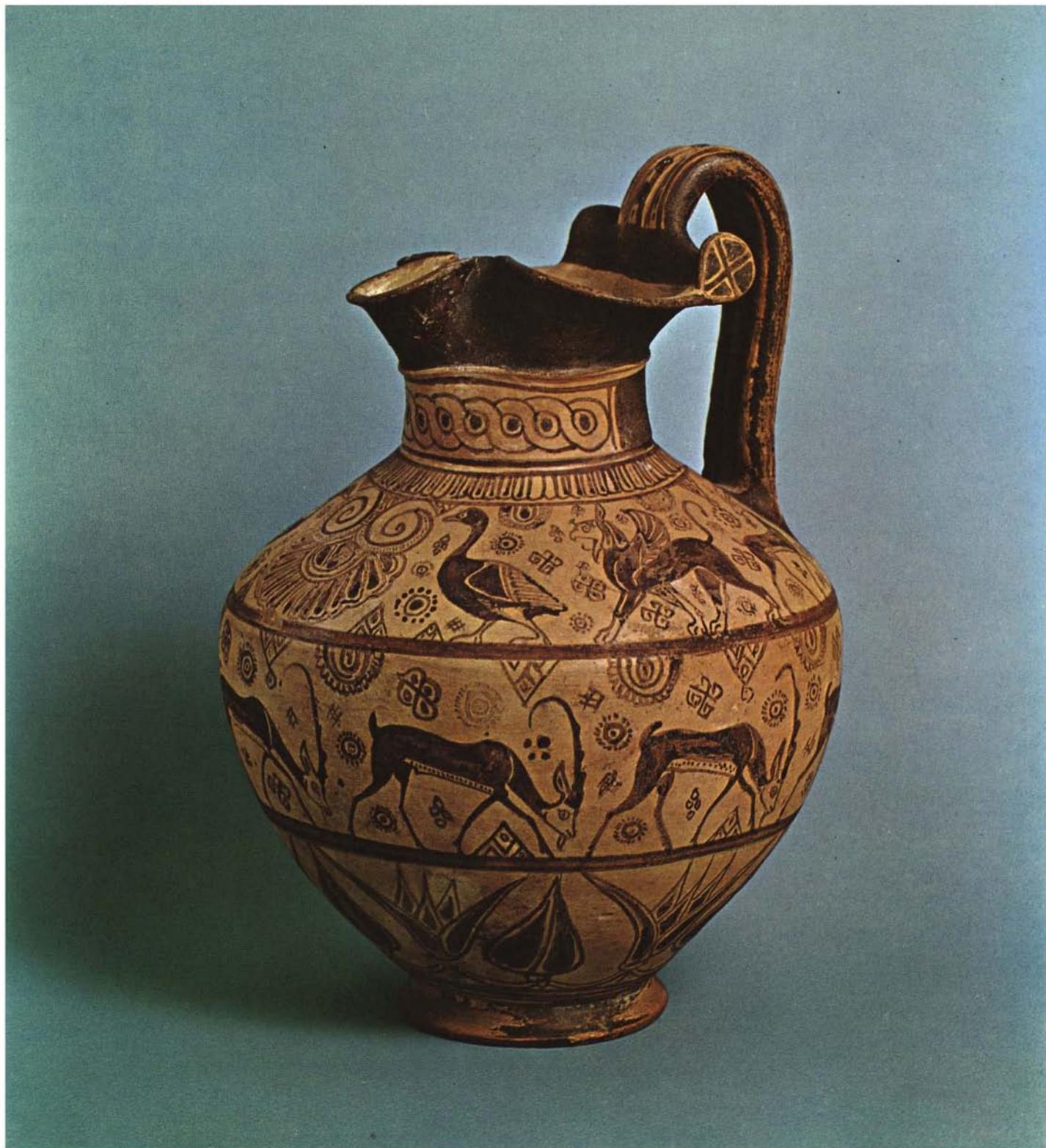
*Fig. 70. La canthare de Douris (Bruxelles) est un bon exemple de la hardiesse des décorateurs grecs à plaquer, avec l'aide des conventions en partie maintenues, un émouvant sujet d'épopée sur la petite surface d'un vase, dont la qualité du contour sait cependant rester prépondérante. (Ire moitié du -Ve siècle.)*

depuis le milieu du —VI<sup>e</sup> siècle, furent de plus en plus des vases attiques.

Les tableaux de joie ou de deuil, de vie intime ou publique, de guerre ou de fête, que l'on s'était accoutumé à voir cadrer, tant l'art en était heureux, avec les formes et dimensions des vases, sont en avance, par la finesse et la vie, sur beaucoup de réalisations du grand art. Au début du —V<sup>e</sup> siècle, l'austérité due aux périls et la tendance de l'art à la grandeur auraient pu nuire au genre de la peinture de vase, moins compatible en apparence avec cette gravité. Il n'en fut rien. Les vases à figures rouges de style sévère sont parmi les plus beaux que les Grecs aient créés. Leur décor est plus souvent inspiré de la grande peinture, de la grande sculpture, dont le caractère l'a emporté. Une amphore de Bruxelles, digne par le style de la sculpture d'Olympie, a su, par un sens exquis de la convenance, ne l'être que dans la mesure où le permettait la réduction à la courbe d'une surface minime. Mais ce progrès d'influence du grand art sur la peinture de vase finit par lui être nuisible. Bien plus que la peinture appliquée à l'étendue des murailles, le dessin de la céramique se devait de rester pariétal. Ce décor tenait des anciennes rectifications, qui changent harmonieusement en surface le volume des sujets, son pouvoir de s'adapter aux formes variées de la céramique. A partir du moment où la peinture murale et la sculpture cherchèrent à rendre la profondeur de l'espace, la peinture de vase était condamnée. A condition de sauvegarder l'unité artistique, on peut parfaitement, quoi que l'on en ait dit, préserver la dignité architecturale d'un mur en y peignant une composition développée dans l'espace. Raphaël l'a bien montré en se faisant le disciple des peintres antiques. Ces surfaces égales se prêtent à l'accueil d'un monde en soi, dont elles fournissent le cadre. Mais forcer une composition spatiale à se plier aux conditions de formes et de dimensions des vases était trop demander. Dès la fin du —V<sup>e</sup> siècle grec, lorsque le dessin cherche à s'affranchir des conventions rectificatrices, les décorateurs de vases perdent la foi dans leur art. Les sujets vivants, peints ou sculptés, n'auront plus cours que lorsqu'ils seront intégrés à un schéma ornemental, tels par exemple des jeux de tritons et de néréides formant guirlande au même titre que des accessoires floraux. Il y aura encore de beaux vases grecs, mais ce seront ceux dont la conception ne sera plus que décorative.

En Italie méridionale, de grands vases sont peints de nombreux personnages, auxquels rend parfois un certain rythme leur répartition autour d'un motif d'architecture. Les bols dits mégariens, qui sont probablement d'origine alexandrine, sont ornés, en léger relief, d'un décor végétal où s'annoncent, au-dessus du calice de base, les courbes rythmiques du rinceau.

*Fig. 71. Une cruche rhodienne (Bruxelles) s'en tient, avec un rare bonheur, à l'héritage de l'international décor méditerranéen du —II<sup>e</sup> millénaire, transmis par la Phénicie. (Vers —600.)*



**Le temple grec unit l'appel au foyer sacré du temple égyptien à l'appel au sommet de la pyramide. – Origine et rôle des trois ordres grecs**

L'architecture grecque, autant et plus que l'architecture pharaonique, longtemps dégénérée en un gigantisme expressionniste, sera préoccupée de rester en contact avec l'homme. Elle n'oubliera pas qu'elle tient à lui par sa double mission de lui assurer un refuge et de le rendre conscient de son accord avec un ordre transcendant. Jamais l'un des aspects de cette mission ne se développera au point de nuire à l'autre. C'est pourquoi en Grèce, et, par suite, à Rome, l'architecture le plus sensible de tous les arts, et le plus révélateur doit, une fois de plus, être étudiée dès le départ de ce nouveau chapitre de recherches sur l'humanisme artistique en Méditerranée.

L'Égypte avait exprimé dans la pyramide, avec une clarté qui est presque celle d'une définition, les aspirations des hommes à un sommet où tout ce qui est dispersé sur terre se retrouve uni. Mais la pyramide n'appelle qu'au sommet. Les vivants n'y trouvent pas de foyer où les accueille une protection divine.

C'est dans le temple que l'Égypte avait marqué le progrès du fidèle vers un dieu qui, sur terre, l'appelle à lui comme un père dans sa maison. Le temple égyptien, dans la plupart des cas, et surtout depuis le début du nouvel empire, constituait un acheminement au sacré. Le pylône séparait le passant du quotidien ; la cour à portique lui proposait l'image d'un monde mieux ordonné. L'enfilade des salles de moins en moins grandes concentrait toute son attention, au terme de la perspective, sur le tabernacle où, à niveau d'homme, se condensait le divin. Et l'extérieur du temple signalait à merveille, par la succession de ses volumes décroissants, le cheminement intérieur. Il est vrai que ces volumes étaient pyramidants, et que celui du pylône s'élançait assez au-dessus du portail pour associer, dans l'architecture, à la marche au tabernacle, une idée d'élévation. Mais ce départ d'élévation, soumis à l'horizontalité des corniches, restait assez inopérant. On doit reconnaître qu'en Égypte, l'appel au foyer et l'appel au sommet, essentiels à toute religion, se sont exprimés surtout séparément, l'un dans le temple, l'autre dans la pyramide.

Il était réservé au temple grec de concilier les deux aspirations. Il s'allonge, en effet, beaucoup moins que celui de l'Égypte ; les frontons des deux façades principales, unis par la crête du toit, entraînent à l'unité du faite les regards que les verticales des colonnes y ont attirés ; mais, d'autre part, ces mêmes colonnes, en se resserrant aux angles des façades, invitent le fidèle à entrer, par l'entrecolonnement central, dans la salle où l'attend en fond de perspective la statue divine ; et ces colonnes encore, à l'extérieur des longs côtés, annoncent par leur rythme celui de la perspective intérieure, tandis que leur clairovoie invite de partout le passant à se rendre à l'accueil du temple, à se rendre au divin. Dans son apogée classique, le temple accentue l'une

et l'autre tendance, en élargissant un peu l'entrecolonnement central et en inclinant vers l'intérieur les axes des colonnes du pourtour, afin de préparer le regard qui aime suivre leur profil à se diriger, par les convergentes obliques du fronton, à l'unité du sommet. À vrai dire, toute conciliation demande un sacrifice de part et d'autre. Les deux façades égales du temple classique marquent moins bien que le haut pylône et le sanctuaire resserré des temples égyptiens l'acheminement du fidèle au foyer religieux, la graduelle concentration de son esprit sur le but ; et les deux frontons reliés par le toit disent moins nettement que la pyramide l'absolu de l'unité-sommet. Mais cette perte en est moins une que n'est un avantage l'extraordinaire conciliation des deux effets. Cette unité finale vaut plus que chacune des unités composantes. Tout le temporel du mouvement de propagation d'une cellule initiale à l'espace terrien et du retour à cette cellule, tout l'intemporel de l'harmonie à laquelle tendent ces mouvements, se trouvent inscrits dans le temple classique, non moins qu'une protection où se sublime le réconfort d'une demeure familiale. Il n'y eut jamais de monuments sacrés qui remplirent plus justement que celui-ci leur mission.

Tâchons de saisir l'origine et les progrès d'une forme si efficace. Dans le haut archaïsme grec, le temple apparaît d'abord comme un modeste local allongé, couvert d'un comble aux deux versants raides, déterminant un pignon élevé au-dessus de la porte d'entrée, tandis que souvent, à l'autre bout, une coiffe en demi-cône couvre le demi-cercle d'une abside. Les matériaux sont des plus pauvres. Pour peu que le bâtiment prenne de l'ampleur, une file de supports, répondant à la poutre faîtière, partage l'intérieur en deux nefs égales. Parfois des supports extérieurs entourent l'édifice, plutôt pour soutenir le toit débordant que pour abriter les fidèles. Puis l'abside disparaît, le comble s'abaisse ; le pignon devient fronton et se répète identique à l'arrière ; la colonnade intérieure se dédouble et constitue trois nefs parallèles ; une vraie colonnade extérieure enveloppe la construction. Cette évolution n'avait peut-être pas été tout à fait autonome. Il faut se rappeler que les Grecs, depuis un demi-siècle, étaient entrés en rapports suivis avec l'Égypte. Les rois saïtes, Psammétique I<sup>er</sup> en tête, les avaient appelés à l'aide pour conquérir le pouvoir et servir leur gouvernement à titre de mercenaires, de gens d'affaires. Les Grecs font partie, à la fin du —VII<sup>e</sup> siècle, de l'expédition de Psammétique II en Nubie. Ils gravent leur nom sur la façade du grand temple d'Abou-Simbel. Ils iront, au milieu du —VI<sup>e</sup> siècle, jusqu'à provoquer la jalousie des Égyptiens, mais le général Amasis, qui crut devoir faire figure de xénophobe pour usurper le pouvoir, ne l'eut pas plutôt obtenu qu'il fonda de nouveau sa politique sur la participation des Grecs. Ceux-ci avaient donc eu l'occasion de se familiariser avec le paysage monu-



mental de l'Égypte et de la Nubie. Or, il s'y trouvait, à grand nombre d'exemplaires, un type de construction, celui de la chapelle-reposoir qui, aux parages des temples, était singulièrement propre à persuader les Grecs de préciser la solution qu'ils pressentaient. Ces reposoirs n'étaient à l'origine que des baldaquins fixés sur la base-autel où les prêtres, aux étapes des processions, déposaient quelques instants, pour se reposer et pour sanctifier les environs, le tabernacle de la divinité dans sa barque portative. Dès le moyen empire, le reposoir, exécuté en pierre, était devenu un petit monument périptère et ses deux façades étaient égales pour convenir à l'aller comme au retour des cortèges. Vers — 1500, la reine Hatshepsout s'inspira visiblement de l'architecture des chapelles-reposoirs pour celle d'un petit temple qu'elle fit élever en Nubie, à proximité de la II<sup>e</sup> Cataracte. Ce temple de Buhen était, nous l'avons vu, un rectangle long, enveloppé de colonnades, au moins sur trois côtés, façade d'entrée et côtés longs ; et plus que probablement la façade arrière aussi était parée de colonnes, car celles-ci se retrouvent, remployées, mêlées insolitement à des piliers carrés, dans la cour, de peu ultérieure, qui précède l'édifice.

Les Grecs voyaient donc en Égypte des monuments périptères aux façades pareilles, de petites dimensions comme l'étaient encore leurs temples ; et dans l'exemple de Buhen, qui ne put être le seul, ils trouvaient, non plus seulement une chapelle-passage, mais un vrai temple, moins exigü et entouré de colonnes, lesquelles, soit dit en passant, étaient des colonnes cannelées. Qu'ils aient été impressionnés par ces exemples pleins de grâce expliquerait l'exceptionnel parti, auquel ils se rallièrent, de constituer eux-mêmes un temple à deux façades semblables, celle de l'entrée étant si peu différenciée de l'autre que, souvent, chacune d'elles était percée d'une porte semblable, donnant accès, l'une pour le culte à la cella et l'autre, à une pièce arrière. Le fronton grec accentuait encore l'identité des deux façades et les orientait, mieux que celles de l'Égypte, vers un faite commun.

Les premiers de ces temples grecs aux dispositions proches de celles de la chapelle-reposoir égyptienne étaient encore en matériaux légers. Le fait que les modèles égyptiens aient été en pierre, à l'épreuve du feu et du temps, dut être pour les Grecs l'un des motifs de les admirer, de les imiter. Et bientôt en effet ils réalisent en pierre leur colonnade extérieure. Mais, assez étrangement, ils ne paraissent pas avoir envisagé de renoncer à la charpente pour établir, à l'instar de l'Égypte, une couverture plus solide. Les progrès, en Grèce, étaient si rapides que les architectes avaient peut-être conscience de ne bâtir que pour peu de temps. Et, lorsqu'ils parvinrent au classique et bâtirent pour un long avenir, le pli était pris, l'œil s'était accoutumé à un intérieur désencombré, que seule permettait une couverture légère. Ils couvrirent

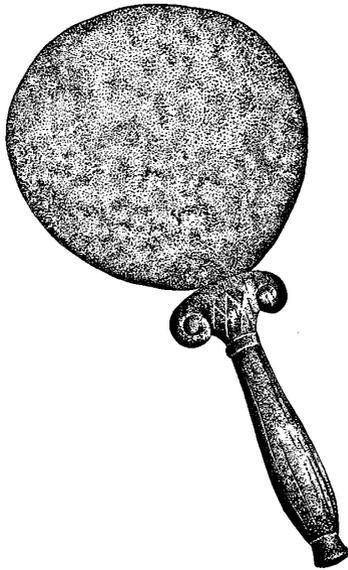
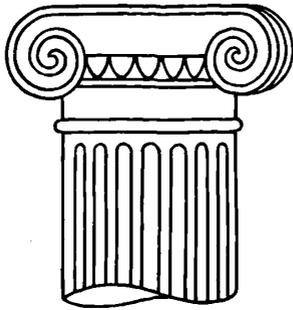
*Fig. 72. Le temple C de Sélinonte multiplié, sous un entablement qui était très orné, les supports doriques, dont le chapiteau très large rompt la montée des lignes. (Ire moitié du -VI<sup>e</sup> siècle.)*



*Ce fragment de corniche en terre cuite de l'ancien héraion de Paestum combine, comme en Egypte, la corniche à gorge et le lion gardien du chéneau, mais ici le muse, rugissant comme en Mésopotamie, ne surmonte plus le déversoir de la gouttière; il le constitue. (Milieu du -V<sup>e</sup> siècle.)*

souvent de pierre ou de marbre le promenoir extérieur, où le nombre des colonnes, et leur proximité du mur de la cella, permettaient sans danger ce progrès ; mais la couverture de la cella resta de bois. Il n'était pas bien difficile après tout, s'il y avait incendie, de rétablir cette couverture au-dessus du quadrilatère des murs de forte pierre que le feu ne pouvait attaquer.

Le premier exemple en partie conservé d'une colonnade de pierre autour d'un temple grec se voit à l'apollonion de Syracuse. Dès la première moitié du —VI<sup>e</sup> siècle, l'entrecolonnement central y est plus large que les autres ; c'est là une marque indiscutable du dessein d'appeler le fidèle au foyer religieux et, d'autre part, les fûts massifs des colonnes cannelées diminuent d'épaisseur, à mesure de montée, d'une façon si manifeste, que le dessein d'attirer le regard du fidèle vers le haut n'est pas moins frappant. Dès l'abord, et quelle que fût la gaucherie de cette première réalisation, le constructeur savait qu'il voulait unir dans son œuvre les deux effets que l'Egypte avait séparés dans ses monuments types, mais dont ses modestes chapelles-reposoirs offraient aux Grecs créateurs le thème qui permettait de transfigurer dans l'unité la maison divine et l'aspiration au ciel. Cet apollonion de Syracuse avait d'ailleurs, devant la cella, une double colonnade en rangs pressés qui rappelait les salles hypostyles de l'Egypte et, au fond de la cella, un adyton, petite pièce sans éclairage où la statue n'était guère plus visible que dans le tabernacle des temples égyptiens. A Syracuse, et par la suite dans la plupart des temples siciliens, s'affirmait comme en Egypte le soin de préserver le mystère du sacré. Si l'on était tenté aujourd'hui de récuser le rôle qu'avaient pu avoir dans la formation du temple grec les modèles égyptiens, il faudrait aller voir, dans tous les musées de Sicile, de Grande Grèce et de Grèce les débris des corniches de terre cuite qui, pendant presque tout le VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., protégeaient les parties hautes, en matériaux légers ou poreux, des temples grecs archaïques. Ces corniches reproduisent toutes, avec peu d'adaptations, celles de l'architecture égyptienne. C'est toujours d'une baguette horizontale enrubannée que s'élève l'évasement de la gorge, dans la concavité de laquelle sont toujours peintes, et même avec plus de naturel qu'en Egypte, des rangées de feuilles ; et comme en Egypte, cette corniche porte, de place en place, des têtes de lions. Il est vrai que celles-ci ne surmontent pas, comme à la corniche des monuments pharaoniques, l'ouverture du chéneau, point faible que protégeait la divinité du lion, mais que ces mufles constituent eux-mêmes, en crachant l'eau de leur gueule rugissante, des gargouilles. Le caractère divin du lion ne s'était pas transmis intact de l'Egypte à la Grèce. Mais il n'est pas possible de contester l'influence égyptienne sur des monuments couronnés de corniches à gorge et de têtes de lions.

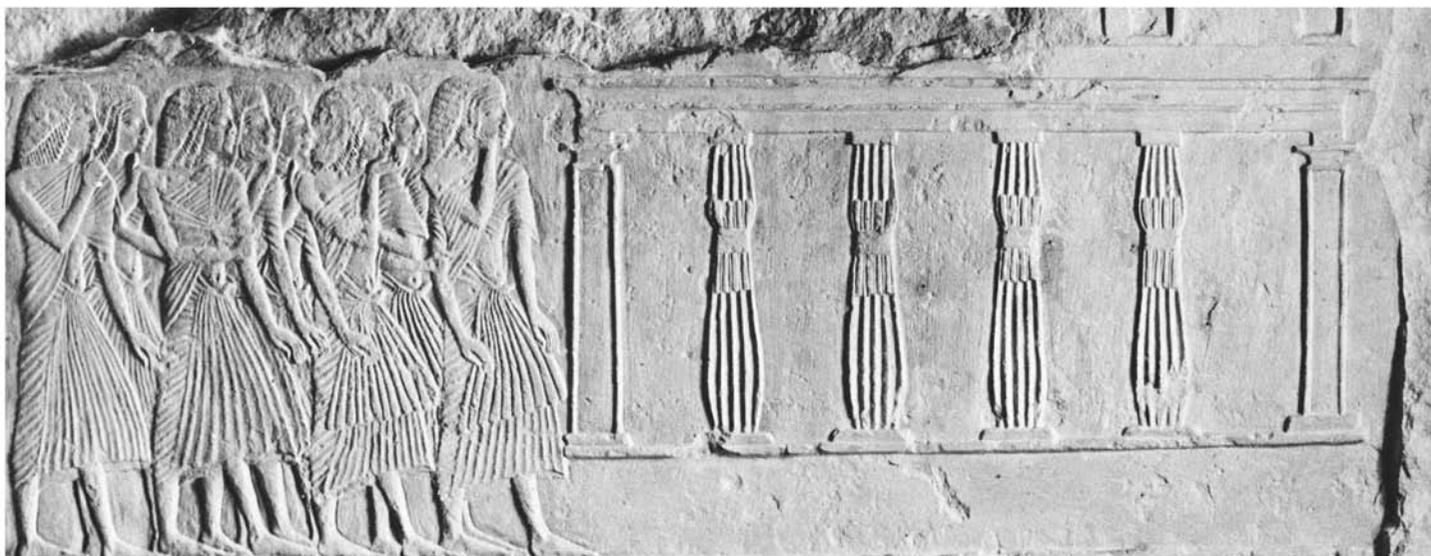


*La colonnette égyptienne formée d'une tige de papyrus et d'une fleur à volutes de lis symbolise, par cette union des plantes emblématiques de la Basse et de la Haute Egypte, un heureux équilibre dans l'état pharaonique et dans le monde, qui en fait un motif de bon augure multiplié à toutes fins, ici au manche d'un miroir du début du nouvel empire (Bruxelles). C'est à ce titre de porte-bonheur que le chapiteau pharaonique à volutes de lis aura été repris en pays hittite, où l'atteste son emploi au cadre des cartouches royaux, et où les Ioniens voisins vinrent en chercher le modèle.*

On ne voit pas non plus de meilleure façon d'expliquer les forêts de colonnes du vestibule des grands temples archaïques d'Ionie, l'artémision d'Ephèse, le didymaion de Milet, que de recourir à l'exemple des salles hypostyles égyptiennes. Il n'y avait pas d'autre architecture au monde où chercher pareille impression. Mais en s'étendant, les temples d'Ionie perdaient de l'unité. L'adoption de la frise continue, sur l'entablement, est un autre indice d'un sens architectural moins exigeant que celui du reste de la Grèce. Cette frise sans interruption, mais qui interrompt, elle, la continuité des lignes montantes, n'était pas à l'origine un élément de réelle architecture. On la voit pour la première fois s'imposer, non à une construction, mais aux rochers de la gorge naturelle de Yasilikaya, où les Hittites avaient déployé, au — XIII<sup>e</sup> siècle, les deux cortèges du grand dieu et de la grande déesse vers la rencontre, sculptée en plus grandes dimensions et en fond de perspective, de ces deux divinités. Et au début du premier millénaire av. J.-C., dans le même esprit d'unité de composition, les Syro-Hittites, rappelons-le, sculptèrent, aux soubassements de pierre des bâtiments de la place principale de Karkémish, un défilé guerrier se dirigeant vers un bastion où le roi, suivi des siens et des dieux de la cité, présentait à son armée son héritier.

Après les invasions qui bousculèrent l'Asie Mineure, il n'y eut plus de pouvoir capable de créer de si grands ensembles. Les Phrygiens les imitèrent à bon compte. Nous avons vu qu'ils estampèrent de sujets semblables à ceux des soubassements hittites des plaques de terre peintes et passées au feu, mais que, renonçant à placer la frise ainsi constituée au bas des murs, comme l'avaient fait les Hittites et comme le faisaient, aux plinthes de pierre des murailles de briques, les Assyriens, ils avaient porté leur frise de terre cuite, pour la préserver le mieux possible, au sommet des murs, sous le débordement du toit. Il ne semble pas douteux que la continuité de la frise ionique et son emplacement au plus haut des parois ne trouvent leur origine et leur explication dans cette pratique phrygienne.

La colonne ionique elle-même est à coup sûr copiée sur des exemples hittites. Les cartouches royaux des Hittites, dont plusieurs exemples monumentaux ont subsisté à Yasili-Kaya, présentent le nom du souverain dans l'encadrement d'une sorte de fronton et de deux colonnes dont le fût en tronc de cône rainé et le chapiteau à volutes apparaissent ainsi comme des signes nationaux de la royauté hittite. Seulement le fronton, un disque ailé évidemment inspiré de l'Egypte, nous invite à voir au-delà de la colonne hittite un prototype pharaonique, la colonne à chapiteau de lis. Le lis était emblématique de la Haute Egypte comme le papyrus l'était de la Basse Egypte. Mais alors que des hampes de papyrus, capables de soutenir une natte, fournis-



*Fig. 73. Cette stèle égyptienne de la fin de la XVIII<sup>e</sup> dynastie représente le cortège des funérailles arrivant à une chapelle de tombeau dont les colonnes s'encadrent de deux piliers d'ante au chapiteau en corniche, comme ce fut si souvent le cas aux chapelles et trésors du monde grec archaïque. (Munich) (vers -1340.)*

saient un type de colonne indépendante, les tiges de lis, ne pouvant rien porter, ont été stylisées en appliques. De là l'importance de l'enroulement des pétales extrêmes, profilés sur le fond, tandis que le reste du calice, vu de face, perdait de l'accent.

Les Egyptiens eux-mêmes avaient d'ailleurs, une fois admise cette stylisation de lis en applique, composé, sinon des colonnes, du moins des colonnettes, d'une fleur de lis remplaçant la tête d'une hampe renflée de papyrus. C'était une façon d'exprimer que l'Égypte et l'univers étaient, par l'union des plantes emblématiques des deux moitiés du pays, en heureux équilibre, en fécond accord. Une de ces colonnettes de papyrus à tête de lis est le seul et pur ornement d'un coffret d'ivoire de Toutankhamon. L'Égypte avait même, dans l'architecture de bois que nous ne connaissons plus que par des représentations, exprimé des symbolismes plus compliqués dans la diversité de colonnes-bouquets. Les Levantins et Orientaux, ravis de cette richesse décorative, s'en étaient donné à cœur joie de multiplier à cet exemple les volutes et contre-volutes de quantité de colonnettes et de supports. Le goût plus simple des Hittites avait repris le thème de la fleur unique et leur fût de bois avait été rainé, comme l'étaient normalement les fûts de bois, pour favoriser l'écoulement de la pluie et de la rosée. Les Ioniens enfin, adoptant cette colonne à volutes, se rattachaient opportunément aux traditions de l'Anatolie, sur les rives de laquelle ils s'étaient fixés.

Mais la noblesse charmante des colonnades de lis, surmontée d'une frise continue qui en coupait l'élan, ne pouvait contenter la

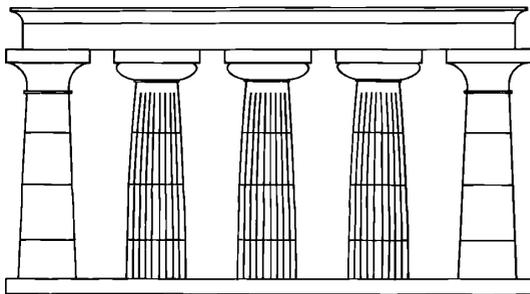
plupart des Grecs, moins proches et moins épris des traditions asiatiques, et soucieux de plus de puissance et d'unité. Le temple grec appelé, par opposition à l'ionique, temple dorique, dont l'apollonion de Syracuse reste un premier exemple, était moins vaste, moins étalé et plus exigeant sur la participation de tous les éléments à l'unité finale. C'est pourquoi la frise dorique est rythmiquement interrompue par les triglyphes. Les triples barreaux qui constituaient ceux-ci compartimentent le déroulement de la frise et ménagent aux lignes montantes un intermédiaire qui facilite leur accès aux parties hautes. Et quand le temple dorique s'entoure d'une colonnade, l'élan des cannelures de leurs fûts trouve à se reprendre aux verticales des triglyphes, qui le raccordent à la montée des frontons.

Il est temps de considérer la colonne dorique. Cet admirable support, qui sert au mieux le mouvement ascensionnel et toute la vie du temple, est composé de deux éléments intégrés l'un à l'autre. L'un est le fût cannelé portant en guise de chapiteau la dalle carrée d'un abaque. L'autre est l'échine, sorte de galette arrondie qui est venue s'interposer entre ce fût et cet abaque.

L'échine est d'origine crétoise et achéenne. C'est en quelque sorte la tête du gigantesque clou que constituait en Grèce, pays de tremblements de terre, une colonne qui avait dû à l'origine être un pieu piqué dans le sol et capable d'y tenir malgré les oscillations. Mycènes proclama cette colonne, encore à peu près telle quelle, symbole de stabilité et de puissance au tympan de sa porte des lions. Cependant, en pays achéen, le fût avait généralement été retourné, la partie la plus large dans le bas. Le souvenir du pieu s'était effacé et le fût, posé sur un soubassement ferme, se manifestait naturellement plus stable lorsque c'était à la base que se trouvait le cercle le plus large.

Le composé dorique daterait, réalisé en bois, de la fin du — VII<sup>e</sup> siècle et, réalisé en pierre, du début du — VI<sup>e</sup>. Le seul fait que l'auteur des colonnes de l'apollonion de Syracuse, Epiclès, ait trouvé bon de les signer et de les proclamer remarquables, indique vraisemblablement que c'était encore un exploit d'en tailler en pierre et qu'il n'y avait pas longtemps que cela se faisait.

Le fût cannelé et le carré de l'abaque, entre lesquels l'art grec avait interposé l'échine, avaient une autre origine. Nous avons vu en Egypte la colonne cannelée, inspirée peut-être lointainement de la tige de l'héraclée et directement d'un fût de bois qui aurait imité cette tige striée, prendre au temple nord de Djéser, où elle était unie à une autre par un étroit pan de mur, des proportions humaines et déjà préclassiques, puis, devenue indépendante, garder l'élégante fermeté de ces proportions aux divers exemples de Béni-Hassan, de Deir-el-Bahari et de Buhen. Déjà le fût s'amincissait légèrement vers le



*A l'ancien héraion de Paestum, le portique de la façade intérieure, encore debout, encadre les colonnes de deux piliers d'ante dont le chapiteau en corniche, obéissant à la même accentuation que toutes les formes, s'évase largement. (Milieu du - V<sup>e</sup> siècle.)*



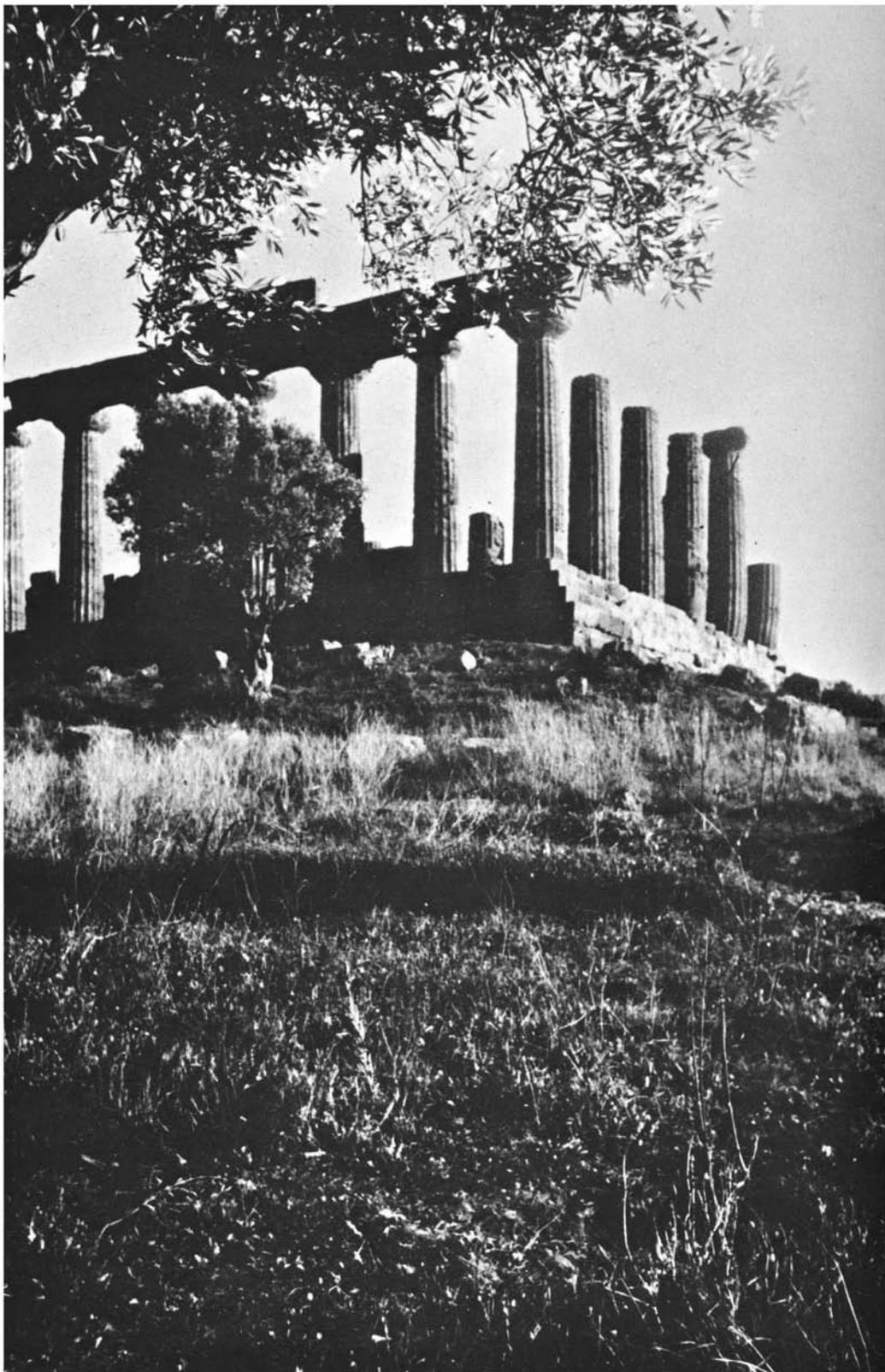
haut, et non pas d'une façon rectiligne, mais suivant une imperceptible courbure, un peu plus accentuée depuis le tiers environ de la hauteur, et le carré de l'abaque ne débordait que peu du sommet de ce fût ou n'en débordait qu'aux angles. L'élan sûr et discret des lignes montantes s'y resserrait, mais à peine, sous l'abaque, pour s'épanouir sans heurt, au-dessus de lui, sur le calme de l'architrave et jusqu'à l'évasement, discret encore, de la corniche.

Les Grecs, en intercalant la moulure ronde de l'échine entre l'abaque et le fût, s'invitaient à renforcer les courbes de la colonne elle-même. Cette colonne plus renflée semblait nouer avec plus de force tout son essor au rétrécissement plus marqué de son sommet, sous la brusque expansion de l'échine. Effet plus actif. Il y eut pourtant d'autres tendances. Certaines colonnes de pierre, témoin trois charmants exemplaires monolithes de Delphes, provenant du sanctuaire d'Athena Pronaia, cherchaient à garder la sveltesse des colonnes de bois, alors plus nombreuses. Cette minceur pouvait convenir à des colonnes votives, qui n'avaient pas à prévoir la charge d'un entablement. Des colonnes portantes ne pouvaient rester élancées, comme au temple C de Sélinonte, qu'au prix de leur multiplication ou de sacrifices dans l'entablement, ou de jeux d'équilibre audacieux. La solution habituelle fut celle d'une colonne forte et renflée, dont le profil incurvé répondit à la courbe prononcée de l'échine. Le temple qui nous présente au mieux cette étape est l'ancien héraion, la prétendue basilique de Paestum, qui date à peu près du milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Sa conception est archaïque à ce point que la cella y était divisée encore en deux nefs parallèles par une seule file de colonnes, de part et d'autre de laquelle étaient pratiquées, derrière le portique de façade, deux portes symétriques. L'adyton, tout au fond, ne s'ouvrait que par une porte dans l'axe de la nef latérale nord. Les courbes équilibrées de la colonnade ont un ondoisement qui a beaucoup de charme. Mais l'élan, volontairement marqué, des colonnes aux cannelures si convergentes sous l'élargissement de l'échine, avait quelque peine à franchir cet évasement pour se transmettre aux parties hautes.

Derrière le portique de façade, celui de l'entrée de la cella comportait des colonnes semblables, moins grandes, entre deux piliers d'ante qui ont, en guise de chapiteau, — comme, en Egypte, les piliers qui encadraient une colonnade — un segment de corniche à gorge. Ce parti était fréquent aux façades des petits temples grecs et des trésors archaïques. A Paestum, ce chapiteau en corniche et le pilier qui le porte sont animés des mêmes courbes accentuées que les colonnes.

L'avenir allait à la réduction progressive des courbes de la colonne et de l'échine. Cette évolution est jalonnée de chefs-d'œuvre. Chaque

*Fig. 74. L'athénaion, devenu la cathédrale de Syracuse, a été restauré, à l'intérieur, dans son état du XII<sup>e</sup> siècle romano-normand. Les piliers retaillés dans les murs de la cella s'accordent avec les colonnes doriques, dont le généreux élan s'équilibre à l'ampleur des chapiteaux. (Après -480.)*



*Fig. 75. Au temple dit d'Héra Lacinia, dressé au plus haut du rempart d'Agri-gente, le fût se raccorde au chapiteau par une inflexion d'une grâce exceptionnelle. (Vers -470.)*

*Fig. 76. Vis-à-vis des temples d'Agri-gente, les colonnes renflées, au chapiteau large, de l'ancien héraion de Paestum, marquent bien le progrès en cohésion, en fermeté, des premiers. Mais le temple archaïque de Paestum a une saveur de courbes qui n'est pas sans charme, encore qu'assez peu dans le sens où l'appelait le dorique. (Vers -550.)*





*Fig. 77. Apparaissant entre les colonnes des Propylées, où s'intellectualise la sobriété attique, la façade du Parthénon élève des accords de courbes plus sensibles, pour concilier l'appel à l'entre-colonnement central, un peu élargi devant l'entrée, avec l'appel à l'unité du sommet, que définit le fronton. Les dimensions ne dépassent la portée de l'homme que dans la mesure où elles peuvent l'élever au sublime. (De -448 à -438.)*

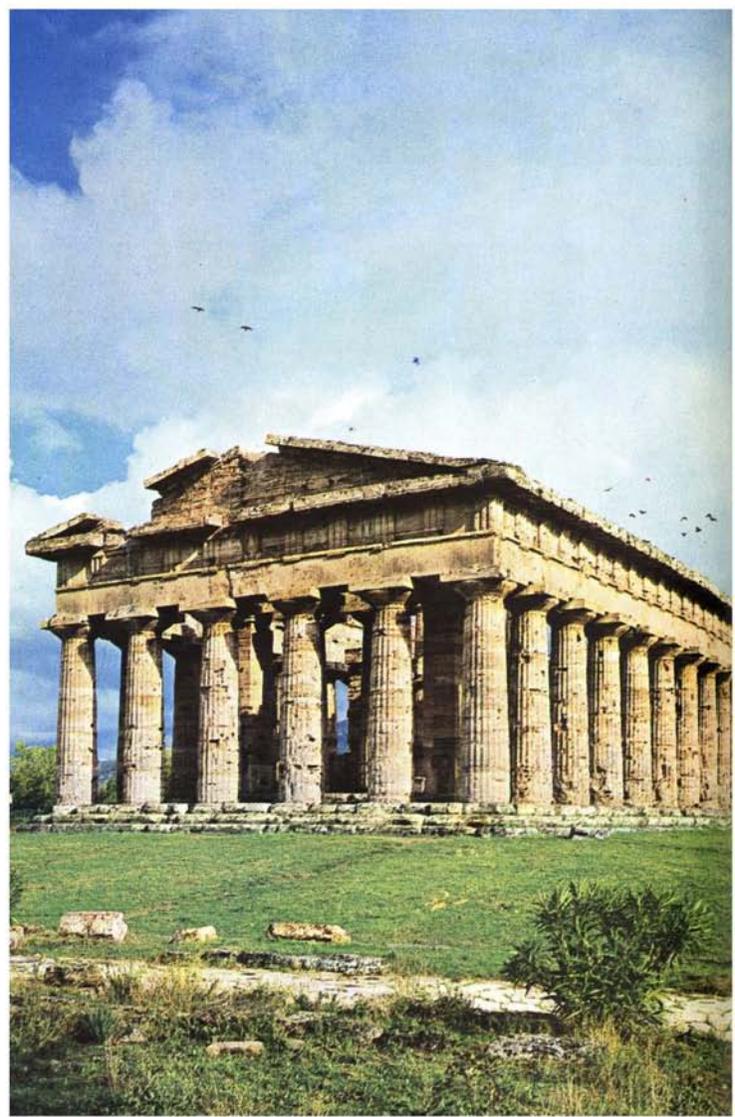
fois qu'une correspondance était heureusement établie entre le profil des fûts et celui des chapiteaux renaissait, comme au temple d'Apollon à Corinthe, une harmonie nouvelle. La générosité, la fierté des courbes jaillissantes, aux colonnes de l'athénaion de Syracuse, sont incomparables. Il n'y avait pas moyen de mieux exprimer la joie de la Grèce d'Occident sauvée en 480 par Syracuse, Agrigente et Géla, de l'invasion carthaginoise, au moment où Athènes et Sparte allaient briser l'invasion perse. L'humanisme était sauf. On sait que l'une des clauses du traité de paix entre Syracuse et Carthage était l'abolition, en pays carthaginois, du sacrifice humain. Clause peu intéressée. Ce n'étaient pas tellement les captifs grecs qui fournissaient les victimes de ces sacrifices, que les enfants des Carthaginois eux-mêmes. Et il semble que la coutume cananéenne et carthaginoise de passer par le feu les premiers-nés ait en effet été à ce moment abandonnée ou réduite. Cette victoire de l'humanité, les colonnes de l'athénaion de Syracuse nous la proclament. L'enthousiasme de la libération les a constituées en un chœur qui la célèbre toujours. Le temple n'a pas tellement souffert à être transformé en cathédrale, et la dernière et judicieuse restauration, éliminant les intrusions, a rendu aux colonnes leur primauté nue. Il faut reconnaître que la construction romane, créée en ce XII<sup>e</sup> siècle où les rois normands favorisaient un renouveau de la tolérance, se marie extraordinairement bien à l'antique. Les piliers taillés dans les murs de la cella sont en eux-mêmes fort beaux et leur franchise accompagne et soutient le mouvement des colonnes grecques.

Au début du — V<sup>e</sup> siècle, en Grèce, le temple d'Égine se veut plus réservé. Les courbes se réduisent, se rapprochent du rectiligne. Mais l'agencement des profils, entre fût et chapiteau, est d'une réussite à la fois si fine et si ferme que tout le monument bénéficie de cette distinction.

Puis le temple E à Sélinonte, le temple agrigentain dit d'Héra Lacinia, le temple de Zeus à Olympie, représentent à tour de rôle, par la délicatesse de l'inflexion ou la plénitude de la courbure, des réussites prenantes et toujours sobres.

L'Attique témoigne de tendances analogues, mais cherche en outre à conférer aux recherches les plus méditées un air de naturel qui est le comble de l'élégance. Là aussi les courbes se rendent presque imperceptibles, les proportions s'élancent. Au milieu du — V<sup>e</sup> siècle, le prétendu théséion, le temple de Poséidon au cap Sounion, rivalisent d'accords modérés ; un sentiment d'intellectuelle urbanité les engage à une précision fine, voire à une gracilité un peu sèche.

Et tout à coup, en réaction contre l'excès de ces amenuisements un peu quintessenciés, c'est le Parthénon. Nous y saisissons la raison d'être des atténuations qui ailleurs dépassaient déjà leur but. Il s'agis-



sait de discipliner les éléments et parmi eux les colonnes, jusqu'à ne leur laisser de rôle que celui qui pouvait le mieux coopérer au temple. La colonne dorique se prêtait remarquablement à cette mission. Elle n'a jamais été mieux elle-même que réduite à une ligne de force, à un long ressort, dont l'intensité se renoue sous le chapiteau pour se propager, à travers tous les obstacles des horizontales, jusqu'au sommet. Le Parthénon porte à la qualité suprême chaque élément de l'architecture parce que ces éléments n'ont été prévus que pour leur participation à l'unité. L'échange qui s'opère entre les composantes et le composé est sans fin. Il en résulte un bonheur inépuisable.

Et tous ces mouvements se répartissent, en vue de la conciliation finale, entre les deux effets, appel au foyer et appel au sommet, dès l'origine envisagés comme complémentaires par les inventeurs du dorique. Pour y arriver, le Parthénon réunit les procédés qui avaient été employés, éprouvés, ici et là. Le soubassement est bombé dans le sens vertical et le sens horizontal. L'arc surbaissé que décrit l'emmarchement se répète, de plus en plus discret, jusqu'à la base du fronton, de qui se prépare ainsi le mouvement vers le faite, auquel concourt la convergence des colonnes inclinées vers l'intérieur. D'autre part, les entrecolonnements de ces deux façades décroissent tous du milieu vers les angles, si bien que celui du centre, au plus haut point de la courbure des horizontales entre lesquelles il s'élève, met en œuvre, pour l'accueil, des ressources de persuasion qui semblent ne pouvoir venir que d'une bienveillance. Non seulement le passant est ainsi accueilli et convié à s'élever, mais les conditions qui servent l'un de ces effets sont en bonne partie celles qui servent l'autre. Ce temple est bien l'expression d'une démocratie consciente de la nécessité de tous les concours et de la légitimité de toutes les bonnes volontés. Mais la démocratie athénienne, la démocratie de Périclès, était si pensée que le mouvant équilibre auquel il lui appartenait de tendre ne semblait pas étranger à celui de l'univers. Et la mission du temple est de nous clarifier cette harmonie que dérobent aux vivants des complexités et des accidents quotidiens.

Il est beau que le sublime du Parthénon ait été si intelligible aux Grecs qu'ils aient cherché, dans toute l'étendue de leur aire méditerranéenne, à s'y conformer. Au bord du rempart de rocher d'Agrigente, le temple dit de la Concorde, s'il n'a pas historiquement droit à ce nom, du point de vue de l'art le mérite, parce qu'il reprend, avec la modestie que demandent ses dimensions restreintes et le voisinage de temples plus importants, les accords où le Parthénon unissait l'acheminement intérieur et l'aspiration au faite. Plus délibérément encore, le temple de Ségeste, élevé par des Athéniens au cœur de la contrée de Sicile la plus rebelle à la politique panhellénique de Syracuse,

*Fig. 78. A l'héraïon classique de Paestum, les formes, un peu moins conciliées qu'au Parthénon, gardent dans leur puissance un accent épique, en rapport avec une implantation plus terrienne, face au massif hostile de Lucanie. (Après -440.)*

*Fig. 79. Le temple, dit de la Concorde, en Agrigente, est l'un des plus classiques, avec ses six colonnes de façade et treize de côté. Son harmonie a été obtenue par beaucoup des moyens auxquels avaient eu recours les constructeurs du Parthénon. Mais la matière plus rude s'accompagne de formes un peu plus ressenties, et l'heureuse conciliation, due au jeu concertant de toutes les lignes, de l'appel à l'entrée avec l'appel au sommet, y apparaît déjà comme une réussite un peu apprise. (Seconde moitié du Ve siècle.)*

paraît, dans ses mouvements, ses proportions, la mouluration de ses frontons si bien pris, bénéficier des hautes recherches qu'il était grec de reconnaître dans la pureté du Parthénon. Seulement ce temple de Ségeste, s'il représente un des plus étonnants témoignages de l'emprise hellénique sur les barbares, est aussi le témoin de l'incapacité des Grecs à s'entendre de cité à cité, de groupe à groupe. Il est dur de penser que l'harmonie si concertante du temple de Ségeste préludait à l'expédition inconsidérée des Athéniens en Sicile, que devait cruellement punir Syracuse et qui allait laisser l'île démunie devant l'assaut carthaginois. Et c'est pourquoi le temple de Ségeste est inachevé. C'est pourquoi la massivité des colonnes non encore cannelées insulte à la qualité du reste. Si le temple grec, plus que tout autre au monde, exprime l'union, c'est en grande partie parce qu'il était seul en Grèce à pouvoir l'accomplir. Cette unanimité des mouvements architecturaux pour concilier deux effets qui n'en font religieusement plus qu'un, était une revanche, qui compensait l'incapacité du monde grec à s'entendre.

Le grand temple de Paestum paraît porter le reflet de ce sens du combat. Probablement inspiré du Parthénon, il ne renie pourtant aucune des tendances de la Grande Grèce à l'accentuation. Cette mouluration, cette corporité plus affirmées de l'architecture, sont si heureusement disciplinées qu'elles ne mettent guère moins en valeur l'accord où elles entrent que le dépouillement presque insubstantiel d'Athènes ; mais, tout en s'y ralliant, un trait de la composition garde au grand temple de Paestum un caractère épique : l'horizontale de base du fronton s'y incurve, non plus vers le haut, mais vers le bas, à la rencontre de l'architrave et du soubassement qui se courbent vers le haut. Ces infimes courbures opposées suffisent à incorporer à l'harmonie un mouvement de lutte et toutes les convergences des lignes de l'architecture sont bien nécessaires pour l'emporter enfin et entraîner cette opposition dans le puissant essor du cadre de la façade. Ce sens de la lutte pouvait, mieux qu'ailleurs, et sous réserve d'absorption finale, être proclamé à Paestum, parce que la guerre s'y faisait moins entre Grecs qu'avec les peuples voisins, Etrusques d'abord, Lucaniens ensuite. C'est en tout cas ce besoin d'action qui a fait du grand héraion de Paestum, dans la seconde moitié du — Ve siècle, non pas une copie des temples admirables qui l'ont précédé et inspiré, mais un chef-d'œuvre encore, ardent de sa personnalité propre.

A Delphes la rotonde d'Athéna Pronaia, la palestres à Olympie, à Pompéi le forum triangulaire, bien des maisons à Délos, nous ont conservé des colonnades doriques plus récentes, où la tendance attique à l'effilement l'a décidément emporté sur toute autre. La colonne y est longue, l'échine menue, le chapiteau réduit ; cette colonne dorique élégante de l'époque hellénistique est encore, dans sa sobriété gracile,

une bien noble parure de vrai style pour les édifices profanes et privés, où le ressort des anciennes colonnes de temples eût été moins à sa place.

Il est temps d'examiner, après les constructions régulières, les types moins courants, qui appartiennent souvent à l'architecture profane ou qui en ont subi l'influence. Au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. le propylée archaïque du temple d'Egine comportait deux colonnes d'un type extraordinaire et charmant. Le fût était octogonal et sensiblement galbé; le chapiteau, inspiré du chapiteau à gorge, s'évasait en une corbeille octogonale, qui n'était pas loin d'évoquer une fleur. Chapiteau et fût ne pourraient se comprendre sans leurs modèles égyptiens et il y a là un indice de plus de l'influence de l'art humaniste des plus belles époques de l'Égypte sur l'humanisme grec en son archaïsme artistique. Les colonnes du propylée du — VI<sup>e</sup> siècle, à Egine, prouvent aussi que le génie inventif du Grec ne copiait jamais textuellement; même lorsqu'il s'enchantait de modèles qui lui préfiguraient la mesure à laquelle il tendait, il les transformait en ouvrages grecs. Il lui était impossible de ne pas créer.

Beaucoup plus célèbre et mieux conservé que le propylée égyptisant d'Egine est le grand monument qui sert triomphalement d'entrée à l'Acropole d'Athènes et que l'on a pris l'habitude de désigner, au pluriel majestif, sous le nom de Propylées; commencé dix ans après le Parthénon, il n'a pas été achevé.

Le dorique y est du classique le plus pur. Même ce qu'aurait d'un peu serré le profil des colonnes, vis-à-vis de celles du Parthénon, est tout de convenance puisque le monument ne magnifie qu'une entrée et n'a pas à rivaliser de vie avec les formes du temple qu'il annonce. Vers l'extérieur, les Propylées comprennent un avant-corps central, dont les colonnes de façade sont doriques et les colonnes intérieures ioniques, et deux ailes qui se projettent vers l'avant, de part et d'autre de la pente d'accès au plateau fortifié. L'aile nord, à gauche de la montée, est la mieux conservée. On y décèle une de ces délicatesses qui caractérisent les grandes œuvres. Le nombre impair des colonnes, tout en n'interdisant nullement l'accès de la salle, — une galerie de tableaux, qu'abritait cette aile —, renonçait à y attirer le passant, aucun intervalle médian ne marquant une entrée. Cette discrétion ménageait la primauté de l'avant-corps central, où se trouve l'entrée de l'Acropole.

Malheureusement cet avant-corps a pris trop d'importance entre les ailes; et, de l'intérieur de l'Acropole, on est obligé de constater, que les Propylées, s'ils avaient pu être achevés, auraient sectionné trop complètement, trop superbement, par rapport à la primauté des temples, la belle forme de nef du plateau rocheux. Il y avait là un glissement au profane, un souci politique du prestige, qui indiquait assez sûrement, dans ce monument si typiquement classique à tant

d'égards, une conception déjà proche de l'urbanisme hellénistique, plus despotique, moins respectueux de la nature.

Aucun temple dorique ne pouvant approcher de la beauté du Parthénon, les autres sanctuaires de l'Acropole furent ioniques. L'Erechtéion tire un gracieux parti des inégalités de niveau et de la diversité des lieux de culte qu'il rassemble. Il prouve que les Grecs ne se sentaient pas nécessairement tenus aux règles habituelles. La plus étonnante et la plus réussie des singularités de l'Erechtéion tient dans cette tribune des caryatides où le constructeur a remplacé les supports par des figures de jeunes filles. C'était une tradition ionique et asiatique. Déjà les Sumériens avaient fixé dans le bronze le dédicant apportant sur la tête son offrande. Au palais assyrien de Khorsabad, des génies masculins soutenaient un portique. A Tell Halaf, en Haute Syrie, un palais du début du — I<sup>er</sup> millénaire avait pour colonnes, en façade, des statues. Celle qui représente une femme courtaude, lourdement souriante, est l'incontestable ancêtre des caryatides de Delphes et de l'Erechtéion. Ces dernières sont les seules, ayant profité des leçons du Parthénon, à joindre au ressort élégant d'une stature de jeune fille l'enveloppement de plis doriens où se retrouve la pondération d'un pilier.

Posé sur le bastion qui domine au sud la montée vers l'Acropole, le petit temple d'Athéna-Niké, qui prolonge l'aile droite des Propylées, n'est pas une création moins personnelle que ceux-ci, où s'étaient conciliés le dorique et l'ionique. Au lieu d'un local allongé, c'est un cube de beaux murs, décoré à l'avant et à l'arrière, sous les frontons égaux, d'une colonnade ionique ; les fûts de ces colonnes sont simples et peu élevés ; les chapiteaux à volutes en reprennent de l'importance et presque leur sens originel de fleurs de bon augure. De plus, la frise ionique au-dessus des colonnes de l'est, à la seule façade qui se voie de près, porte des groupes si clairement alternés de figures assises et de figures debout que celles-ci font à peu près office de triglyphes.

Tous ces beaux monuments irréguliers de l'Acropole tiennent trop aux conditions de leur milieu pour avoir pu — sauf quelque détail, tel l'encadrement d'une porte de l'Erechtéion — faire école.

Il semble qu'un autre édifice exceptionnel du V<sup>e</sup> siècle, l'olympéion d'Agrigente, ait eu, lui, la plus grande action sur le développement ultérieur, en pays romain ou romanisé, de l'architecture du temple.

Commencé à la fin du — VI<sup>e</sup> ou au début du — V<sup>e</sup>, il dépasse de beaucoup les dimensions courantes. Mais le type de l'architecture était encore plus extraordinaire. La cella était composée de piliers carrés reliés par des murs. Au lieu de colonnades, c'étaient aussi des murs qui l'enveloppaient, renforcés, vers l'intérieur, de piliers carrés

*Fig. 80. Evitant de rivaliser avec le dorique du Parthénon, les autres temples de l'Acropole sont ioniques. L'Erechtéion proclame son traditionalisme à cette tribune des caryatides, où d'antiques modèles orientaux ont été rajeunis pour évoquer un rite célébré en secret par des prêtresses porteuses de corbeilles.*



et, à l'extérieur, de colonnes engagées, alternant avec de colossales statues d'hommes. Celles-ci contribuaient à porter l'architrave sur leur nuque et leurs bras recourbés : cette attitude, par son air d'esclavage, a fait penser que l'olympiéon commémorait, comme l'athénaion de Syracuse, mais moins généreusement, les victoires de — 480. L'olympiéon d'Agrigente semble plus ancien ; son ampleur serait fonction, non pas d'une main-d'œuvre accrue de nombreux captifs, mais d'une richesse bien connue. Les géants qui soutiennent l'entablement sont bien plutôt, dans ce temple de Zeus, ceux qui ont été vaincus par les dieux. Les révoltes de l'un d'eux, Encelade, enseveli sous l'Etna, rendaient en Sicile cet écrasement des agresseurs des Olympiens toujours actuel. Cette victoire-là pouvait d'ailleurs servir de garante à bien d'autres. Pour le constructeur, la fonction de portefaix de ces géants exprimait peut-être la coopération de tous les éléments à l'équilibre de la structure. Asservissement à part, l'alternance de colosses et de colonnes évoque la première cour de Louqsor. Les portiques de cette cour ou d'autres semblables, avaient pu inspirer cette rénovation. Il y avait là des traits d'emprunt et des originalités dont était coutumière la cité de Phalaris, l'introducteur d'un culte de Zeus-Hadad au taureau, et d'Empédocle, le physicien et philosophe au fait de toutes les doctrines et qui les transcendait toutes. Dès la seconde moitié du — Ve siècle probablement, le petit temple d'Asclépios, sous les murs d'Agrigente, s'inspirait du gigantesque olympiéon pour les deux colonnes engagées dans le mur de fond de sa cella. Il incorporait ainsi à la demeure du dieu le rythme et l'élan d'une colonnade. La recette était bonne pour les temples modestes. L'Italie et Rome allaient largement l'appliquer. L'importance qu'eut avant Alexandrie la Sicile pour l'hellénisation de Rome permet de penser qu'autant que des temples grecs analogues l'asclépiéon d'Agrigente y eut bien son rôle. Cette innovation venait à point pour diminuer et, en quelque sorte, légitimer la différence entre l'arrière du temple et la façade d'entrée, précédée d'une colonnade à claire-voie formant vestibule, que Rome devait, du moins pour une part, à l'Etrurie. Cella et colonnes, dans ces constructions, étaient juchées sur un haut soubassement. Il se peut que l'habitude en ait été prise en certains sites marécageux. Cette importance du soubassement élevait aussi, comme sur un piédestal, aux yeux de la cité, le prêtre qui officiait pour elle. Le caractère contractuel de la religion romaine pouvait favoriser cette parade de l'officiant. Il en résultait une renonciation bien nette à l'ancienne égalité des façades du temple grec. L'entrée et le point d'aboutissement du fidèle étaient de nouveau, et dès l'extérieur, différenciés. Le monument y perdait cette convergence pyramidante qui avait été si religieuse dans le temple classique. L'escalier, nécessaire en façade au temple sur soubassement



*Fig. 81. La maison carrée, à Nîmes, pallie par son élégance corinthienne le déséquilibre de la composition architecturale romaine qui diminue l'universalité de l'appel au sommet. Pour mettre en valeur le rôle du prêtre aux yeux de la cité qu'il représente, le portique d'entrée de la cella s'accroît au sommet d'un haut escalier. (Fin du -Ier siècle.)*





*Fig. 82 et 83. Des chapiteaux de palmes grecs archaïques (celui-ci est au musée de Delphes) procèdent du chapiteau de palmes égyptien qui, depuis les premiers exemplaires, datant de Sabouré (avant -2500) avait été souvent repris dans la suite. L'invention corinthienne fut probablement de substituer aux palmes, logiques au sommet d'un tronc-fût, les feuilles plus décoratives, mais poussant au sol, de l'acanthé grecque.*

et qui n'avait aucune raison d'être répété à l'arrière, accentuait la différence entre l'entrée et le terme d'acheminement du fidèle. Nous touchons ici à la fin d'une évolution. Quelle que soit l'élégance qu'ait pu atteindre la formule, dont la fleur est à Nîmes, elle marquait un renoncement à ce qui avait fait la plus prenante unité du temple classique. Elle avait sacrifié l'essentiel pour ne garder que le secondaire. Elle pouvait plaire par la justesse de l'adaptation au culte. Mais la religion y a perdu de sa vertu.

La survivance fut cependant longue, par suite de l'adoption de la colonne corinthienne, dont la grâce et le sens propre dérobaient la diminution de sens du temple. La colonne corinthienne avait à peine reçu droit de cité en Grèce. Elle n'est pas très logique. L'acanthé qui la couronne n'a jamais poussé sur un tronc. La vraie colonne d'acanthé est la colonne aux danseuses de Delphes, qui était indépendante de toute construction et ne portait qu'un trépied votif. Les feuilles y naissent du sol. C'est une plante de vie, un signe de la vitalité de la terre, qui s'épanouit suprêmement en jeunes filles. La colonne corinthienne n'était pas, à l'origine, couronnée d'acanthes; elle était couronnée de palmes. Un précieux exemple du — VII<sup>e</sup> siècle subsiste au musée d'Héraklion. Un exemple du — VI<sup>e</sup> siècle se voyait à Delphes, aux deux colonnes de façade du trésor de Marseille. Est-ce à Corinthe que les palmes égyptiennes furent remplacées par l'acanthé grecque? Corinthe s'était fait, sur son isthme, une spécialité des transferts de l'Orient à l'Occident. Elle s'y était enrichie. Peu sévère sur le style, elle demandait surtout aux décors orientaux, que sa céramique archaïque a tant copiés et répandus dans le monde méditerranéen, d'être amusants. La colonne corinthienne pouvait bien avoir été inventée dans ce milieu cosmopolite, où le type égyptien de la colonne à palmes devait être connu et où la vénération à l'orientale d'un arbre, d'une plante de vie, pouvait trouver de nombreux adeptes. Ce serait bien dans ce milieu que, faisant fi de la logique, des Grecs auraient pu, combinant arbre et plante de vie, et préférant la richesse d'ombre et de lumière des feuilles d'acanthé à la simplicité des palmes, créer cette colonne si bien adaptée au goût de tous, si naturellement agréable par son évocation de fraîcheur, qu'elle fut adoptée d'enthousiasme dans tout le bassin de la Méditerranée.

Il se peut qu'un exemple illustre ait contribué à sa formation, ou plus probablement à son expansion. L'*Athéna* d'ivoire et d'or de Phidias posait la main droite, portant une victoire, sur une colonne à chapiteau de feuillage qui prenait ainsi éminente valeur, au fond de la cella du Parthénon. C'est précisément à cette place, on l'a dit, qu'au fond du temple d'Apollon à Bassae, Ictinos, collaborateur de Phidias au Parthénon, dressa une colonne corinthienne, peut-être entre deux

autres, comme en rappel du grand exemple d'Athènes. Cela eût bien ressemblé à Phidias, obligé techniquement de soutenir la main portée en avant de la statue, de chercher à dérober l'expédient sous un enrichissement de signification. Athéna, dans Athènes, était une déesse trop importante pour rester étrangère aux cultes de résurrection. Elle convoquait, dès le même temps, les divinités caractéristiques de ces cultes, Déméter, Coré et Dionysos, à l'accompagner au fronton est, le plus sacré, du Parthénon. La victoire jaillissant de la plante de vie, sur la main d'Athéna, était trop une victoire sur toute menace pour ne pas être aussi une victoire sur la mort. C'est ainsi qu'en Egypte une déesse-fée, surgissant du feuillage d'un arbre, offrait à l'âme du mort la bienvenue de l'eau fraîche. La légende même de l'invention par Callimaque du chapiteau corinthien, à la vue d'une acanthe qui aurait entouré une corbeille déposée sur une tombe de jeune fille, invite à voir dans ce chapiteau un signe de résurrection, une fois de plus associé à l'image d'une jeune fille. Et de fait, l'emplacement de la colonne corinthienne, comme un signe sacré en soi, au fond de la cella de Bassae, son adoption au pourtour d'une rotonde comme celle d'Epidauré où un symbolisme de résurrection ne fait pas de doute, puis à la rotonde du trépied de Lysicrate à Athènes, consacrée à Dionysos, expliquerait que, naturalisée grecque par l'acanthe, cette héritière des colonnes végétales de l'Egypte et des plantes de reviviscence de l'Orient, ait trouvé facile accueil sur tous les bords méditerranéens. Son sens foncier pouvait se perdre par l'accoutumance; il restait agréable de voir se multiplier ce signe du printemps, ce témoin de la nature dans le construit. Jointe en Italie à la formule du temple sur podium et employée aux portiques de promenade substitués à des allées d'arbres, la colonne corinthienne eut toutes les prédilections du monde romain. Des variantes et des enrichissements ne la déparaient pas. Une exécution médiocre lui faisait moins de tort qu'aux autres. Et les colonnes de la maison carrée, celles de l'intérieur du Panthéon, celles qui ont été remployées à Sainte-Sabine, ont un élancement fuselé, une dignité d'épanouissement qui acclimatent au milieu romain la mesure classique. Rien ne pouvait mieux pallier la diminution de portée du temple que l'emploi généralisé de cette séduisante colonne. Il n'en reste pas moins que l'architecture sacrée avait à chercher de nouveau une formule où retrouver la conciliation qui avait fait la réussite du temple grec.

### La statue grecque isolée, des modèles égyptiens et orientaux au classique

Tout semble indiquer que la sculpture grecque a dû ses premières inspirations, autour de 700 av. J.-C., à l'importation phénicienne, aux coupes de métal historiées, aux figurines de bronze, aux ivoires travaillés, que le Levant s'était fait une spécialité de produire et de répandre par toute la Méditerranée. Les thèmes égyptiens, orientaux, égéens, s'y retrouvaient combinés et dévalorisés de leur style dans une composition pittoresquement décorative ou dans une narration attrayante. La dévalorisation même était un attrait pour un peuple qui se cherchait. Un style trop défini eût pris le pas sur l'agrément de surface et découragé l'imitation, que savait provoquer une production commercialement devisée pour plaire à tous.

La Crète, au début du premier millénaire, parut, nous l'avons rappelé, reprendre en Grèce l'initiative qu'elle avait eue si longtemps dans le domaine des arts. Mais, soit que les puissantes constructions des Achéens aient eu sur elle un long effet en retour, soit que les Doriens qui s'y étaient fixés aient changé sa manière de voir, probablement pour ces raisons réunies et d'autres que nous ne repérons pas, elle fut aussi éprise de netteté de structure et de vigueur sobre qu'elle l'avait été autrefois de vivacité primesautière et d'ondoyant impressionnisme. Au — VII<sup>e</sup> siècle, le décor sculpté du portail de temple de Prinias, tel qu'on le voit reconstitué au musée d'Héraklion, se subordonne avec une violente bonne volonté aux lignes architecturales. Les deux statues de déesses assises sont taillées plutôt que modelées, avec une dureté qui semble se méfier de toute spontanéité au moment même où le sculpteur tente de capter la vie. À Delphes, une petite figure de bronze de jeune homme nu, qui se proclame crétois par une ceinture pareille à celle des déesses de Prinias, et exagérément serrée, à la minoenne, est plus immédiatement vivant, comme il sied à une œuvre coulée, indépendante d'un milieu architectural ; mais la structure de son corps nu, le mouvement des bras à demi pliés, de la jambe gauche portée en avant, a intéressé le modelleur autant que sa physionomie éveillée. Statues de déesses vêtues et figurine de jeune homme nu marquent probablement, au-delà de l'influence phénicienne, une prise de conscience des sculptures plus personnelles de l'Orient et de l'Égypte. A cette époque, les relations entre dirigeants égyptiens et mercenaires grecs avaient eu le temps de se multiplier sur le Nil. De la statue assise, enrobée de vêtements qui permettent de la styliser en un bloc, les Hittites avaient donné des exemples à la *Niobé* du Sipyle, les Syro-Hittites au *dieu barbu de Karkémish* et les Assyriens, qui ont souvent représenté en relief des rois trônant, en avaient fait aussi des statues, témoin celle de Salmanasar III. Les statues assises de la voie sacrée des Branchides, à Milet, sont encore proches du modèle oriental. Le type de l'homme jeune, nu ou presque nu, la jambe gauche portée

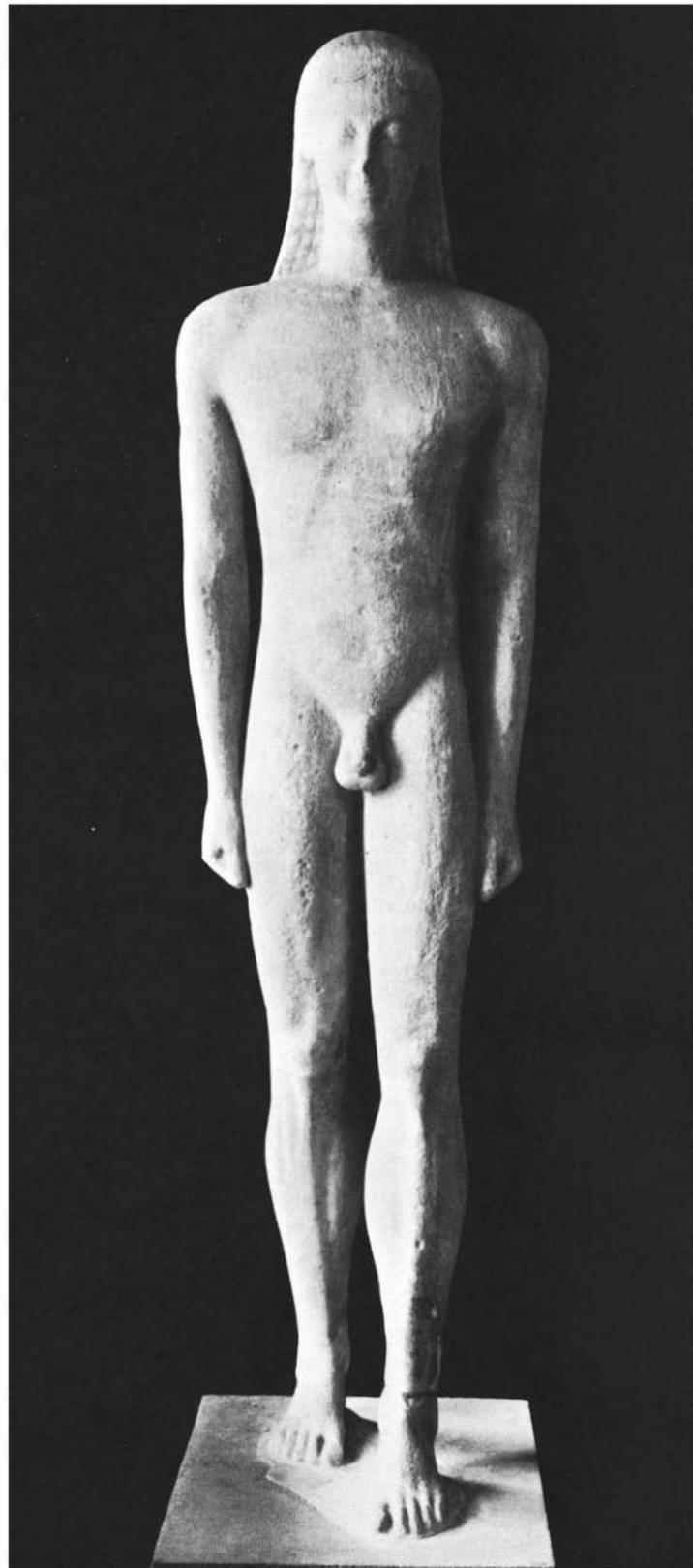
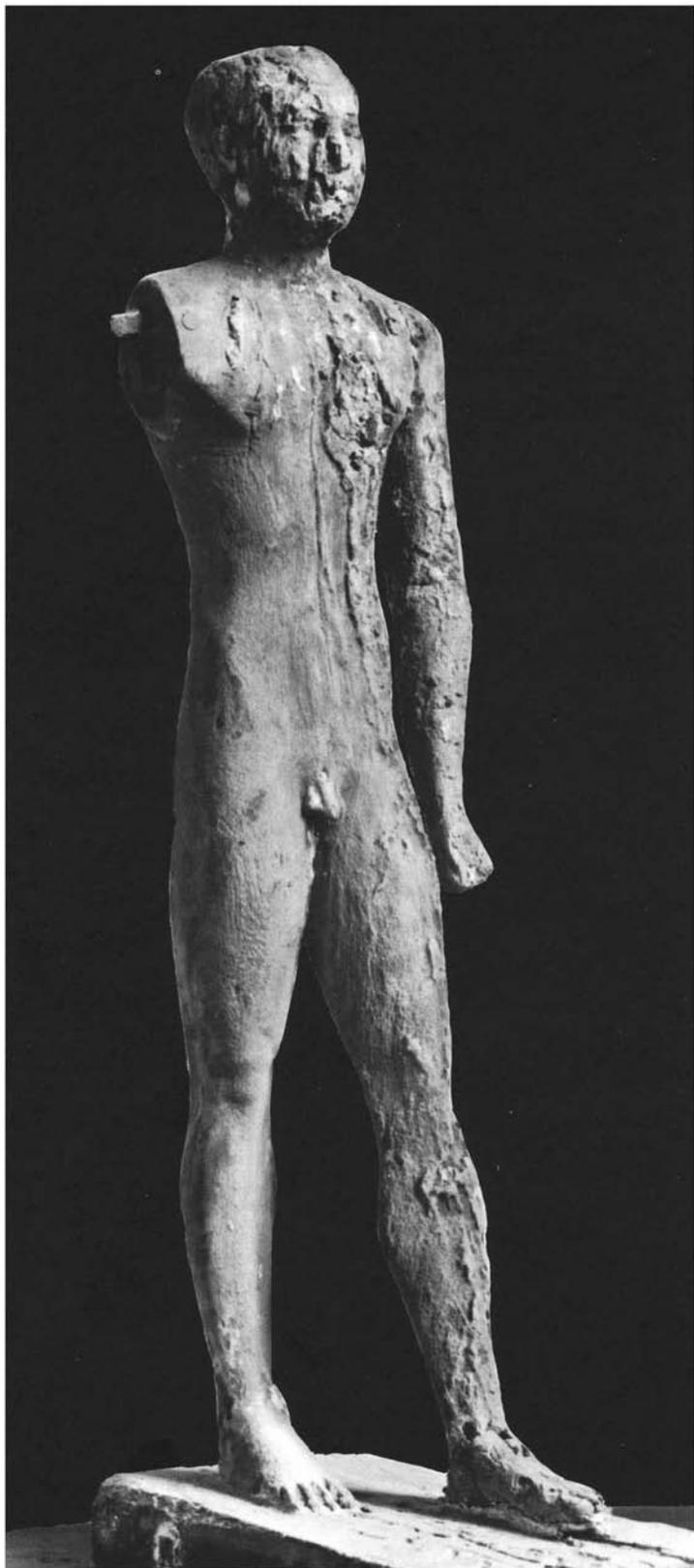




Fig. 84, 85 et 86. La statue de Mena (vers -2400) (Turin) marque bien la filiation égyptienne du Kouros de Milo (vers -550, Athènes) et du Kouros, plus accentué en musculature, de Syracuse (vers -500).

en avant, le kouros grec, est caractéristique de l'Égypte. Nous avons vu comment son attitude et sa personne avaient exprimé avec justesse, dans l'entière acceptation d'une formule de rectitude, le sens de l'humain de l'Égypte et son sens de l'appareillement de la structure de l'homme à celle de l'univers. Ce type de statue est un signe si clair de l'humanisme, et sa postérité si prépondérante en Grèce, qu'il convient de l'étudier en premier lieu.

Tandis que la sculpture grecque, pour les figures d'hommes âgés ou de femmes, se détache lentement des modèles orientaux, elle se rapproche peu à peu du modèle égyptien du jeune homme nu. Est-ce parce que les premiers modèles de ce type avaient été des statuette phéniciennes maladroitement égyptisantes, ou parce que l'observateur grec n'était pas tout de suite entré dans le sens de l'œuvre pharaonique? Toujours est-il que le kouros grec est plus conforme à l'égyptien au milieu du — VI<sup>e</sup> siècle qu'au début. Les colossales statues de marbre des musées d'Athènes et de New York, les *Jumeaux d'Argos*, à Delphes, rappellent, vers 600 av. J.-C., la statue égyptienne par la définition; ils font face, ils ont le pied gauche en avant, les poings sont fermés, le bras présente la saignée un peu trop de face par rapport à la main de profil. Mais le modelé n'a pas cette continuité que l'Égypte aimait; les extrémités sont plus étudiées; le goût de la musculature a conduit le sculpteur à des traits gravés, des ressauts, des bourrelets, des enflures, qui rompent la continuité de la surface. L'unité de la structure reste du moins très sentie. Que le kouros grec n'ait pas de pilier dorsal indique probablement que les modèles égyptiens des Grecs n'étaient pas des statues de pierre, mais de bronze ou de bois; et au début du — VI<sup>e</sup> siècle, quand il ne se pouvait plus que les Grecs n'aient entendu parler de pilier dorsal ou n'en aient vu, il était trop tard pour y revenir. Le marbre permettait de s'en passer; le public n'y aurait vu que contrainte, au lieu d'une dématérialisation par l'architecture. Il faut arriver au milieu du — VI<sup>e</sup> siècle pour que les Grecs se sentent spontanément proches des figures égyptiennes et de leur spiritualité discrète; ils se sont formé un sens du style qui leur fait apprécier le style dans les œuvres égyptiennes.

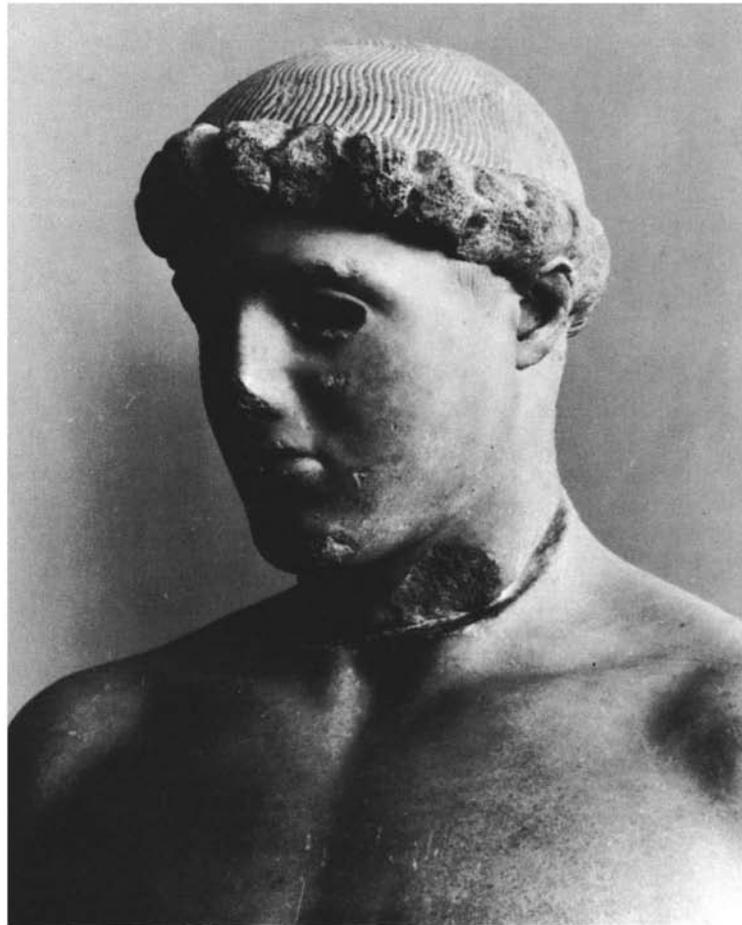
D'autre part, la royauté saïte avait derrière elle cent ans de prospérité, dont le prestige n'était pas sans s'étendre à son art. L'Ionie s'y montrait particulièrement réceptive. Au musée national d'Athènes, le grand *Kouros de Milo*, tel kouros du musée de Samos ou de Délos, attestent bien, par la continuité de la surface remise en accord avec la continuité de la structure, un rapprochement avec la statue égyptienne. Le sourire de bonheur intérieur du *Kouros de Milo* est apparenté, mais avec moins d'accent personnel, à celui des visages bienveillants du nouvel empire pharaonique, dont le sculpteur de Milo

avait pu connaître quelque exemplaire, à moins qu'il n'ait su retrouver, à travers les moins mièvres des sculptures saïtes, l'éclairement de ces œuvres de meilleure époque. Il y a dans cette compréhension du *couros* une dignité, un charme de spiritualité jeune, qui en prolongea le caractère jusqu'au — V<sup>e</sup> siècle. Celui de Leontini au musée de Syracuse, l'*Apollon Strangford* au British Museum, et un *couros du Ptoion* qui lui ressemble, au musée national d'Athènes, se sont enrichis, au début du — V<sup>e</sup> siècle, de plus d'indications musculaires justes, mais décorativement traitées et toujours conformes à cette rectitude où se prolongeait une sagesse.

Dès le — VI<sup>e</sup> siècle pourtant, en bien des points du monde grec, d'autres tendances s'étaient affirmées. Le *couros funéraire de Ténéa* (près de Corinthe), à la glyptothèque de Munich, représente une autre interprétation, moins égyptisante, mais tout aussi arbitraire. Le profil et le sourire sont pointus, les extrémités très vivantes, le corps soumis à une géométrisation qui semble l'adapter à l'aigu de ce sourire ; le sculpteur corinthien allonge en ovales la carrure tombante, le contour du ventre et les cuisses. En Attique, où le *couros de Volomandra*, un peu mieux découplé, mais moins cohérent, lui ressemble, bien des tendances sont représentées simultanément ; c'est peut-être la moins agréable qui promet le plus. A côté de visages pleins de gentillesse et de corps élancés, d'une géométrie inspirée, la statue funéraire d'Anavyssos est morne et boursouflée. Soucieux de marquer la force par la musculature, le sculpteur a dépassé ce que permettait la formule. Cette accentuation demandait du mouvement. Elle devait faire éclater le contour. L'éphèbe de marbre de Critios, au musée de l'Acropole, celui d'Agrigente, l'athlète de bronze d'Averno, au musée de Syracuse, sont célèbres pour avoir rompu, encore timidement, avec la frontalité. Ils le font tous trois sans gesticulation, mais non sans avoir un peu l'air de le faire exprès. Ce n'est plus par une redondance musculaire qu'ils récuse le formulaire égyptisant, mais par des asymétries, des inégalités qui sont celles de la vie. Le *couros d'Agrigente* paraît s'appliquer à porter en avant la jambe droite au lieu de la gauche. Le sculpteur semble ravi de pouvoir enfin observer les muscles en mouvement.

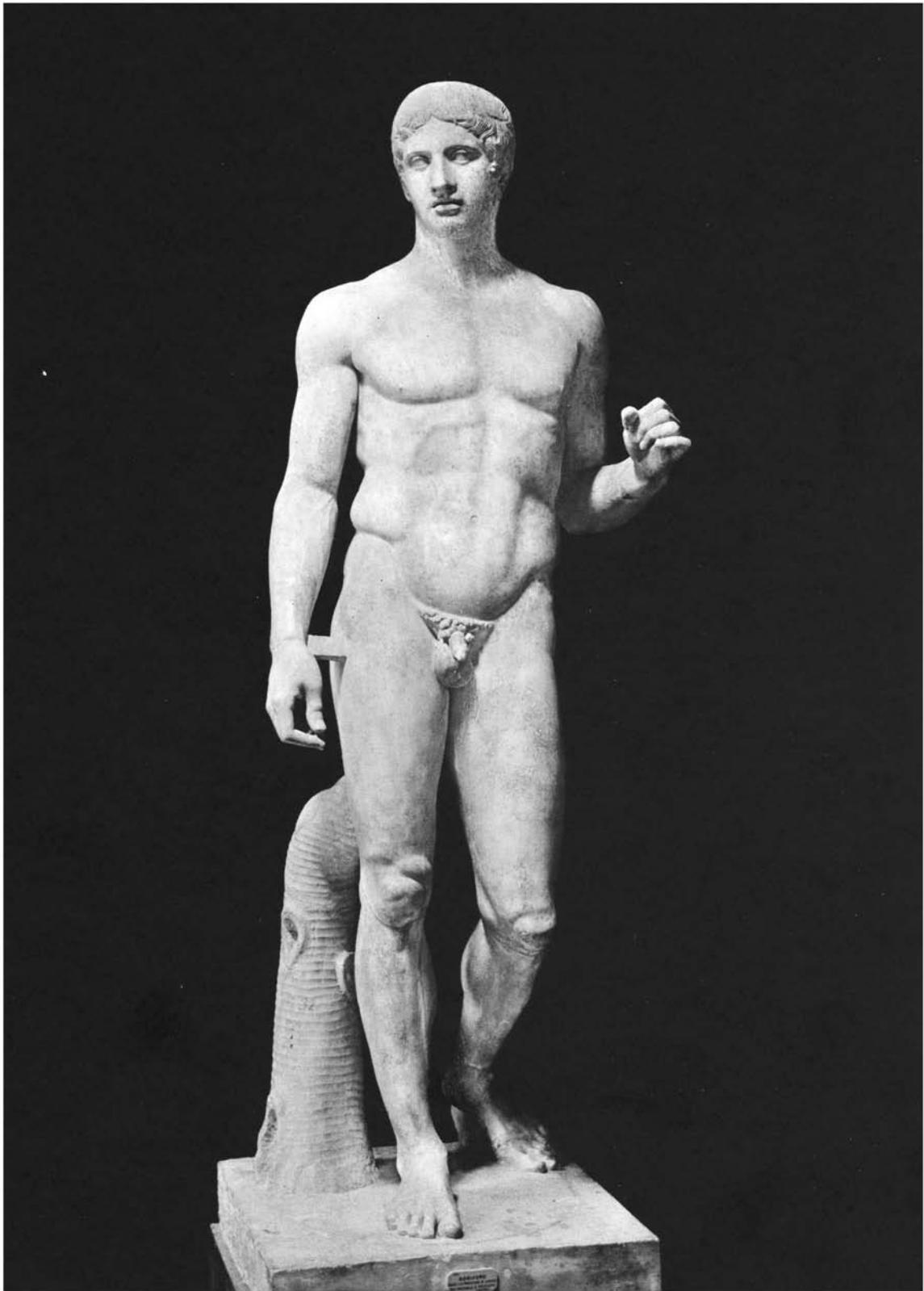
Le mouvement, dans la génération suivante, domine tout. Il était, à vrai dire, assez étrange que la statue isolée, en un temps où depuis longtemps les statues des frontons étaient entrées dans l'action, se soit laissé mettre si en retard. C'était une rançon de son autonomie et de sa dignité. Mais dans le second quart du — V<sup>e</sup> siècle, l'animation prend sa revanche ; la richesse, la vie propre de la musculature y gagnent à tout coup.

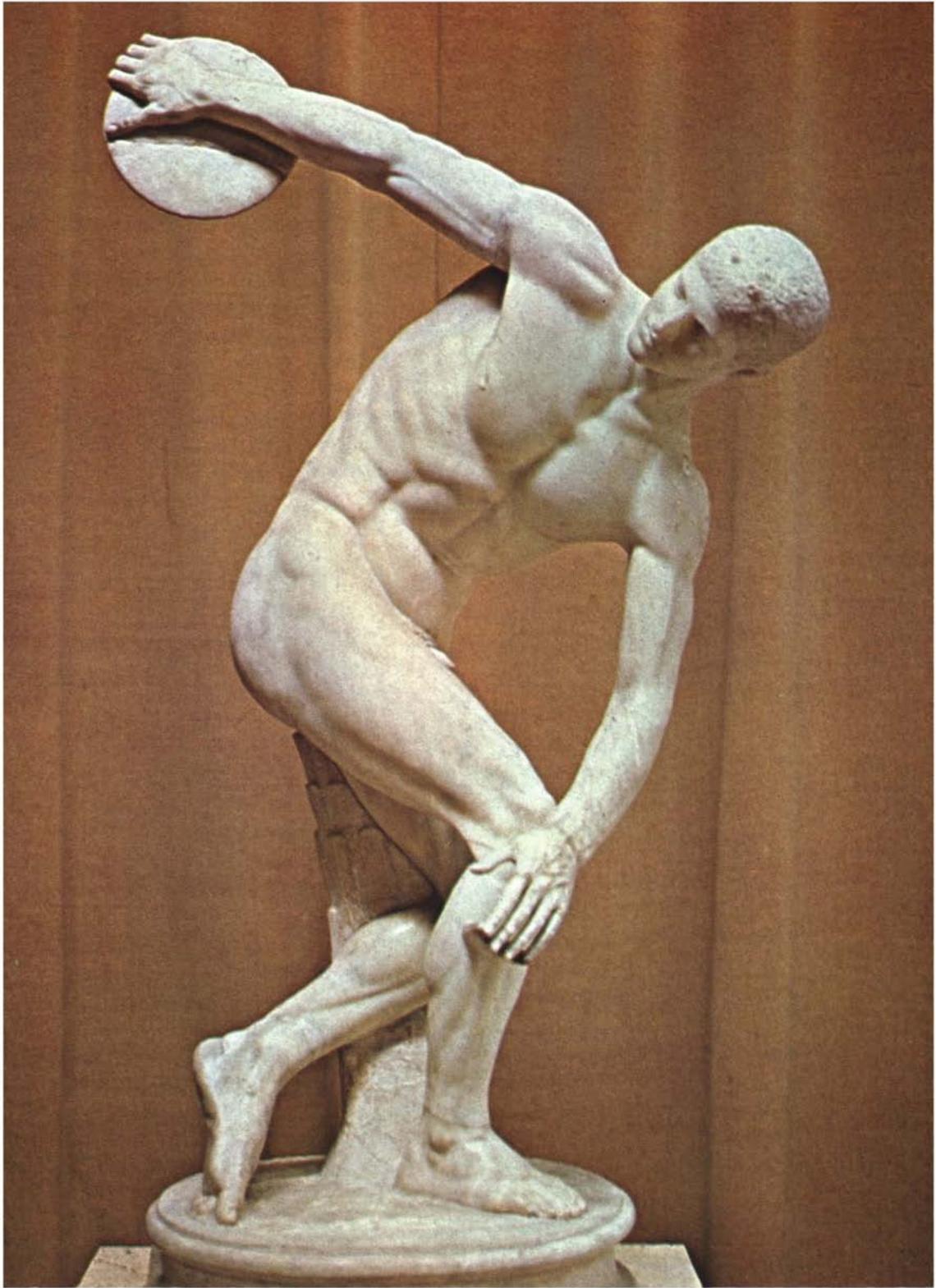
Pythagoras passe pour avoir été maître dans le rendu de mouvements compliqués, comme celui de Philoctète blessé traînant la jambe.



*Fig. 87. Le Kouros de Critios (Athènes) présente, non sans une sympathique gaucherie juvénile, des asymétries où se manifeste, même dans la position de la tête inclinée un peu de biais, sa liberté. (Après -480.)*

Les répliques d'ouvrages qui lui sont attribués, *torse Valentini* à Rome, au musée des Thermes, *torse dit de Pollux* au Louvre, sont d'une souplesse dans la force, d'une distinction dans les mouvements contrariés tout à fait rares. Pythagoras ennoblissait même le pénible. Myron revendiqua plus de liberté pour résoudre des problèmes analogues. Il osa modifier le sujet pour le rendre digne de l'art tel qu'il le concevait. L'impression de l'effort en action, dans le discobole, est saisissante, mais l'enroulement qui la produit se situe, peut-être par influence des statues de frontons, dans un seul plan; et surtout cette composition fermée, où toutes les courbes se répondent, inscrit l'instant le plus fugitif dans un réseau si continu qu'il lui enlève tout le précaire de l'instantané. Sous la triomphante apparence du naturel, le sculpteur grec ne renonce à aucune de ses souverainetés sur son œuvre. Au-dessus des sujets à servir, il y a toujours l'harmonie à incarner. Cette domination de la pensée en pleine action, tout aussi évidente dans le *dieu de l'Artémision*, un bronze original celui-là,





devait, au milieu du — V<sup>e</sup> siècle, ramener les sculpteurs au souci de rendre vivantes la pensée et la capacité d'agir dans une figure de jeune homme, nu, debout et tranquille, où se rénouerait le couros.

Il fallut Polyclète pour trouver la solution. Avant lui, Calamis, dans son *Apollon*, ne dépassait pas beaucoup Critios en affranchissement. Avec Polyclète, l'émancipation est, tant elle est complète, oubliée. Ce n'est plus la libération, c'est la liberté. Il semble n'y avoir jamais eu d'entrave à cette présentation d'un jeune corps athlétique dont l'équilibre ne tient plus à une symétrie ponctuelle, mais à un croisement de légers mouvements, qui enlève toute monotonie à l'attitude et ne lui enlève rien de sa pondération. Parce que le jeune homme, à peine arrêté dans sa marche, repose surtout sur l'aplomb d'une jambe, l'autre se plie et s'efface, les bras, les épaules font contrepoids et le nœud de ces compensations se clarifie au franc relief des muscles du torse. La sûreté de ces échanges est telle que le sculpteur n'a pas eu besoin de pousser l'expression du visage pour rendre l'être pensant. Vue de très loin, la statue reste un signe de sagesse et d'efficacité agissante.

Cette fois la continuité de la surface est complètement rompue. La barre d'ombre sous les pectoraux, le quadrillage bosselé du torse, le raccord carré de la hanche à la cuisse, récusent l'unité de bloc de l'ancien couros égyptisant. Mais cette unité est remplacée par une autre, celle du rythme. La répartition de ces accents du modelé est d'une telle sûreté de cadence, qu'elle relie, tout autant que le faisait autrefois la simple carrure de la statue égyptienne, l'être figuré à de l'architecture et à la structure de l'univers. La statue se rattache, par l'universelle valeur du rythme, à l'accord des mouvements du ciel et à la cohérente armature des lois qui commandent l'univers.

Ainsi, pour la Grèce comme pour l'Égypte, la statue de l'homme debout représentait l'insigne lieu de rencontre où la délégation suprême de la nature au divin est aussi celle du divin à la création. C'est bien là le propre de l'humanisme. Le principe n'avait pas changé, depuis l'archaïsme égyptisant, mais il était plus consciemment défini, et son application artistique adaptée à un nouveau stade de développement de civilisation. Le développement de l'intelligence remplissait alors si intégralement les possibilités humaines que la statue où s'exprime cette plénitude ne risque guère de voir un jour son sens diminué. Et le couros rénové par Polyclète, s'il n'est plus, à la lettre, conforme aux interprétations rectangulaires de l'espace, est loin de les démentir. Le jeu des compensations le ramène encore au rectangle frontal dont il est parti et qui continuait à paraître le signe le plus immédiat d'un ordre.

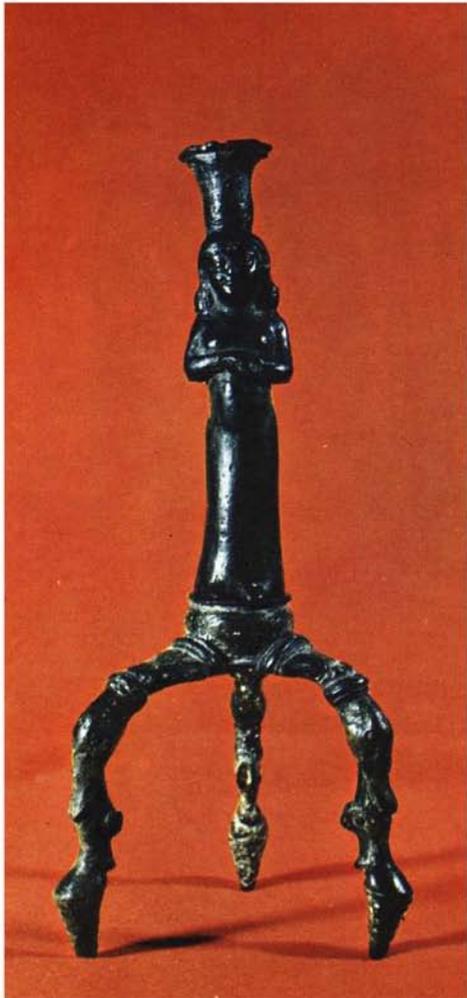
L'œuvre eut immédiatement un succès immense. La Grèce avait reconnu en elle son expression la plus juste, celle que dès lors il lui

*Fig. 88. Le Doryphore de Polyclète se désengage de l'action, comme le couros archaïque, pour signifier plus universellement la disponibilité à l'action. Mais au lieu d'une symétrie formelle, une compensation rythmique répartit des accents plus libres en un ordre aussi pur. (Vers - 440.)*

*Fig. 89. Le discobole de Myron (Thermes, Rome) s'engage dans l'action, avec une violence dans l'instantané qui le rendrait instable, si l'arbitraire des accents équilibrés dans un seul plan ne le ramenait, par l'harmonie, à l'intemporel. (Vers - 465.)*



*Fig. 90. Le jeu des forces, dans la statue polycléétienne, s'annonçait si efficace que les plus grandes actions, et les plus grandes pensées, lui semblaient possibles; et un si beau rythme appelait à la grandeur. Prêter à des figures masculines cette disponibilité au dépassement parut dès lors, de la frise du Parthénon à cette stèle du Pirée, un moyen de les héroïser. (Fin du -Ve siècle.)*



importait de léguer à l'avenir. Phidias, qui partageait avec Polyclète la primauté artistique de la Grèce, proclama immédiatement son admiration pour la formule du doryphore, du diadumène, de toute figure polyclétéenne, en l'appliquant à maint personnage de la frise du Parthénon, ordonnateurs veillant au départ du cortège et cavaliers attendant leur monture, encore en place à la façade ouest, prêtres recevant les jeunes filles qui ont tissé le voile d'Athéna sur l'admirable plaque du Louvre provenant de la façade est. Aux façades du Parthénon, ces figures répondaient par leur rythme humain à celui des colonnes.

La plaque du Louvre a le particulier intérêt de grouper, auprès de polyclétéennes figures masculines, des figures féminines debout auxquelles avaient mené une autre évolution. Il y a, au musée d'Erlangen, une figurine de femme, en bronze, d'époque assyrienne, posée sur un trépied et destinée à porter un luminaire, à laquelle il faut toujours revenir quand on cherche l'origine de la figure grecque de femme vêtue. La statuette d'Erlangen a-t-elle été faite en Assyrie, ou dans l'un de ces pays producteurs d'art industriel, Urartu et Phénicie, auxquels les Assyriens demandaient de ces ouvrages si bien faits pour l'exportation? Cette femme replète, souriant dans l'abondance de ses joues, est engagée d'un vêtement-fourreau cylindrique dont l'épaisseur laisse deviner le modelé de la poitrine. Les statuettes d'ivoire de l'artémision d'Ephèse, au musée d'Istanbul, l'*ex-voto* de *Nicandra* à Délos, l'*Héra de Samos* au Louvre, la *Coré en péplos* de l'*Acropole*, du milieu du —VI<sup>e</sup> siècle, procèdent toutes de pareil modèle. Mais, sans changement bien marqué de présentation, il y a, de l'Orient à la Grèce, transfiguration. La sensualité courte, la pauvreté de structure de cette orientale qui a l'air moins consistante que sa robe, ont cédé à une décision de forme, à une vivacité de tenue et de physionomie, à une finesse de traitement, qui font le style. Vint alors d'Ionie une formule qui manqua égarer pour longtemps cette lignée de statues; une complaisance de coquetterie incite la jeune fille, la coré, à relever de la main gauche un pan de sa robe plissée, tandis qu'un manteau tuyauté lui barre en oblique la poitrine. Cette oblique vient-elle du manteau d'anciens modèles mésopotamiens, enroulés de façon à laisser libre le bras droit? L'idée des plissés, des stries ondoyantes, venait peut-être d'Egypte, comme l'indiquerait la disposition du vêtement d'une *coré dite naxienne* au musée de l'*Acropole*. Mais, en Egypte, ces étoffes ne formaient qu'une transparente parure à l'élégance de la nudité. L'élégance de la coré grecque est celle de sa robe. Plissés et décors masquent le modelé. Restent l'attitude, le sourire, un air de se mettre en frais de séduction auquel le spectateur masculin ne reste pas insensible et où une spectatrice trouve l'amusement d'une connivence. Les visages de ces corés sont empreints de plus d'âme à

*Fig. 91 et 92. La dame assyrienne (Erlangen) servant de porte-lampe est posée sur un trépied dont les éléments, têtes de canards et pieds de bovidés, viennent d'Egypte, et dont l'effet d'ensemble est levantin. Précieux sous un petit volume, de pareils objets étaient bien conçus pour être exportés, et susciter l'imitation, comme l'atteste la mention dans l'Odyssee des lampadophores d'Alci-noos. (-VIIe siècle.) — L'Héra de Samos (Louvre) ajoute à la copie une formule de plissé qui est égyptienne, et l'ensemble est déjà de style grec. (Début du -VIe siècle.)*





la fin du — VI<sup>e</sup> siècle. L'une d'elles (n<sup>o</sup> 674) a un sourire exquis, discret, presque intérieur. Et puis les corés ne sourient plus. Il fallait bien devenir grave. La situation l'exigeait. Les menaces de la Perse sur le monde grec, l'Ionie d'abord, se précisaient. Le sculpteur athénien Anténor réussit ce tour de force de donner de la gravité à une coré sans manquer à la formule traditionnelle. Mais pourquoi continer ce jeu ? L'amabilité de la formule ne convenait plus à l'heure, à l'impression que tous éprouvaient.

C'est au moment des guerres médiques, dans l'exaltation de l'effort et du sacrifice, que les sculpteurs abandonnent cette formule brillante dont l'adaptation au rôle de caryatide, à Delphes, avait démontré l'incompatibilité avec l'architecture. Jamais en Grèce ni en Egypte ne put vivre longtemps une forme qui ne fût pas architecturale. La création du type de la péplophore ramena la statue féminine à la tradition de ses débuts, à la lignée de la coré en péplos (n<sup>o</sup> 679) ; au lieu du vêtement-fourreau, dont la simplification rendait le corps cylindrique ou rectangulaire, le péplos dorien s'anime d'un dessin, non plus de plissé, mais de plis. Ce sont les plis naturels de l'étoffe qui, un peu comme le réseau des ombres de la musculature au torse des statues de jeunes gens nus, constituent un rythme. Jamais l'antiquité n'avait pu rendre aussi architectural le corps de la femme, dans un milieu où la construction restait essentiellement fondée sur un système de rectangles, avec lequel se trouve naturellement en conformité le corps de l'homme, mais non celui de la femme. Etoffé de ce péplos, au rythme de ces plis, le corps féminin peut rester lui-même, par la fraîcheur du cou et des bras, par la rondeur du sein qui soulève le vêtement, et pourtant la statue entre dans le jeu de rectangles qui lui donne accès au concert architectural et droit de cité dans l'univers. Une des plus belles de ces péplophores se trouve à Copenhague. La *Hestia Guistiniani* et ses pareilles en reproduisent le type le plus austère, robe cannelée de plis droits, voile englobant même la tête dans un volume d'architecture. Des figurines de bronze servant de manches de miroir multiplient de légères variantes, sans se départir de leur pondération simple, parce que ces miroirs sont généralement conçus pour pouvoir être posés debout. La statuette doit garder son aplomb pour être portante. Le style de grandeur qui suivit les guerres médiques tirait parti de ce maintien droit que donnait aux femmes l'habitude de porter l'hydrie sur la tête. Comme dans tous les pays où les femmes vivent à part, c'est au moment où elles se groupent pour aller chercher l'eau qu'un artiste a le plus souvent l'occasion de les observer et de noter leur attitude. C'est peut-être aussi ce rôle implicite de porteuse d'eau qui a maintenu la statue féminine dans une attitude de plus stricte symétrie que la statue polycléétienne de jeune homme nu. Sans doute, sous le

*Fig. 93. Les réactions contre les raffinements ioniens créent, dans la première moitié du -Ve siècle, un type de statue en péplos qui préserve la féminité, sous un drapé qui l'intègre à l'architecture (glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague). (Réplique d'un original d'environ -470.)*

*Fig. 94. La Vénus de l'Esquilin (Rome, Capitole), dans la copie romaine un peu froide, est un exemple de nu féminin que le sculpteur n'a pu rendre architectural qu'en lui conférant un peu de dureté masculine. (D'après un original d'environ -470.)*





*Fig. 95. La tête de la statue de culte du temple d'Héra, à Olympie, est d'une structure marquée qui prolonge le cubisme d'une attitude trônante. (Vers -600.)*



*Fig. 96. La déesse de Tarente anime ce cubisme d'emprunts à l'Ionie mais le schéma continue à participer de la dignité des partis rectangulaires (Berlin). (Vers -500.)*

péplos, une jambe peut-elle se plier un peu, rompant l'alignement des plis cannelés, mais les épaules ne suivent guère le mouvement. Les *caryatides de l'Erechtéion* y gagneront à la fois leur sécurité et leur élasticité heureuse à soutenir la charge.

L'exemple le plus illustre de la péplophore était l'Athéna d'ivoire et d'or de Phidias, mise en place en — 437 dans la cella du Parthénon. Son *Athéna Lemnia*, par l'oblique de l'égide plaquée sur la poitrine, avait rappelé un peu le drapé oblique des corés ionisantes et la constante volonté de Phidias de concilier ionique et dorique. Mais la grande statue de culte du Parthénon, encadrée de colonnes dans le fond de la nef centrale, avait toutes les raisons de rester plus fidèle à l'aplomb rectangulaire de la péplophore, et même son égide semble s'être répartie symétriquement, pour accentuer la régularité d'un schéma que soulignait encore la verticalité de la colonne sur laquelle reposait la main de la déesse portant la victoire.

Ainsi, dans l'apogée classique du — V<sup>e</sup> siècle, la statue isolée de l'homme et la statue isolée de la femme, avaient pu souverainement concilier le thème architectural fondé sur l'angle droit, tel que, dès l'ancien empire, l'avait défini l'Égypte, avec un naturel humain que le rythme du modelé des muscles ou le rythme des plis, remplaçant l'ancienne continuité de surface, remettait en accord avec l'unité de structure.

La statue assise était, à la suite d'une évolution plus simple, arrivée au même but. Elle avait toujours été une statue de majesté. L'Égypte, ayant divinisé la royauté, prêtait au pharaon trônant une athlétique jeunesse qui permettait de le représenter presque nu au moment où, prenant sur le trône la place du dieu-soleil, dans le triomphant renouveau de chaque matin, il se manifestait comme roi de la création. Pour les Orientaux, l'idée de la suprématie ne s'était pas séparée de la maturité de la personne, et les figures trônantes des dieux et déesses, des rois, des dignitaires, se présentaient largement étoffées d'un riche vêtement qui contribuait à leur prestige. Les Grecs ont préféré pendant longtemps cette seconde formule. Le caractère actif du dieu ou de l'homme jeune demandait si nécessairement la disponibilité à l'action de la statue debout qu'au milieu de l'édifice désigné comme le trône d'Amyclées, près de Sparte, l'idole d'Apollon était tout de même une figure debout. La statue assise était presque nécessairement pour l'archaïsme grec, une figure vêtue d'homme âgé ou de femme. Cependant la religieuse grandeur des figures assises de l'Égypte impressionnait la Grèce, car elle a repris le thème du sphinx, vainqueur d'un ennemi, qui était caractéristique du décor d'accoudoir des trônes pharaoniques.

Personne, jusqu'au milieu du — Ve siècle, ne semble avoir eu l'idée de manquer à l'essentiel de la symétrie qu'appelait la position assise, sur un trône dont dossier et accoudoirs contribuaient à conformer le personnage à un espace cubique où se légitimait son rang. La déesse de Tarente, au musée de Berlin, réduit à bien peu d'accents, vers 500 av. J.-C., les obliques ioniennes, pour garder toute la dignité frontale d'une figure régnante. A Olympie, le *Zeus* de Phidias, assis sur un trône aux accoudoirs ornés du motif du sphinx, ne devait pas être beaucoup moins régulier. Le goût du naturel sans affectation de l'Attique (déjà manifesté par l'*Athéna d'Endoios*, dont un pied était un peu en retrait sur l'autre), et la familiarité souveraine où se marque l'affectueuse confiance de Phidias dans le divin, avaient empêché sans doute que le *Zeus d'ivoire et d'or* s'en tint aux formelles symétries ; mais, que ce naturel fût secrètement discipliné, pour maintenir la statue dans le clivage cubique où elle formât le centre d'un univers fondé sur le rectangle, ne fait pas non plus de doute.

Si le sublime de l'œuvre tenait à l'ampleur et à l'harmonie des formes, à la profondeur de sérénité de la physionomie, à la compréhensive gravité de cette tête où le monde créé reconnaissait le principe de son être, les silhouettes conservées sur les monnaies, les répliques plus ou moins conformes, nous font penser que Phidias, consciemment solidaire de ses prédécesseurs, avait respecté dans le *Zeus* d'Olympie, au moins autant que dans l'*Athéna* du Parthénon, les grandes lignes simples d'une tradition très antique. Du *Khéphren* de diorite au *Zeus* de Phidias, il n'y avait pas de solution de continuité.

Le *Zeus* d'Olympie et l'*Athéna* du Parthénon, l'athlète polycléen, sont les derniers chefs-d'œuvre d'une ère artistique. Ils ferment le cycle que, plus de deux mille ans plus tôt, avait ouvert en Egypte et en Orient le bienfait du quadrillage de l'irrigation. Cependant la foi des sculpteurs dans l'interprétation quadrangulaire de l'espace, pour marquer la parenté de l'homme avec la structure de l'univers, était depuis longtemps menacée. La science avait bien dépassé cette vue. Les dessinateurs grecs avaient d'ailleurs cessé de représenter l'œil de face dans le visage de profil. C'était à la génération précédente, celle de Cimon, que Polygnote de Thasos avait donné l'exemple d'une composition en profondeur, distribuant des personnages sur différents plans où s'amorçait une velléité de perspective. Les sculpteurs de la génération de Périclès étaient, sous l'empire de Phidias et de Polyclète, retardataires, lorsqu'ils recouraient à un parti rectangulaire pour témoigner de la communauté de loi qui régit l'homme et l'univers. Mais leur sculpture exprime si bien cette communauté et nous persuade si heureusement d'y entrer, qu'il serait indu de discuter les moyens mis en œuvre pour nous y amener. Il en est de telles réussites

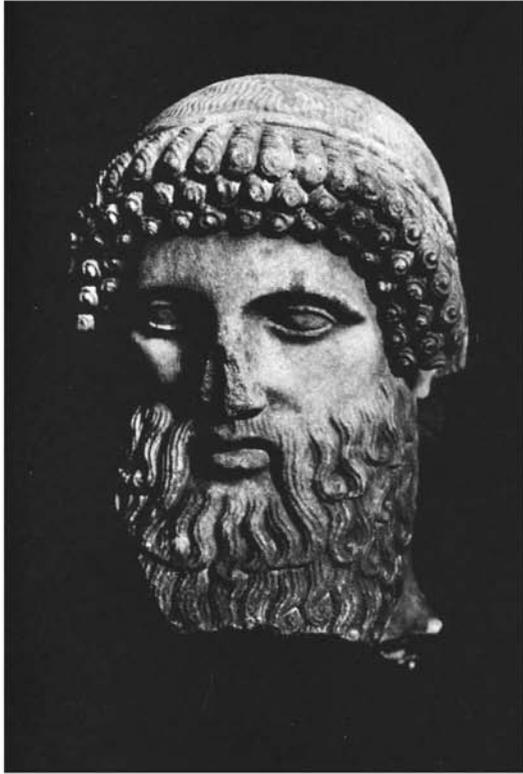


Fig. 97. *Alcamène en revient, par la formule archaïsante de l'hermès, à une sculpture de frontalité sacrée. (Vers -420.)*

### Les statues de frontons et les statues groupées

comme de ces bonheurs de cœur qui portent à la perfection, durant quelques instants, l'entente d'êtres imparfaits. Mais les vivants continuent à vivre ; il faut parfois longtemps pour qu'ils retrouvent cette communion. Tant que dure la statue et qu'il y a des gens pour la comprendre, ceux-ci communient en elle dans un règne qui les dépasse et les fait se dépasser. Et même le sillage de statues détruites entraîne encore vers ce bien. Nous n'avons gardé dans l'original aucune des statues isolées de Phidias et de Polyclète ; les répliques nous permettent de retrouver, de l'accord qui était en elles, une joie si grande, que nous concevons à peine combien plus grande aurait été cette joie devant les chefs-d'œuvre mêmes.

Dès la génération suivante, que représente au mieux, auprès de Phidias, Alcamène, la fidélité au schéma rectangulaire et frontal s'avoue archaïsante.

L'*Hermès d'Alcamène*, qui, à l'entrée de l'Acropole, introduisait au classique, était coiffé d'un diadème de boucles à la régularité desquelles l'art avait renoncé depuis tout un temps. Plus encore qu'aux *caryatides de l'Erechtéion*, desquelles probablement Alcamène était aussi l'auteur, le moelleux du modelé, qui menaçait de devenir complaisance charnelle, se résorbe dans la pureté d'une harmonie où la capacité de tout ressentir et de tout comprendre compose une sérénité qui voit loin.

Mais l'art, en dehors de ces sommets, allait à un autre courant. Le goût des courbes correspondait à une nouvelle conception de l'espace ; l'architecture, avec des rotondes illustres, l'affirmait dès le début du —IV<sup>e</sup> siècle, la sculpture plus lentement, et avec des retours et malentendus parfois pleins de grâce ou de saveur, qui entravaient l'évolution, et faisaient méconnaître la gravité des transformations où s'annonçait un nouveau cycle.

La création du fronton appelait, dès le début du —VI<sup>e</sup> siècle, un décor sculpté de dimensions qui, pour répondre au volume des colonnes de façade, fût de très haut relief ou de ronde bosse.

Au milieu du fronton de terre cuite de temples très anciens, le masque de gorgone, destiné à écarter les mauvaises influences plutôt qu'à orner, est modelé puissamment. C'était une accentuation d'un motif de bouclier. Les temples les plus archaïques de l'Acropole d'Athènes et l'artémision de Corfou avaient déjà, au fronton, des sculptures d'un vigoureux ressaut. La nécessité de grouper ces sculp-

tures autour d'un axe dans ce triangle amena les Grecs à engager des statues dans une action commune à plusieurs d'entre elles et bientôt à toutes. Le fronton en bonne partie conservé de Corfou comportait, au centre, au lieu du seul masque de gorgone, une gorgone en pleine course entre deux panthères. Tous éléments orientaux. C'est l'élargissement de bien des motifs centraux de tête d'épingles en disques du Luristan et des boucliers qui en procédaient, représentant le dieu entouré des deux animaux expressifs de sa vitalité créatrice. Dans les écoinçons du fronton de Corfou se logeaient deux groupes de trois hommes, proches encore des modèles du — VII<sup>e</sup> siècle de Prinias, et qui entrent, du moins les deux premiers, dans une action particulière ; à droite, un jeune Zeus foudroie un géant agenouillé ; à gauche, Pyrrhus atteint de sa lance Priam trônant. L'aigu de chaque angle demandait une figure couchée ; ce sont, de part et d'autre, un homme abattu, victime de la gorgone et témoin édifiant de son pouvoir destructeur, ou géant vaincu écrasé sous le rampant du fronton, comme sous les montagnes où les avaient relégués les dieux. Ces personnages renversés ont des cheveux longs et une barbiche qui rappellent peut-être la coiffure et la barbe postiche et rituelle des pharaons. Ils pourraient témoigner d'une tendance de l'endroit à préférer l'influence orientale à l'influence égyptienne. Un sujet fréquemment traité, en particulier en Sicile, le combat des dieux et des géants, était probablement un moyen magique de prévenir les tremblements de terre, une façon de mettre en garde les géants ensevelis contre toute velléité de nouvelle rébellion, qui eût inutilement ébranlé le sol. Le thème se prêtait à l'exaltation, au centre du tympan, de l'un des Olympiens vainqueurs, celui-là même auquel était dédié le sanctuaire, et à l'humiliation des ennemis coincés dans les angles. Le caractère défensif du décor diminuant avec les progrès de la civilisation, l'apparition en gloire du dieu, à la façade principale, parut une garantie suffisante ; dans ce cas, les adversaires abattus des écoinçons cédaient la place à des spectateurs admiratifs que l'on assimilait, pour justifier leur position couchée, aux génies des cours d'eau du pays. C'est le sculpteur Anténor qui, pour des mécènes athéniens, s'engagea le premier, semble-t-il, vers 500 av. J.-C., dans cette voie d'optimisme. Tout en gardant au fronton ouest du temple de Delphes une gigantomachie, il déploya au fronton est des statues debout, prolongeant dans le tympan la verticalité des colonnes, autour du quadriges où, au-dessus de l'entrecolonnement central, triomphait Apollon. Encore faut-il se souvenir que ce triomphe avait été durement acheté, au prix de sanglants combats. Et la grande œuvre qui, vers — 465, s'est inspirée de celle-ci, au fronton est d'Olympie, est, dans son immobile eurythmie, encore tragique. Le Zeus debout au milieu du tympan, entre les

*Fig. 98. Les reliefs des métopes sont parfois, comme cette figure de Thésée vainquant Antiope, et déjà charmé par elle, du trésor des Athéniens, à Delphes, proches de la statuaire des frontons qu'ils ont pu encourager à tous les mouvements de l'action. (Début du — Ve siècle.)*



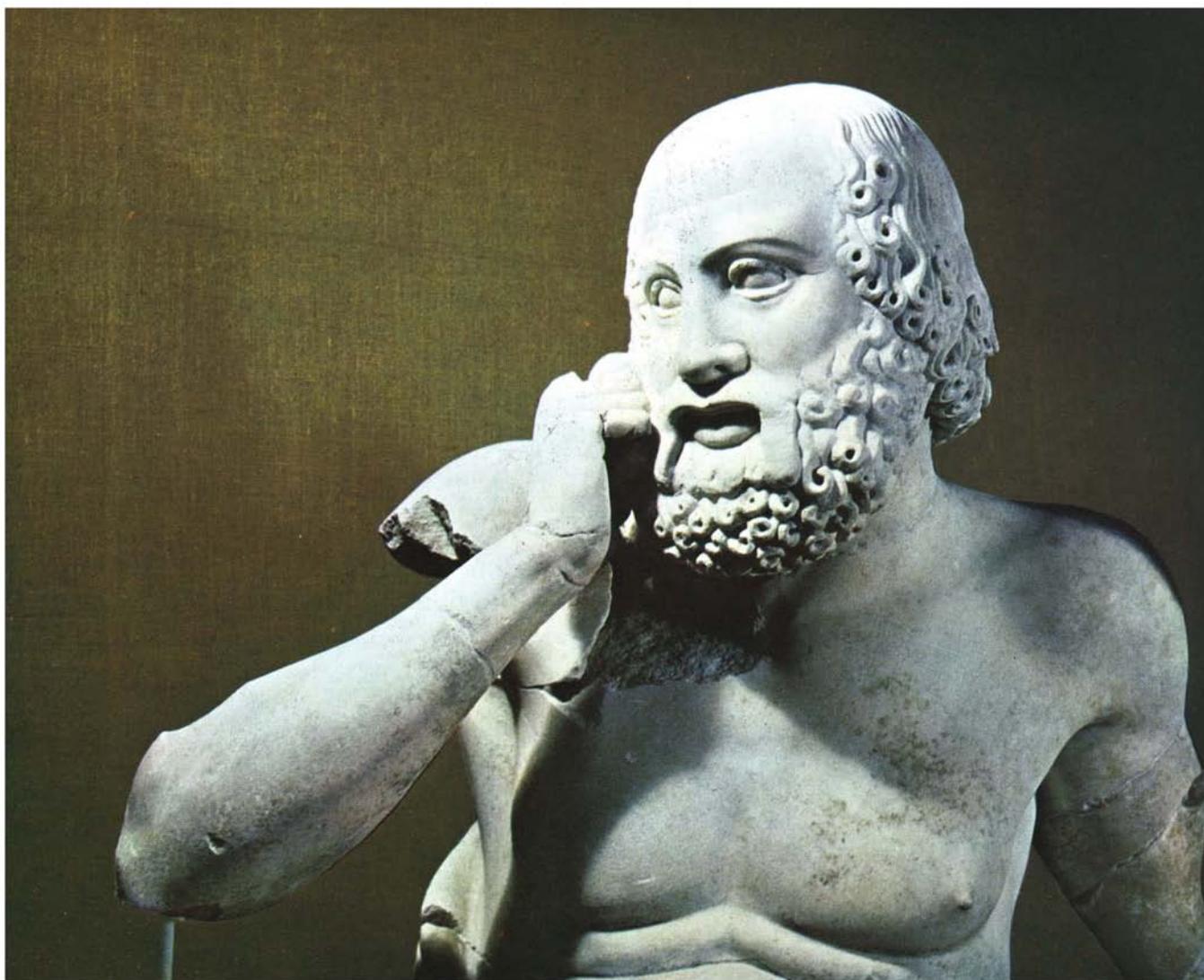


*Fig. 99. Le geste latéral d'Apollon, sa tête de profil sur la carrure de face, gardent, au milieu des luttes confuses du fronton ouest, à Olympie, un sens de rectitude justificatrice. Et cette figure majeure intensifie dans l'axe l'appel au sommet. Phidias, jugeant la solution un peu simple, ménagera au centre un silence entre deux accents. (Vers -460.)*

princes compétiteurs et leurs quadriges, n'admet la victoire déloyale de Pelops qu'au prix de terribles malédictions familiales, déjà prévues, avec épouvante, par la clairvoyance expérimentée d'un vieux devin. Cet ennoblissement de la divinité, vénérée non plus parce qu'elle est victorieuse, mais parce qu'elle est juste, est plus clair encore au tympan ouest. Il s'y déroule, au lieu du combat un peu trop répété des dieux et des géants, un autre bataille, celle des centaures et des Lapithes, où le bon droit des hôtes outragés est rendu manifeste par la bestialité des agresseurs qui malmènent les jeunes femmes. Apollon, debout au milieu de la mêlée, tourne la tête et tend le bras vers le vif de l'action, et la rectitude de son corps d'athlète, de son geste, de ses grands traits absolus, est encore un signe éclatant de la confiance des artistes dans la portée religieuse et morale de ces partis rectangulaires. L'auteur de l'*Apollon*, qui est probablement celui de l'esquisse du décor sculpté de tout ce temple, en particulier des admirables métopes, n'a guère exécuté ou inspiré directement que certains visages du reste de ce fronton. Les bizarreries anatomiques de personnages secondaires, corps chevalins de centaures assouplis à des torsions serpentine, guerriers aux jambes de proportions indécises, mal dérochées sous l'à peu près des draperies, sont à peine des défauts dans cet entrelacement de fougues, dont la confusion fait ressortir, au centre, la claire carrure justicière du dieu arbitre.

Quelque vingt ans plus tôt, les sculpteurs qui avaient décoré de statues les frontons du temple d'Egine, semblaient s'être gardés d'avance de la tentation de ces expédients. Les deux combats, correspondant aux deux guerres contre Troie, évocatrices des guerres médiques, de l'Eginète Télamon et de son fils Ajax, groupent autour d'Athéna les guerriers, en un studieux crescendo de statues patiemment achevées pour exprimer la discipline en action. Leur sourire est celui du devoir accompli jusqu'au bout, par le héros et par le sculpteur. Incomparable de fermeté tranquille est l'Héraclès agenouillé, dont l'attention d'archer n'est pas faite d'un emportement furieux, mais du choix conscient de l'acte à mener à bien.

Phidias devait concilier l'achèvement des statues d'Egine et le franc naturel de celles d'Olympie. Il fut le premier à prendre comme sujet, pour le fronton principal du Parthénon (celui de l'entrée, à l'est), un événement tout à fait heureux, qui n'avait rien d'un combat, pas même le triomphe, la propagation d'une bonne nouvelle, celle de la naissance d'Athéna. Le thème du combat n'est pas absent, à vrai dire, de l'autre fronton, mais c'est, pour le patronage de l'Attique, un combat de bienfaits, une surenchère de bénédictions entre Athéna, donneuse de l'olivier, et Poséidon, qui offre le cheval aux Athéniens. On reconnaît là le goût de la joie et de la conciliation de Phidias,



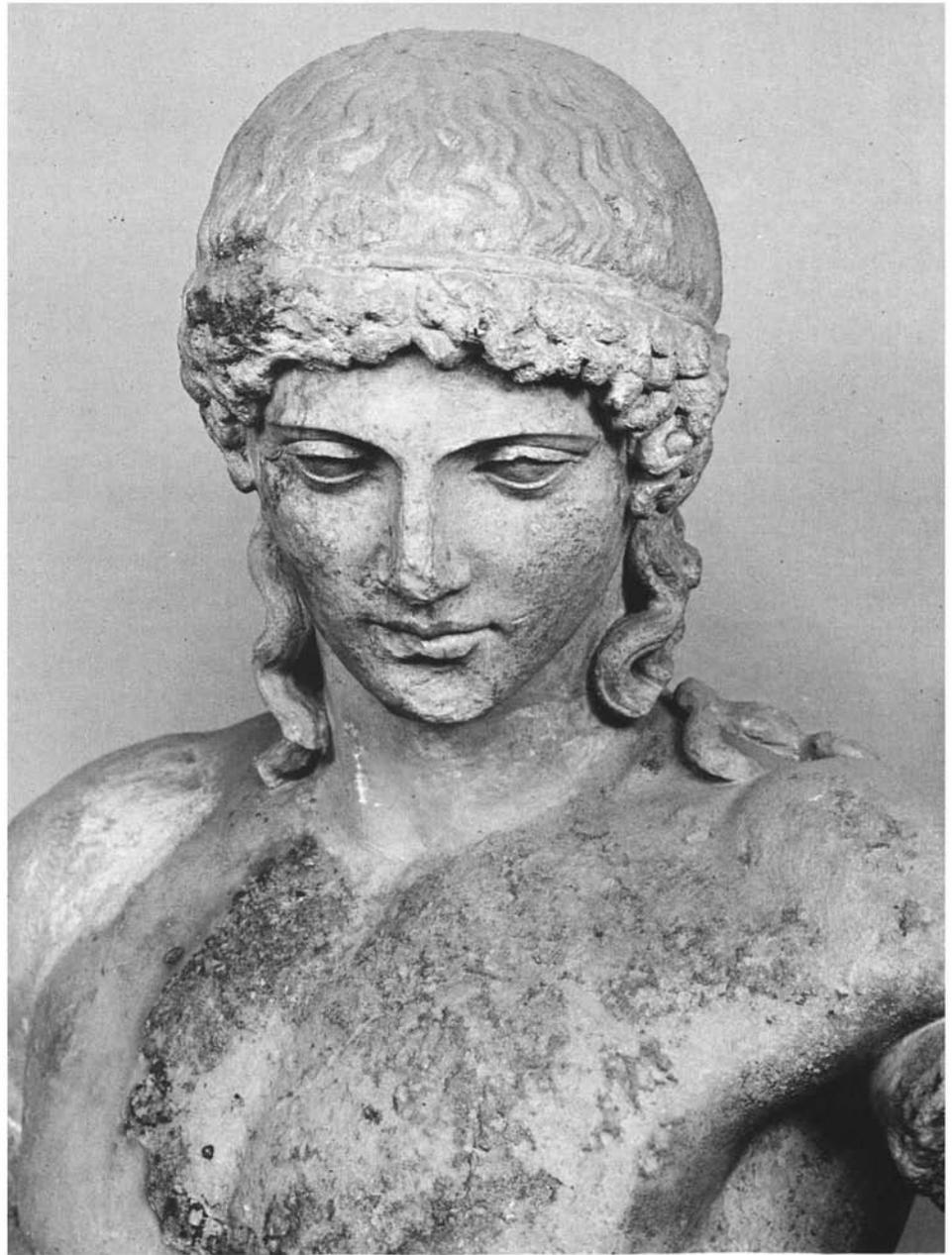
sa vocation de transfigurer dans l'éternel les moments les plus heureux. Son sens du mystère lui avait fait répartir, selon des modèles archaïques où cette composition était une faute, deux figures de divinités, Athéna et Zeus à l'est, Athéna et Poséidon à l'ouest, de part et d'autre d'un léger espace vide qui, sous la pointe du fronton, rappelle ici que l'essentiel du divin est inexprimable.

Ce silence, qui ne signifierait rien dans un environnement d'art médiocre, est ici le dernier temps d'une montée au sublime que préparent toutes les statues. Au fronton est, une étonnante conciliation du temporel et de l'éternel permet aux dieux que groupent d'affectueuses affinités, dans un bonheur d'harmonie foncière, de se réjouir, comme d'une surprise, de la naissance d'Athéna. La nouvelle gagne, du centre aux ailes, comme un rayonnement de matin, Déméter et Coré appuyées l'une à l'autre au côté sud, et, au côté nord, la moins éloignée des trois déesses d'angle. Les deux autres, Aphrodite vêtue des ondes de l'air amoureux, et sa mère qui s'efface pour se faire tout appui, tiennent, comme l'admirable Dionysos qui leur est symétrique, leur bonheur de la contemplation des sanctuaires, situés de part et d'autre de l'Acropole, où les prient les hommes. Cette joie ajoutée à une joie convenait seule à un peuple de dieux. Autour des dieux contestateurs du fronton ouest, près d'une conductrice de char luttant contre le vent et la mer, et d'une déesse ruisselante de brises et d'embruns, qui, devant l'apparition du cheval, lève les bras dans un geste d'étonnement joyeux, se groupent les demi-dieux nés des anciennes familles régnantes d'Athènes. Ces héros qui sont passés, eux, par les affres de l'humanité, se serrent les uns contre les autres, comme sous une tempête d'angoisse. Et il est bien vrai que les légendes de la primitive Athènes, faisant allusion à des rites barbares probablement antérieurs même à l'époque achéenne, sont au moins aussi terribles que les drames mycéniens des Atrides. En outre, au moment où se sculptait ce second ensemble de fronton, grandissaient les menaces de la cabale qui allait perdre Phidias et l'obliger, sous la diffamation, à quitter Athènes pour l'Olympie où devait naître de l'épreuve la sainte suprématie du *Zeus d'ivoire et d'or*.

Les statues des frontons du Parthénon, appelées à l'action par le sujet de la composition, restent, comme les sculptures de tous les frontons précédents, aussi assujetties à la rectitude que les statues isolées. Si l'action exige, pour elles, une liberté de mouvements que refuse à la statue isolée l'esprit classique, les sculptures tympanales ne sont libres de se disposer, pour le spectateur qui les voit d'ensemble et de loin, que dans un seul plan. Tout leur jeu, toute la libre convergence des mouvements vers le centre, s'étale le long de ce mur de fond, dont l'alignement des statues reprend, au premier plan, par la régula-

*Fig. 100. En marge des préparatifs de la victoire déloyale de Pélops, au fronton d'Olympie, le vieux devin est seul à voir monter l'orage. La statue, réaliste autant que le permet le tragique dans son rang secondaire, joue aussi par son attitude le rôle architectural que lui assigne sa place dans le fronton. (Vers -460.)*





*Fig. 101. Phidias, dans les statues enlacées de Déméter et de sa fille Coré, au fronton du Parthénon. consacre le divin des affections familiales, et souligne, au moyen de ces sculptures, en elles-mêmes admirables, la juste montée des lignes vers le faite (British Museum). (Vers -440.)*

*Fig. 102. La photographie donne l'impression d'une hardiesse dans le mouvement de la tête. Mais le torse reste de face, et l'Apollon du Tibre (Thermes, Rome), réplique probable d'une œuvre de jeunesse de Phidias, demeure proche de l'Apollon d'Olympie. (Vers -455.)*

rité dans le rang, ou par des jeux compensatoires, la cohésion de structure.

La représentation de la course obéit, pour l'*Iris* du fronton est du Parthénon, comme pour la *Fuyante* d'Eleusis, la belle *Niké* du musée de Delphes, à une convention qui maintient le torse presque de face, alors que les jambes sont presque de profil, tant il paraissait nécessaire de ne pas démentir, même dans le tumulte de l'action, le plan de l'architecture. C'est que cette conformité n'est pas seulement

un égard pour la construction, mais qu'elle revendique, à travers elle, son apparentement à un ordre souverain.

Cette raison est si vraie qu'elle joue également dans le cas des figures d'acrotères et même des statues groupées sur un socle, en dehors de tout cadre d'architecture.

Les acrotères, qui se profilaient sur le ciel au faite du fronton et au-dessus de ses angles, prolongeaient dans le vide le plan de la façade. Les plus anciens prenaient volontiers forme de nikés accourant vers le milieu du temple, gages de succès pour la divinité et pour la cité. Les plus anciennes de ces nikés, témoin celle de Délos, ont une attitude d'agenouillement latéral qui est un signe conventionnel de la course, repris à l'Orient. Le grand dieu assis de Karhémish, au début du I<sup>er</sup> millénaire av. J.-C., pèse sur deux lions qu'un génie à tête d'animal, placé entre eux, est censé entraîner vers le spectateur dans une course menaçante, et ce génie, comme bien d'autres personnages, est représenté un genou en terre. Cet élan de côté, tout conventionnel, paraissait convenir si exactement aux figures d'acrotères qu'à l'athénaïon de Syracuse, conçu en — 480, une niké préserve encore, dans un assouplissement mesuré, l'essentiel de cette disposition.

Beaucoup plus remarquable est la fidélité au frontal des statues groupées sur un socle en dehors d'une construction. Une tentative de libération avait coïncidé, après les guerres médiques, avec l'émancipation passagère des statues isolées. Au courros athénien attribué à Critios répond le groupe des tyrannoctones où ce Critios a fait converger les gestes des deux conjurés, mais avec quelle discrétion, quelle timidité ! Ils ont l'air de ne pas se sentir tout à fait le droit de ne plus être parallèles. Myron, plus féru de liberté, et beaucoup plus sûr de ses mouvements, a disposé Athéna et Marsyas presque face à face, en principe, de part et d'autre de la flûte jetée à terre par la déesse et convoitée par le satyre. Mais il s'en faut de beaucoup que cet affranchissement soit achevé. Athéna était tournée vers Marsyas, mais elle ne l'est déjà plus ; son torse s'est déjà détourné vers le spectateur, celui-ci ne pouvant, sous peine de manquement au rituel, aborder que de front une divinité. Marsyas est moins religieusement tenu à un souvenir de frontalité, mais tout semble indiquer que les figures se présentaient sur une même ligne, et que la composition, à défaut des personnages, se maintenait, comme le *Discobole*, dans le plan du socle en largeur.

L'*Aurige de Delphes* survit à un groupe qui lui donnait une partie de son sens. En auxiliaire déferent et en jeune homme bien élevé, il s'effaçait, au côté du prince défilant avec lui sur le char victorieux aux courses pythiques. De là une réserve extrême qui n'eût pas tout à fait convenu à une statue isolée et que servent avec une discipline heureuse tous les moyens d'art.

Il faut rattacher à cette catégorie de statues qui paraissent isolées, mais dont l'attitude exige, au moins implicitement, une figure complémentaire, le *dieu de l'Artémision*, qui semble de Calamis, et l'*Apollon du Tibre*, qui pourrait procéder d'une œuvre de Phidias jeune. Ils s'attaquent l'un et l'autre à un ennemi que le sculpteur n'a pas jugé nécessaire de nous rendre concret, ou qui a été perdu ; pour l'*Apollon*, c'était le serpent Python. Cette belle statue de fierté juvénile ne peut être séparée, pour la conception, de l'*Apollon* du fronton ouest d'Olympie. Le geste de l'un et de l'autre commande la justice plus qu'il n'indique l'attaque. Ce dieu qui n'a d'autre ennemi que le mal est bien de la religion de Phidias. Et ici encore la carrure de l'attitude, le torse planté de face, contribuent à la clarté morale du sujet.

La liberté du génie s'était donc employée, en ce moment d'apogée classique, à ramener toute composition de sculpture à un plan architectural, à une fidélité aux interprétations rectangulaires de l'espace, qui paraissaient encore le meilleur moyen de communiquer le sentiment de l'ordre.

### **Le relief se libère des conventions rectificatrices**

On réunit sous le nom de reliefs, dans l'art grec, d'une part des ouvrages, les plus nombreux, où les personnages ne se détachent guère moins du fond que les statues de frontons et, d'autre part, de réels bas-reliefs, au modelé à peine saillant, beaucoup plus semblables par là aux modèles égyptiens et orientaux. Ce sont évidemment les premiers qui, entraînés par l'exemple des statues, ont amené les seconds à s'affranchir des conventions que les autres civilisations ne parvenaient pas à récuser. L'une des preuves les plus marquantes du sens du style de la Grèce est à reconnaître dans la mesure, le tact, avec lesquels s'opéra la transformation. L'œil passe de l'allongement de face à une transition de trois quarts avant de s'inscrire tout de profil dans le profil ; les épaules se présentent bien plus souvent de trois quarts que tout à fait de profil, et avec un tel naturel, qu'il faut vouloir suivre les progrès de l'émancipation pour s'apercevoir de celle-ci.

Le sculpteur arrive ainsi à vaincre le caractère artificiel de l'adaptation du volume à la surface, que ne légitimait plus une conception rectangulaire de l'espace ; mais l'artiste sent qu'il serait dommage de perdre l'impression d'ordre et d'apparement à l'architecture du



*Fig. 103. Aspiration entre deux sollicitudes, Aphrodite montant au jour, accueillie par les nymphes, est aussi promesse. Le sculpteur du « Trône Ludovisi » a su ne retenir des conventions que ce qu'il fallait pour spiritualiser cette source de joie (Thermes, Rome). (Vers -465.)*

temple et du monde que donnaient ces arbitraires. Il réussit à rendre aisé, et naturel en apparence, le jeu rythmique selon lequel il sauvegarde, sans en avoir l'air, beaucoup de l'ancienne présentation et, si le rythme à son tour paraît un peu trop voulu, cet écart du réel se justifie par la transcendance qu'il suggère. L'art, après avoir failli devenir imitatif, redevient ainsi capable de signifier un règne qui évince toute autre approche. Et le renoncement à des conventions, devenues faciles, pour un mode plus personnel de représentation qui en préserve le sens, oblige le sculpteur à une création plus profonde, où le don est plus grand. De là l'extraordinaire qualité de ces reliefs de transition, dans le deuxième quart du — Ve siècle.

Les plus anciens sont ceux qui décorent le *Trône Ludovisi* à Rome. Ils représentent le terme exquis d'une production que jalonnent les



*Fig. 104. Triptolème, encore presque enfant, écoute Déméter et Coré lui confier la mission de répandre la culture du blé et l'espoir de résurrection qu'il symbolise. Le sublime de ce relief d'Eleusis incite à l'attribuer à Phidias, qui travailla pour Périclès au sanctuaire des Mystères (Athènes). (Milieu du - Ve siècle.)*

plaques de terre cuite estampée provenant de Locres et conservées pour la plupart au musée de Reggio Calabria. Les figures fines et fermes, d'un relief modéré, sont vêtues de plis onvés qui les situent dans une atmosphère de grâce surnaturelle. La naissance d'Aphrodite, sujet principal du *Trône Ludovisi*, est composée de lignes formées par les bras de la jeune déesse montant de l'inconnu et par ceux des nymphes penchées de part et d'autre pour l'accueillir, qui suggèrent le mouvement d'une fleur qui s'ouvre; et, au milieu de ce calice qui s'évase, la tête d'Aphrodite se lève vers le jour dont la transparence frémit autour de sa beauté. Aux reliefs latéraux, d'un côté le nu de la joueuse de flûte exalte la joie fraîche de la volupté amoureuse, et, de l'autre côté, la fiancée brûle un encens propitiatoire pour le fidèle bonheur de l'âme. Ainsi se séparent en accents équilibrés les aspirations unies

dans la figure principale. Ces reliefs, et ceux du monument analogue du musée de Boston, mêlent à la densité dorienne, héritée de la majorité des peuples fondateurs de la Grande Grèce, un charme venu de l'Ionie. Les artistes exilés par l'invasion perse, comme Pythagoras de Samos, n'ont laissé en pareils ouvrages transparaître de leur malheur que la renonciation aux molles facilités de l'Asie.

La Sicile, un peu après, optait pour un composé, toujours architectural, où entre plus de force en mouvement. Les métopes du temple E de Sélinonte, au musée de Palerme, transposent des moments dramatiques : condamnation d'Actéon par Artémis, amoureuse avidité du dieu attirant à lui la fiancée qui vient de lui dévoiler un visage digne de sa souveraineté.

Aux métopes d'Olympie, les grands mouvements d'Héraclès en action ne s'intègrent pas moins aux rythmes de l'architecture.

L'un des derniers de ces reliefs en voie d'affranchissement, et le chef-d'œuvre de la série, est le grand panneau d'Eleusis au musée d'Athènes. Déméter, encore endeuillée, Coré, enveloppée de plis presque aussi fluides qu'au triptyque Ludovisi, et plus naturels, encadrent Triptolème à peine adolescent, mais déjà résolu, prêt à remplir la mission de répandre parmi les hommes la culture du blé, condition de leur subsistance et gage de leur résurrection. S'enveloppant de son manteau pour partir vers l'inconnu et les épreuves, l'enfant, grandi par le dévouement, reçoit de la déesse-mère protectrice le grain de blé symbolique et la tendre bénédiction de la déesse jeune fille. Le style et la grandeur de composition ne sont ici que les admirables signes d'une grandeur de spiritualité, tout comme au Parthénon chaque inflexion de l'architecture n'est là que pour renforcer de vie la fervente rectitude de l'ensemble. Entre la tête dressée de l'enfant et les profils baissés vers lui des déesses qui l'encadrent, un triangle de silence, où se condense le divin, évoque l'espace libre qui, entre Athéna et Zeus au fronton est du Parthénon et entre Athéna et Poséidon au fronton ouest, achevait le sublime du temple. Le grand relief d'Eleusis, chef-d'œuvre du musée d'Athènes, ne se sépare pas de l'art de Phidias ; il nous conduit à la *frise des Panathénées*.

Cette frise est d'un relief plus accentué que le panneau d'Eleusis. Placée sous la colonnade autour des murs de la cella, elle devait, pour rester visible, avoir un relief plus saillant. Plus proches de statues, les personnages sont affranchis de toute convention, mais ne s'en disposent pas moins très rarement tout à fait de profil. Dans la plupart des cas, la stature se présente de trois quarts pour garder un accord avec le plan du fond. Le noble, le rythmique fragment du Louvre est à cet égard révélateur. Les cavaliers sont parfois tout de profil, mais si bien reliés aux autres par le mouvement continu de leurs mon-

*Fig. 105. Avant de résumer la part que les Etrusques prirent à l'humanisme artistique, il est bon de rappeler l'influence qu'exerça sur eux l'art grec archaïque, dont cet impressionnant relief (Sparte), qui représenterait Hélène couronnant Ménélas, peut expliquer l'effet. (-VIe siècle.)*



tures, dont les silhouettes chevauchent, que ces profils ne heurtent pas le plan du fond. Une puissante communauté d'aspiration entraîne, prolongeant hors du temps l'ordonnement des fêtes passagères des Panathénées, tout ce cortège sacré, depuis le départ, préparé ou pris à la façade ouest, jusque dans la marche rapide ou religieusement ralentie des deux côtés, vers l'accueil des dieux à la façade est, au-dessus de l'entrée du sanctuaire. Ainsi l'unanime beauté du peuple d'Athènes, grandie par la solennité, témoignait-elle sans interruption de son accord avec le divin.

Dans le dernier quart du —V<sup>e</sup> siècle, cette conviction se perd. La recherche de la pose, dont résultent des trouvailles charmantes au parapet du temple d'Athéna-Niké, y multiplie aussi des formes flottantes, et aboutit, parallèlement aux molles contorsions de statues comme les néréides de Xanthe, aux appesantissements des mélodramatiques reliefs de Bassae. Heureusement d'autres reliefs gardaient, de par leur raison d'être, une intensité qui préserve le style. C'est le cas de stèles-contrats, dont la plus pure est, au Louvre, celle d'Athéna et du héros personnifiant le peuple athénien; c'est surtout le cas des stèles funéraires. Là le groupement du ou des survivants, et du défunt retrouve, en rappelant les réunions de la vie, et en augurant de celles de l'Au-delà, la communauté de sentiment qui entraîne l'unité artistique et assure à ces reliefs de tombeaux privés, pendant tout le —IV<sup>e</sup> siècle, une fréquente supériorité d'expression et de style sur les reliefs d'une religion plus officielle et qui ne contentait plus les âmes.

## Chapitre XI

### Les Sardes et les Etrusques Pénétration de l'humanisme en Occident

Des groupes de Shardanas et de Turshas étaient apparus en Egypte, au — XII<sup>e</sup> siècle, parmi les peuples de la mer qui tentaient de l'envahir, et c'est seulement aux — IX<sup>e</sup>, — VIII<sup>e</sup> siècles que l'on constate l'installation de peuples au nom tout semblable en Sardaigne et en Etrurie.

Cet écart a fait douter qu'il s'agit des mêmes peuples. Pourtant les Etrusques passaient pour venir de Lydie, et le nom de la capitale lydienne, Sardes, ne peut guère être étranger à celui des Shardanas et de la Sardaigne. De plus, certaines des statuettes de bronze du deuxième quart du premier millénaire av. J.-C., en Sardaigne, représentent des guerriers dont les uns ont le casque à cornes donné par les reliefs égyptiens comme caractéristiques des Shardanas et les autres la couronne de plumes attribuée, par ces mêmes reliefs, aux Pelesati, les Philistins bibliques. Et la phase orientalisante de l'art étrusque tient de si près à des modèles levantins qu'il est parfois difficile de savoir si tel bronze est importé ou inspiré de ces modèles. Enfin les Romains faisaient remonter leur origine à des Troyens dont le caractère, dans la littérature, est si différent du leur, que l'on ne voit vraiment pas pourquoi, si cette origine asiatique n'était pas réelle, ils auraient eu l'idée de l'inventer ou de l'admettre.

Le réseau de relations qui relie les populations civilisatrices de l'Italie aux confins de l'Asie Mineure est donc à peu près indémailable ; sans doute d'autres apports sont venus concourir au caractère final de ces peuples. Mais c'est encore une première formation méditerranéenne internationale qui rend le mieux compte de l'art des Sardes, avec ses nouraghes aux multiples dômes en encorbellement et ses bronzes géométrisants, comme elle explique avec le plus de vraisemblance les débuts de l'art étrusque, épris des riches décors hybrides et des narrations distrayantes qui avaient fait le succès des coupes de métal et des ivoires phéniciens. Il n'y a pas jusqu'à un solide héritage de démonologie qui ne rappelle un expressionnisme oriental, déjà cerné et réduit par la prédominance de l'humanisme méditerranéen.

L'influence grecque, immense en Etrurie, à cause du voisinage de tant de colonies helléniques, ne suffit cependant pas à évincer le goût de la violence. Faisant venir de Grèce d'innombrables vases peints et des artistes pour leur peindre ou leur apprendre à peindre les plus beaux des hypogées, les Etrusques ne s'assimilent pas le sens principal de l'art grec, celui de la mesure. De la joie déchaînée à l'angoisse de la mort, ils trouvent peu d'intermédiaires. La sculpture monumentale de terre cuite, qui atteignit son apogée à Véies, à la fin du — VI<sup>e</sup> siècle, atteste cependant une tension qui, par un durcissement des traits, de l'expression, du volume, prend l'autorité d'un style.

L'Etrurie excellait d'autre part dans la fonte de grandes pièces décoratives en bronze. Vers le début du — V<sup>e</sup> siècle, les bronziers multiplient les statuettes votives et les figurines destinées à orner la vaisselle funéraire. Ces musiciennes, danseurs et danseuses, ont plus de sens qu'il ne paraît au premier abord ; formant cercle au sommet du chaudron rituel, autour d'une statuette au centre du couvercle, ces sculptures représentent le chœur des bienheureux auquel le défunt est appelé à prendre part. Les âmes des morts qui, sous l'aspect d'oiseaux à tête humaine, étaient représentées, en Assyrie, en Urartu et en Phrygie, posées au bord du chaudron rituel, où elles étaient censées se nourrir, ont, dans l'Italie hellénisée, pris forme tout à fait humaine ; et la joie de la danse, préfigurant les rondes paradisiaques des peintres de la Renaissance, a succédé au contentement de la provende. Ces figurines allusives ont une svelte fermeté pleine de saveur. Des figurines votives, ressaisies d'expressionnisme, s'allongent ou perdent toute épaisseur pour s'imposer en transcendance.

Dans la suite, l'Etrurie, pâtissant de revers politiques, aurait pu être considérée comme une province extérieure de l'art grec si, dans son intégration à la puissance grandissante de Rome, elle n'avait élaboré avec celle-ci une grande sculpture de bronze où la personnalité de la première a retrouvé à temps son accent pour former la personnalité de la seconde.

*Fig. 106. La dame d'Elché s'apparente d'une part à des sculptures ibériques parées d'une façon analogue, mais de caractère beaucoup moins humaniste, et, d'autre part, de si près à des œuvres grecques qu'il est tentant d'y voir l'œuvre d'un artiste grec travaillant, pour une raison ou l'autre, en Espagne, ou d'un Espagnol exceptionnellement formé (Madrid). (Ire moitié du — V<sup>e</sup> siècle.)*





Fig. 107. La petite danseuse de bronze faisait probablement partie d'un chœur circulaire qui surmontait l'ouverture du chaudron dans lequel on déposait la nourriture pour les âmes. Une joie dionysiaque soulève la ferme et savoureuse figurine (Bruxelles). (Début du -Ve siècle.)

Fig. 108. Les visages des statues de couple accoudées l'une près de l'autre sur des couvercles de sarcophages de terre cuite prolongent, à une époque où l'art grec approchait du classique, des caractères archaïques mieux en rapport avec les affinités orientales des Etrusques (Louvre). (Début du -Ve siècle.)



Le buste de Brutus, au Capitole et, à Florence, la statue du harangueur et la tête de jeune garçon sont, au — III<sup>e</sup> siècle ou peu après, des chefs-d'œuvre auxquels les moyens grecs suffisent pour affirmer une ardente sincérité de vie et la plénitude d'un style. Mais il faut reconnaître que la production courante est loin d'atteindre à ce niveau. Dans la sculpture funéraire étrusque, un reste de tendance expressionniste, rebelle à l'humanisation — si différente — du Levant et de la Grèce, se combine mal avec l'individualisme réaliste, une tête remarquable de sincérité rude se greffant sur un corps disproportionné, au modelé de pratique artisanale.

L'écart est beaucoup plus considérable encore en Provence et en Espagne où l'art de colonies grecques et carthagoises s'introduit parmi des peuples plus étrangers à la civilisation. Il est étrange de voir à Glanum un pur chapiteau dorique, aussi grec d'exécution que de pensée, couronner le pauvre fût d'une colonne locale; et la sculpture ibérique mêle à des bizarreries de proportions, à des insistances qui tiennent de l'expressionnisme espagnol ou punique, des têtes dont la parenté avec l'art classique est assez grande pour indiquer l'intervention d'un modèle grec ou même d'une main grecque. La Dame d'Elché, dans l'encadrement de ses surabondantes parures hiératiques, a le visage trop proche de celui de l'Aurige de Delphes pour qu'il n'y ait pas là un reflet.

## Chapitre XII

### La seconde moitié du –I<sup>er</sup> millénaire prépare un internationalisme généralisé

**Prédominance du plan circulaire dans l'invention artistique des Grecs après le –V<sup>e</sup> siècle. – Rapide adaptation de l'architecture**

Les plans arrondis sont primitifs. Ils procèdent de ceux des huttes et des cases. Malgré des siècles de civilisation achéenne, où le type du mégaron rectangulaire avait prévalu, la Grèce archaïque et classique n'avait pas perdu de vue les modèles circulaires. Sans doute les pauvres gens, surtout à la campagne, continuaient-ils à s'abriter dans ces simples demeures arrondies. Dès le III<sup>e</sup> millénaire av. J.-C., d'ailleurs, le temple, habitation du dieu, ajoutait souvent, à l'extrémité du plan rectangulaire, le demi-cercle d'une abside. Le triomphe même du temple classique ne put abolir cette tradition. Les ruines d'Olympie sont à cet égard éloquentes. Un édifice qui servait à loger les hôtes de marque, auprès du temple de Zeus, avait gardé, au bout des deux ailes en retour sur la façade principale, deux absides ; et, tout à côté du primitif pelopion, qui avait la forme ronde d'un tumulus, le philippeion, au —IV<sup>e</sup> siècle, fut une rotonde à colonnes abritant les statues des rois macédoniens.

A Delphes, où, parmi les chapelles ou trésors élevés par les plus importantes des cités grecques, Sicyone avait remplacé sa rotonde archaïque par un monument rectangulaire qui paraissait plus digne du classique, le —IV<sup>e</sup> siècle éleva, dès son début, l'élégante rotonde de Marmaria. L'exemple le mieux conservé de ce regain de prédilection pour le plan rond est, dans Athènes, la rotonde du monument choragique de Lysistrate. Ce monument, au sommet duquel avait été placé

*Fig. 109. La tête de la statue d'Agias (Delphes) suffit à rappeler, par sa pose instable et son expression tourmentée, le besoin de rénovation de Lysippe et des sculpteurs de son entourage, devant le succès de la conception circulaire de l'espace, auquel le sculpteur d'Alexandre paraît avoir tenté de satisfaire sans renier tout à fait les anciens schémas rectangulaires. (Milieu du — IV<sup>e</sup> siècle.)*

le trépid consacré à Dionysos à la suite d'une victoire au concours de tragédies, nous rappelle les rapports de l'architecture funéraire, qui convenait à un dieu de fertilité et de résurrection comme Dionysos, avec la conception du théâtre.

Le centre du théâtre grec, l'orchestra, où se développait, autour de l'autel de Dionysos, la marche dansante du chœur, procédait de l'aire à battre le blé dont le cercle est resté caractéristique de la campagne grecque. Mais, ni dans la Crète minoenne, où deux escaliers raccordés à angle droit permettaient aux spectateurs d'assister à des spectacles de cérémonie ou de divertissement, ni dans la Grèce classique du — V<sup>e</sup> siècle, où les gradins de bois, dressés à flanc de coteau pour chaque représentation, se prêtaient mal à une forme ronde et où les traces les plus anciennes d'une exécution en pierre, au théâtre de Syracuse, accusent un tracé trapézoïdal, le cercle de l'orchestra n'avait entraîné un plan circulaire pour les gradins des spectateurs. Il fallut l'engouement du début du — IV<sup>e</sup> siècle pour assortir, au disque central de l'orchestra, comme à l'environnement de temples et de tombeaux où se renouvelaient les anciens modèles de rotondes, la disposition d'ensemble du théâtre. Celui de Thorikos se borne encore à incurver les angles du trapèze; celui d'Epidaure, au milieu du — IV<sup>e</sup> siècle est, par l'inflexion adoucie et comme persuasive de la corbeille circulaire des gradins, la plus heureuse réussite pour le regard comme pour l'oreille, à laquelle la voix qui s'élève de l'orchestra parvient toute claire, et presque harmonisée par la gradation des courbes qui la propagent.

Le théâtre, à cause de la scène élevée au-delà de l'orchestra, ne formait pas un cercle complet, qui d'ailleurs eût été vertigineux. Les acteurs jouaient sur une estrade sans profondeur, devant un mur de fond troué de trois portes, qui ne prit que peu à peu de la hauteur. Les spectateurs privilégiés, assis sur les gradins les plus proches de l'orchestra et de la scène, voyaient mieux les acteurs. Pour le reste de l'assistance, qui voyait par-dessus le mur de la scène, le théâtre grec était généralement situé devant un beau paysage qui, prolongeant le décor, élargissait le drame.

**La sculpture grecque après le — V<sup>e</sup> siècle, s'adapte peu à peu à une conception circulaire de l'espace**

La sculpture grecque réagit par une volonté de rénovation classique au goût d'un naturel d'apparence qui, à la fin du — V<sup>e</sup>, avait, par exemple aux *nérides* de Xanthe, nui au style et déplu à Platon. En principe, les statues en reviennent aux modèles de parti rectangulaire; elles reflètent beaucoup moins que l'architecture, dont les monuments vraiment nouveaux sont alors des rotondes, la notion grandis-







Fig. 111. La Déméter de Cnide (British Museum), que l'on a pu attribuer à Léocharès, semble déjà sollicitée par le mouvement tournant qui caractérisera beaucoup de sculptures hellénistiques. (Milieu du -IV<sup>e</sup> siècle.)

Fig. 110. Peut-être cette stèle funéraire (Delphes) donnait-elle déjà au geste de manier la strigile un sens mystique d'épuration. Lysippe, en traitant le même sujet dans l'*apoxyomène*, se contenta de reporter vers l'avant, selon un angle droit, le geste du Delphien. C'était occuper plus plastiquement l'espace, ce n'était pas encore en déceler la nature circulaire. (-V<sup>e</sup> siècle.)

sante de la sphéricité du monde. Elles ne pouvaient cependant y rester étrangères. De là le goût des courbes ; mais celles-ci, par souhait de rester classiques, se développent dans un seul plan. Les figures s'accourent et ondulent, et leur modelé s'arrondit. C'est dire que la tendance convient beaucoup mieux aux figures féminines. De quelque ancienne nudité de déesse asiatique présidant à l'amour et à la fécondité, Praxitèle tire l'ample ondulation de l'*Aphrodite de Cnide*. La prédilection pour l'infléchissement dénature l'ancien type viril athlétique. La flexion ne peut se prêter qu'à des images de très jeunes gens, et encore risque-t-elle de les rendre équivoques. L'*Hermès d'Olympie* est la statue d'un robuste jeune homme, mais la grâce de l'attitude appelait un traitement moelleux d'un charme peu viril. Peut-être le flou de ce modelé étend-il à tout le corps l'effet du regard voilé, qui, Hermès étant un dieu funéraire, est mystique ; et pourrait procéder, par l'intermédiaire de masques rhodiens, de ce songe du regard par lequel l'Égypte, surtout à partir d'Akhnaton, avait suggéré l'éloignement de l'âme du mort dans un autre monde. Scopas, lui, fait de la courbe, non plus une expression de volupté ou de mélancolie, mais de passion, à mettre en accord avec l'ardeur des yeux levés noyés d'ombre.

Lysippe reprend les recherches novatrices. Il sent que la statue sera mieux celle d'un temps où a changé toute la conception du monde, si elle cesse de se développer, rectangulaire ou courbe, dans un seul plan. Il cherche à mieux lui faire prendre possession de l'espace. Mais ses œuvres connues n'y parviennent pas tout à fait. Le torse de l'*apoxyomène* reste à peu près frontal. Seuls les bras, et un peu les jambes, sortent du plan. L'*Agias de Delphes* attribué, sinon à Lysippe, du moins à son entourage, dégage, de ces sollicitations de tout le cercle de l'espace, une étrange instabilité, une inquiétude de tout l'être, qui a son humain attrait, mais dont on ne sait si le tourment était bien ce qu'avait voulu le sculpteur capable de lui bâtir ce corps superbe et un peu inopérant. L'*Héraclès épitrapézios* assis, connu par des copies assez divergentes, semble avoir esquissé un mouvement tournant plus continu.

Il semble qu'un autre artiste, modéré, et peut-être moins conscient d'être novateur, ait naturellement mieux conformé ses statues à l'idée que l'on se faisait de plus en plus d'un monde composé de sphères tournant l'une dans l'autre, suivant une harmonie dont les initiés espéraient, par la connaissance et dans l'Au-delà, percevoir la musique. Les sculptures qui ont pu être groupées sous le nom de Léocharès présentent une sorte d'enroulement de l'attitude qui paraît suivre cette impulsion. La plus discrète est la *Déméter de Cnide*, en apparence encore soumise à la pondération architecturale des statues assises comme le *Zeus d'Olympie*, mais dont le beau visage se détourne



Fig. 112. Une des meilleures répliques de la nymphe détachant sa sandale (Bruxelles) rend bien la jeunesse flexible, déjà engagée dans le mouvement, de la belle qui se tourne vers la musique à danser. Une monnaie de la ville de Cyzique, en Asie Mineure, reproduit la composition de la sculpture originale, un groupe où la nymphe était accompagnée d'un faune musicien. L'attitude tournante, motivée ici par le sujet, n'est, pour beaucoup de sculpteurs hellénistiques, qu'un moyen de se conformer à une conception circulaire de l'espace.

vers une absence, tandis que, sur le torse et les genoux restés presque frontaux, les plis obliques de la draperie engagent toute l'œuvre dans la direction du regard. L'*Apollon du Belvédère*, debout, en marche, se détourne manifestement de la direction où l'engageaient ses pas, pour faire face, du côté opposé, au péril à vaincre.

Le thème est celui de l'*Apollon du Tibre* qui préserve, en regardant vers la gauche le serpent Python, tout son aplomb de rectitude, alors que l'*Apollon* attribué à Léocharès vire, avec tant d'élégance qu'il paraît révéler ainsi sa divinité, plutôt que répondre à une attaque. Le sujet de Ganymède enlevé par l'aigle divin offrait au sculpteur une occasion plus frappante encore de détourner de sa route le jeune homme ; celui-ci lève la tête, du côté opposé à celui de sa marche, et ce mouvement d'interrogation et d'effroi se change, à la vue de l'être surnaturel, en une acceptation à s'élever parmi les astres, dont son attitude paraît déjà refléter le mouvement. Léocharès, par pressentiment, Lysippe, en cherchant à porter plus loin l'évolution sculpturale, annoncent les grandes conquêtes de l'époque hellénistique.

C'est en effet cette période, où la science fait de si grands progrès, qui commande l'enroulement des accents sculpturaux autour de l'axe de la statue. Le *torse assis du Belvédère* porte à l'accomplissement la pathétique torsion du corps de l'athlétique demi-dieu, qu'avait ébauché l'*Héraclès épitrapézios*. Le *Poséidon* trouvé à Milo obéit debout au même entraînement, qu'illustre mieux encore l'*Aphrodite de Milo*. La déesse en qui s'incarnait l'instinct créateur de vie, dans lequel Platon voyait se prolonger l'attrait qui emporte les astres en vastes mouvements cohérents, semble se situer, par l'accord de giration des courbes qui la composent, au milieu de ces mouvements d'astres. Elle est promesse de joie amoureuse, de continuation de vie et d'harmonie universelle. Bien plus classique encore que les statues du IV<sup>e</sup> siècle, elle signifie pleinement ce que son temps lui demandait de signifier. Mais peut-être ne signifie-t-elle pas beaucoup plus. Sa conformité à l'ordre des orbés célestes lui donne une portée immense, mais qui n'est plus très religieuse. Les statues frontales et carrées préclassiques et classiques s'inscrivaient dans un ordre d'architecture qui, tout en évoquant celui de l'univers, ne prétendait plus depuis longtemps représenter cet ordre même, si bien qu'au-delà du physique, elles allaient à un dépassement qui ne pouvait être que divin. La *Vénus de Milo* et la *Vénus de Capoue*, belle réplique romaine du même prototype, évoquent peut-être mieux l'univers que le mystère qui lui donne l'ordre et la vie. Elles dépassent moins les courbes du ciel. Elles se suffisent splendidement ; elles ne sont plus autant au départ d'une transcendance.

A côté de ces chefs-d'œuvre, d'autres sculptures remplissent avec

bonheur la même mission, telle la fraîche *Nymphe de Cyzique*, assise sur une roche, et qui détache sa sandale pour commencer une danse de gaieté dont la tournante inflexion de son jeune corps fera aussi une « danse du monde ». Et, de plus en plus anecdotiques, mais toujours dans le même mouvement inspiré du ciel, les bacchantes et bacchants cymbalistes, les satyreaux gambadant entourés des bonds d'une panthère auprès d'un tronc où s'enroule la vigne, multiplieront pour les palais et les jardins, autant et plus que pour les temples, leur joie à s'exalter d'un nouveau sentiment de l'espace.

A côté de la grande sculpture, les figurines de terre cuite avaient, dès le —IV<sup>e</sup> siècle, donné forme de désinvolture gracieuse et de coquetterie aimable à cet entraînement, qui en avait peut-être été aidé à se répandre.

Le relief, obéissant autrement, selon ses moyens propres, à la même tendance, approfondit son champ de vision jusqu'à de lointains paysages qui le replacent dans l'illimité du monde. Mais ces perspectives, où se prolongent, traitées plus au naturel, d'anciennes indications de lieux des reliefs égyptiens et assyriens, sont d'un infini plus physique, moins suggestif de dépassement, que le silence du fond des bas-reliefs du —V<sup>e</sup> siècle grec.

L'humanisme, si longtemps associé à la conception rectangulaire du monde, ne gagne pas à ces perspectives ouvertes sur des constellations où l'homme commence à se sentir dépaycé ; il croit prendre sa revanche en recourant de plus en plus au réalisme des portraits, qui donnent l'illusion du tangible. Ce réalisme qui cherche à distinguer, par des caractères extérieurs minutieux, un homme de tout autre, est d'un exclusif contraire au sentiment de communauté d'origine et de but, essentiel à l'humanisme ; il serait cependant indu de chercher déjà, dans cette superstition du réel, qui prend le moyen, l'individu, pour la fin, l'homme, un signe d'expressionnisme. Les proportions restent justes. Et sans le goût, répandu jusqu'à la vulgarisation, de la clientèle hellénistique et romaine pour les modèles de l'humanisme grec, nous aurions perdu le souvenir de beaucoup de ceux-ci, connus par les répliques exécutées, parfois industriellement, à des époques où la création de ces modèles n'était plus possible.

## L'Égypte admet inégalement l'alexandrinisme

Alexandrie, fondée et baptisée de son nom troyen par le conquérant émule d'Achille et élève d'Aristote, passe pour avoir vécu au voisinage de l'Égypte plutôt que de s'y être mêlée. C'est en partie vrai, et surtout par moments. L'Égypte ptolémaïque, à une époque où le monde s'hellénisait, affecta de continuer à vivre comme sous les

pharaons, et son attitude fut la même sous les empereurs romains. Ses temples, dont tous les éléments sont égyptiens, encore que le composé soit assez différent des exemples connus, reproduisent plus que probablement les temples saïtes aujourd'hui détruits, dont les temples-tombeaux des divines adoratrices, à Médinet Habou, annonçaient les dispositions. La centralisation du pouvoir, plus accentuée que sous les pharaons, est probablement responsable de l'adoption dans tout le pays d'un plan-type, susceptible de moins de variantes qu'autrefois. Mais ce plan marque l'aboutissement de tout l'évolution pharaonique. Tout y est étudié pour ménager un graduel passage du profane au sacré. Le temple d'Horus à Edfou en est, à juste titre, l'exemple toujours cité. Le pylône, barrant l'accès au quotidien, ouvre, par un portail de noble élévation, sur une cour où le passant, séduit dès qu'il l'aperçoit dans le cadre de la porte, souhaite entrer. Il est charmé d'y être. Les colonnes au chapiteau en bouquet de fleurs, qui l'entourent de toute part, lui proposent, autour d'un immense carré de ciel, une image arrangée de la nature. Et les colonnes plus hautes du portique du fond, à l'entrecolonnement central très large, invitent le visiteur, qui n'est déjà plus un profane, à se diriger vers l'entrée de la première salle hypostyle ; de là une enfilade de portails décroissants concentre la vue et l'aspiration de celui qui, maintenant, est un fidèle, sur le tabernacle du fond. Ce tabernacle, aujourd'hui vide, était jadis fermé. Il ne révélait pas une idole, mais promettait un Au-delà. A Edfou, l'approche de ce monde divin est aussi suggérée par le couronnement en pyramide du tabernacle, sur lequel une ouverture bien placée répand son rayonnement de lumière. Foyer sacré sur terre, le tabernacle ménage ainsi, à défaut de l'ensemble du temple, l'appel à l'unité-sommet.

La salle au fond de laquelle se trouve le tabernacle est entourée, comme dans la plupart de ces temples de basse époque, d'un couloir sur lequel s'ouvrent des pièces secondaires, chapelles, sacristies, trésors, magasins, utiles à trouver tout près du lieu de culte, et qui de cette façon, lui laissent toute sa primauté.

A Philae, le temple d'Isis développe une cour d'entrée qui est plutôt une voie sacrée bordée de colonnades, et deux pylônes commandant chacun une cour vers une salle hypostyle, à l'entrecolonnement central très élargi, sur l'enfilade qui mène au sanctuaire. Cet allongement, qui accentue, par la multiplication des étapes, l'intensité de la quête du sacré, en renouvelle aussi l'attraction par la courbure des volumes architecturaux, articulés l'un à l'autre suivant le croissant de l'île. A l'intérieur du temple, cette inflexion donne à la profonde perspective une grâce imprévue et, à l'extérieur, se prête à une gradation de lumière et d'ombre qui, d'oblique en oblique, forme des modu-

lations ravissantes. Au milieu de la concavité de cette courbe, mais sensiblement en avant, le grand kiosque de Trajan annonce, de sa couronne de chapiteaux fleuris, le temple d'Isis aux barques venues de la rive proche ; il est là pour accueillir les pèlerins qui, à cette époque, venaient non seulement d'Égypte, mais du monde civilisé tout entier.

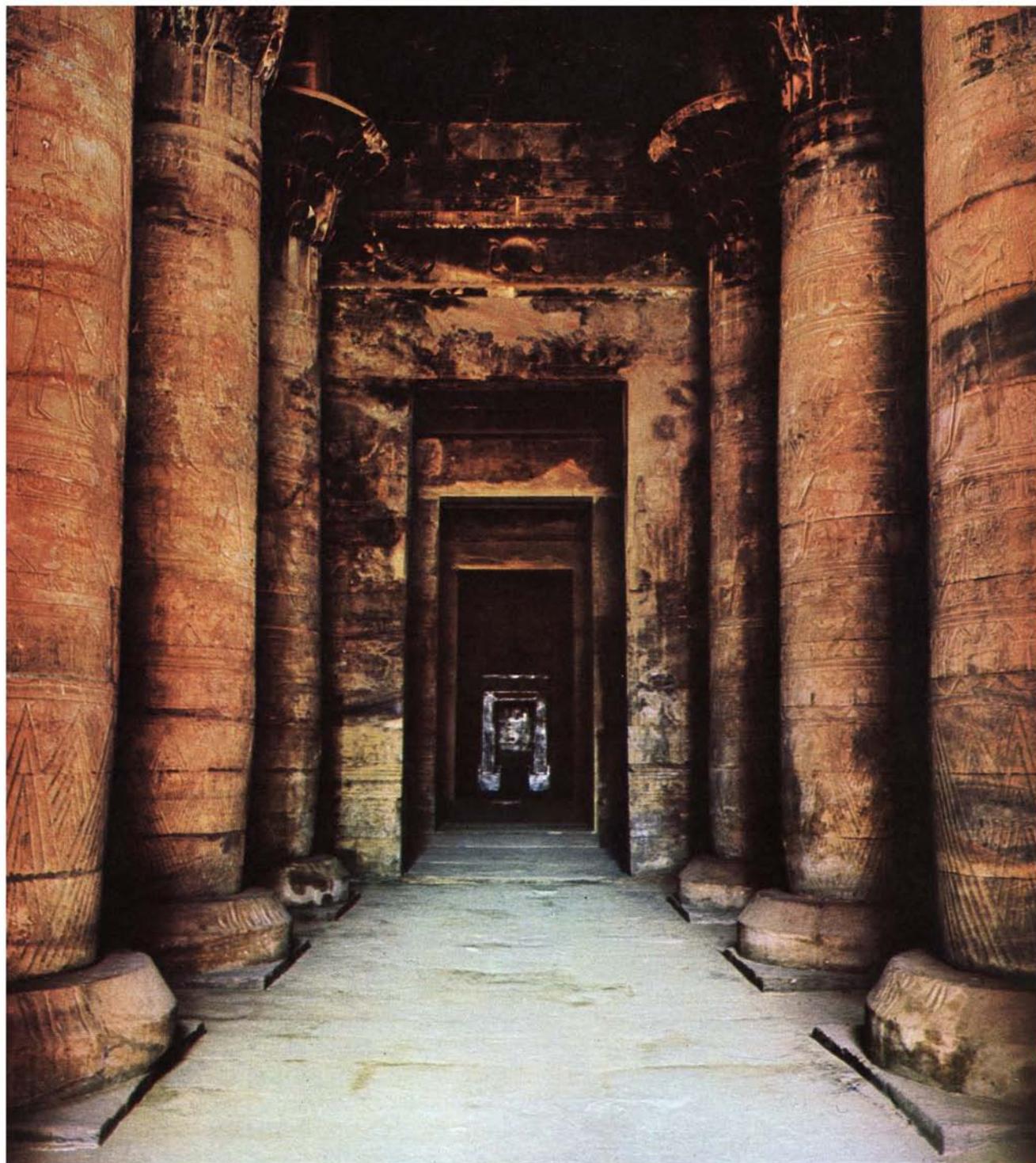
Ceci nous rappelle que les Grecs et les Romains adoraient la déesse égyptienne, auprès d'un Sérapis dont la nature divine, malgré l'aspect que lui avait donné le sculpteur grec Bryaxis, tenait de l'Osiris égyptien beaucoup plus que de l'Hadès hellénique.

À certains égards, il y avait donc interpénétration des idées grecques et égyptiennes. En Égypte même, les monuments de tradition pharaonique n'étaient pas les seuls. Hermopolis, loin d'Alexandrie, se montrait particulièrement accueillante à l'esprit grec. Au temple-tombeau de Pétosiris, elle avait, en plein — IV<sup>e</sup> siècle, avant l'instauration du régime ptolémaïque, tenté de composer, des tendances égyptiennes et grecques, un nouvel art du relief d'un vif intérêt ; et elle eut de belles colonnades grecques avant les magnifiques colonnades corinthiennes de granit rose, de tardive époque romaine, que l'on y voit encore. Il est vrai que la très ancienne cité du dieu Thot, un peu délaissée pour les cultes impériaux des capitales, avait toujours été un peu dissidente, témoin la construction sur son territoire de la capitale d'Aménophis IV. Mais il y eut d'autres pénétrations de l'art grec en Égypte.

Le principal foyer d'échanges paraît avoir été Memphis. L'ancienne capitale était restée une très grande ville. Son sérapeum comprenait des édifices grecs. L'hémicycle des statues des grands poètes de la Grèce y a, dès le début du régime ptolémaïque, inauguré un réalisme pittoresque déjà significatif de l'hellénistique. C'est à Memphis en outre que semble s'être développée la décoration en rinceaux, où d'anciens motifs égyptiens de pampres ondulants se mêlent aux spirales égéennes et grecques pour former un ornement végétal composite, que nous reflètent les bols dits mégariens, mais dont le principe d'enroulement de plante grimpante autour d'un montant avait dû être d'emblée architectural.

Entre les sculptures de tradition pharaonique et celles d'un naturel tout grec, des catégories intermédiaires nous montrent un moelleux de modelé hellénique assouplissant la rectitude égyptienne et celle-ci rendant sa sobriété à des sculptures que l'hellénistique admettait de plus en plus contournées.

Le portrait d'époque ptolémaïque mêle à de récurrentes tendances de l'Égypte au réalisme une acuité d'observation presque scientifique, portée parfois à de la dureté dans certaines têtes de vieillards. Les rapports suivis de Rome, à la fin de sa période républicaine, avec



*Fig. 113. Le profil un peu hésitant des colonnes, et la médiocrité des reliefs routiniers, n'entachent guère, au temple d'Horus à Edfou, l'effet bien égyptien de concentration de l'attention, selon le rétrécissement graduel des volumes, vers le tabernacle en fond de perspective. (—IIIe au —Ier siècle.)*

l'Égypte encore royale, ont donné lieu à la création de portraits, réalisés en granit, en schiste, en porphyre, d'une densité plastique et psychologique, à la fermeté de laquelle la sculpture romaine, à plusieurs reprises, trouva salutaire de revenir.

### La basilique s'esquisse à Délos

Au début du —III<sup>e</sup> siècle, l'Égypte ptolémaïque est influente en Méditerranée, et particulièrement dans l'Égée. Elle signale sa présence par des monuments où prédomine tantôt le caractère grec, tantôt le caractère égyptien. L'un des plus anciens probablement est, à Délos, le temple du Cynthe, qui reproduit, par sa couverture de dalles qui se contrebute obliquement, les dispositions d'un caveau de pyramide. Le sérapeum principal de Délos emprunte un peu plus tard à l'Égypte, à une époque où celle-ci était moins politiquement influente, une allée de sphinx ; dans ce sérapeum l'entrecolonnement central du petit temple d'Isis, élargi pour révéler en gloire une statue d'Isis enveloppée de voiles battant au vent, combine des traditions égyptiennes et grecques dans le cadre d'une chapelle dorique.

L'une des manifestations de la puissance des premiers Ptolémées dans la mer Egée avait été la construction d'un groupe d'édifices au sanctuaire des Cabires dans l'île de Samothrace. Un propylée y franchissait un torrent, sur une voûte clavée de pierre, qui est la plus ancienne de quelque importance en Grèce. A l'entablement de plusieurs édifices, et tout particulièrement d'une importante rotonde, des enroulements d'acanthé, plus continus qu'aux exemples plus

anciens de Delphes et d'Epidaure, annoncent de bien près le rinceau. Le monument le plus novateur est celui qui était consacré à la dernière étape de l'initiation aux mystères semi-orientaux des Cabires. La salle était partagée en trois dans la longueur. Elle se terminait par une abside, dont la courbe peu accentuée témoigne de quelque hésitation dans la reprise de cette forme archaïque. Il y a là plusieurs éléments des futures basiliques. Mais l'essentiel de ceux-ci consistait dans une différence de niveau entre la partie médiane, éclairée en lanterne, et un entourage de moindre hauteur, dont il ne semble pas possible aujourd'hui de savoir si ce cabirion présentait la particularité. En revanche, deux constructions de Délos, l'édifice hypostyle et le pythion, avaient conservé des témoignages de cette différence de niveau de la couverture, assurant par le sommet l'éclairage du milieu de la salle ; et le pythion est certainement influencé par l'Égypte, car on voyait s'y appliquer, pour une autre partie de la couverture, comme au temple du Cynthe, la formule égyptienne d'une toiture à double versant, de dalles se contrebutant l'une l'autre. Des textes décrivant des salles d'apparat des Ptolémées indiquent un éclairage en lanterne, dont les premiers exemples, peut-être inspirés par des cabines de bateau comme il y en a des modèles chez Toutankhamon, remontent au début de la XVIII<sup>e</sup> dynastie à Karnak, voire à Deir-el-Bahari, où la configuration naturelle de la Cime d'Occident et l'exemple du temple de la XI<sup>e</sup> dynastie avaient pu favoriser l'adoption d'une couverture pyramidante. Il n'est d'ailleurs pas douteux que l'antiquité classique n'ait reconnu à l'éclairage en lanterne une origine égyptienne, car Vitruve, en codifiant à Rome l'héritage architectural de la Grèce, dit que la seule différence entre la basilique et la salle égyptienne réside dans le remplacement des terrasses des bas-côtés de celle-ci par des toitures en appentis. Ce n'était là qu'une adaptation à des climats moins sûrs. Le nom de *basilique* désigne un type de construction royale que les Romains reconnaissaient devoir à celle des monarchies hellénistiques qui avait été la plus durable, la plus dispensatrice de civilisation, et avec laquelle ils avaient eu le plus de rapports. C'est précisément au temps où Rome emprunte à la littérature alexandrine tant de thèmes et de procédés que se construisent au forum les basiliques Aemilia et Julia, dont le principe reste celui d'une salle au milieu surélevé, prenant jour par un clair-étage au-dessus d'une galerie plus basse qui en faisait tout le tour, dont il n'importe pas beaucoup, pour notre sujet, qu'elle ait eu elle-même deux étages. Une formule architecturale qui avait, pour l'ensemble, convenu à une salle de cérémonie, dès Thoutmosis III, puis à des salles de fêtes ptolémaïques, pouvait bien s'appliquer à des locaux de réunion du peuple romain, héritier des monarchies absorbées par ses conquêtes.

## La voûte et la coupole clavée s'implantent en Campanie

Une autre adaptation fut celle des gymnases et palestres de la Grèce à un climat moins calme, à un public plus nombreux et que les progrès du confort et du loisir avaient rendu plus exigeant. Dans ce domaine, c'est en Campanie que fut fait le pas décisif. La Campanie était riche par sa fertilité, et plus encore par l'activité de son port de Pouzzoles, relais, pour l'Italie, de celui de Délos, et, après la ruine de celui-ci, au début du — I<sup>er</sup> siècle, son remplaçant. Herculanium et Pompéi ont gardé des installations thermales dont les aménagements remontent à l'époque hellénistique. La grande innovation consiste dans l'emploi généralisé de la voûte et de la coupole à claveaux. Nous avons vu que la disposition convergente des éléments de l'arc était connue en Égypte et en Mésopotamie depuis des millénaires, et que les premières voûtes de pierres taillées en claveaux avaient été exécutées autour de — 700 à Médinet Habou, puis, en Grèce, à Samothrace, vers — 300. Depuis lors le procédé se généralisait, particulièrement à Délos, où la plupart des maisons étaient munies de citernes couvertes de cette manière. La coupole n'avait pas bénéficié de la même modernisation. Exécutée en briques ou en moellons disposés d'une façon convergente, elle ne semble pas être passée, en Égypte, et en Mésopotamie, au stade de l'appareillage en pierres taillées en forme de coins. Ce progrès se trouve réalisé aux coupoles des thermes campaniens, de dimensions modestes à Herculanium et Pompéi et déjà de dimensions considérables à Baïes vers la fin de l'époque républicaine ou au début de l'empire. Il semble donc bien que la coupole à claveaux de pierre ait été inventée en Campanie, d'après des modèles de briques égyptiens ou orientaux, plus probablement égyptiens. En effet, les coupoles de beaucoup les plus nombreuses en Égypte étaient celles qui, ajourées d'une ouverture ronde au sommet, couvraient les silos, et ceux-ci étaient des rotondes, comme les constructions à coupole des thermes de Campanie, aérées semblablement d'un jour circulaire au sommet. Cette commune prédilection de l'Égypte et de la Campanie pour la coupole sur rotonde à oculus zénithal est d'autant plus frappante qu'il y a beaucoup de raisons de penser qu'en Mésopotamie la coupole, déjà exécutée en moellons sur bâtiment rectangulaire au début de la première dynastie d'Ur, avait continué à être montée ainsi, sur carré ou rectangle, à usage d'habitation, implantation bien plus commode pour l'agencement avec les constructions voisines. Si les Campaniens avaient aussi bien connu des modèles de coupoles sur corps carré que des coupoles sur rotondes, il ne paraît pas douteux qu'ils n'aient préféré les premières, eux, qui, aux thermes de Pompéi et d'Herculanium, ont englobé leurs rotondes à coupole dans une maçonnerie carrée, pour les adapter à l'environnement de constructions toutes rectangulaires. Enfin l'engouement de la Campanie pour le



*Fig. 114. La forme même des amphithéâtres attirait l'emploi de l'arceau et de la voûte, déjà employés en Mésopotamie pour des soutènements. Les campagnes en Orient, le trafic de l'Orient vers Pouzsoles, Ostie et Rome, semblent en avoir introduit l'usage, dont témoigne ce grand amphithéâtre de Pouzsoles, construit au Ier siècle et plusieurs fois remanié.*

décor alexandrin et le paysage nilotique invite à penser que c'était en Egypte qu'elle allait aussi chercher le plus volontiers des idées de formes architecturales. Quoi qu'il en soit, la Campanie, peu de temps après avoir emprunté la coupole clavée pour de modestes constructions utilitaires, sut rapidement lui donner à Baïes des dimensions et un caractère dignes de lui valoir un rang de plus en plus marqué dans la grande architecture.

### **Pergame réalise un urbanisme par l'escalier**

Parmi les cités hellénistiques, Pergame, construite sur une montagne en forme de dôme inégal, eut à résoudre des problèmes d'urbanisme particulièrement compliqués. Le plan en damier, cher au — V<sup>e</sup> siècle à Hippodamos de Milet, mais qui était depuis bien plus longtemps — au moins depuis le début du — III<sup>e</sup> millénaire —, le plan type des agglomérations devisées d'ensemble, s'appliquait difficilement au sommet accidenté de Pergame. Les architectes résolurent la difficulté en établissant, grâce à des entaillements, terrassements et soutènements, chaque unité du damier en terrain à peu près plat, et en raccordant ces unités entre elles par des escaliers et des rampes aux voûtes clavées. Les exemples ne manquaient pas. Des gradins à perrons des ziqqurats mésopotamiennes aux terrasses de Deir-el-Bahari et aux jardins suspendus de Babylone, des solutions heureuses avaient été trouvées en des sens divers. Il est probable qu'à Pergame les exemples mésopotamiens furent les préférés. Et c'est aux grandioses réalisations pergamiennes que Rome dut probablement la décision de rompre avec un passé d'harmonisation au site, caractéristique de l'Egypte et de la Grèce, pour adopter le parti mésopotamien de créer, même en dépit du site, des ouvrages si entièrement dus à l'apport de l'homme, que la Bible y avait vu un défi au divin. Rome, obstinée à proclamer son origine troyenne, et amenée, parmi ses collines, à chercher des solutions semblables à celles de Pergame, proche de l'ancienne Troie, prit exemple sur elle pour élaborer un urbanisme de l'escalier et de la voûte qui obligea n'importe quel site à recevoir une organisation préconçue.

Dans le même esprit de violence, Pergame osa déployer, sans solution de continuité, sans répartition rythmique bien nette, les épisodes

du combat des dieux et des géants, sur une frise qui prit le pas sur l'architecture de l'autel gigantesque auquel s'appliquait ce décor insubordonné. Il faut peut-être y voir, par-delà l'héritage de la frise ionique, un renouveau de la tradition anatolienne qui, sans intermédiaire d'architecture, avait déroulé, sur les rochers de Yasilikaya, les deux cortèges convergents des dieux de l'empire hittite. Mais les sculpteurs pergaméniens s'étaient bien émancipés du respect de ces prédécesseurs envers la nature. Rome devait être impressionnée par cette sculpture impérative, dont l'accentuation brillante pouvait lui paraître, vis-à-vis de la modération attique, une marque de puissance presque nationale. Rome trouvait aussi avantage à reprendre à son compte les nombreuses figurations de Gaulois vaincus par lesquelles les rois de Pergame avaient perpétué leurs victoires sur un peuple qui, jadis, avait vaincu les Romains. Protectrice de Pergame, et sans crainte de revendication indiscrete de ce côté, Rome pouvait dérober, sous ces trophées d'une revanche par personne interposée, le souvenir désagréable de sa défaite : et cette adoption donnait droit de cité dans Rome à la sculpture de prestige historique.

C'est à Pergame enfin que nous voyons, pour la première fois appliqué à la grande architecture de pierre, le décor du rinceau qui, probablement, avait été créé, en milieu alexandrin, sous l'influence des supports végétaux de l'Égypte, pour une architecture légère de pavillons plus ou moins sacrés. L'enroulement rythmique alternant ses volutes de feuillage à droite et à gauche d'un axe qui, sans être jamais présent, en est implicitement renforcé, commence dès lors à souligner secrètement, d'un attrait de grâce, la fermeté des lignes de structure.

## Chapitre XIII

### La synthèse romaine élargit à toute la Méditerranée un art unifié

#### Les courbes s'emparent de l'architecture

Consciente de la supériorité intellectuelle de la Grèce et de la nécessité de se rattacher à elle, pour se sentir et se proclamer la capitale du monde, Rome revêtit de parures grecques bien des pensées et des formes qui venaient d'ailleurs et que les adaptations hellénistiques l'avaient préparée à rendre romaines. La connaissance de l'arc à claveaux, attestée aux portes lucaniennes des remparts de Paestum, était passée de la Campanie, durant la période hellénistique, aux Etrusques et aux Romains. Ceux-ci ont appliqué le procédé, généralisé aux portes des remparts, à ces portes fictives que sont les arcs de triomphe, destinés à commémorer le passage des difficultés guerrières aux joies des retours victorieux. Ce rôle de gloire fit peut-être beaucoup pour l'expansion rapide de l'arc et des partis courbes dans l'architecture romaine, qui trouvait là un moyen de faire mieux sien l'urbanisme hérité des capitales hellénistiques, aussi bien que de multiplier par l'arcade les adductions d'eau en tout terrain et d'affermir les soutènements des collines entaillées.

La première réalisation d'ensemble qui ait été conservée de cette architecture fut l'aménagement de la colline de Préneeste en un piédestal pour le temple de la Fortune. Les dispositions se ressentent de celles de Pergame, centrées sur un théâtre, mais les courbes, en plan et en élévation, y tiennent plus de place. Elles ne devaient pas tarder à en prendre davantage. La conquête d'une partie de la Mésopotamie

faisait connaître aux Romains des architectures fondées sur la voûte. La révélation de structures comme celles des jardins suspendus de Babylone permit le développement de théâtres et amphithéâtres en tout terrain, sur des soubassements qui, au lieu de terrassements inertes, mettaient en jeu des articulations vivantes ; celles-ci permettaient d'intégrer à la masse même du monument nombre de locaux accessoires qu'il aurait fallu placer ailleurs, et de ménager à des foules un accès et une évacuation extraordinairement rapides. Et le public appelé au spectacle des théâtres et amphithéâtres se trouvait, sur les gradins concentriques, à même de voir de partout à peu près aussi bien.

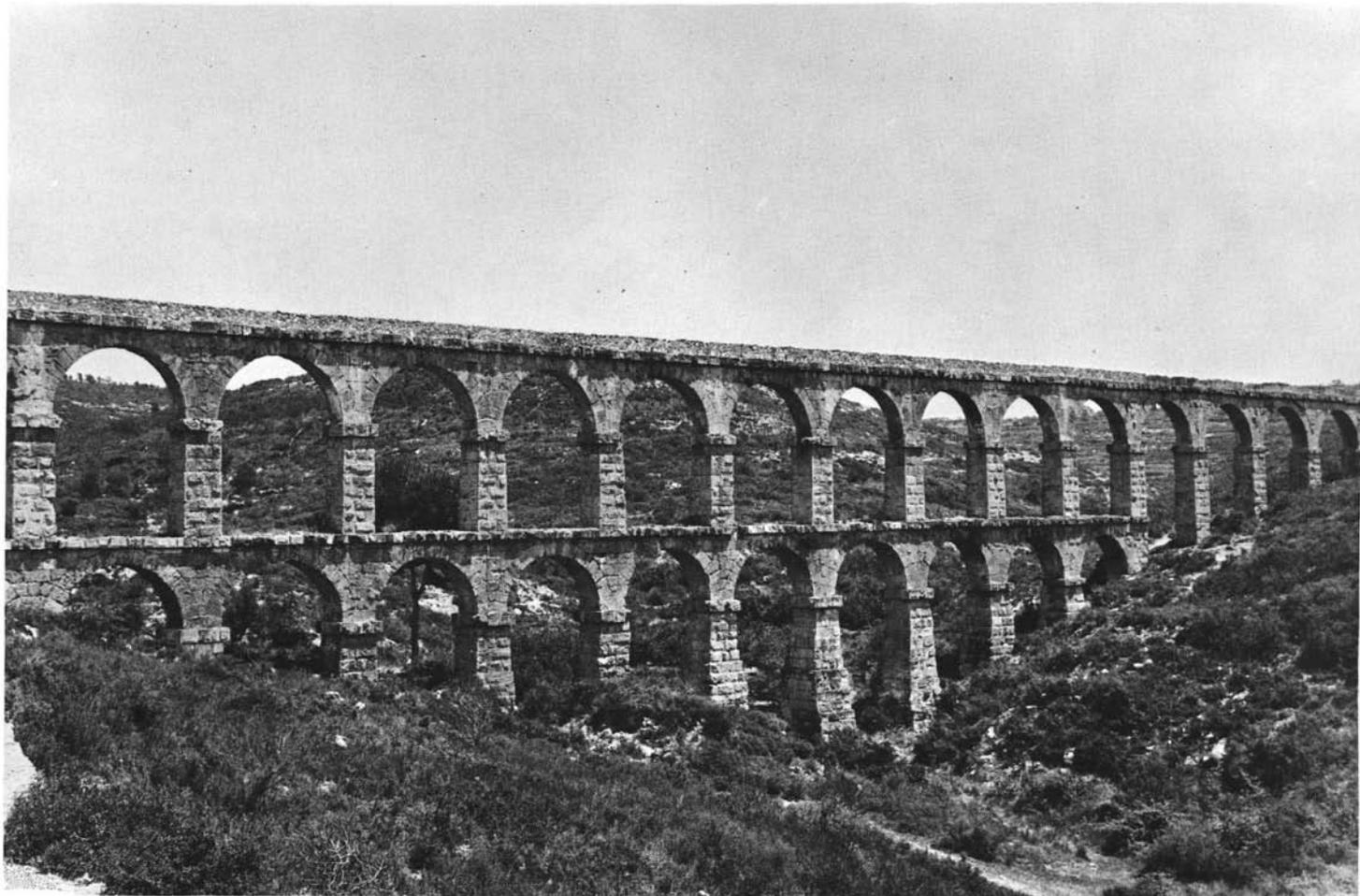
L'instinct, foncier à la Grèce, de maintenir l'architecture en relation avec l'homme, s'altérait dans le monde romain, comme il s'était altéré dans l'Égypte ramesside ; en un souci d'impressionner la foule, une foule de plus en plus cosmopolite, dont les exigences contradictoires appelaient des solutions globales et impératives. Mais il faut reconnaître que Rome, dans les sanctuaires, se souvint plus ou moins de la mesure des temps classiques de la Grèce, et réserva, pour les édifices profanes, un goût de l'effet grandiose que le nombre croissant des usagers rendait inévitable.

Le souci d'assurer, dans ces vastes théâtres, une acoustique toujours bonne, même au milieu de villes bruyantes, l'instinct de rendre le monument autonome du milieu, firent élever un mur de scène bien plus haut qui, pour ne pas attrister le théâtre, se para, autour des trois portes du fond, d'un décor de niches et de saillants, sur lesquels colonnes et statues menaient en permanence un jeu de lumières et d'ombres fascinant. A ce prix, un théâtre pouvait être expédié de Rome, en dessin, vers tout point de l'empire, et y constituer un milieu en soi où le public s'exaltât de se sentir romain. Certains théâtres, comme celui d'Aspendos, en Asie Mineure, manifestaient leur romanité par une couronne d'arcades du plus heureux effet. L'amphithéâtre, si étranger à la Grèce par sa destination, restait plus conforme au modèle pur du théâtre grec pour le choix de la forme. Il eût été peu psychologique de se contenter de compléter le cercle du théâtre. Un cercle parfait eût manqué de points de repère ; et il y avait des endroits, entrée de l'arène, loge des autorités, à mettre en valeur. La forme de l'ellipse concilie au mieux ces impératifs. Voir du haut des gradins un amphithéâtre en bon état comme ceux de Nîmes, d'Arles ou de Vérone, donne d'emblée un grand contentement.

La courbe fut, dès le début de l'empire, si pleinement adoptée, que les temples, dont les modèles italiens ou grecs étaient typiquement rectangulaires, se terminèrent souvent par une abside ; et le plan de tout forum comporta toujours plusieurs exèdres ; ces demi-cercles, inspirés de bancs conçus pour favoriser une conversation entre inter-

*Fig. 115, page 245. L'hémicycle bien conservé du forum de Trajan, à Rome, indique l'emploi généralisé de la voûte et de l'arcade dans un édifice d'apparat. Mais les cintres y étaient souvent dissimulés encore sous des revêtements de marbre rectilignes. (Début du IIe siècle.)*





*Fig. 116. L'aqueduc de Tarragone, bien conservé comme ceux de Ségovie, de Nîmes et de Rome, atteste la liberté de construire en tout terrain que donnait aux Romains la pratique de l'arc à claveaux. De tels services ne pouvaient à la longue que la légitimer et même en faire la clef d'une architecture vraiment impériale.*

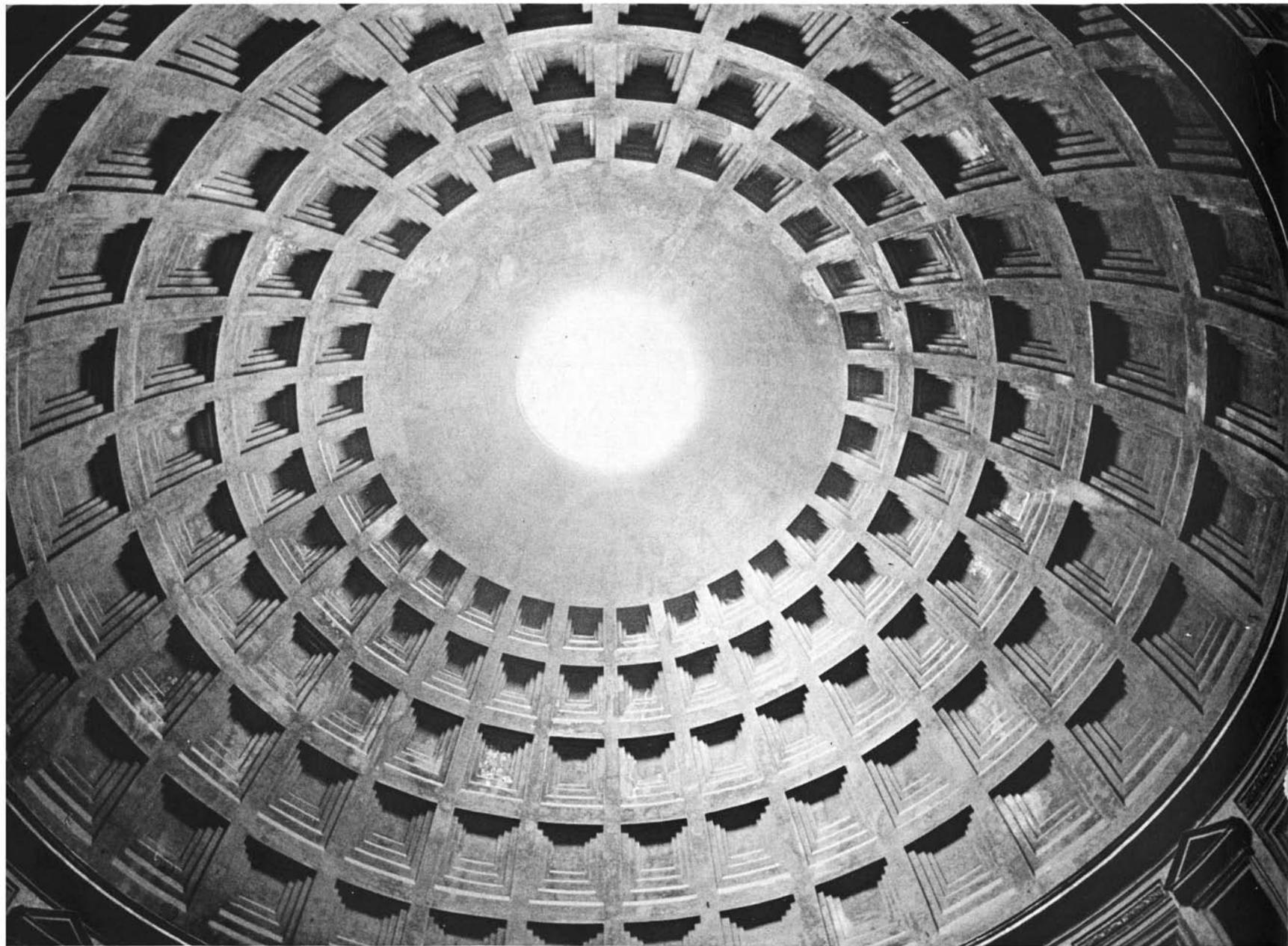
locuteurs qui désiraient se voir et s'entendre tous, offraient, exécutés en grandes dimensions, des retraites à l'écart des allées et venues. On comprend qu'à partir d'Auguste le plan de tout forum nouveau, devenu sous chaque règne, par extension de l'ancienne place publique, une manifestation de la sollicitude du Pouvoir envers le peuple, ait toujours comporté de vastes exèdres de part et d'autre du lieu de rassemblement actif. L'un de ces hémicycles, au marché de Trajan, nous est parvenu dans un état de conservation presque parfait. Le jeu de la lumière sur cette courbe de briques roses, rehaussée de quelques ornements de marbre blanc, est d'un prenant effet.

Les courbes du forum de Trajan avaient été dessinées pour environner la colonne-tombeau qui, de la base où était enfermée l'urne d'or, montait, enveloppée de l'enroulement des reliefs historiques,

jusqu'à la statue d'apothéose du grand empereur, porté ainsi par ses mérites en plein ciel. L'idée était belle ; la réalisation l'est moins. La spirale des reliefs ne dessine pas une giration bien nette, et les reliefs se lisent mal. Il est vrai que, des bâtiments qui encadraient d'assez près la colonne, ces reliefs se distinguaient mieux, et que, pour qui voyait l'ensemble de loin, le haut de la colonne en émergeait seul, ménageant plus de prestige à la statue, moins perdue dans le ciel. N'empêche que, cette fois, le soin que prenaient généralement les Romains d'adapter pratiquement un monument à sa destination, et de permettre à la population de bien le voir, leur a fait défaut. On mesure à cette abdication devant une idéologie, l'évolution de la mentalité romaine, qui donna licence à l'architecte gréco-oriental Apollodore de Damas de concevoir un monument destiné à une appréciation divine plutôt qu'à l'instruction des hommes. Ainsi le plus remarquable exemple du relief où les Romains, pour héroïser le peuple avec le prince, firent une grande part à la réalité des efforts collectifs, voit son efficacité démentie par la manière dont ces tableaux ont été sacrifiés, sans profit pour l'architecture, au dessein religieux. Hésitation entre deux points de vue successifs.

### **Le Panthéon répond, par l'appel intérieur au sommet, à l'effet extérieur de la pyramide égyptienne**

Le chef-d'œuvre de l'art romain allait être dû, peu après, sous le règne d'Hadrien, à une franche acceptation de l'impératif théologique. Mais, pour comprendre le Panthéon, il faut rappeler comment la rotonde à coupole, réalisée pour la première fois en pierre dans les bains de Campanie, avait été adoptée, à Rome, d'abord comme salle thermale, puis, sous Néron, comme salle-pivot d'un complexe de palais. Cette salle était, à vrai dire, un octogone, mais du point de vue de la structure, le passage de l'octogone de base au cercle de la coupole se faisant insensiblement, la solution restait la même. Ce fut une hardiesse de la part d'Hadrien d'adopter la formule pour un temple. Il fallait être bien dégagé de préjugés, bien réellement amateur d'art, pour reconnaître les possibilités de sublime d'un type de construction qui n'évoquait, à des esprits routiniers, que des usages utilitaires. Le prestige de légers temples à colonnades rondes consacrés, comme celui de Vesta, à des divinités anciennes, auxquelles restaient attachées des traditions de cases primitives au dôme treillisé, témoignant d'un prétendu âge d'or, avaient pu aider à la conversion d'une forme de salle de bain en sanctuaire. Mais c'est surtout la vertu de la coupole,



*Fig. 117. Le Panthéon résume la conception circulaire de l'espace. Le temple de tous les dieux se couronne, à l'imitation de rotondes thermales, d'une coupole du sommet de laquelle, par une ouverture ronde, lui vient toute sa clarté. Ce disque de jour évoque l'unité dont procèdent, par déploiements successifs, des formes du divin de moins en moins inaccessibles aux hommes, et cette propagation semble jalonnée par les caissons de plus en plus larges qui séparent les rayons de la coupole. Il en naît, comme de la pyramide, une aspiration à rejoindre cette source de lumière. Aussi n'y a-t-il guère de place, au Panthéon, pour des cultes particuliers, sacrifiés à la prédominance du sommet. (Première moitié du IIe siècle.)*

où semblait se résumer le monde, qui a dû imposer à l'architecte d'Hadrien le choix de cet espace intérieur. Ce dôme, que l'ouverture circulaire du sommet baigne de la lumière la plus pure, semble n'avoir pris corps que pour perpétuer, par le rayonnement de caissons de plus en plus larges, la propagation de cette clarté dans une enceinte capable d'en bénéficier tout entière. Et cette enceinte même participe au mouvement. Dans sa masse, assez apparente pour que nul ne s'inquiète de lui voir porter l'immense coupole, des niches masquées de portiques, alternant avec des tabernacles, multiplient des ouvertures et des lignes d'élancement ; le regard en est porté à s'élever, comme à suivre, depuis le sommet jusqu'à l'infini de l'espace suggéré au pourtour, l'expansion du zénith. Mais dès lors quel rôle pouvaient jouer, dans les niches et tabernacles, les statues des divinités, réduites à un rôle de satellites de la lumière centrale ? Elles ne pouvaient demander un culte et des prières ; il eût paru sacrilège de détourner sur elles une attention qu'une toute puissante architecture oriente vers le sommet. Le Panthéon reprend, à l'intérieur, le sens extérieur de la pyramide. Il rassemble ce qui est dispersé sur terre à l'unité du jour d'en haut ; et ce retour apparaît possible, et désiré, parce que ce jour nous est donné comme le signe d'un foyer vital dont procède un univers.

Il faut reconnaître pourtant que cette architecture, comme c'était le cas en sculpture pour la *Vénus de Milo* et le *torse du Belvédère*, n'atteint pas à toute la transcendance des formes plus anciennes et plus conventionnelles. La pyramide, moins assujettie à une image de réalité du monde, allait d'emblée au-delà. Au Panthéon, un observateur superficiel risquerait de trop se prendre à une évocation du système physique de l'univers, et il n'y trouve pas de valable foyer de culte au niveau humain, ni d'accueil de maison paternelle pour lui rappeler qu'il est dans un temple. Ce n'est pas qu'il s'y sente intrus comme au *trésor d'Atrée*. Le mur vertical s'élève bien assez haut, sous la coupole, pour que le vivant s'y sente à l'aise. Mais tout appelle au sommet. Et l'extérieur du Panthéon impressionne le passant par la massivité de son cercle fermé, plus qu'il ne l'invite à entrer, par l'avancée d'un portique au fronton trop important. Ainsi chargé, ce portique fait presque barrière. L'admirable aspiration du volume intérieur ne se manifeste à l'extérieur par aucune promesse. Peut-être quelque aristocratie d'initiation se révèle-t-il à ce contraste, aggravé par les remaniements du portique.

## Hadrien veut faire de l'architecture des courbes l'architecture classique de Rome

Hadrien, dans sa villa de Tivoli, multiplia les salles à coupole; ces rotondes sont aérées de claires-voies et s'entourent d'exèdres. Celles-ci, créant, par la rencontre de leurs courbes concaves avec la convexité centrale, des effets de mouvements, abondent en signes d'appel, en invitations à se rassembler. La richesse des solutions éblouit. Le grand talent qui s'est exercé là aurait peut-être gagné à ne pas avoir tant de moyens. De même que le Panthéon est trop uniquement un lieu d'aspiration pour un temple à l'usage de tous, de même la villa de Tivoli est trop un lieu de divertissement pour la demeure d'un chef d'Etat. Dans l'un et l'autre cas, l'auteur est allé un peu loin dans l'application d'une idée juste.

Même impression, à Tivoli, au vaste ensemble de Canope, qui devait, lui, à son modèle alexandrin, d'être à la fois promenade agréable et invitation au sacré. C'est, dans un vallon, une allée dont le milieu est occupé par un canal, axé en fond de perspective sur une immense abside. En coupant en deux la coupole, l'architecte l'a rendue accueillante et a concilié l'appel au sommet avec l'appel au culte centré sur une statue de Sérapis, dans un environnement de cascades. Il est remarquable que, sans imiter l'architecture égyptienne, le maître d'œuvre en ait saisi le principe, cette progression vers le foyer religieux, et qu'il ait su adapter au sol accidenté de l'Italie, par le bondissement des eaux, la révélation des forces de la nature que l'Egypte, plus mystérieusement, demandait à la baisse et à la montée de la nappe liquide dans ses lacs et puits sacrés. Mais la multiplication, le long du canal et dans l'abside, des sculptures égyptiennes et grecques, devait, en apportant trop de témoignages, déconcerter un peu ce grand dessein.

Une égale intelligence à rappeler, sans imitation textuelle, un grand modèle, puis à le dénaturer par trop de confiance en soi, se constate à Rome au temple de Vénus et Rome. Ce vaste édifice rappelait le temple grec, et particulièrement le Parthénon, par la formule d'une colonnade aux façades égales, enveloppant une cella symétrique où s'agençaient bout à bout deux locaux sacrés, pourvus chacun, à leurs entrées opposées, d'un portique semblable. D'autre part, les deux absides adossées l'une à l'autre, au temple de Vénus et Rome, la voûte en berceau qui couvre les deux sanctuaires, les colonnes plaquées à l'intérieur contre les murs latéraux, entre des niches à statues, attestent, comme l'emploi de l'ordre corinthien, le souci de ne pas copier servilement le Parthénon, dont nul ne pouvait prétendre, par imitation, renouveler la réussite. Il reste que, plus que tout autre temple romain, celui-ci a réalisé la conciliation de l'appel au sommet, concrétisé par le jaillissement des colonnes du pourtour vers les deux frontons unis par la crête, et de la cadence d'une marche au sacré,

*Fig. 118. L'empereur Hadrien, pour lequel fut construit le Panthéon, se complut, dans les jardins de sa villa de Tivoli, à multiplier les plans courbes, les arceaux, les coupoles et absides. La promenade de Canope, où il évoquait, très librement semble-t-il, un site alexandrin célèbre, a gardé, malgré les pillages de bien des générations, de nombreuses sculptures. Celles-ci font voir qu'Hadrien, si novateur, prétendait d'autre part ne rien perdre de l'héritage classique ni même de l'Egypte. Il incarne souverainement ainsi la synthèse impériale. (Ire moitié du IIe siècle.)*



jalonnée sur les longs côtés, par la succession de ces mêmes colonnes. Pourquoi faut-il que l'architecte, renchérissant sur les données du modèle, ait cherché une régularité plus rigoureuse, en rendant pareillement dignes du sacré, par des dimensions égales, les deux locaux qui se partagent la longueur de la cella ? Il s'est vu obligé, pour compenser l'allongement, d'élargir plus qu'au Parthénon les façades, passées de huit à dix colonnes et par conséquent moins centrées sur un entrecolonnement médian moins attractif, et, d'autre part, afin de ne pas exagérer cet allongement total, de rendre les deux sanctuaires un peu courts ; le visiteur dès l'entrée, se trouvait, sans transition, mis de trop près face à face avec la statue de l'abside. Tous ces abus de régularité, ces idées exploitées à travers tout, décèlent dans l'architecte l'organisateur impérial. On sait qu'Hadrien eut assez de part aux plans du temple de Vénus et Rome pour supporter impatiemment toute critique à cet égard. Les observations auxquelles donnent lieu les autres monuments de son règne sont si proches de celles que provoque ce temple, qu'il faut probablement reconnaître en tous ces édifices l'intervention du prince épris d'art. De vrais architectes, bien entendu, entouraient l'empereur, et la beauté de l'intérieur du Panthéon révèle un génie supérieur à tous les autres comme à celui du chef de l'Etat. Il n'en est pas moins vrai que le rôle de celui-ci fut grand dans l'élaboration de ces ouvrages. Ce ne sont pas les seules fatalités de l'évolution qui ont situé sous son règne l'apogée de l'architecture romaine.

Le type des dispositions intérieures, aux sanctuaires du temple de Vénus et Rome, vaut que l'on s'y arrête. De semblables dispositions étaient fréquentes ; elles se sont mieux conservées ailleurs. Au lieu du classique partage de la longueur en trois nefs harmoniques, l'espace intérieur, grâce au voûtement, s'est unifié. La perspective est d'une seule venue. Aussi les étapes du cheminement au sacré, n'étant plus marquées dans l'espace indivis, l'ont été plus nettement par un compartimentage des parois latérales. Des colonnes plaquées contre les parois, et encadrant des niches, définissaient les travées. Les statues placées en vis-à-vis dans ces niches conduisaient à la divinité majeure figurée dans l'abside. Il se peut que cette tolérante manière de manifester la coopération de beaucoup de dieux au divin ait été d'origine alexandrine. Souvent les frontons qui couronnent ces niches sont alternativement triangulaires et courbes. Le premier type est grec, le second égyptien. Il est tentant d'attribuer au syncrétisme ptolémaïque un rassemblement, dans quelque sanctuaire d'Alexandrie, de dieux grecs sous des frontons triangulaires et de dieux égyptiens sous des frontons courbes. Les Romains se souvenaient de l'origine égyptienne du fronton courbe, car ils l'ont placé aux façades des

temples qu'ils consacraient à des divinités égyptiennes. Ils se sont engoués de la formule d'alternance, qui mariait la douceur des courbes à la vigueur des angles, au point de l'employer à tout propos. Et cet emploi généralisé, à Pompéi dans l'édifice d'Eumachia, au temple de Diane, à Nîmes et, à Rome, au Panthéon, eut sur l'architecture de la Renaissance et, par conséquent sur toute celle qui suivit, une action immense.

**La Basilique retrouve la conciliation entre l'appel au foyer religieux et l'appel au sommet qu'avait réalisé le temple grec**

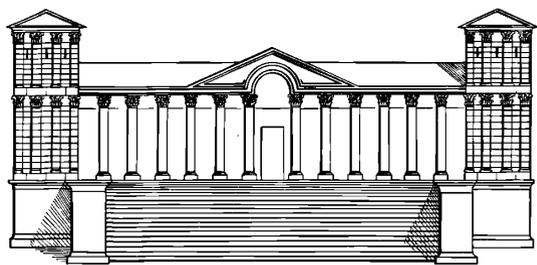
La création de l'architecture romaine la plus féconde pour l'avenir fut celle du type de basilique dont les églises chrétiennes sont issues. Ce n'était pas, au début de l'empire, le type le plus courant ou le plus officiel. Celui-ci, rendu célèbre au Forum romain par la basilique Aemilia et la basilique Julia consistait essentiellement, selon le modèle de la salle jubilaire de Thoutmosis III à Karnak, en un rectangle surélevé, éclairé par des fenêtres en couronne au-dessus du niveau d'une galerie qui en faisait le tour. En Egypte, l'espace médian, couvert en pierre, exigeait le soutien de colonnades qui le divisaient en nef. Les Romains de la fin de la république, n'ayant pas encore appris à voûter de grandes salles, ne purent désencombrer celles-là qu'en les couvrant, à la façon des Grecs pour leurs temples, d'un toit sur charpente. Mais cette basilique, dont l'axe principal peut, à peu près indifféremment, être pris dans la longueur ou la largeur, manque un peu de hiérarchie. L'édifice hypostyle de Délos, dès l'hellénistique, en avait appliqué les dispositions à un usage profane ; c'était une sorte de bourse maritime. La formule convenait moins à l'apparat de la justice ou à la gradation d'un culte de mystère qu'une autre disposition, remontant à la salle hypostyle de Karnak et autres salles du nouvel empire inspirées de celle-là. La partie surélevée s'y étendait de l'entrée au fond de l'édifice. Ses fenêtres hautes ne dominaient que latéralement les bas-côtés. Rome, en terminant pareille salle par l'abside qui lui était chère, et en libérant de supports l'allée centrale couverte en bois, créait, peut-être à l'exemple de modèles hellénistiques tels que le

cabirion de Samothrace, un local en longueur, ennobli par la lumière des fenêtres hautes, et propre à présenter en majesté, dans l'encadrement de l'abside, si favorable à la voix, l'officiant d'un culte « communiel » ou le magistrat dont le rôle était garanti par la religion. Au I<sup>er</sup> siècle, la basilique de la Porte Majeure témoigne de l'existence de ces dispositions que sa situation souterraine a cependant un peu faussées. Le parti de la basilique des Sévères à Leptis Magna est déjà presque celui des basiliques chrétiennes, celui de Sainte-Agnès avec ses tribunes. Une relative simplicité, convenant à la pauvreté des sectes qui se réunissaient en pareils locaux, comme à la gravité d'un tribunal, milita peut-être en faveur de l'adoption par les chrétiens de ce genre de salle de réunion. Peut-être aussi les chrétiens, jugés et condamnés dans les basiliques judiciaires, déclaraient-ils en appeler, par le choix de salles de réunion semblables, à un juge plus haut que tous les juges de l'empire. L'église, en ce sens, serait le tribunal suprême, appelé à venger les victimes des tribunaux officiels. Mais cette idée, qui annoncerait la coutume de représenter les martyrs portant l'instrument de leur supplice, devenu titre d'honneur, n'a probablement pas été originelle ; le choix qu'imposait la coutume à des confréries religieuses aux cérémonies desquelles était appelée à participer de près l'assistance, et surtout les qualités propres à ce type de construction, suffirent à expliquer le choix des chrétiens.

Quoi qu'il en soit, la basilique chrétienne, telle que Saint-Pierre, connu par des représentations, Saint-Paul-hors-les-murs, reconstitué sans grand changement, et surtout Sainte-Marie-Majeure et Sainte-Sabine, reconnaissables sous les altérations, est, dans la simplification des formes qui ont donné extérieurement de l'importance à l'abside, (souvent dissimulée auparavant dans un massif rectangulaire), une admirable création d'architecture. Elle est bien plus digne du temple grec que les temples romains à la colonnade plaquée sur la cella et montés sur soubassement élevé. Elle représente une nouvelle et persuasive conciliation de l'appel au sommet et de l'appel au foyer sacré qu'avait unis le temple grec. Les deux extrémités de l'édifice mêlent également, bien que de façons différentes, le mouvement ascensionnel au recueillement de la maison. La façade, avec le gradin des bas-côtés, et l'inclinaison de leurs toits en appentis, élève tout naturellement le regard vers le pignon, et se prête tout autant à envelopper les trois portes des nefs d'un mouvement d'ailes qui paraît protéger ces accès et les rendre plus accueillants. L'effet ascensionnel est préservé latéralement par le degré du bas-côté, dont les horizontales allongées expriment d'autre part l'orientation de tout le bâtiment vers le sanctuaire ; et l'abside, par la convergence de ses lignes vers la coiffe de tuiles, entraîne de plus belle l'attention vers le haut,



*Fig. 119. La formule de la basilique, dont Sainte-Marie-Majeure nous est restée à Rome un éclatant témoin, résume les principaux acquis d'architecture antiques. La salle hypostyle de Karnak avait donné le premier exemple d'une nef centrale éclairée par-dessus deux bas-côtés. L'archaïsme grec, héritier du passé anatolien, avait adopté l'abside. Les temples classiques avaient réduit les colonnades à trois nefs. Rome, à la suite des principautés hellénistiques, avait combiné ces éléments, pour célébrer des mystères, et pour rendre la justice. Et c'est peut-être par revanche et pour en appeler à une justice plus haute, que les chrétiens en firent leur église. L'appel au foyer sacré encadré par l'abside, en fond de perspective, se concilie remarquablement avec l'appel à l'élévation exercé par les fenêtres. (Ve siècle.)*



*La façade du sanctuaire de Baalbek accomode d'un décor classique l'antique façade de palais syro-hittite, composée, devant l'entrée de la demeure, d'une colonnade entre les deux tours héritées des portes fortifiées des villes mésopotamiennes. Cette façade passe aux basiliques chrétiennes et présage celles des cathédrales romanes et gothiques. (II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles.)*

tout en rassemblant sous sa courbe les recueils des fidèles. A l'intérieur, même réussite. Les yeux sont également attirés par la lumière du haut de la grande nef et par la conque de l'abside, où la perspective mène la cadence des deux files de colonnes. Si l'unité extérieure est moins grande que celle du temple grec, l'intérieur est mieux agencé pour diriger le cheminement du fidèle vers le repliement de l'abside, dont le cintre, enfin, suggère la plénitude de l'aspiration qui s'élève.

A la gradation égyptienne vers un clair-étage, aux éléments grecs de la triple nef et de l'abside, l'empire romain, surtout dans les provinces orientales, à partir de la fin du II<sup>e</sup> siècle, quand la politique et la religion donnèrent à ces provinces une importance croissante, avait souvent ajouté en façade deux tours d'encadrement qui procédaient du temple, du palais, de la porte de cité de la Mésopotamie ancienne. Comme aux palais syro-hittites, un portique tendu entre ces tours offrait son ombre aux arrivants. L'entrecolonnement central, à l'exemple de celui des Propylées d'Athènes, était souvent très large, à tel point qu'une architrave ne pouvait plus le couvrir et que, par reprise d'une formule dont le décor latéral de l'arc de triomphe d'Orange offre un premier exemple, une arcade était venue enjambrer cet espace. Dans ce cas, le cintre échancre le fronton médian qui, dans les meilleurs exemples, l'encadre agréablement de son triangle surbaissé.

Rappelons que, depuis longtemps, l'arcade couvrait parfois tous les entrecolonnements d'un portique. Les premiers exemples conservés se trouvent aux thermes de Pompéi, de date encore hellénistique. Le portique d'arcades se généralise au IV<sup>e</sup> siècle. Il caractérise les maisons opulentes de cette époque à Ostie. Le christianisme le promeut au sacré et l'emploie à l'intérieur des basiliques.

Malgré de hautes réussites, la basilique n'atteignit jamais à l'intensité d'harmonie du temple grec. L'habitude de concevoir en grand des ensembles d'urbanisme avait atténué le sens d'une entière perfection, qui ne peut se disperser à ce point. La mouluration, pour ne pas se perdre dans les composés trop vastes, était devenue insistante. Il paraissait d'un particularisme indu de s'arrêter à étudier un agencement de proportions, une exacte subordination du détail au tout. Mais la formule même de la basilique avait assez de vertu pour l'emporter sur ces amoindrissements.

Il était inévitable que le parti d'éclairage par le sommet, au-dessus d'un bas-côté, qui est le propre de la basilique, fût étendu par Rome au type si souvent reproduit de la rotonde. Au début du IV<sup>e</sup> siècle, le mausolée de Sainte-Constance, à Rome porte la coupole sur un

tambour ajouré, soutenu par un cercle de colonnes jumelées, au milieu d'une galerie circulaire voûtée en berceau. Composition élégante, dans l'heureux mouvement de laquelle compte peu la médiocrité des profils. Le progrès suivant, réalisé d'abord en Anatolie et en Egypte, puis en Campanie, à San Prisco, près de l'ancienne Capoue, fut de combiner les deux derniers types de monuments à éclairage en lanterne et d'élever une coupole sur tambour ajouré à l'extrémité d'une basilique, devant l'abside, là où une autre innovation ajoutait parfois au plan, peut-être pour rappeler la croix, les bras égaux d'un transept. Plus qu'un nouveau mode d'éclairage, l'insertion de la coupole, au terme de la perspective sacrée, au-dessus de l'autel, devant l'abside, représentait un couronnement de gloire, qui achevait d'exalter dans l'église l'aspiration au sommet, mieux que jamais conciliée avec l'appel au foyer religieux. Cet achèvement très beau était rendu possible par le procédé, jusque-là ignoré ou dédaigné à Rome, de suspendre, par le raccord de trompes ou de pendentifs, une coupole sur un espace carré. Il semble que ce parti ait été longtemps le propre de l'Orient. Sans doute en avons-nous vu un prototype à Gizeh sous la VI<sup>e</sup> dynastie. Mais l'Egypte paraît avoir préféré la coupole sur base ronde qu'elle répétait, sur les silos, à d'innombrables exemplaires. La Mésopotamie et ses confins, où se trouve dans la nécropole royale d'Ur, un autre prototype de coupole sur corps rectangulaire, semblent avoir donné à cette forme, parce qu'elle est commode à intégrer dans un ensemble urbain, de plus en plus d'importance. Elle est si fréquente en pays sassanide qu'il paraît logique d'y voir l'aboutissement d'une tradition orientale. C'est probablement pourquoi l'empire romain d'Orient, désireux de dépasser Rome, l'eut en prédilection, au point de renoncer à la basilique, pour agrandir la coupole à l'espace d'une église plus centrée. L'Italie, au contraire, allait s'enchanter de la basilique à coupole, qui sera toujours pour elle le type même de la cathédrale. Il n'est pas du sujet de ce livre d'en suivre l'évolution ultérieure, dont la cathédrale romane de Caserta Vecchia est l'un des beaux exemples, mais il était utile de rappeler que cette formule monumentale, promise à un si grand avenir, unit en elle les résultats de toutes les recherches architecturales de l'antiquité. Et il est nécessaire de constater qu'après les voûtes des grandes salles de thermes et celles de la basilique de Maxence altérée par Constantin, les nefs des basiliques, jusqu'à la Renaissance, n'ont plus été voûtées. On a, pour expliquer cette renonciation, dénoncé l'appauvrissement de l'empire. Ce dénuement n'était pas tel qu'il eût fallu se passer de voûtes dès l'époque de Constantin, dont les luxueuses basiliques étaient couvertes en charpente. Peut-être les très grandes voûtes, pour lesquelles Romains et Sassanides rivalisaient de hardiesse, n'étaient-



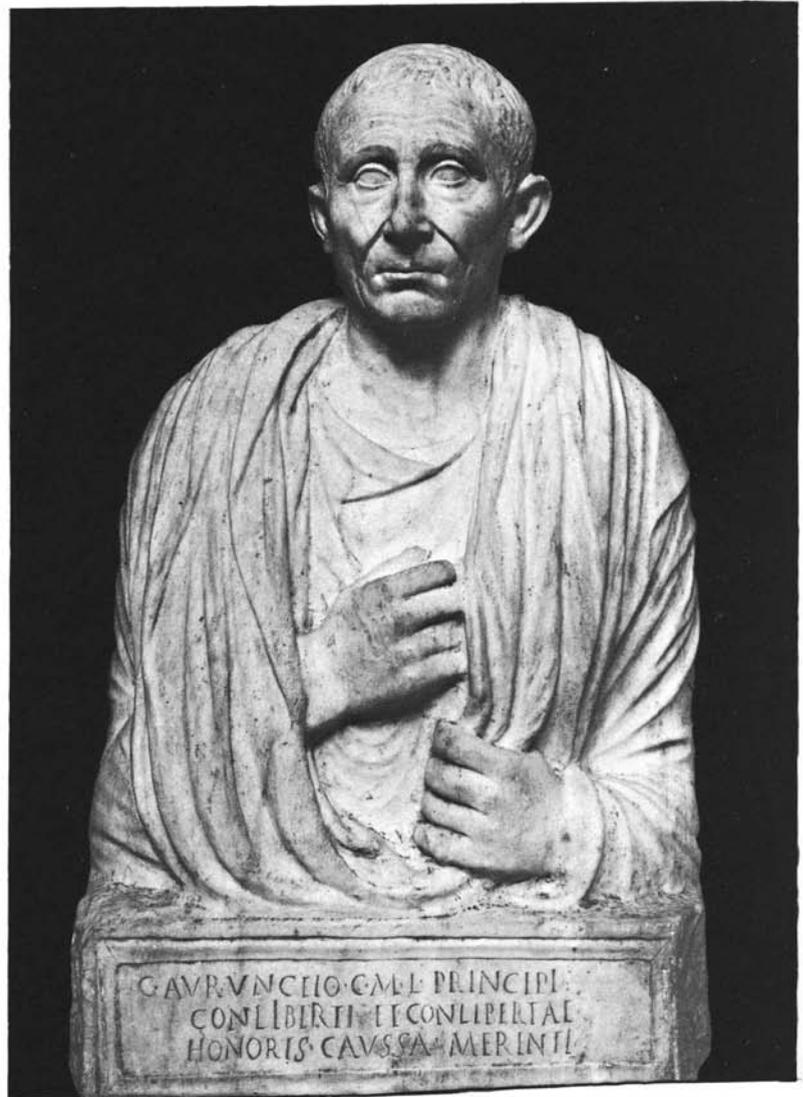
*Fig. 120. L'application du type basilical à une rotonde à coupole fait de l'église funéraire de Sainte-Constance, à Rome, malgré des profils décadents, un modèle d'élégante solution architecturale. Les fenêtres du tambour de la coupole permettaient de supprimer, sans grand affaiblissement de symbolisme, l'ouverture ronde du sommet, peu commode sous un climat changeant. Il restait à recourir au procédé oriental d'adapter la coupole à une base carrée, qu'allait développer Byzance, pour réaliser la formule préférée de la cathédrale italienne, répandue dans le monde entier par la Renaissance. Une coupole éclairée précédant l'abside y appelle le regard à ce sommet de lumière sans nuire à l'autel qui en bénéficie comme d'une couronne. (Vers 300.)*

elles pas aussi solides que nous le croyons. L'usage fréquent du béton coulé rendait peu souples beaucoup d'entre elles. Nous admirons que, même écroulées, ces voûtes ne se soient divisées qu'en blocs énormes. Mais des voûtes ne sont pas faites pour être admirées à terre. Parmi les monuments de Rome que, dès l'époque carolingienne, pèlerins et voyageurs ont remarqués, il n'y avait déjà plus tellement de ces édifices aux très grandes voûtes. Les barbares avaient cependant été plus intéressés à piller qu'à détruire. Ils n'étaient d'ailleurs pas assez outillés pour se donner le luxe d'abattre ces grandes masses. Si de simples incendies ont pu en détruire beaucoup, c'est que leur résistance n'était pas à toute épreuve, et sans doute des lézardes l'avaient-elles très vite révélé. Et ce fut peut-être une raison de plus, pour les architectes de la fin de l'antiquité, qui ne voulaient plus les nefs, d'en couvrir une partie au moyen de la coupole, qui avait, comme l'abside, mieux fait ses preuves.

### **La statuaire romaine compromet l'humanisme en le vulgarisant**

La statuaire se veut humaniste. D'abord elle procède de la Grèce. Elle copie ses chefs-d'œuvre, à grand nombre d'exemplaires. Pour des sujets d'un vaste empire, dont le trait commun le plus sûr était d'être centré sur la Méditerranée, ce conformisme était une garantie de bon goût. Heureux engouement, auquel nous devons de connaître quelque chose de l'aspect des sculptures classiques disparues. Mais une si tranquille acceptation de ces modèles ne prouve pas qu'ils aient été bien compris. Ces amateurs d'art grec n'hésitaient pas à remplacer la tête d'une réplique de statue célèbre par leur propre portrait, dont la criante ressemblance en devient criarde. Etre réaliste n'est que bien partiellement être humaniste. Evidemment le portrait qui n'est que cela est mieux venu. Il peut intéresser par la psychologie, mais peu souvent. L'attention donnée au détail du signalement décèle autant de souci de distinguer un être de ses semblables que de noter en lui l'appartenance à l'humain.

D'autre part, les statues de divinités tant de fois répétées ne sont souvent plus que des formes de peu de personnalité, sans vrai contact avec la vie.



*Fig. 121. Le buste funéraire d'Aurunculeius romain exclusiviste, procédant de modèles étrusques, plus que de tradition hellénistique. Le souci de perpétuer l'individualité est allé jusqu'au détriement de l'humanisme. Toute généralité humaine a été écartée, pour isoler la physionomie d'un particulier, dont le peu de personnalité accuse ce déni de fraternité humaine. (Ier siècle.)*

Entre ces extrêmes, les portraits de princes et de grands hommes doivent au préjugé de leur participation au divin de corriger une individualité trop bornée. Il est vrai que ces portraits ennoblis y perdent la simplicité du sentiment. Mais l'apprêt même a du caractère. Les princes ou grands hommes promus à l'officiel nous donnent l'exemple d'une pondération de maintien qui peut aller jusqu'au théâtral, mais qui, plus souvent, atteste une maîtrise de soi significative de ce que les Romains admiraient le plus dans l'homme, et qui est en effet admirable. L'héritage hellénique et hellénistique, en ce sens, avait pris vraiment figure romaine.

## **Le relief, la peinture, la mosaïque compensent le particularisme historique par la suggestion d'un monde irréel**

Il est difficile de savoir dans quelle mesure les Romains ont pu connaître les reliefs historiques assyriens. Il est probable qu'il s'en trouvait de visibles dans les ruines. Il y a quelque chose de commun entre les représentations assyriennes de fastes guerriers et les reliefs militaires des Romains. De part et d'autre, la composition pâtit d'un certain encombrement, dû au souci de la relation vraisemblable et replacée dans son cadre. Mais Rome ajoute aux scènes de guerre bien des tableaux civils. Elle crée un type de citoyen soldat énergique et soumis, conscient de sa dignité d'auxiliaire de l'Etat, et paré de quelque agrément hellénistique.

Il y aurait là, par rapport au classicisme grec, un inquiétant rétrécissement de l'humanisme, si Rome n'avait multiplié, par le décor en relief, en peinture, en mosaïque, des allusions à un monde merveilleux grâce auquel la vie quotidienne, avertie de celle de l'Au-delà, échappe aux confinements de la réalité. La pratique de l'estampage de l'argile et du stuc est pour quelque chose dans le goût des compositions où les motifs reviennent à de vastes intervalles, encadrant des tableaux qui perdent à cet entourage espacé leur soumission au réel. Ici aussi, l'Orient avait proposé ses modèles décoratifs. La peinture murale de Mari représentant l'*investiture de Zimrilim* l'encadrerait déjà d'une nature de fantaisie, mais décorativement rythmique ; le décor romain est plus aéré. Il tient de l'hellénistique et développe une grâce à se jouer de la surface qui en fait un enchantement. Ce qu'il y aurait d'inconsistant à ces jeux se compense par la sûreté de la composition. Le rinceau reste l'exemple le plus frappant de cette apparente libération qui, de volute en volute de feuillage, nous rend l'axe des enroulements, à cause du désir qui nous en est donné, plus saisissable que s'il était réellement présent. Ainsi de secrètes lois font de ces échappées de rêve des signes d'un ordre plus foncier, dont l'Egypte et la Grèce avaient plus purement défini la structure, mais qui est moins étranger que l'on ne pourrait le croire aux caprices des décors romains (p. 267).

Cette fantaisie suggestive était si romaine que les mosaïques de sol, assimilées assez souvent, en Afrique du Nord, en Syrie, à des tableaux, se sont généralement bornées, dans la capitale, à des figurations linéaires en blanc et noir, d'un lyrisme qui les apparente à leur entourage purement décoratif. Rome, reine des mers, a déployé chez elle et à Ostie la joie magnifiquement naturelle de cortèges marins orchestrés sur un rythme profond.

Tant que dura le bonheur de l'empire, ces allusions purent suffire. Mais les menaces d'invasions, puis, au III<sup>e</sup> siècle, les invasions, entament la sécurité de plusieurs provinces ; à Rome, les dynasties se succèdent trop rapidement ; devant l'inquiétude reparue, se dégage de l'accessoire le besoin de transcendance. D'autre part, l'unification



*Fig. 122. Cette figure de martyr, sous la coupole du baptistère de la cathédrale de Naples, prolonge un semblant de plastique hellénistique et d'individualisme romain dans une atmosphère de gravité fervente déjà orientale, comme le parti même de la coupole portée sur trompes. (Ve siècle.)*

de l'empire avait intensifié les communications entre toutes les provinces. Des pays qui, autrefois, avaient peu d'occasions de se connaître, collaborent à la civilisation romaine qui rebrasse en elle tous leurs apports, et qui même, par satiété des formules trop répandues, cherche des inspirations là où elle avait cru de son rôle d'imposer les siennes. Or ces provinces, particulièrement l'Égypte et l'Orient, conservaient des monuments d'un art transposé, qui avaient trouvé dans les rectifications du dessin, de la peinture, du relief, un mode de communication avec un monde estimé plus vrai. C'est un Égyptien, Plotin, qui, au III<sup>e</sup> siècle, se fait le défenseur d'un art qui ne soit plus un réalisme illusionniste. Il rappelle à Rome, où il est applaudi, l'attitude de Platon, qui avait récusé un art ravalé à l'espace et sans plus de commandement d'idée. Le monde connu, auquel semblait s'être égalée Rome par son empire et par son influence, recommence à paraître borné. L'univers paraît de peu de portée, à côté des lois qui le maintiennent dans une harmonie que les accidents terriens nous dérobent, mais dont l'homme a de nouveau besoin de chercher l'interminable origine.

Il n'était cependant plus possible, après tant de siècles de représentation au naturel des êtres et des choses, de retourner aux anciennes rectifications qui ramenaient à l'angle droit les rapports entre les éléments d'une figure humaine. Mais l'essentiel devait en être retrouvé, le regard de tous ces yeux de face qui, dans les visages jadis posés de profil, et glissant à fleur de paroi, regardaient les vivants. Il fallait rétablir cette communication, par le regard, du monde en soi avec le monde de la vie passagère. De là l'usage de plus en plus fréquent de représenter tous les personnages de face, regardant la vie de la terre comme des témoins avertisseurs d'un monde qui la dépasse, et comme des protecteurs toujours prêts à être invoqués.

Il y avait d'autres motifs à cette conversion. L'habitude de placer des statues adossées aux colonnes des longs portiques bordant les rues, ou alternant avec ces colonnes, la projection de cette disposition aux murs intérieurs des temples, aux reliefs des sarcophages, avait accoutumé à ces rangées de figures tournées vers le spectateur. Et même des reliefs, des peintures populaires avaient gardé, bien avant les proclamations de doctrine, l'instinct de cette nécessité de communication par le regard entre les êtres représentés et ceux de ce monde.

Or, pour marquer son appartenance à un monde intemporel, le personnage sculpté ou peint sur un mur devait moins tenir à un espace qui aurait usurpé les droits d'un milieu de transcendance. Le volume corporel tend à s'effacer dans la continuité du plan. La figure est en passe de se réduire à une silhouette, et le drapé, qui contribuait à



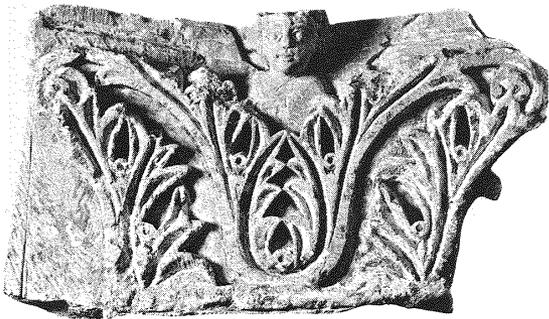
constituer d'ombre et de lumière le relief, de se changer en un réseau de lignes décorativement recrées. Le monde-maison, impliqué dans ces surfaces victorieuses du réel, ne contredit pas l'idée de la sphéricité du monde-ciel, qui avait aidé à la prédominance en architecture de la courbe, de la voûte et surtout de la coupole; il le corrige par la suggestion d'un ordre incréé que rien ne peut mieux évoquer, pour les vivants en peine d'abri, que la muraille. Même la statue récuse le charnel pour tirer, du bloc schématisé qu'elle est devenue, un signe de cohésion inconditionnée. La part des anciens arts de rectification dans cette métamorphose se révèle au nombre de ces peintures et sculptures retrouvées à Doura-Europos, à Palmyre, en Égypte; à Rome même ces sculptures sont souvent taillées dans le porphyre d'Égypte. L'exemple le plus éclatant en est le groupe de porphyre réemployé à l'angle de Saint-Marc de Venise. La concorde espérée dans l'empire, à la fin du III<sup>e</sup> siècle, y est manifestée par le solennel geste d'embrasement des tétrarques. L'Égypte, marquée par l'Orient dont l'a rapprochée la paix romaine, y tend à l'expressionnisme dans l'accentuation du bras qui donne l'accolade et dans la densité des visages fermés sur une idée commune.

Mais l'humanisme devait rester prépondérant. D'abord ce mouvement d'irréalisme n'est ni unique ni constant; il y a des retours au naturel, d'ailleurs très composé, de l'art hellénistique; ensuite, l'art dégagé de l'espace se contente d'avoir affranchi l'homme des servitudes du réel et lui garde sa sympathie. La représentation humaine reste tout aussi fréquente et son intégration à un monde transposé ne l'empêche pas de garder le plus souvent ses proportions normales. Somme toute, cet art a racheté l'humanisme au prix du temporel. Il n'est guère moins humaniste que l'art romain, particularisé dans le portrait trop physique. Il a regagné en vie généralisée ce qu'il a perdu à être moins immédiat.

*Fig. 123. Le relief de porphyre égyptien célébrant la concorde des tétrarques, aujourd'hui à l'angle de Saint-Marc de Venise, avait décoré en applique deux colonnes jumelles. Il rappelle qu'au III<sup>e</sup> siècle une commune appartenance à l'empire romain avait mêlé les tendances de l'Égypte et de l'Orient dominés par leur passé, et incité Rome à chercher dans cette nouvelle hybridation un art qui aide à voir au-delà du réel. (Vers 300.)*

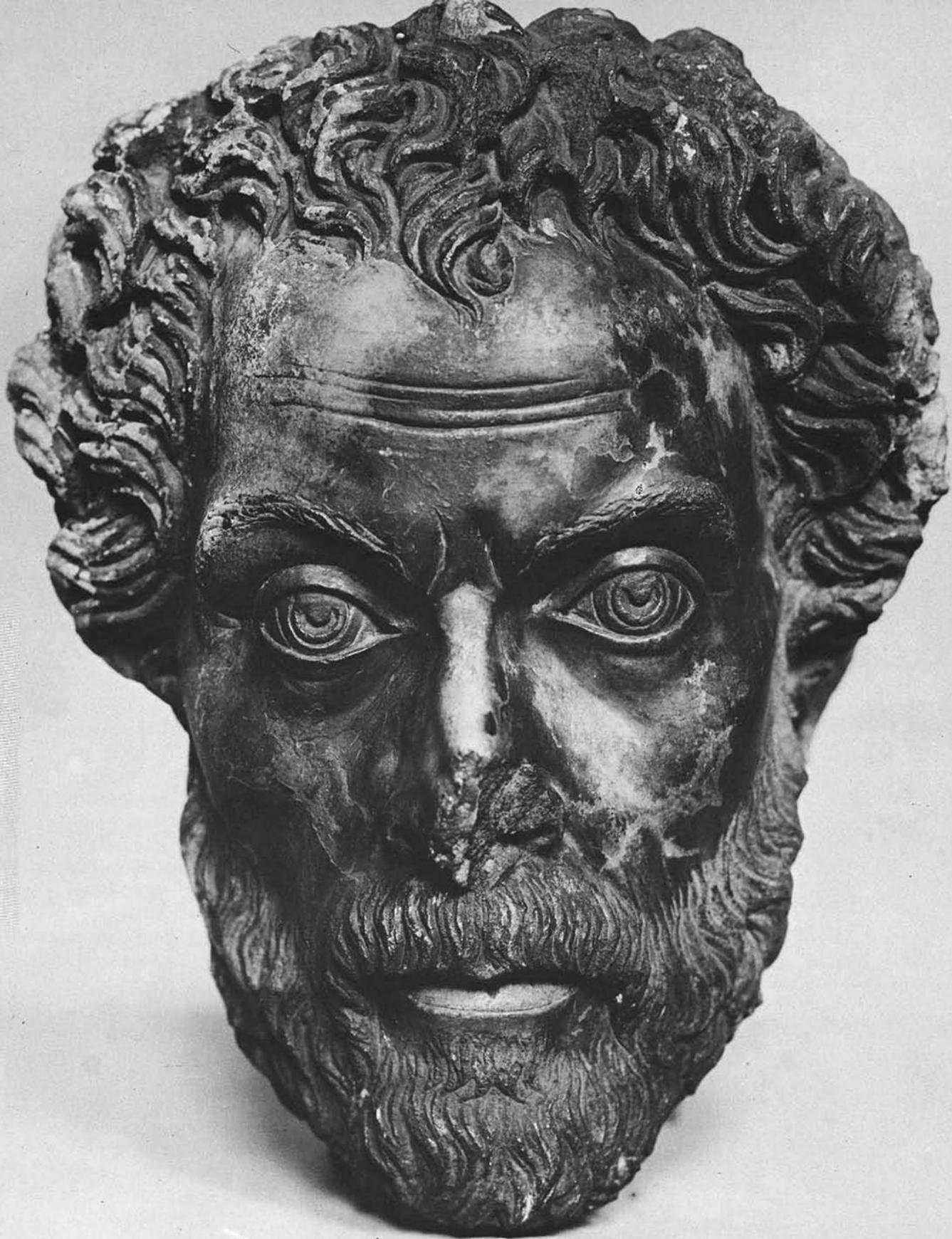
## Chapitre XIV

### Le christianisme fait sien l'humanisme transposé qui de Rome passe à Byzance



*Fig. 124. Le chapiteau corinthien de pilastre copte indique bien, dans le buste ailé qui le surmonte et dans la solidification du feuillage, le passage de la joie de la nature à la hantise de l'esprit. (Ve siècle.)*

Le christianisme aurait pu, naissant en Orient, y ranimer, à l'encontre de l'hellénisme, d'anciennes tendances à l'expressionnisme; il en fut ainsi en Orient et dans l'Egypte copte influencée par l'Orient. Mais si le christianisme avait vécu et grandi, c'est qu'il s'était implanté à Rome, foyer de toute activité et de toute croyance dans l'empire. Et il s'y était si bien acclimaté qu'il avait pris forme humaniste. Son symbolisme initiatique, au temps des persécutions, n'avait jamais renoncé à s'accompagner de figurations humaines comme celles du bon pasteur, de l'orante, de Jonas; et le mouvement général de l'art, en renonçant à se complaire au charnel, avait porté l'humanisme au point d'adaptation où le christianisme, triomphant au début du IV<sup>e</sup> siècle, pouvait l'admettre. Jusqu'à la fin de l'antiquité, et même au-delà, il y eut des prolongements de l'hellénisme. La splendide mosaïque absidiale de Sainte-Pudentienne, à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, est traitée à l'antique, avec un naturel bien composé; elle est encore un peu encombrée d'indications de lieu à la manière des reliefs historiques des grandes époques, encore que la grandeur de la pensée religieuse les leur fasse beaucoup dépasser. Les saints représentés en toge à la coupole du baptistère de Naples, au V<sup>e</sup> siècle, seraient encore tout romains, n'était leur vie intérieure ardente. Très tardive une tête de statue de l'école d'Aphrodisias, en Asie Mineure,



aujourd'hui à Bruxelles, met toute la vérité de modelé et de psychologie de l'hellénistique au service d'une ferveur passionnée. L'humanisme s'y prêtait. Il se perpétuait même en formes moins expressives ; un humanisme trop terre à terre devient lassant aux reliefs des sarcophages chrétiens autant qu'il avait lassé aux sculptures des sarcophages païens.

Mais l'avenir était à la transposition qu'allait préférer l'art byzantin, dont l'humanisme sanctifié, après l'humanisme historique de Rome, prolongera dans une certaine mesure l'unité artistique de la Méditerranée. Il est vrai que cette confiance dans l'homme sera quelque temps interrompue. Au moment des invasions barbares en Occident, l'homme qui a connu la civilisation désespère de l'humain ; il le prend en horreur ; il recourt aux réseaux de végétation que les mosaïques du baptistère du Latran et du mausolée de Sainte-Constance avaient repris avec tant de grâce aux modèles hellénistiques et augustéens, comme symboles d'un paradis où l'on veut de moins en moins revoir des hommes. Au Ve siècle, et dans la suite, surtout dans les provinces les plus malheureuses de l'empire, l'art se repose de plus en plus de l'humain dans les entrelacs, les imbrications géométriques, les motifs de vannerie repris aux clôtures et constructions légères des nomades, dont l'arabesque sera un prodigieux surgen. L'Islam coupe en deux le monde méditerranéen. C'est seulement dans sa partie chrétienne que reprendra vigueur, et longtemps au prix des transpositions sacrées, cet humanisme qui avait unifié la Méditerranée antique. Mais, s'il a été exilé des pays qui l'avaient formé les premiers, il s'est répandu bien plus loin ; et, à travers les déchirements du monde actuel, où l'expressionnisme et le non-figuratif crient l'angoisse de l'homme et le souhait d'y échapper, l'humanisme refait son chemin. Beaucoup attendent de lui de marquer un jour, par un art mieux rallié à la vie, l'unité humaine de la terre.

*Fig. 125. L'école d'Aphrodisias, au sud-ouest de l'Asie Mineure, prolongea les tendances hellénistiques sous l'empire romain. Ce portrait d'homme, tardif, marqué, au sommet de la tête, de signes chrétiens, est extraordinaire parce qu'il joint à une plastique tout humaniste une ardente intensité mystique, généralement associée alors à une certaine dématérialisation, annonciatrice de Byzance. (Bruxelles, Ve siècle.)*



# Bibliographie

Des références détaillées à l'appui de toutes les parties de notre sujet auraient démesurément augmenté le volume. Il n'était possible que de mentionner des ouvrages d'ensemble sur les arts de la Méditerranée antique, les uns surtout pour la valeur du texte, d'autres plutôt pour l'abondance et la fidélité de l'illustration. Dans la plupart de ces livres, une bibliographie spécialisée permet d'étendre l'information. Il était particulièrement indiqué, dans nos listes, de faire figurer des volumes consacrés aux relations entre les arts anciens de l'Asie Antérieure et de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie. Je remercie vivement madame D. Homès-Fredericq et monsieur Herman De Meulenaere, mademoiselle V. Verhoogen et monsieur Jean Batty de m'avoir apporté le concours de leur autorité pour l'établissement d'une bibliographie qui, bien que limitée aux ouvrages généraux, reflète l'actualité des recherches.

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

Sur l'ensemble du monde antique et sur les arts comparables aux siens :

R. HUYGHE (sous la direction de), *L'art et l'homme*, T. I, Paris, 1957.

### Sur la Méditerranée antique :

G. KASCHNITZ VON WEINBERG, *Mittelmeerische Kunst. Eine Darstellung ihrer Strukturen* (Berlin, Gebr. Mann, 1965). (*Ausgewählte Schriften*, III.)

A. AYMARD et J. AUBOYER, *L'Orient et la Grèce antique*, tome I, Histoire générale des civilisations, Paris, 1957.

### Sur la Méditerranée antique avant les Grecs :

J. CAPART et G. CONTENAU, *Histoire de l'Orient ancien*, Paris, 1936.

S. LLOYD, *The art of the ancient Near East*, Norwich, 1961.

### Sur les origines :

V. GORDON CHILDE, *New light on the most ancient East*, London, 1952.

## ASIE ANTÉRIEURE

G. CONTENAU, *Manuel d'archéologie orientale depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre* (4 vol.), Paris, 1927-1947.

G. GOOSSENS, *L'art de l'Asie antérieure ancienne*, Bruxelles (Collection Lebegue), 1948.

H. FRANKFORT, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Suffolk-London, 1954 (Coll. Penguin Books, The Pelican History of Art).

S. MOSCATI, *Historical Art in the Ancient Near East*, Rome, 1963 (Coll. Studi Semitici, n° 8).

Sir Leonard WOOLLEY, *Mesopotamien und Vorderasien*, Baden-Baden, 1961. Traduction française: *Mésopotamie Asie Antérieure*, Paris, 1961.

Cl. F. A. SCHAEFFER, *Stratigraphie comparée et chronologie de l'Asie occidentale*, Londres, 1948.

Al. SCHARFF, *Die Frühkulturen Ägyptens und Mesopotamiens*, Leipzig, 1941.

M. E. MALLOWAN, *L'aurore de la Mésopotamie et de l'Iran*, Paris-Bruxelles, 1966. (Ed. anglaise, Londres, 1965.)

## Mésopotamie

M. A. BEEK, *Atlas van het Tweestromenland*, Amsterdam-Bruxelles, 1960.

PALLIS, *The Antiquity of Iraq*, Copenhague, 1956.

A. PARROT, *Sumer*, Paris, 1960 (Coll. Univers des formes).

A. PARROT, *Assur*, Paris, 1961 (Coll. Univers des formes).

A. PARROT, *Archéologie mésopotamienne*, I-II, Paris, 1946, 1953.

E. STROMMINGER, *Fünf Jahrtausende Mesopotamien*, Munich, 1962.

H. J. LENZEN, *Schätze aus dem Irak*, Eine Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, Köln, 1964.

## Iran

R. GHIRSHMAN, *L'Iran, des origines à l'Islam*, Paris, 1951.

R. GHIRSHMAN, *Perses, proto-iraniens, Mèdes, Achéménides*, Paris, 1963 (Collection: Univers des formes).

R. GHIRSHMAN, *Parthes et Sassanides*, Paris, 1962 (Collection: Univers des formes).

R. GODARD, *L'art de l'Iran*, Paris, 1962.

E. PORADA, *L'Iran ancien*, Paris, 1962 (Collection: L'art dans le monde).

L. VANDEN BERGHE, *Archéologie de l'Iran ancien*, Leiden, 1959.

A. U. POPE, *A Survey of Persian Art from prehistoric Times to the Present*, Londres, 1938.

**Anatolie**

- E. AKURGAL, *Die Kunst der Hethiter*, Munich, 1961.  
 E. AKURGAL, *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin, 1961.  
 E. AKURGAL, *Späthethitische Bildkunst*, Ankara, 1949.  
 H. BOSSERT, *Altanatolien: Kunst und Handwerk in Kleinasien von den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechischen Kultur*, Berlin, 1942.  
 G. CONTENAU, *La civilisation des Hittites et des Hurrites du Mitanni*, Paris, 1948.  
 L. DELAPORTE, *Les Hittites*, Paris, 1936 (Coll. Evolution de l'Humanité).  
 O. R. GURNEY, *The Hittites*, Penguin Books, 1952.  
 S. LLOYD, *Early Anatolia*, Penguin Books, 1956.

**Palestine**

- W. F. ALBRIGHT, *The Archeology of Palestine*, Penguin Books, 1949.  
 A. G. BARROIS, *Manuel d'archéologie biblique*, I-II, Paris, 1939, 1953.  
 L. H. GROLLENBERG, *Atlas de la Bible*, Paris, 1955.  
 K. M. KENYON, *Archaeology in the Holy Land*, Londres, 1960.

**Jordanie**

- G. L. HARDING, *The Antiquities of Jordan*, New York, 1959.

**Phénicie-Syrie.**

- G. CONTENAU, *La civilisation phénicienne*, Paris, 1949.  
 H. BOSSERT, *Altsyrien: Kunst und Handwerk in Cypern, Syrien, Palästina, Transjordanien und Arabien von den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechisch-römischen Kultur*, Tübingen, 1951.

**Egypte**

- J. CAPART, *L'Art égyptien, Etudes et Histoire*, Bruxelles, 1924.  
 J. CAPART, *L'Art égyptien, Choix de documents*, 4 vol., Bruxelles, 1922-47.  
 J. CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, 2 vol., Bruxelles, 1927-31.  
 J. CAPART, *Pour faire aimer l'art égyptien*, Bruxelles, 1949.  
 Chr. DESROCHES-NOBLECOURT, *L'art égyptien*, Paris, 1962.  
 C. DE WIT, *Oud-Egyptische Kunst*, Anvers-Bruxelles, 1946.  
 E. DRIOTON et P. DU BOURGUET, *Les pharaons à la conquête de l'art*, Tournai, 1965.  
 J. VANDIER, *Manuel d'archéologie égyptienne*, 4 tomes en 8 vol., Paris, 1952-64.  
 W. S. SMITH, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Harmondsworth, 1958.  
 S. DONADONI, *Arte Egizia*, Turin, 1955.  
 J. WOLDERING, *Aegypten, die Kunst der Pharaonen*, Bade-Baden, 1962.

- W. WOLF, *Die Kunst Aegyptens*, Stuttgart, 1957.  
 SAMIVEL, *Trésor de l'Egypte*, Paris 1954.  
 J. CAPART et M. WERBROUCK, *Memphis*, Bruxelles, 1930.  
 J. CAPART et M. WERBROUCK, *Thèbes*, Bruxelles, 1925.  
 G. JÉQUIER, *Temples memphites et thébains*, Paris, 1920.  
 G. JÉQUIER, *Temples ramessides et saïtes*, Paris, 1922.  
 G. JÉQUIER, *Temples ptolémaïques et romains*, Paris, 1924.  
 J. L. DE CÉNIVAL, *Egypte - L'architecture*, Fribourg, 1964.  
 J. Ph. LAUER, *Le problème des pyramides d'Egypte*, Paris, 1948.  
 I. E. S. EDWARDS, *The pyramids of Egypt*, New York, 1947.  
 C. ALDRED, *Old Kingdom Art in Ancient Egypt*, Londres, 1949.  
 C. ALDRED, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt*, Londres, 1950.  
 C. ALDRED, *New Kingdom Art in Ancient Egypt*, Londres, 1951.  
 W. S. SMITH, *Egyptian sculpture and painting in the Old Kingdom*, London, 1946.  
 A. BADAWY, *A History of Egyptian Architecture (The First Intermediate Period, the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period)*, Berkeley and Los Angeles, 1966.  
 H. G. EVERS, *Staat aus dem Stein*, München, 1929.  
 N. M. DAVIES, *Ancient Egyptian paintings*, 2 vol., Chicago, 1936.  
 A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne*, Genève, 1954.  
 M. BAUD, *Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine*, Le Caire, 1935.  
 J. VANDIER D'ABBADIE, *Catalogue des ostraca figurés*, 2 vol., Le Caire, 1936-39.  
 B. v. BOTHMER, *Egyptian Sculpture of the Late Period*, Brooklyn, 1960.  
 J. BECKWITH, *Coptic Sculpture 300-1300*, Londres, 1963.  
 K. WESSEL, *Koptische Kunst: Die Spätantike in Aegypten*, Recklinghausen, 1963.  
 K. WESSEL, *Koptische Kunst: Christentum am Nil*, Essen, 1963.  
 P. DU BOURGUET, *L'art copte* (catalogue d'une exposition au Petit Palais), Paris, 1964.  
 F. SCHACHERMEYR, *Aegaeis und Orient. Die überseeischen Kulturbeziehungen von Kreta und Mykenai mit Aegypten, der Levante und Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung des 2. Jahrtausends v. Chr.*, Vienne, 1967.  
 W. S. SMITH, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationship between the Arts of Egypt, the Aegean and Western Asia*, New Haven et Londres, 1965.  
 J. VERCOUTTER, *L'Egypte et le monde égéen préhellénique*, Le Caire, 1956.

**Grèce****Ensemble**

- G. M. A. RICHTER, *Handbook of greek Art*, London, Phaidon Press, 1960.  
 G. HAFNER, *Geschichte der griechischen Kunst*, Zurich, Atlantis, 1961.  
 K. SCHEFOLD, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (Reinbek, 2<sup>e</sup> éd., 1961).

R. GINOUVES, *L'Art grec*, Paris, Presses universitaires de France, 1964 (Collection «Les Neuf Muses»).

Fr. CHAMOIX, *La civilisation grecque*, Paris, Arthaud, 1963 (Collection «Les Grandes Civilisations»).

J. CHARBONNEAUX, *Aspects de la Grèce*, Paris, 1953.

### Grèce pré-dorienne

Sp. MARINATOS, avec photographies de M. HIRMER, *Kreta und das Mykenische Hellas*, München, Hirmer, 1959.  
[Traduction anglaise: *Crete and Mycenaea*, 1960.]

Fr. MATZ, *Kreta und frühe Griechenland Prolegomena zur Gr. Kunstgeschichte*, Baden-Baden, Halle, 1962 (Collection «Kunst der Welt»)  
[Traduction française: *La Crète et la Grèce primitive*, Paris, Albin Michel, 1962 (Collection «L'art dans le monde»)].

R. W. HUTCHINSON, *Prehistoric Crete*. Harmondsworth, Penguin Books, 1962 (Collection «Pélican»).

W. TAYLOR, *The Mycenaeans*, London, Thames and Hudson, 1964 (Collection «Ancient Peoples and Places»).

Les ouvrages suivants poursuivent l'étude de l'art au-delà des limites de l'époque pré-dorienne:

J. D. S. PENDLEBURG, *The Archeology of Crete*, London, Methuen, 1939.

P. DEMARGNE, *Naissance de l'Art grec*, Paris, Gallimard, 1964 (Collection «l'Univers des Formes»).

### Art grec

#### Architecture

D.S. ROBERTSON, *Handbook of Greek and Roman Architecture*, 2<sup>e</sup> éd. Cambridge, University Press, 1945.

W. B. DINSMOOR, *Architecture of Ancient Greece*, 3<sup>e</sup> éd. London, Batsford, 1950.

A. W. LAWRENCE, *Greek Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1957 Collection «Pelican History of Art»).

R. MARTIN, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, Paris, 1956.

R. MARTIN, *Manuel d'Architecture grecque*, T. I, *Matériaux et techniques*, Paris, A. Picard, 1965.

R. MARTIN, *Architecture Universelle. Monde grec*, Fribourg, Office du Livre, 1966.

H. BERVE, G. GRUBEN, avec photographies de M. HIRMER, *Griechische Tempel und Heiligtümer*, München, Hirmer, 1961.

G. GRUBEN, *Die Tempel der Griechen*, München, Hirmer, 1966.

R. VALLOIS, *L'architecture hellénique et hellénistique à Délos*, I, Paris, 1944.

G. LEROUX, *Les origines de l'édifice hypostyle*, Paris, 1913.

#### Sculpture

Ch. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque: la Sculpture (des origines au IV<sup>e</sup> siècle)*, 4 tomes en 7 volumes, Paris, A. et L. Picard, 1935 à 1963.

G. LIPPOLD, *Die Griechische Plastik*, München, Beck, 1950 (Coll. Handbuch der Archäologie, Heft V).

G. M. A. RICHTER, *Sculpture and Sculptors of the Greeks*. 3<sup>e</sup> ed. Yale, University Press, 1950 (3<sup>e</sup> réimpression, 1960).

J. D. BEAZLEY and B. ASHMOLE, *Greek Sculpture and Painting*, 2<sup>e</sup> éd. Cambridge, University Press, 1966.

R. LULLIES, avec photographies de M. HIRMER, *Griechische Plastik*, München, Hirmer, 1956.  
[Trad. française: *La Sculpture grecque*, Paris, Flammarion, 1959.]

J. CHARBONNEAUX, *La Sculpture grecque archaïque*, 1 vol.

J. CHARBONNEAUX, *La Sculpture grecque classique*, 2 vol., Lausanne-Paris, 1938, 1943, 1945.

P. DEVAMBEZ, *L'Art au siècle de Périclès*, Lausanne, 1955.

J. CHARBONNEAUX, *Les bronzes grecs*, Paris, Presses universitaires de France, 19 (Collection «L'Œil du connaisseur»).

#### Peinture et céramique

A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, München, Beck, 1953 (Collection «Handbuch der Archäologie», Heft VI).

W. KRAIKER, *Malerei der Griechen*, Stuttgart, Kohlhammer, 1958.

M. ROBERTSON, *La Peinture grecque*, Genève, Skira, 1959 (Collection «Les grands siècles de la peinture»).

P. ARIAS, avec photographies de M. HIRMER, *Mille anni di ceramica greca*, Milano, Sansoni, 1960.

[Traduction française: *Le vase grec*, Paris, Flammarion, 1962. Traduction anglaise, texte revu par B. B. Shefton: *History of greek Vase-Painting*, London, Thames and Hudson, 1962.]

Le petit livre de Fr. VILLARD, *Les vases grecs*, Paris, Presses universitaires de France, 1956 (Collection «L'Œil du connaisseur») est une introduction utile à l'étude des vases peints.

T. I. DUNBABIN, *The Greeks and their neighbours*, London, Society for promotion of Hellenic Studies, 1957.

### Italie

P. J. RILS, *An introduction to Etruscan art*, Copenhagen, 1953.

R. BLOCH, *L'art et la civilisation étrusques*, Paris, 1955.

M. PALLOTTINO, *La peinture étrusque*, Genève, 1952.

G. PESCE, Bronzes préhistoriques de Sardaigne, exposition au palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1954.

C. C. VAN ESSEN, *Précis d'histoire de l'art antique en Italie*, Bruxelles, 1960.

H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, 1950.

K. SCHEFOLD, *Römische Kunst als religiöses Phänomen*, Reinbek, 1964.

R. BIANCHI BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, Florence, 1961.

G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951.

G. KASCHNITZ VON WEINBERG, *Römische Kunst*- I-IV, Reinbek, 1961-1963.

H. KÄHLER, *Rom und seine Welt. Bilder zur Geschichte und Kultur*, Munich, 1958.

*Rom und sein Imperium*, Baden-Baden, 1962; trad. franç. *Rome et son empire*, Paris, 1963.

- G. PICARD, *L'art romain*, Paris, 1962.
- A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Turin, 1961.
- F. E. BROWN, *Roman architecture*, New York, 1961.
- L. CREMA, *Significato della architettura romana*, Rome, 1959.  
*L'architettura romana*, Turin, 1959.
- W. L. MACDONALD, *The architecture of the Roman Empire. An introductory story*, New Haven et Londres, 1965.
- P. E. ARIAS, *La scultura romana*, Messine, 2<sup>e</sup> éd., 1943.
- A. MAIURI, *La peinture romaine*, Genève, 1953.
- R. BRILLIANT, *Gesture and rank in Roman art*, New Haven, 1963
- D. E. STRONG, *Roman imperial sculpture*, Londres, 1961.
- J. CHARBONNEAUX, *L'art au siècle d'Auguste*, Lausanne, 1948.
- E. STRONG, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Florence, 1923-1926.
- A. RUMPF, *Stilphasen der spätantiken Kunst*, Cologne, 1957.

# Liste des photographies

Jaquette de couverture: Le temple de Poséidon, *Cap Sounion*;  
1. Tête de bronze d'un jeune Etrusque, *Musée archéologique, Florence*;  
2. Couteau de Djébel-el-Arak, *Musée du Caire*; 3. Masque de femme en albâtre, *Uruk, Musée de Bagdad*; 4. Tube d'ivoire d'Abydos, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 5. Statuette d'ivoire d'un roi coiffé de la tiare de Haute Egypte, *British Museum*. 6 et 7. Portail de l'enceinte funéraire du roi Djéser, *Saqqarab*; 8. Ziqqurat, *Ur*; 9. Temple d'accueil de Khéphren, *Gizeh*; 10. La pyramide de Khéops, *Gizeh*; 11. Grande statue de Khéphren, *Musée du Caire*; 12. Tête de la statue de Ti, *Musée du Caire*; 13. Stèle de bois de Hésy, *Musée du Caire*; 14. Stèle de bois de Hésy, *Musée du Caire*; 15. Joute nautique du tombeau Ptathotep, *Sakkara*; 16. Kurlil, *British Museum*; 17. Scribe accroupi, *Musée du Louvre*; 18. Scribe accroupi (détail), *Musée du Louvre*; 19. Grande stèle de Naramsin, *Musée du Louvre*; 20. Stèle de Ur-Nammu, *The University Museum, University of Philadelphia*; 21. Harpiste en marbre des Cyclades, *Musée National, Athènes*; 22. Obélisque de Sésostri I<sup>er</sup>, *Héliopolis*; 23. Sphinx de Tanis, *Musée du Caire*; 24. Statue d'Amenemhat III, *Musée du Caire*; 25. Tombe d'Intefiker; *nécropole thébaine; Louqsor*; 26. Relief de Sésostri I<sup>er</sup>, *Musée du Caire*; 27. Peinture murale du Palais de Mari, *Musée du Louvre*; 28. Tête d'Hammurabi, *Musée du Louvre*; 29. Lampadaire crétois, *Musée archéologique d'Héraklion*; 30. Fresque du chat de Haghia Triada, *Musée archéologique d'Héraklion*; 31. Vase des moissonneurs, *Musée archéologique d'Héraklion*; 32. Le temple de la reine Hatshepsout, *Deir-el-Bahari*; 33. Relief peint d'Anubis, *Chapelle d'Anubis, Deir-el-Bahari*; 34. Salle construite par Thoutmosis III, *Karnak*; 35. Obélisque de Thoutmosis I<sup>er</sup>, *Karnak*; 36. Chapiteaux de la chapelle de la déesse Hathor, *Deir-el-Bahari*; 37. Scène de chasse du tombeau d'Ouserhat, *Louqsor*; 38. Tombe de Menna, *nécropole thébaine, Louqsor*; 39. Panthère de Durkurigalzu, *Musée de Bagdad*; 40. Propylée de colonnes à chapiteaux de fleur ouverte, *temple de Louqsor*; 41. Portrait de la reine Tyi, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 42. Tombe de Ramosé, groupe des pleureuses, *nécropole thébaine, Louqsor*; 43. Colosse d'Aménophis IV, de *Karnak, Musée du Caire*; 44. Aménophis IV et Néfertiti, *Musée du Louvre*; 45. Une mère et son enfant, étude amarnienne, *British Museum*; 46. Tête de Néfertiti, *Musée du Caire*; 47. Tête de Toutankhamon, *Musée du Caire*; 48. Tête de Toutankhamon, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 49. Dague mycénienne, *Musée National, Athènes*; 50. Peinture murale de la reine Néfertari, *Vallée des Reines, Louqsor*; 51. Allée de colonnes à chapiteaux de fleur ouverte, *Karnak*; 52. Salle hypostyle, *Karnak*; 53. Grand relief de chasse de Ramsés III, *Médinet Habou*; 54. Le sphinx d'Alaça, *Alaça*; 55. Sphinx égyptien de reine, *Musée Barraco, Rome*; 56. Groupe de soldats célébrant des fêtes, *Deir-el-Bahari*; 57. Phalange de douze dieux, *Yasilikaya*; 58. Cortège du grand dieu, *Yasilikaya*; 59. Statue du dieu-fils, *Yasilikaya*; 60. Ziqqurat, *Tshoga-Zambil*; 61. Coupe en or provenant de Ras Shamra, *Musée du Louvre*; 62. Patère d'or de Ras Shamra, *Musée de Beyrouth*; 63. L'autel de Tukultinurta I<sup>er</sup>, *Musée de Berlin*; 64. Petit orant

de bronze, *Musée du Louvre*; 65. La chasse au lion, relief d'Assurnazirpal II, *British Museum*; 66. Obélisque de Salmanazar III, *British Museum*; 67. Scène de déportation, relief d'Assurbanipal, *Musée du Louvre*; 68. Relief émaillé de Babylone représentant un lion, *Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague*; 69. Vue d'une terrasse, *Persépolis*; 70. Canthare de Douris, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 71. Cruche rhodienne, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 72. Le temple C de Sélimonte; 73. Stèle égyptienne fin XVIII<sup>e</sup> dynastie, *Aegyptische Staatssammlung, Munich*; 74. L'athénaion, *Syracuse*; 75. Temple dit d'Héra Lacinia, *Agrigente*; 76. Ancien Héraion, *Paestum*; 77. Le Parthénon, *Athènes*; 78. Temple de Poséidon, *Paestum*; 79. Temple dit de la Concorde, *Agrigente*; 80. L'Erechtéion, *Athènes*; 81. La maison carrée, *Nîmes*; 82. Chapiteau à palmes grec, *Musée de Delphes*; 83. Chapiteau de Sahouré, *Musée du Caire*; 84. Statue de bois de Mena IV, *Musée des Antiquités, Turin*; 85. Couros de Milo, *Musée National, Athènes*; 86. Couros de Leontini, *Musée de Syracuse*; 87. Le couros de Critios, *Musée National, Athènes*; 88. Le Doryphore de Polyclète, *Musée National, Naples*; 89. Le discobole de Myron, *Musée des Thermes, Rome*; 90. Stèle de Salamine, *Musée du Pirée*; 91. La dame assyrienne, *Bibliothèque de l'Université d'Erlangen*; 92. Héra de Samos, *Musée du Louvre*; 93. Statue en péplos, *Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague*; 94. La Vénus de l'Esquilin, *Musée du Capitole, Rome*; 95. Tête de la statue d'Héra, *Musée d'Olympie*; 96. La déesse de Tarente, *Musée de Berlin*; 97. Hermès d'Alcamène, *Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 98. Thésée vainquant Antiope, *Trésor des Athéniens, Delphes*; 99. Apollon, du fronton ouest du temple de Zeus, *Musée d'Olympie*; 100. Le vieux devin, du fronton est du temple de Zeus, *Musée d'Olympie*; 101. Déméter et Coré, statues du fronton est du Parthénon, *British Museum*; 102. L'Apollon du Tibre, *Musée des Thermes, Rome*; 103. Relief central du Trône Ludovisi, *Musée des Thermes, Rome*; 104. Relief d'Eleusis, Triptolène écoutant Déméter et Coré, *Musée National, Athènes*; 105. Hélène couronnant Ménélas, *Musée de Sparte*; 106. La dame d'Elché, *Musée Archéologique National, Madrid*; 107. Danseuse de bronze, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 108. Couple accoudé, *Musée du Louvre*; 109. Tête de la statue d'Agias, *Musée de Delphes*; 110. Stèle funéraire, *Musée de Delphes*; 111. La Déméter de Cnide, *British Museum*; 112. Nymphe de Cyzique, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 113. Temple d'Horus, *Edfou*; 114. Le grand amphithéâtre, *Pouzzoles*; 115. Le Forum de Trajan, *Rome*; 116. Aqueduc romain, *Tarragone*; 117. Le Panthéon, *Rome*; 118. Vue du canal de Canope, *Villa Adriana, Tivoli*; 119. Basilique de Sainte-Marie Majeure, *Rome*; 120. Eglise de Sainte-Constance, *Rome*; 121. Buste funéraire d'Aurunculeius, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 122. Figure de martyr sous la coupole du baptistère de la cathédrale, *Naples*; 123. La concorde des tétrarques, *Basilique de Saint-Marc, Venise*; 124. Chapiteau corinthien de pilastre copte, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*; 125. Portrait d'homme de l'école d'Aphrodisias, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles*.

## Liste des dessins

- p. 14 Le protecteur des animaux, cylindre d'Uruk, *Musée de Berlin* ;  
p. 21 Vase de pierre d'Uruk orné de mosaïques, *Musée de Bagdad* ;  
p. 21 Disque de pierre de Hémaka orné de mosaïques, *Musée du Caire* ;  
p. 37 Colonne égyptienne en faisceau de papyrus, *British Museum* ;  
p. 51 Statuette d'adorant de Hafadje, *Musée de Philadelphie* ;  
p. 54 Plaque de bouclier d'Ur, *Musée de Bagdad* ;  
p. 58 Relief du pharaon Neouserré vainquant un Libyen, *Musée de Berlin* ;  
p. 81 Plaques de faïence de Cnossos représentant des maisons, *Musée d'Héraklion* ;  
p. 88 Pylône du temple de Khonsou à *Karnak* ;  
p. 98 Panthère de bois d'Amenophis II, *Musée du Caire* ;  
p. 106 Relief d'Aménophis IV représentant des fidèles prosternés, *Karnak* ;  
p. 117 Encorbellement achéen, *Tirynthe* ;  
p. 142 Idole de bronze du Lurisant, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles* ;  
p. 144 Caryatide de Tell-Halaf, *Musée de Berlin* ;  
p. 151 Plaque d'ivoire phénicienne, *Louvre* ;  
p. 154 Obélisque de Salmanasar III, *British Museum* ;  
p. 170 Corniche et gargouille de terre cuite, *Musée de Paestum* ;  
p. 171 Miroir de bronze égyptien au manche composé d'une tige de papyrus et d'une fleur de lis, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles* ;  
p. 173 Façade intérieure de l'héraion archaïque, *Paestum* ;  
p. 256 Reconstitution de la façade d'entrée du grand sanctuaire, *Baalbek*.

## Origine des photographies

A. C. L. : 5, 41, 56, 70, 97, 107, 121, 124, 125. ALINARI : 74, 84, 88. AGRACI : 28, 44. MUSÉE DE BAGDAD : 39. BAVARIA VERLAG : 91. MUSÉE DE BERLIN : 96. MUSÉE DE BEYROUTH : 62. BONNEFOY : 17, 19, 27, 64, 67, 92. BOUDOT-LAMOTTE : 54, 108. BRITISH MUSEUM : 4, 16, 45, 65, 66, 101, 111. BULLOZ : 18. A. BURNET : 48. DR. CAMAL : 75, 79. CIGANOVIC : 55, 76, 78, 89, 102, 103, 115, 117, 118, 119, 120, 122. CLUB CONNAISSANCE DU MONDE-BOCHER : 86. GIRAUDON : 2, 61, 87, 94. GLYPTOTHEQUE NY CARLSBERG : 68, 93. HOLLE VERLAG : 3. MME HOMES : 60. KONTOS : 21, 29, 30, 31, 49, 77, 80,

82, 83, 85, 90, 95, 98, 99, 100, 104, 105, 109, 110. Ed. LAFFONT : 57. CL. MAILLARD : 69. BILDARCHIVPHOTO MARBURG : 63. MAS : 106, 116. MERCKX, ED. : 114. P. MOLINARD : 72. MULLER & ÄGYPTISCHE STAATSSAMMLUNG : 73. NUOVA EDITORIALE : 123. THE UNIVERSITY MUSEUM, UNIVERSITY OF PHILADELPHIA : 20. PICARD : 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 22, 23, 24, 25, 26, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 42, 43, 47, 50, 51, 52, 53, 71, 112, 113. RAPHO : JAQUETTE DE COUVERTURE. SCALA : 1. A. THEODORIDES : 46. OFFICE DU TOURISME DE TURQUIE : 58, 59. ROGER-VIOLETT : 8, 35, 40, 81.

# Index

- Abou-Hoda - 119, 123  
 Abou-Simbel - 123, 131, 136;  
 grand temple d' - 131, 133, 167  
 Abou-Sir - 36  
 Abydos - 18; tombes royales -  
 18, 20; temple d' - 120, 123  
 Achéens - 84, 160, 191  
 Achéménides - 136  
 Achille - 233  
 Acropole (Athènes) - 131, 148,  
 183, 184, 184, 207, 213; Coré  
 en péplos de l' - 201; Musée  
 de l' - 194, 201  
 Actéon - 220  
*Aderno, athlète de bronze d'* (Syracuse) - 194  
 Adou, tombeau du prince (Denderah) - 39  
 Aemilia, basilique (Rome) - 94,  
 238, 253  
 Afrique - 75  
 Afrique du Nord - 261  
 Agadé - 61, 78, 140; dynastie d' -  
 56, 56, 58, 58, 59, 60, 142  
*Agiar* (statue, Delphes) - 228,  
 231  
 Agrigente - 176, 179, 181, 181,  
 194; *Couros d'*, - 194; Olym-  
 piéon d' - 184, 186; temple  
 d'Asclépios - 186; temple de  
 la Concorde - 181, 181; temple  
 d'Héra Lacinia - 176, 179  
 Ahmosis - 87  
 Ajax - 211  
 Akhetaton (ou Amarna) - 107  
 Akhnaton (ou Amenophis IV) -  
 106, 106, 110, 113, 120, 123,  
 231  
 Alaça Euyuk - 127, 128, 130  
 Alcamène - 207, 207; *Hermès* -  
 207, 207  
 Alcinoos - 201  
 Alep - 79  
 Alexandre - 160, 228  
 Alexandrie - 186, 233, 235, 252  
 Amarna - 107, 110, 110, 113,  
 120, 123; grand temple d' - 120  
 Amasis, général - 167  
 Amenemhat III - 69, 70, 70  
 Amenhotep - 102  
 Aménophis I<sup>er</sup> - 87  
 Aménophis II - 94, 95, 99;  
 tombe d' - 98  
 Aménophis III - 100, 102, 102,  
 106, 113, 115, 120, 123, 124  
 Aménophis IV (ou Akhnaton)  
 - 106, 106, 107, 110, 113, 142,  
 235  
 Amon - 88, 106, 113, 115, 120;  
 temple d' - 119  
 Amon-Ré - 106  
 Amyclées, trône d' - 205  
 Anatolie - 79, 123, 142, 144, 160,  
 172, 257  
*Anavysos, statue funéraire d'* - 194  
*Ankhaef, portrait du prince* (Bos-  
 ton) - 41  
 Anténor - 202, 208  
 Antiope - 208  
 Anubis, temple d' - 87, 90, 91,  
 94, 94  
 Aphrodisias - 265, 267  
 Aphrodite - 213, 218, 219  
*Aphrodite de Cnide* (Praxitèle) -  
 231  
*Aphrodite de Milo* - 232  
 Apollodore de Damas - 247  
 Apollon - 205, 208, 210, 211;  
 temple d' (Bassae) - 189;  
 temple d' (Corinthe) - 179  
*Apollon* : (Olympie) - 211, 215,  
 217; (Calamis) - 198  
*Apollon du Belvédère* (Léocharès)  
 - 232  
*Apollon du Tibre* (Thermes,  
 Rome) - 215, 217, 232  
*Apollon Strangford* (British Mu-  
 seum) - 194  
*Apoxyomène, l'* (Lysippe) - 231,  
 231  
 Araméens - 142  
*Argos, les Jumeaux d'* - 193  
 Aristote - 233  
 Arles - 244  
 Arménie - 144, 154  
 Artémis - 220  
*Artémision, dieu de l'* - 195, 217  
 Asclépios, temple d' (Agrigente)  
 - 186  
 Asiatiques - 13, 65, 87  
 Asie - 65, 69, 72, 87, 110, 119,  
 220  
 Asie Mineure - 61, 98, 117, 127,  
 128, 130, 131, 136, 160, 171,  
 224, 232, 244, 265, 267  
 Aspendos, théâtre d' - 244  
 Assouan - 67  
 Assur - 140  
 Assurbanipal - 152, 154  
 Assurnazirpal II - 152; *la chasse  
 au lion d'* (British Museum) -  
 152  
 Assyrie - 79, 98, 140, 142,  
 148, 151, 152, 152, 154, 201,  
 224  
 Assyriens - 28, 133, 151, 154,  
 155, 157, 171, 191, 201  
 Athéna - 190, 201, 211, 213, 216,  
 220, 222  
*Athéna* (ivoire et or, Phidias) -  
 189, 205, 206; (bronze, Phi-  
 dias) - 148  
*Athéna Lemnia* (Phidias) - 205  
*Athéna d'Endoios* - 206  
 Athéna Nikè, temple d' - 131,  
 184, 222  
 Athéna Pronaia, sanctuaire d'  
 (Delphes) - 175, 182  
 Athènes - 131, 148, 179, 182,  
 183, 190, 207, 213, 222, 227,  
 256; Musée d' - 63, 117, 193,  
 193, 194, 195, 220; rotonde  
 du trépid de Lysicrate - 190,  
 227; sanctuaire des Mystères  
 - 219  
 Athéniens - 181, 182, 211; trésor  
 des - 208  
 Aton - 113, 120; grand temple d'  
 - 148  
 'Atrée, trésor d' - 117, 249  
 Atrides - 213  
 Attique - 162, 179, 194, 206, 211  
 Auguste - 246  
*Aurige, l'* (Delphes) - 216, 226  
*Aurunculeius, buste d'* (Bruxelles)  
 - 260  
*Autel de Tukultinurta* - 141  
 Baalbek, sanctuaire de - 145,  
 256  
 Babel, tour de - 28  
 Babylone - 78, 79, 99, 155, 157  
 157, 158, 241, 244  
 Babylonie - 155  
 Babyloniens - 154, 155  
 Bagdad, Musée de - 16, 21, 54,  
 99  
 Baïes - 239, 241  
 Balawat - 152  
 Baraco, Musée (Rome) - 128,  
 130  
 Bassae - 222; temple d'Apollon  
 - 189, 190  
*Belvédère, Apollon du* - 232  
*Belvédère, torse du* - 232, 249  
 Béni-Hassan - 66, 75, 91, 133,  
 173

- Berlin, Musée de - 14, 14, 54, 58, 107, 140, 144, 204, 206  
 Bès - 144  
 Beyrouth, Musée de - 140, 162  
*Bible, la* - 241  
 Boghazkeuy (l'ancienne Hattusha) - 127, 130  
 Boston, Musée de - 41, 220  
 Branchides, voie sacrée des (Milet) - 136, 191  
 Breughel - 72  
 British Museum (ou Musée Britannique) - 18, 53, 54, 110, 133, 152, 154, 194, 215, 231  
*Brunus, buste de* - 226  
 Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire - 18, 21, 65, 102, 102, 115, 142, 163, 164, 164, 171, 226, 232, 260, 267, 267  
 Bryaxis - 235  
 Buhen - 94, 169, 173  
 Byblos - 13, 67, 72, 98  
 Byzance - 10, 259, 265, 267
- Cabires - 238; sanctuaire des (Samothrace) - 237, 254  
 Caen, églises de - 60, 145  
 Caire, Musée du - 14, 21, 41, 42, 44, 46, 54, 70, 94, 98, 110, 111, 113  
 Calamis - 198, 217  
 Callimaque - 190  
 Campanie - 239, 241, 243, 247, 257  
 Campaniens - 239  
 Canope, promenade de (Tivoli) - 250, 250  
 Capitole, Musée du (Rome) - 203, 226  
 Capoue - 257; *Vénus de* - 232  
 Carlsberg, glyptothèque Ny (Copenhague) - 54, 157, 203  
 Carthage - 179  
 Carthaginois - 179  
*Caryatides de l'Erechtéion, les* (Athènes) - 205, 207  
 Caserta Vecchia, cathédrale de - 257  
 I<sup>re</sup> Cataracte - 9, 26  
 II<sup>e</sup> Cataracte - 169  
 III<sup>e</sup> Cataracte - 75, 102  
 Cefalù, églises de - 145  
*Cheïkb-el-beled* - 44  
*Chronique d'Égypte, la* - 11  
 Chypre - 137, 140  
 Cime d'occident, la - 26, 27, 66, 90, 94, 238
- Cimon - 206  
*Cnide, Aphrodite de* (Praxitèle) - 231  
*Cnide, Déméter de* (Leocharès) - 231, 231  
 Cnossos - 79, 81, 81  
 Concorde, temple dit de la (Agrigente) - 181, 181  
 Constantin - 257  
 Constantin, basilique de Maxence et de (Rome) - 99, 257  
 Copenhague, Musée de - 54, 157, 202, 203  
 Coré - 190, 213, 215, 219, 220  
*Coré en péplos de l'Acropole* - 201  
*Coré dite naxienne* (Musée de l'Acropole, Athènes) - 201  
 Corfou, artémision de - 207, 208  
 Corinthe - 162, 189; Musée de - 194; temple d'Apollon - 179  
*Couteau de Djébel-el-Arak, le* - 144  
 Crète - 63, 79, 81, 84, 117, 117, 191, 228  
 Crétois - 79, 84, 117  
 Critios - 198, 216; *Couros de* - 195; *éphèbe de marbre de* - 194  
 Cyané - 36  
 Cyclades - 61, 63  
*Cylindre d'Uruk, le* - 144  
 Cynthe, temple du (Délös) - 237, 238  
 Cyrus - 157  
*Cyrus de Pasargade* - 157  
 Cyzique - 232; *Nymphé de* - 233
- Dahchour - 30, 35, 37  
 Damas: Apollodore de - 247; Musée de - 56; royaume de - 142  
 Darius - 155  
 Degas - 75  
 Deir-el-Bahari - 27, 66, 87, 90, 90, 94, 94, 95, 100, 117, 133, 133, 136, 173, 238, 241  
 Délös - 182, 216, 237, 238, 239, 253; létoion de - 79; Musée de - 193, 201; temple d'Isis - 148  
 Delphes - 184, 189, 191, 193, 202, 227, 231, 238; *Agias* - 228, 231; *Aurige I* - 216, 226; Musée de - 189, 215; rotonde de Marmaria - 227; sanctuaire d'Athéna Pronaia - 175, 182; temple de - 208; trésor des Athéniens - 208; trésor de Marseille - 189
- Delphien - 231  
 Delta - 13, 14, 18, 65, 69, 127  
 Déméter - 190, 213, 215, 219, 220  
*Déméter de Cnide* (Leocharès, British Museum) - 231, 231  
 Denderah - 39  
 Diane, temple de (Nîmes) - 253  
*Dieu barbu de Karkémish* - 191  
 Dionysos - 162, 190, 213, 228  
*Discobole, le* (Myron) - 198, 216  
*Djabboul, tête de* - 100  
*Djébel-el-Arak, le couteau de* - 13, 14, 14, 144  
 Djemdet Nasr - 16, 16, 20, 21, 27, 40, 50, 143  
 Djéser - 25, 26, 26, 29, 30, 31, 37, 40, 46, 50, 75, 98, 173  
 Doriens - 142, 191  
*Doryphore, le* (Polyclète) - 198  
 Doura-Europos - 264  
*Douris, canthare de* (Bruxelles) - 163  
 Dudhalya IV - 130, 133, 133  
*Dudu, plaque du prêtre* - 55  
 Durkurigalzu - 99, 99  
 Duruntash - 136, 137
- Ebibil, statue de l'intendant* (Louvre) - 56  
 Edfou, temple d'Horus - 234-237  
 Efflatunbunar - 133, 136  
 Egée, mer - 61, 63, 72, 95, 98, 100, 115, 117, 137, 140, 237  
 Egéens - 87  
 Eginète - 211  
 Égypte - 4, 7, 9, 13, 14, 16, 16, 18, 20, 25, 27, 29, 30, 31, 36, 50, 54, 54, 55, 56, 56, 58, 63, 65, 66, 67, 72, 75, 78, 79, 81, 87, 90, 90, 98, 99, 99, 100, 102, 106, 107, 110, 113, 113, 119, 120, 123, 123, 124, 130, 131, 137, 140, 142, 144, 146, 148, 148, 150, 155, 157, 161, 166, 167, 169, 170, 170, 171, 172, 173, 175, 183, 190, 191, 193, 198, 201, 201, 202, 205, 206, 223, 231, 233, 235, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 250, 250, 253, 257, 261, 262, 264, 264, 265; Basse - 13, 16, 171, 171; Haute - 13, 16, 18, 26, 27, 33, 171, 171
- Égyptiens - 8, 13, 14, 25, 35, 54, 65, 75, 88, 90, 110, 133, 157, 167, 172, 262  
 Elam - 100, 136  
*Elché, la dame d'* - 224, 226  
 Eleusis - 219, 220; *la fuyante d'* - 215  
 Empédocle - 186  
 Encelade - 186  
*Endoios, Athéna d'* - 206  
 Ephèse, artémision d' - 171, 201  
 Epiclès - 173  
 Epidaure - 190, 238; théâtre d' - 228  
 Erechtéion (Athènes) - 131, 144, 184, 184, 205, 207  
 Erlangen Musée d' - 201, 201  
 Eshnunna, ancienne (Tell Asmar) - 50  
 Espagne - 224, 226  
 Espagnol - 224  
*Esquilin, Vénus de l'* (Musée du Capitole, Rome) - 203  
 Etna - 186  
 Etrurie - 142, 162, 186, 223, 224, 225  
 Etrusques - 4, 182, 220, 223, 224, 226, 243  
 Eumachia, édifice d' (Pompéi) - 253  
 Euphrate - 8, 13, 16, 50, 54, 55, 88  
 Euripide - 148
- Florence - 4, 226  
 Fontenay, abbaye de - 99  
 Fortune, temple de la (Préneste) - 243  
 Forum romain - 94, 253  
 France - 99  
*Fuyante d'Eleusis, la* - 215
- Ganymède - 232  
 Gaulois - 242  
 Géla - 179  
 Gerf-Husseïn, temple de - 124  
 Gilgamesh, roi d'Uruk - 13  
 Gizeh - 36, 38, 41, 257; pyramide de Khéops - 35, 35; pyramide de Khéphren - 35; le grand Sphinx - 41, 102, 124; temple d'accueil de Khéphren - 31, 33; tombe de Seneb - 39  
 Glanum - 226  
 Gordion - 160  
 Grâces, les - 78  
 Grèce - 9, 10, 95, 117, 120, 131,

- 142, 148, 158, 166, 169, 170, 171, 173, 179, 182, 189, 191, 193, 198, 201, 202, 205, 217, 224, 226, 227, 228, 235, 237, 238, 239, 241, 243, 244, 259, 261; Grande - 170, 182, 220
- Grecs - 9, 133, 148, 150, 162, 164, 167, 169, 170, 173, 175, 181, 182, 183, 184, 189, 193, 205, 208, 227, 235, 253
- Gudéa* (statues) - 58, 60, 69, 72
- Hadès - 235
- Hadrien - 247, 249, 250, 250, 252
- Hafadjé - 50, 51,
- Hammurabi - 75, 78; *code de* - 78
- Hapou - 102
- Hathor - 95, 123, 130; temple de la déesse - 90, 94
- Hatshepsout Maâtkaré - 88, 90, 94, 95, 169; temple d' - 87
- Hattusha - 127
- Hattusil - 130, 131, 140
- Hébreux - 28
- Hécate, la triple - 78
- Hélène - 220
- Hélène* (tragédie d'Euripide) - 148
- Héliopolis - 25, 37, 67, 69, 88
- Hémaka, tombe de - 20
- Héra, temple d' (Olympie) - 204
- Héra de Samos* (Louvre) - 201, 201
- Héra Lacinia, temple d' (Agrigente) - 176, 179
- Héraclès - 211, 220
- Héraclès épitrapézios* - 231, 232
- Héraklion, Musée d' - 81, 84, 189, 191
- Herculanum - 239
- Hermès - 231
- Hermès d'Alcamène* - 207; *d'Olympie* - 231
- Hermopolis - 235
- Herouef, chapelle de - 102
- Hestia Guistiniani* - 202
- Hésyré (ou Hésy), ministre - 46; *siècles de bois de* - 46, 47
- Hippodamos de Milet - 241
- Hittites - 79, 98, 110, 119, 123, 127, 131, 133, 142, 144, 160, 171, 172, 191
- Horemheb, général - 115, 119, 123
- Horus - 46, 67; temple d' (Edfou) - 234, 237
- Hurrites - 79, 100- 144
- Hyksos - 72, 87, 90
- Ictinos - 189
- Ida, boucliers votifs de l'* - 161
- Imhotep - 25, 26, 27, 29, 30, 33, 36, 46
- Indo-Européens - 142, 143
- Intefiker, hypogée d' - 72, 75
- Ionie - 131, 133, 133, 157, 160, 171, 193, 201, 202, 204, 220
- Ioniens - 133, 136, 157, 171, 172
- Iran - 143, 144, 155
- Iris* - 215
- Ishtar - 78, 99, 155
- Ishtupilum, gouverneur de Mari - 78
- Isin, dynastie d' - 72, 78
- Isis - 237; temple d' (Délös) - 148, 237; temple d' (Philae) - 148, 234, 235; temple d' (Rome) - 148
- Islam - 267
- Istanbul, Musée d' - 56, 58, 60, 140, 201
- Italie - 186, 190, 224, 239, 250, 257
- Jérusalem - 146
- Jonas - 265
- Julia, basilique (Rome) - 94, 238, 253
- Jumeaux d'Argos, les* (Delphes) - 193
- Kaemqed, statue du prêtre* (Caire) - 54
- Kalah (aujourd'hui Nimrud) - 152
- Kapara - 144
- Karkémish - 133, 144, 145, 171, 216; *dieu barbu de* - 191
- Karnak - 66, 88, 88, 106, 106, 107, 107, 120, 123, 146, 238, 253; obélisque de Thoutmosis I<sup>er</sup> - 90; salle hypostyle - 119, 120, 123, 124, 255; temples de - 94, 95
- Karun - 224
- Kassites - 99
- Kerma - 75, 157
- Khaemhat, chapelle de - 102
- Khéops - 31, 35, 35
- Khéphren - 31, 33, 33, 35, 41, 90, 206
- Khéphren, statue en diorite de* - 41, 42
- Khonsou, temple de - 88
- Khorsabad - 148, 154, 184
- Kurlil* (British Museum) - 53, 54, 60, 84
- Lagash - 55, 58, 78
- Lapithes - 211
- Larsa, dynastie de - 72, 78
- Latran, baptistère du - 267
- Leocharès - 231, 231, 232
- Leontini, courros de* (Syracuse) - 194
- Leptis Magna - 254
- Levant - 58, 67, 72, 75, 87, 110, 115, 119, 123, 127, 130, 140, 140, 142, 151, 162, 191, 226
- Levantsins - 172
- Liban - 13, 18, 67, 72
- Libyens - 14, 58, 58
- Locres - 219
- Louqsor - 102, 102, 113, 120, 123, 124, 124, 186; temple de - 100
- Louvre, Musée du - 13, 14, 42, 46, 54, 56, 56, 58, 58, 75, 78, 100, 107, 110, 140, 141, 148, 151, 152, 162, 195, 201, 201, 220, 222, 226
- Lucanie - 181
- Lucaniens - 182
- Ladovisi, trône ou triptyque* - 218, 218, 219, 220
- Luristan - 143, 144, 157, 161, 208; *idole du* - 142
- Lydie - 223
- Lysistrate, rotonde du trépied de - 190, 227
- Lysippe - 228, 231, 231, 232
- Madrid - 224
- Malatya - 144
- Mari - 54, 55, 56, 78, 99, 261; palais de - 75, 78
- Marmaria, rotonde de (Delphes) - 227
- Marseille, trésor de (Delphes) - 189
- Marsyas - 216
- Massalia, trésor de (Delphes) - 148
- Maxence et Constantin, basilique de (Rome) - 99, 257
- Mèdes - 154, 155, 157
- Médinet Habou - 126, 152, 234, 239; temple de - 75, 124, 148
- Méditerranée - 7, 9, 10, 50, 55, 56, 58, 75, 98, 106, 110, 115, 124, 137, 142, 143, 144, 157, 162, 166, 189, 191, 237, 243, 259, 267
- Méggiddo - 137
- Meir, nécropole de - 72
- Mélos - 193
- Memnon, les colosses dits de* - 102
- Memphis - 27, 107, 124, 235
- Mena, statue de* (Turin) - 193
- Ménélas - 220
- Ménès - 16
- Menna, tombe de - 95
- Menthouhotep le Grand - 27, 65, 69, 90
- Mer Rouge - 75, 91
- Mésopotamie - 9, 13, 14, 16, 18, 20, 25, 26, 27, 40, 50, 54, 56, 60, 72, 78, 99, 130, 133, 137, 140, 143, 154, 155, 170, 239, 241, 243, 256, 257; Moyenne - 50
- Mésopotamiens - 8, 13, 27, 75, 142
- Milet - 136, 191; didymaion de - 171; Hippodamos de - 241; voie sacrée des Branchides - 191
- Milo - 232; *Aphrodite ou Vénus de* - 232, 249; *grand courros de* - 193, 193
- Mitanni - 98, 140
- Mitanniens - 79
- Munich, Glyptothèque de - 172, 194
- Mycènes - 39, 115, 117, 127, 160, 173
- Myron - 195, 216; *le Discobole* - 198
- Mystères, sanctuaire des (Athènes) - 219
- Nabuchodonosor - 155
- Naples: cathédrale de - 262; baptistère de - 265
- Naramsin - 56, 58, 58; *siècle de* (Louvre) - 56, 58, 141
- Néferouré, princesse - 94
- Néfertari - 120, 123, 124
- Néfertiti - 110, 113; *buste de la reine* (Berlin) - 107; *tête de la reine* (Caire) - 110, 111
- Neouserré - 58, 58; temple de - 36
- Néron - 247
- New York - 193
- Nicandra, ex-voto de* (Délös) - 201

- Nil - 8, 13, 16, 18, 36, 55, 66, 88, 90, 102, 123, 133, 137, 191  
 Nîmes - 189, 244; l'aqueduc de - 246; la Maison Carrée - 187, 189; temple de Diane - 253  
 Nimrud (ancienne Kalah) - 152  
 Ninive - 58, 154  
*Niobé* (du Sipyle) - 133, 191  
 Nofrit - 40  
 Nubie - 26, 27, 33, 75, 75, 94, 119, 123, 124, 127, 130, 167, 169  
 Nuzi - 98, 100  
*Nymphe de Cyrique, la* - 233  
  
 Obeid, temple d' - 55  
 Occident - 26, 27, 66, 90, 94, 189, 223, 238, 267  
*Odysée, l'* - 148, 201  
 Olympie - 164, 182, 206, 208, 210, 211, 213, 213, 217, 220, 227; *Apollon d' - 215; Hermès d' - 231*; temple d'Héra - 204; temple de Zeus - 179, 227; *Zeus d' - 231*  
 Olympiens - 186, 208  
 Orange, arc de triomphe d' - 256  
 Orient - 4, 7, 20, 79, 87, 98, 106, 107, 120, 124, 136, 142, 146, 151, 157, 189, 190, 191, 201, 206, 216, 241, 257, 261, 262, 264, 264, 265; Proche - 7, 10, 81, 98  
 Orientaux - 13, 14, 172, 205  
 Osiris - 13, 235  
*Ostie - 241, 256, 261*  
*Onadjy, stèle du roi - 46*  
 Ouserhat, tombeau de - 94, 102  
 Ouserkaef - 36  
  
 Paestum - 182, 243; ancien héraion de - 95, 170, 173, 175, 176; grand héraion de - 181, 182  
 Palerme, Musée de - 220  
 Palestine - 142, 146, 223  
 Palmyre - 264  
 Panathénées - 131, 222; *frise des - 220*  
 Panthéon (Rome) - 117, 190, 247, 248, 249, 250, 250, 252, 253  
 Parthénon (Athènes) - 131, 178, 179, 181, 181, 182, 183, 184, 184, 189, 190, 199, 201, 205, 206, 211, 213, 215, 215, 220, 250, 252  
 Parthes - 160  
*Pasargade, Cyrus de - 157*  
 Pedouamenapt, tombeau de - 148  
 Pelesati - 223  
 Pelops - 211, 213  
 Pépi I<sup>er</sup> - 44  
 Pergame - 241, 242, 243  
 Périclès - 181, 206, 219  
 Perse - 155, 202  
 Persépolis - 157, 159  
 Perses - 155, 157  
 Pétosiris, temple-tombeau de - 235  
 Phalaris - 186  
 Phénicie - 137, 142, 164, 201  
 Phéniciens - 137, 151, 162  
 Phidias - 131, 189, 190, 201, 205, 206, 207, 210, 211, 213, 215, 217, 219, 220; *Athéna* (bronze) - 148; *Athéna* (ivoire et or, Parthénon) - 189, 205, 206; *Athéna Lemnia* - 205; *Zeus* (ivoire et or, Olympie) - 206, 213  
 Philadelphie, Musée de - 51, 59  
 Philae, temple d'Isis - 148, 234  
 Philistins - 223  
 Philoctète - 194  
 Phrygie - 160, 224  
 Phrygiens - 160, 171  
*Pirée, stèle du - 199*  
 Platon - 228, 232, 262  
 Pline l'Ancien - 37  
 Plotin - 262  
*Pollux, torse dit de* (Louvre) - 195  
 Polyclète - 198, 201, 206, 207; *le Doryphore de - 198*  
 Polygnote de Thasos - 206  
 Pompéi - 182, 239; édifice d'Eumachia - 253; thermes de - 256  
 Porte Majeure, basilique de la - 254  
 Poséidon - 211, 213, 220; temple de (Cap Sounion) - 179  
*Poséidon - 232*  
 Pouzzoles - 239, 241  
 Praxitèle - 231  
 Préneste, temple de la Fortune - 243  
 Priam - 208  
 Priniás - 191, 208; temple de - 191  
 Propylées (Athènes) - 178, 183, 184, 256  
 Protée - 148  
 Provence - 162, 226  
  
 Psammétique I<sup>er</sup> - 167  
 Psammétique II - 167  
 Ptahhotep II - 50  
*Ptoion, courros du* (Musée National d'Athènes) - 194  
 Ptolémées - 237, 238  
 Pudukhepa - 130  
 Puzurishtar, gouverneur de Mari - 78  
 Pyrrhus - 208  
 Pythagoras de Samos - 194, 195, 220  
 Python, le serpent - 217, 232  
  
 Râhotep, général prince - 40  
 Ramessides - 150  
 Ramosé - 106; chapelle de - 102, 102  
 Ramsès I<sup>er</sup> - 119  
 Ramsès II - 120, 123, 124, 124, 130, 131, 133, 140  
 Ramsès III - 148, 152; grand temple de (Médimet Habou) - 75, 124, 126, 148  
 Raphaël - 164  
 Ras Shamra (l'ancienne Ugarit) - 137, 140; *coupe d'or de* (Beyrouth) - 162  
 Ré, dieu-soleil - 25, 37  
 Reggio Calabria, Musée de - 219  
*Rencontre du grand dieu et de la grande déesse, la* - 131  
 Rhodes - 162  
 Romains - 223, 235, 238, 242, 243, 244, 246, 247, 252, 253, 257, 260, 261  
 Rome - 10, 67, 99, 120, 160, 166, 186, 198, 218, 224, 235, 238, 241, 241, 242, 243, 244, 247, 250, 253, 255, 256, 257, 259, 259, 261, 262, 264, 264, 265, 267; aqueduc - 246; forum de Trajan - 244; Musée Barraco - 128, 130; Musée du Capitole - 203; Musée des Thermes - 195, 215, 218; temple d'Isis - 148; temple de Vénus et Rome - 250, 252  
  
 Sahouré - 54, 189; temple de - 36  
 Sainte-Agnès, basilique - 254  
 Sainte-Constance, mausolée de (Rome) - 256, 259, 267  
 Sainte-Marie-Majeure, basilique (Rome) - 254, 255  
 Sainte-Pudentienne - 265  
  
 Sainte-Sabine, basilique - 145, 190, 254  
 Saint-Marc, église (Venise) - 264, 264  
 Saint-Paul-hors-les-murs, basilique - 254  
 Saint-Pierre, basilique - 254  
 Saïs - 150  
 Salmanasar III - 152; *statue de* (British Museum) - 133, 191; obélisque de (British Museum) - 154  
 Salomon, temple de - 148  
 Samos: *Héra de* (Louvre) - 201, 201; Musée de - 193; Pythagoras de - 220  
 Samothrace - 239; sanctuaire des Cabires ou cabirion - 237, 254  
 San Prisco - 257  
 Saqqarah - 25, 26, 26, 27, 29, 33, 36, 37, 46, 50, 75  
 Sardaigne - 142, 223  
 Sardes (ville) - 223  
 Sardes, les - 223, 224  
 Sarenpout II - 67; hypogée de - 88  
 Sargon - 58  
*Sargon, stèles de victoire de* (Louvre) - 56  
 Sargon II d'Assyrie - 154; palais de - 148  
 Sassanides - 160, 257  
 Scopas - 231  
*Scribe accroupi, le* (Louvre) - 54  
 Scythes - 154  
 Ségeste, temple de - 181, 182  
 Ségovie, aqueduc de - 246  
 Sélinonte: temple C - 169, 175; temple E - 179, 220  
 Sémites - 55, 58  
 Sendjirli - 144, 145  
 Senéb, tombe de (Gizeh) - 39  
 Senmout, ministre - 94  
 Sennachérib - 154  
 Sérapis - 235, 250  
 Sésostri I<sup>er</sup> - 66, 67, 69, 69, 72, 75, 87, 88  
 Sésostri III - 69, 70  
 Séthi I<sup>er</sup> - 119, 120, 123  
 Sévères, basilique des (Leptis Magna) - 254  
 Shakalás - 142  
 Shamshiadad I<sup>er</sup> - 79  
 Shardanas - 142, 223  
 Sharkalisharri - 58  
 Sheshonq I<sup>er</sup> - 146, 148

- Shuppiluluma - 127  
 Sicile - 142, 170, 181, 182, 186, 208, 220  
 Sicyone - 227  
 Sipyle - 133, 191  
 Snéfrou - 30, 31, 35, 37  
 Soleb - 102  
 Soudan - 102, 157  
 Soudanais - 102  
 Sounion, cap, temple de Poséidon - 179  
 Sparte - 179, 205, 220  
*Sphinx Baracco, le* - 130  
 Sumer - 18, 20, 29, 30, 54, 55, 56, 143, 144  
 Sumériens - 25, 27, 28, 53, 58, 184  
 Suse - 136, 137, 155, 158  
 Syracuse - 36, 179, 181, 182; apollonion de - 170, 173; athénaion de - 175, 179, 186, 216; *couros de* - 193; Musée de - 194; théâtre de - 228  
 Syrie - 72, 75, 79, 100, 127, 137, 142, 145, 152, 261; Haute - 142, 144, 184  
 Syriens - 102  
 Syro-Hittites - 133, 144, 171, 191  
 Tanis - 70  
*Tarente, déesse de* (Berlin) - 204, 206  
 Tarragone, aqueduc de - 246  
 Téglatphalazar I<sup>er</sup> - 142  
 Téglatphalazar III - 154  
 Télamon - 211  
 Tell Asmar (ancienne Eshnunna) - 50  
 Tell Brak - 51  
 Tell Halaf - 133, 144, 144, 184  
 Tell Harmal - 78  
 Tell Rimah - 75  
*Ténéa, couros funéraire de* (Glyptothèque de Munich) - 194  
 Thasos, Polygnote de - 206  
 Thébaïde - 148  
 Thébains - 88  
 Thèbes - 65, 66, 95, 102, 106, 107, 110, 124; tombeau de Pedouamenapt - 148  
 Théonoé - 148  
 Thermes, Musée des (Rome) - 195, 198, 215, 218  
 Thésée - 208  
 Thorikos, théâtre de - 228  
 Thot - 235  
 Thoutmès (ou Thoutmosis), sculpteur - 107  
 Thoutmosis I<sup>er</sup> - 87, 88; obélisques de - 88, 90  
 Thoutmosis III - 88, 94, 95, 98, 128, 130, 238, 253; tombe de - 98  
 Thoutmosis IV - 95  
*Ti, statue de* - 44  
*Tibre, Apollon du* (Thermes, Rome) - 215, 217, 232  
 Tigre - 50  
 Tirynthe - 127  
 Tivoli - 250; promenade de Canope - 250, 250; villa de - 250, 250  
 Tiyyi - 102, 106, 113; *portrait de* (Bruxelles) - 102, 102  
 Tourmanin, basilique de - 145  
 Toutankhamon - 113, 113, 115, 127, 152, 172  
 Trajan: forum de - 244, 246; kiosque de - 235  
 Triptolème - 219, 220  
 Troie - 61, 117, 211, 241  
*Trône Ludovisi* (Rome) - 218, 218, 219, 220  
 Troyens - 223  
 Tshoga-Zambil (ancienne Duruntash), ziqqurat de - 136, 137  
*Tukultinurta Ier, autels de* (Berlin et Istanbul) - 140, 141, 141  
 Turin, Musée de - 95, 193  
 Turshas - 142, 223  
 Ugarit - 100, 140  
 Uqair - 157  
 Ur - 28, 54, 55, 60, 78, 136, 137, 157, 239; nécropole d' - 54, 56, 257; ziqqurat d' - 59, 60  
 Urartu (future Arménie) - 154, 201, 224  
 Urnammu - 59  
*Urnanshe, statue de la chanteuse* (Damas) - 56  
 Uruk - 14, 16, 16, 18, 20, 21, 30, 40, 75, 99, 144, 155; *le cylindre* d' (Berlin) - 144; Gilgamesh, roi d' - 13  
*Valentini, torse* (Rome) - 195  
 Véies - 224  
 Venise - 81; église Saint-Marc - 264, 264  
 Vénus et Rome, temple de (Rome) - 250, 252  
*Vénus de Capoue* - 232  
*Vénus de Milo* - 232, 249  
 Vérone - 244  
 Vespasien - 148  
 Vesta, temple de - 247  
 Vitruve - 238  
*Volomandra, couros de* - 194  
*Xanthe, les néréides de* - 222, 228  
 Yarimlim - 79  
 Yasilikaya - 130, 131, 133, 171, 242  
 Zagros - 56, 58  
 Zeus - 152, 208, 213, 220; temple de (Agrigente) - 186; temple de (Olympie) - 179, 227  
*Zeus d'Olympie* (Phidias) - 206, 213, 231  
 Zeus-Hadad - 186  
 Zimrilim, roi de Mari - 78, 99; *l'investiture de* (Louvre) - 75, 78, 261



# Table des matières

Introduction	
NAISSANCE ET MISSION DE L'HUMANISME ARTISTIQUE	7
Chapitre I	
L'ÉGYPTE ET LA MÉSOPOTAMIE, À LA FIN DU IV <sup>e</sup> MILLÉNAIRE AVANT J.-C., PASSENT PAR UNE PHASE PRESQUE COMMUNE	13
Chapitre II	
L'ÉGYPTE ET LA MÉSOPOTAMIE AU —III <sup>e</sup> MILLÉNAIRE SE CRÉENT DES ARTS DIFFÉRENTS OÙ ÉGYPTIENS ET SUMÉRIENS VONT À L'EXTRÊME DE LEURS TENDANCES	23
Chapitre III	
LA MER ÉGÉE AU —III <sup>e</sup> MILLÉNAIRE, CHANGE EN GÉOMÉTRISME L'EXPRESSIONNISME ORIENTAL	61
Chapitre IV	
LES RENAISSANCES DU DÉBUT DU —II <sup>e</sup> MILLÉNAIRE	65
Chapitre V	
AU MILIEU DU —II <sup>e</sup> MILLÉNAIRE, LA STABILITÉ POLITIQUE GÉNÉRALISE LA CIVILISATION	85
Chapitre VI	
LA FIN DU —II <sup>e</sup> MILLÉNAIRE OPPOSE AUX MENACES DES INVASIONS UN ART DE MOUVEMENT	119
Chapitre VII	
DÉCHAÎNEMENT ET REcul DE L'EXPRESSIONNISME AUTOUR DES ANNÉES 1000 AV. J.-C.	143

Chapitre VIII	
L'ÉGYPTE, APRÈS LE NOUVEL EMPIRE, MAINTIEN SES TENDANCES, MAIS INNOVE EN ACCORD AVEC L'ORIENT	147
Chapitre IX	
L'ORIENT DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU 1 <sup>er</sup> MILLÉNAIRE	151
Chapitre X	
L'ART GREC ARCHAÏQUE ET CLASSIQUE RECRÉE PAR LE RYTHME L'ACCORD ENTRE HUMANISME ET PARTI RECTANGULAIRE, QUE L'ÉGYPTE AVAIT OBTENU PAR CONTINUITÉ DE VOLUME	161
Chapitre XI	
LES SARDES ET LES ÉTRUSQUES PÉNÉTRATION DE L'HUMANISME EN OCCIDENT	223
Chapitre XII	
LA SECONDE MOITIÉ DU — 1 <sup>er</sup> MILLÉNAIRE PRÉPARE UN INTERNATIONALISME GÉNÉRALISÉ	227
Chapitre XIII	
LA SYNTHÈSE ROMAINE ÉLARGIT À TOUTE LA MÉDITERRANÉE UN ART UNIFIÉ	243
Chapitre XIV	
LE CHRISTIANISME FAIT SIEN L'HUMANISME TRANSPOSÉ QUI DE ROME PASSE À BYZANCE	265
Bibliographie	269
Liste des photographies	273
Liste des dessins	274
Origine des photographies	274
Index	275

LE PRÉSENT OUVRAGE EST LE SECOND VOLUME  
PARU DANS LA COLLECTION «L'ART TÉMOIN».  
IL A ÉTÉ IMPRIMÉ PAR LES SOINS DE  
L'IMPRIMERIE DESOER, À LIÈGE.  
LA PHOTOGRAVURE DES ILLUSTRATIONS EN  
NOIR ET BLANC ET EN COULEURS A ÉTÉ  
EXÉCUTÉE PAR LES ÉTABLISSEMENTS  
LEMAIRE FRÈRES, À BRUXELLES. LA RELIURE  
A ÉTÉ RÉALISÉE PAR LES ATELIERS DE  
RELIURE DE LA DESOER S.A.



*Imprimé en Belgique*

## **Règles d'utilisation des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques réalisées et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées dans le présent texte. Celui-ci est accessible sur le site web des bibliothèques et reproduit sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert ; il s'articule selon les trois axes [protection](#), [utilisation](#) et [reproduction](#).

### ***Protection***

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les bibliothèques de l'ULB ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

#### **3. Localisation**

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <[http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\\_du\\_fichier.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf)> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### ***Utilisation***

#### **4. Gratuité**

Les bibliothèques de l'ULB mettent [gratuitement](#) à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

## 5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

## 6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

## 7. Exemplaire de publication

Par ailleurs, quiconque publie un travail – dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux bibliothèques de l'ULB un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Exemplaire à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be

## 8. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

## ***Reproduction***

### 9. Sous format électronique

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

### 10. Sur support papier

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

### 11. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.