

ÉLIE FAURE

2

HISTOIRE DE L'ART

2

L'ART ANTIQUE



*Lib
Paris
H. Floury*

H. FLOURY, Éditeur
1, BOULEVARD DES CAPUCINES
PARIS

1909

19 1909



**BIBLIOTECA
CENTRALA A
UNIVERSITAȚII
DIN
BUCUREȘTI**

Nº Curent 2754 Format
11395
Nº Inventar 9560 Anul
Secția Raftul

A MA FEMME

HISTOIRE DE L'ART

Jan. 1860

7754.

ELIE FAURE

Histoire de l'Art

L'ART ANTIQUE

*...tu vois Prométhée, celui qui a apporté
aux hommes le Feu.*

ESCHYLE

BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITĂȚII
BUCUREȘTI



H. FLOURY

ÉDITEUR

1, Boulevard des Capucines, 1

PARIS

1909

7(09)(3)

11395.

CONTROL 1957

BIBLIOTECA CENTRALA DE RESEARCH
BUCURESTI
COTA 7754

CONTROL 1957

ec 198 / 24

1961

L

B.C.U. Bucuresti



C11395



INTRODUCTION

L'art, qui exprime la vie, est mystérieux comme elle. Il échappe, comme elle, à toute formule. Mais le besoin de le définir nous poursuit, parce qu'il se mêle à toutes les heures de notre existence habituelle pour en magnifier les aspects par ses formes les plus élevées ou les déshonorer par ses formes les plus déchues. Quelle que soit notre répugnance à faire l'effort d'écouter et de regarder, il nous est impossible de ne pas entendre et de ne pas voir, il nous est impossible de renoncer tout à fait à nous faire une opinion quelconque sur le monde des apparences dont l'art a précisément la mission de nous révéler le sens. Les historiens, les moralistes, les biologistes, les méta-

physiciens, tous ceux qui demandent à la vie le secret de ses origines et de ses fins sont conduits tôt ou tard à rechercher pourquoi nous nous retrouvons dans les œuvres qui la manifestent. Mais ils nous obligent tous à rétrécir notre vision, quand nous entrons dans l'immensité mouvante du poème que l'homme chante, oublie, recommence à chanter et à oublier depuis qu'il est homme, à la mesure des cadres trop étroits de la biologie, de la métaphysique, de la morale, de l'histoire. Or, le sentiment de la beauté est solidaire de toutes ces choses à la fois, et sans doute aussi il les domine et les entraîne vers l'unité possible et désirée de toute notre action humaine, qu'il est seul à réaliser.

Ce n'est qu'en écoutant son cœur qu'on peut parler de l'art sans l'amoindrir. Nous portons tous en nous notre part de vérité, mais nous l'ignorerons nous-mêmes si nous n'avons pas le désir passionné de la rechercher et si nous n'éprouvons aucun enthousiasme à la dire. Celui qui laisse chanter en lui les voix divines, celui-là seul sait respecter le mystère de l'œuvre où il a puisé le besoin de faire partager aux autres hommes son émoi. Michelet n'a pas trahi les ouvriers gothiques ou Michel-Ange, parce que la passion qui soulève le vaisseau des cathédrales ou déchaîne son orage aux voûtes de la Sixtine le dévotait. Baudelaire a pénétré jusqu'au foyer central d'où rayonne en force et en lumière l'esprit des héros, parce qu'il est un grand poète. Et si les idées de Taine ne sont pas mortes avec lui, c'est que sa nature d'artiste dépasse sa volonté et que sa rigidité dogmatique est débordée sans cesse par le flot toujours renouvelé des sensations et des images.

Il est venu à l'heure où nous apprenions que notre propre destinée était liée aux actes de ceux qui nous précèdent sur la route et à la structure même de la terre où nous sommes nés. Il avait le droit de voir la forme de notre pensée sortir du moule de l'histoire. « L'art résume la vie ». Il entre en nous avec la force de nos sols, avec la couleur de nos ciels, à travers les préparations ataviques qui le déterminent, les passions et les volontés des hommes qu'il définit. Nous employons à

l'expression de nos idées les matériaux qu'atteint notre regard et que nos mains peuvent toucher. Il est impossible que Phidias et Rembrandt, le sculpteur qui vit dans la lumière du Midi, au milieu d'un monde accusé, le peintre qui vit dans la brume du Nord, au milieu d'un monde flottant, deux hommes que séparent vingt siècles au cours desquels l'humanité a vécu, a souffert, a vieilli, se servent des mêmes mots... Seulement il est nécessaire que nous nous reconnaissons dans Rembrandt comme dans Phidias.

C'est seulement notre langage qui prend et garde l'apparence de ce qui frappe immédiatement nos sens autour de nous. Nous ne demanderions à l'art que de nous enseigner l'histoire s'il n'était qu'un reflet des sociétés qui passent avec l'ombre des nuages sur le sol. Mais il nous raconte l'homme, et l'univers à travers lui. Il dépasse l'instant, il élargit le lieu de toute la durée, de toute la compréhension de l'homme, de toute la durée et l'étendue de l'univers. Il fixe l'éternité mouvante dans sa forme momentanée.

En nous racontant l'homme, c'est nous qu'il nous apprend. L'étrange, c'est qu'il soit besoin de nous le dire. Le livre de Tolstoï (1), ne signifiait pas autre chose. Il est venu à une heure douloureuse, alors que fortement armés par notre enquête, mais désorientés devant les horizons qu'elle ouvre et nous apercevant que notre effort s'est dispersé, nous cherchons à confronter les résultats acquis pour nous unir dans une foi commune et marcher de l'avant. Nous pensons et nous croyons ce que nous avons besoin de penser et de croire, c'est ce qui donne à nos pensées et à nos croyances, au cours de notre histoire, ce fond indestructible d'humanité qu'elles ont toutes. Tolstoï a dit ce qu'il était nécessaire de dire à l'instant où il l'a dit.

L'art est l'appel à la communion des hommes. Nous nous reconnaissons les uns les autres aux échos qu'il éveille en nous, que nous transmettons à d'autres que nous par l'enthou-

(1) *Qu'est-ce que l'Art?*

siasme et qui retentissent en action vivante dans toute la durée des générations sans parfois qu'elles le soupçonnent. Si quelques-uns d'entre nous entendent seuls cet appel aux heures d'incompréhension et d'affaissement général, c'est qu'ils représentent à ces heures l'effort idéaliste qui ranimera l'héroïsme endormi dans les multitudes. On a dit que l'artiste se suffit à lui-même. Ce n'est pas vrai. L'artiste qui le dit est atteint d'un orgueil mauvais, qu'il paie ou qu'il paiera en restant seul. L'artiste qui le croit n'est pas un artiste. S'il n'avait pas eu besoin du plus universel de nos langages, l'artiste ne l'aurait pas créé. Dans une île déserte, il bêcherait la terre pour faire pousser son pain. Nul n'a plus besoin que lui de la présence et de l'approbation des hommes. Il parle parce qu'il les sent autour de lui, et dans l'espoir souvent déçu et jamais découragé qu'ils finiront par l'entendre. C'est sa fonction de répandre son être, de donner le plus possible de sa vie à toutes les vies, de demander à toutes les vies de lui donner le plus possible d'elles, de réaliser avec elles, dans une collaboration obscure et magnifique, une harmonie d'autant plus émouvante qu'un plus grand nombre d'autres vies viennent y participer. L'artiste, à qui les hommes livrent tout, leur rend tout ce qu'il leur a pris.

Rien ne nous touche, hors de ce qui nous arrive ou de ce qui peut nous arriver. L'artiste, c'est nous-mêmes. Il a derrière lui les mêmes profondeurs d'humanité enthousiaste ou misérable, il a autour de lui la même nature secrète qu'élargit chacun de ses pas. L'artiste, c'est la foule à qui nous appartenons tous, qui nous définit tous avec notre consentement ou malgré notre révolte. Il n'a ni le droit, ni le pouvoir de ramasser les pierres de la maison qu'il nous bâtit au risque de s'écraser la poitrine et de se déchirer les mains, sur une autre route que celle que nous suivons à ses côtés. Il faut qu'il souffre de ce qui fait notre souffrance, que nous le fassions souffrir. Il faut qu'il ressente nos joies, qu'il tienne de nous ses joies. Il est nécessaire qu'il vive nos deuils et nos victoires intérieures, même quand nous ne les sentons pas.

Il y a entre l'artiste et la masse des hommes, un malentendu douloureux. Les hommes ne pardonnent pas à l'artiste d'avouer simplement ou avec orgueil ce qu'ils cachent comme des plaies. Parce qu'il sent tous les hommes en lui, l'artiste s'étonne et s'irrite qu'ils ne le sentent pas tous en eux. Il a seul le droit de les haïr, puisque seul il sait les aimer. Mais il n'a pas le droit de les mépriser, ni même de les ignorer. Ce serait tarir en lui et stériliser pour toujours la source de vie. Quand il se réfugie, pour les fuir, dans la contemplation du passé — toujours responsable du présent et qu'il peut et doit aimer et reconnaître dans le présent même et poursuivre dans l'avenir, — ou qu'il se crée une existence artificielle pour se soustraire à la fois à la pesanteur du passé et à l'essor du présent, il s'avoue misérablement soumis à ceux qu'il ne veut pas connaître. C'est pour obéir à ses modes qu'on se sépare du moment, qu'on se refuse à le combattre ou à l'aimer. On ne le sent et le domine qu'à la condition de le prendre comme moyen de création. Alors seulement, il nous livre les vérités générales qu'apportent tous les faits et toutes les minutes et nous conduit, par eux, à l'âme universelle. Phidias a vécu en citoyen d'Athènes, Titien en marchand de Venise, et les peintures des hypogées d'Égypte, les sculptures des temples de l'Inde et des cathédrales sont l'œuvre des pauvres gens.

Ces vérités générales que leur temps leur a révélées et qu'ils ont consacré leur vie à nous confier, ont survécu aux sociétés humaines comme la masse de la mer aux agitations de sa surface. L'art a traduit, dix mille ans avant la science, en s'appuyant sur l'intuition, en un langage moins impersonnel mais non moins catégorique et certainement plus émouvant pour ceux qui ont le désir et la volonté de l'apprendre, les rapports que la science s'efforce aujourd'hui d'exprimer en s'appuyant sur l'expérience. L'art est une synthèse, « un système de relations », toujours, même l'art primitif qui avoue, dans l'accumulation infatigable du détail, la poursuite passionnée d'un sentiment essentiel. Toute image, au fond, est un résumé symbolique de l'idée que se fait l'artiste du monde

illimité des sensations et des formes, une expression de son désir d'y faire régner l'ordre qu'il sait y découvrir. L'art a été, dès ses plus humbles origines, la réalisation des pressentiments de quelques-uns répondant aux besoins de tous. Il a forcé le monde à lui livrer les lois qui nous ont permis d'établir progressivement sur le monde la royauté de notre esprit. Emané de l'humanité, il a révélé à l'humanité sa propre intelligence. Il a défini les races, il porte seul le témoignage de leur dramatique effort. Si nous voulons savoir ce que nous sommes, il nous faut comprendre ce qu'il est.

Il est l'initiateur de quelques réalités profondes dont la possession définitive, si elle ne devait tuer le mouvement et par lui l'espérance, permettrait à l'humanité d'introduire en elle et autour d'elle la suprême harmonie qui est le but fuyant de son effort. Il est quelque chose d'infiniment plus grand à coup sûr que ne se le représentent ceux qui ne le comprennent pas, de plus pratique peut-être que ne se le représentent beaucoup de ceux qui sentent la force de son action. Né de l'association de nos sensibilités et de nos expériences pour la conquête de nous-mêmes, il n'a rien en tout cas de cette distraction désintéressée où Kant, Spencer, Guyau lui-même ont voulu limiter son rôle. Toutes les images du monde sont pour nous des instruments d'utilité humaine, et l'œuvre d'art ne nous attire que parce que nous reconnaissons en elle notre désir formulé.

Nous avouons volontiers que les objets d'utilité première, nos vêtements, nos meubles, nos véhicules, nos routes, nos maisons nous semblent beaux dès qu'ils remplissent leur fonction avec fidélité. Mais nous nous obstinons à placer au dessus, c'est-à-dire hors de la nature, les organismes supérieurs où elle se dénonce à nous avec le plus d'intérêt pour nous-mêmes, notre corps, notre visage, notre pensée, le monde infini des idées, des passions et des paysages au milieu desquels ils vivent, qu'ils définissent et qui les définissent sans que nous puissions les séparer. Guyau n'allait pas assez loin quand il se demandait si le geste le plus utile n'est pas le geste

le plus beau et nous reculons avec lui devant le mot décisif comme s'il devait étouffer notre rêve, que nous savons pourtant impérissable puisque nous n'atteindrons jamais cette réalisation de nous-mêmes que nous poursuivons sans arrêt. Or, ce mot a été prononcé, et par celui de tous les hommes dont l'intelligence fut la plus libérée, peut-être, de toute entrave matérielle : « N'est-ce pas la fonction d'un beau corps, disait Platon, n'est-ce pas son utilité qui nous démontrent qu'il est beau ? Et tout ce que nous trouvons beau, les visages, les couleurs, les sons, les métiers, tout cela n'est-il pas d'autant plus beau que nous le sentons plus utile ? »

Que notre idéalisme se rassure ! Ce n'est que par une longue accumulation d'émotions et de volontés que l'homme parvient à reconnaître sur sa route les formes qui lui sont utiles. C'est ce choix seul, opéré par quelques esprits, qui déterminera pour l'avenir dans l'instinct de multitudes ce qui est destiné à passer du domaine de la spéculation dans le domaine de la pratique. C'est notre développement général, c'est l'épuration pénible et progressive de notre intelligence et de notre désir qui créent et rendent nécessaires les formes de civilisation qui se traduisent, pour les esprits positifs, par la satisfaction directe et facile de tous leurs besoins matériels. Ce qu'il y a de plus utile à l'homme, c'est l'idée (1).

La forme belle, qu'elle soit un arbre ou un fleuve, les seins d'une femme ou ses flancs, les épaules ou les bras d'un homme ou le crâne d'un dieu, la forme belle c'est la forme qui s'adapte à sa fonction. L'idée n'a pas d'autre rôle que de nous la définir. L'idée, c'est l'aspect supérieur et l'extension infinie dans le monde et l'avenir du plus impérieux de nos instincts qu'elle résume et dénonce comme la fleur et le fruit résument la plante, la prolongent et la perpétuent. Tout être, même le plus bas, enferme en lui, une fois au moins dans son aventure terrestre, quand il aime, toute la poésie du monde. Et ce que

(1) HENRI POINCARÉ a récemment, dans *Science et Méthode*, proclamé l'utilité essentielle des esprits d'avant-garde que la foule regarde comme des fous.

nous appelons l'artiste c'est celui d'entre les êtres qui maintient, en face de la vie universelle, l'état d'amour dans son cœur. La formidable voix obscure qui révèle à l'homme et à la femme la beauté de la femme et de l'homme et qui les pousse à un choix décisif afin d'éterniser et de perfectionner leur espèce, ne cesse pas de retentir en lui, élargie et multipliée de toutes les voix et les murmures et les rumeurs et les tressaillements qui l'accompagnent. Cette voix, il l'entend toujours, toutes les fois que les herbes remuent, toutes les fois qu'une forme violente ou gracieuse affirme la vie sur son chemin, toutes les fois qu'il suit des racines aux feuilles l'ascension des sucS souterrains dans le tronc et les rameaux des arbres, toutes les fois qu'il regarde la mer se soulever et s'abaisser comme pour répondre aux marées des milliards de germes qu'elle roule, toutes les fois que la force de fécondation de la chaleur ou de la pluie l'inonde, toutes les fois que les vents générateurs lui répètent que les hymnes humains se font avec les appels de volupté et d'espérance dont le monde est rempli. Il cherche les formes qu'il pressent comme les cherchent l'homme, l'animal en proie à l'amour. Son désir va de l'une à l'autre, il établit entre elles des comparaisons impitoyables d'où jaillit un jour la forme supérieure, l'idée dont le souvenir pèsera sur son cœur tant qu'il ne lui aura pas communiqué sa vie. Il souffre jusqu'à la mort, parce que chaque fois qu'il a fécondé une forme, donné l'essor à une idée, l'image d'une autre naît en lui pour le torturer et que son espoir jamais lassé d'atteindre ce qu'il désire ne peut naître que du désespoir de ne pas l'avoir atteint. Il souffre, son inquiétude tyrannique fait souvent souffrir ceux qui vivent à ses côtés. Mais il console autour de lui et cinquante siècles après lui des millions d'hommes. Les images qu'il laissera assureront à ceux qui sauront en comprendre la logique et la certitude un accroissement de pouvoir. Ils goûteront à l'écouter l'illusion qu'il a goûté une minute, l'illusion souvent redoutable mais toujours annoblissante de l'adaptation absolue.

C'est la seule illusion divine ! Nous appelons un Dieu la

forme qui traduit le mieux notre désir, sensuel, moral, individuel, social, qu'importe! notre désir indéfini de comprendre, d'utiliser la vie, de reculer sans cesse les limites de l'intelligence et du cœur. Nous envahissons de ce désir les lignes, les saillies, les volumes qui nous dénoncent cette forme, et c'est dans la rencontre avec les puissances profondes qui circulent au-dedans d'elle que le Dieu se révèle à nous. Du choc de l'esprit qui l'anime et de l'esprit qui nous anime jaillit la vie. Nous ne saurons l'utiliser que si elle répond toute entière aux mouvements obscurs qui dictent nos propres actions. Quand Rodin voit frémir dans l'épaisseur du marbre un homme et une femme noués par leurs bras et leurs jambes, si étroite que soit l'étreinte, jamais nous n'en comprendrons la tragique nécessité si nous ne sentons pas qu'une force intérieure, le désir, confond les cœurs et les chairs des corps soudés ensemble. Quand Carrière arrache à la matière universelle une mère donnant le sein à son enfant, nous ne comprendrons pas la valeur de cet enlacement si nous ne sentons pas qu'une force intérieure, l'amour, commande l'inclinaison du torse et la courbe du bras maternel, et qu'une autre force intérieure, la faim, blottit l'enfant dans la poitrine. L'image qui n'exprime rien n'est pas belle, et le plus beau sentiment nous échappe s'il ne détermine pas directement l'image qui le traduira. Les frontons, les fresques, les épopées, les symphonies, les plus hautes architectures, toute la liberté entraînant, la gloire et l'irrésistible pouvoir du temple infini et vivant que nous élevons à nous-mêmes sont dans ce mystérieux accord.

Il définit dans tous les cas toutes les formes supérieures des témoignages de confiance et de foi que nous avons laissés sur notre longue route, tout notre effort idéaliste qu'aucun finalisme — au sens "radical" (1) que donnent à ce mot les philosophes — n'a dirigé. Notre idéalisme n'est autre que la réalité de notre esprit. La nécessité d'adaptation le crée, le maintient en nous pour l'accroître et le transmettre à nos

(1) H. BERGSON — *L'Evolution créatrice.*

enfants. Il est en puissance au fond de notre vie morale originelle comme l'homme physique est contenu dans le lointain protozoaire. Notre recherche de l'absolu, c'est le désir infatigable du repos que nous donnerait le triomphe définitif sur l'ensemble des forces aveugles qui s'opposent à nos progrès. Mais, pour notre salut, à mesure que nous allons, la fin s'éloigne. La fin de la vie, c'est de vivre, et c'est à la vie toujours mouvante et toujours renouvelée que notre idéal nous conduit.

Quand on suit la marche du temps, qu'on passe d'un peuple à un autre, les formes de cet idéal semblent changer. Mais ce qui change, au fond, ce sont les besoins de ce temps, ce sont les besoins de ces peuples dont l'avenir seul peut démontrer, à travers les variations d'apparence, l'identité de nature et le caractère d'utilité. A peine sortis du monde asiatique — et même du monde égypto-hellénique — nous voyons s'étendre en surface le royaume de l'esprit. Les temples indous, les cathédrales font éclater ses frontières, les estropiés espagnols, les pauvres de Hollande l'envahissent sans y introduire un seul de ces types d'humanité générale par qui les premiers artistes avaient défini nos besoins. Qu'importe. Le grand rêve humain peut reconnaître, là encore, l'effort d'adaptation qui l'a toujours guidé. D'autres conditions de vie sont apparues, des formes d'art différentes nous ont fait sentir la nécessité de les comprendre pour orienter notre action dans le sens de notre intérêt. Le paysage réel, la vie populaire, la vie bourgeoise viennent caractériser avec puissance les aspects quotidiens où notre âme épuisée de rêve peut se recueillir et se refaire. L'appel même de la misère et du désespoir est fait pour exalter notre désir de nous rejoindre, de nous reconnaître et de nous rendre plus forts. Et l'artiste a le privilège de nous ouvrir le monde des malades et des infirmes sans contrarier notre instinct, car ces images l'avertissent de ce qu'il doit redouter.

Si nous nous tournons tour à tour vers les Egyptiens, vers les Assyriens, vers les Grecs, vers les Indous, vers les Gothi-

ques, vers les Italiens, vers les Hollandais, c'est que nous appartenons tantôt à un milieu, tantôt à une époque, tantôt même à une minute de notre temps ou de notre vie qui a besoin des uns plus que des autres. Quand nous avons froid nous cherchons le soleil, nous cherchons l'ombre quand nous avons chaud. Les grandes civilisations qui nous ont formés ont chacune une part égale à notre reconnaissance, parce que nous avons demandé successivement à chacune d'elles ce qui nous faisait défaut. Nous avons vécu la tradition quand nous avons intérêt à la vivre, accepté la révolution quand elle nous sauvait. Nous avons été idéalistes quand le monde s'abandonnait au découragement ou présentait des destinées nouvelles, réalistes quand il semblait avoir trouvé sa stabilité provisoire. Nous n'avons pas demandé plus de recueillement aux races passionnées, ni plus d'élan aux races positives, parce que nous avons compris la nécessité de la passion et la nécessité de l'esprit positif. C'est nous qui avons écrit le livre immense où Cervantès a raconté combien nous étions généreux et combien nous étions pratiques. Nous avons suivi l'un ou l'autre des grands courants de l'esprit et nous avons pu invoquer des arguments de valeur à peu près égale pour justifier nos penchants. Ce que nous appelons l'art idéaliste, ce que nous appelons l'art réaliste sont des formes momentanées de notre éternelle action. A nous de saisir la minute immortelle où les forces conservatrices et les forces révolutionnaires de la vie s'épousent pour réaliser l'équilibre de l'âme humaine.

Ainsi, quelle que soit la forme sous laquelle il nous est offert, qu'il soit actuellement vrai ou vrai dans notre désir, qu'il soit vrai à la fois dans son apparence immédiate et dans ses destinées possibles, l'objet par lui-même, le fait par lui-même ne sont rien. Ils ne valent que par leurs relations infiniment nombreuses avec une ambiance infiniment complexe et jamais semblable à une autre, qui traduisent des sentiments universels d'une infinie simplicité. Chaque fragment de l'œuvre, parce qu'adapté lui-même à sa fin, si humble que soit cette

11395.
2

11395

fin, doit retentir en échos silencieux dans toute sa profondeur et dans toute son étendue. Ses tendances sentimentales, au fond, sont d'ordre secondaire : « La belle peinture, disait Michel Ange, est pieuse en elle-même, car l'âme s'élève par l'effort qu'il lui faut donner pour atteindre la perfection et se confondre en Dieu ; la belle peinture est un reflet de cette perfection divine, une ombre du pinceau de Dieu...! » Idéaliste ou réaliste, actuelle ou générale, que l'œuvre vive, et pour vivre, que l'œuvre soit *une*, d'abord ! L'œuvre qui n'est pas une meurt comme les êtres mal venus que l'espèce, évoluant vers ses destinées supérieures, doit éliminer peu à peu. L'œuvre une, au contraire, vit dans le moindre de ses fragments. Une poitrine de statue antique, un pied, un bras, même à demi rongé par l'humidité souterraine, frémit et paraît tiède au contact de la main, comme si les forces vitales le modelaient encore par le dedans. Le morceau déterré est vivant. Il saigne comme une blessure. Par dessus le gouffre des siècles, l'esprit retrouve ses rapports avec les débris pulvérisés, anime l'organisme tout entier d'une existence imaginaire, mais présente à notre émotion. C'est le témoignage magnifique de l'importance humaine de l'art, gravant l'effort de notre intelligence dans les assises de la terre, comme les ossements y déposent la trace de l'ascension de nos organes matériels. Réaliser l'unité dans l'esprit et la transporter dans l'œuvre, c'est obéir à ce besoin d'ordre général et durable que notre univers nous impose et que le savant exprime par la loi de continuité, l'artiste par la loi d'harmonie, l'homme social par la loi de solidarité.

Ces trois instruments essentiels de notre adaptation humaine, la science qui définit les rapports du fait avec le fait, l'art qui suggère les rapports du fait avec l'homme, la morale qui recherche les rapports de l'homme avec l'homme, établissent pour notre usage, d'un bout du monde matériel et spirituel à l'autre, un système de relations dont la permanence et l'utilité nous démontrera la logique. Ils nous apprennent ce qui nous sert, ce qui nous nuit. Le reste nous importe peu. Il n'y a ni

erreur, ni vérité, ni laideur, ni beauté, ni mal, ni bien hors de l'usage humain que nous voulons en faire. La mission de notre sensibilité, de notre intelligence personnelle est d'en établir la valeur en recherchant de l'un à l'autre les passages mytérieux qui nous permettront d'embrasser la continuité de notre effort afin de tout comprendre et de tout accepter de lui. Ce sera le meilleur moyen d'éliminer peu à peu ce que nous appelons l'erreur, la laideur et le mal et de réaliser en nous l'harmonie pour la répandre autour de nous.

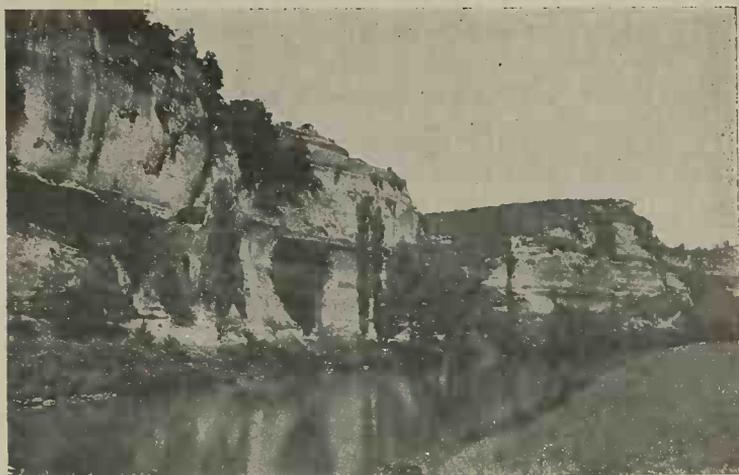
L'harmonie est une loi d'ordre profond qui remonte à l'unité première et dont le désir nous est imposé par la plus générale et la plus impérieuse de toutes les réalités. Les formes que nous voyons ne vivent que par les transitions qui les unissent et par qui l'esprit humain peut revenir à la source commune comme il peut suivre le courant nourricier des sèves en partant des fleurs et des feuilles pour remonter jusqu'aux racines. Voyez un paysage s'étendre jusqu'au cercle de l'horizon. Une plaine couverte d'herbes, de bouquets d'arbres, un fleuve qui coule à la mer, des routes bordées de maisons, des villages, des bêtes errantes, des hommes, un ciel plein de lumière ou de nuages. Les hommes se nourrissent avec les fruits des arbres, avec la chair, avec le lait des bêtes qui les habillent de leurs poils et de leurs peaux. Les bêtes vivent des herbes, des feuilles, et si les herbes et les feuilles poussent, c'est que le ciel prend aux mers et aux fleuves l'eau qu'il répand sur elles. Ni naissance, ni mort, la vie permanente et confuse. Tous les aspects de la matière se pénètrent les uns les autres, l'énergie générale flue et reflue, fleurit à tout instant pour se flétrir et reflleurir en métamorphoses sans fins, la symphonie des couleurs et la symphonie des murmures ne sont guère que le parfum de la symphonie intérieure faite de la circulation des forces dans la continuité des formes. L'artiste vient, saisit la loi universelle, et nous rend un monde complet dont les éléments caractérisés par leurs relations principales, participent tous à l'accomplissement harmonieux de l'ensemble de ses fonctions.

Spencer a vu les astres nus s'échapper de la nébuleuse, se solidifier peu à peu, l'eau se condenser à leur surface, la vie élémentaire sourdre de l'eau, diversifier ses apparences, pousser tous les jours plus haut ses branches, ses rameaux, ses fruits, et, comme une fleur sphérique s'ouvre pour livrer sa poussière à l'espace, le cœur du monde s'épanouir dans ses formes multipliées. Mais il semble qu'un désir obscur de retourner à ses origines gouverne l'univers. Les planètes, sorties du soleil, ne peuvent s'arracher au cercle de sa force, comme si elles voulaient s'y replonger. L'atome sollicite l'atome, et tous les organismes vivants, issus d'une même cellule, cherchent des organismes vivants pour refaire cette cellule en s'abîmant en eux... Ainsi le juste quand il se contente de vivre, ainsi le savant, ainsi l'artiste quand ils pénètrent côte à côte dans le monde des formes et des sentiments, font remonter à leur conscience la route qu'il a parcourue pour passer de son ancienne homogénéité à sa diversité actuelle, et dans un héroïque effort, recréent l'unité primitive.

Que l'artiste ait donc l'orgueil de sa vie illuminée et douloureuse! De ces annonciateurs de l'espérance, il a le rôle le plus haut. Il peut dans tous les cas le conquérir. L'action scientifique, l'action sociale portent en elles une signification assez définie pour se suffire. L'art touche à la science par le monde formel qui est l'élément de son œuvre, il entre dans le plan social en s'adressant à notre faculté d'aimer. Il y a de grands savants qui ne savent pas émouvoir, de grands hommes de bien qui ne savent pas raisonner. Il n'y a pas un héros de l'art qui ne soit en même temps, par l'âpre et longue conquête de son moyen d'expression, un héros de la connaissance, un héros humain par le cœur. Quand il sent vivre en lui la terre et l'espace, et tout ce qui remue, et tout ce qui vit, même tout ce qui paraît mort, jusqu'au tissu des pierres, comment n'y sentirait-il pas vivre aussi les émotions, les passions, les souffrances de ceux qui sont faits comme lui? Qu'il le sache ou non, qu'il le veuille ou non, son œuvre est

solidaire de l'œuvre des artistes d'hier et des artistes de demain, elle révèle aux hommes d'aujourd'hui la solidarité de leur effort. Toute l'action du temps, toute l'action de l'étendue aboutissent à son action. C'est à lui qu'il appartient d'affirmer l'accord de la pensée de Jésus, de la pensée de Newton et de la pensée de Lamarck. Et c'est pour cela qu'il est nécessaire que Phidias et Rembrandt se reconnaissent et que nous nous reconnaissons en eux.





AVANT L'HISTOIRE

La poussière des os, les armes primitives, la houille, les bois submergés, la vieille énergie humaine et la vieille énergie solaire nous arrivent confondues comme les racines dans la fermentation de l'humidité souterraine. La terre est la matrice et la tueuse, la matière diffuse qui boit la mort pour en nourrir la vie. Les choses vivantes s'y dissolvent, les choses mortes y remuent. Elle use la pierre, elle lui donne la pâleur dorée de l'ivoire ou de l'os. L'ivoire et l'os, avant d'être dévorés, deviennent à son contact rugueux comme la pierre. Les silex travaillés ont l'apparence de grosses dents triangulaires, les dents des monstres engloutis sont comme des tubercules pulpeux près de germer. Les crânes, les vertèbres, les carapaces ont la patine sombre et douce des

vieilles sculptures absolues; les gravures primitives ressemblent à ces empreintes fossiles qui nous ont révélé la nature des coquillages, des plantes, des insectes disparus, spirales, arborescences, fougères, elytres et feuilles nervées. Un musée préhistorique (1) est un jardin pétrifié où l'action lente de la terre et de l'eau sur les matières enfouies unifie le travail de l'homme et le travail de l'élément. Au dessus, les bois du grand cerf, les ailes de l'esprit ouvertes.

Le trouble que nous éprouvons à voir se mêler dans l'humus plein de radicules et d'insectes nos premiers os et nos premiers outils a quelque chose de religieux. Il nous apprend que notre effort pour dégager de l'animalité les éléments rudimentaires d'une harmonie sociale, dépasse en puissance essentielle tous nos efforts suivants pour réaliser dans l'esprit l'harmonie supérieure qui est la loi même du monde. Nulle invention. La base de l'édifice humain est faite de découvertes quotidiennes, et ses plus hautes tours sont des entassements patients de généralisations progressives. L'homme a copié la forme de ses outils de chasse et d'industrie sur les becs, les dents et les griffes, il a emprunté aux fruits leur forme pour ses premiers pots; ses poinçons, ses aiguilles ont été d'abord des épines, des arêtes, il a saisi dans les lames imbriquées, les articulations et les fermoirs des os l'idée des charpentes, des jointures et des leviers. Là est le seul départ de l'abstraction miraculeuse, des formules les plus purifiées de toute trace d'expérience, du plus haut idéal. Et c'est là que nous devons chercher la mesure de notre humilité et de notre force.

L'arme, l'outil, le vase, et, dans les climats rudes, un grossier vêtement de peau, voilà les premières formes étrangères

(1) *Musée de St-Germain. — Museum d'Histoire naturelle. — Kensington Museum, etc.*

L'illustration de ce chapitre ayant présenté des difficultés particulières, nous adressons nos plus chaleureux remerciements à MM. Capitan et Breuil, d'une part, à la M^{me} Masson et C^{ie}, d'autre part, sans lesquels nous ne serions pas venus à bout de notre tâche.

à sa propre substance que façonne le primitif, environné de bêtes de proie, assailli sans relâche par les éléments hostiles d'une nature encore cahotique, voyant des forces ennemies dans le feu, l'orage, le moindre tressaillement du feuillage ou de l'eau, dans les saisons même, et le jour et la nuit, avant que les saisons et le jour et la nuit, avec le battement de ses artères et le bruit de ses pas, lui aient donné le sens du rythme. L'art est d'abord un outil d'utilité immédiate, comme les premiers balbutiements du verbe : désigner les objets qui l'entourent, les imiter ou les modifier pour s'en servir, l'homme ne va pas au delà. L'art ne peut être encore un instrument de généralisation philosophique qu'il ne saurait pas utiliser. Mais il forge cet instrument, puisqu'il dégage déjà de son milieu, afin de s'y adapter de façon plus étroite, quelques lois rudimentaires qu'il applique à son profit.

Les hommes, les jeunes gens courent les bois. Leur arme est d'abord la branche noueuse arrachée au chêne ou à l'orme, la pierre ramassée sur le sol. Les femmes restent cachées dans la demeure, étape improvisée ou grotte, avec les vieux, avec les petits. Dès ses premiers pas titubants, l'homme est aux prises avec un idéal, la bête qui fuit et qui représente l'avenir immédiat de la tribu, le repas du soir, dévoré pour faire des muscles aux chasseurs, du lait aux mères; la femme, au contraire, n'a devant elle que la réalité présente et proche, le repas à préparer, l'enfant à nourrir, la peau à faire sécher, plus tard le feu à entretenir. C'est elle, sans doute, qui trouve le premier outil, le premier



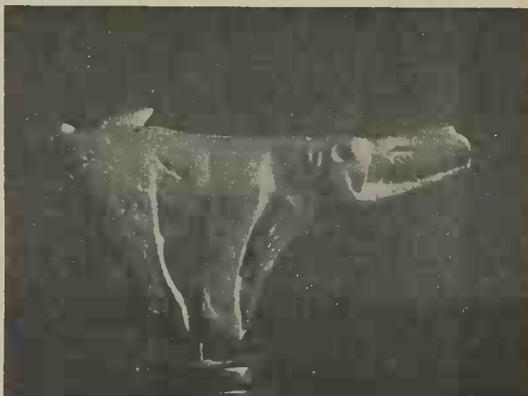
Silex taillé (Musée de Saint-Germain. Cliché Vitry)

pot, c'est elle le premier ouvrier. C'est de son rôle réaliste et conservateur que sort l'industrie humaine. Peut être aussi assemble-t-elle en ~~colliers des dents et des cailloux, pour attirer sur elle l'attention et plaire.~~ Mais sa destinée positive ferme son horizon, et le premier véritable artiste, c'est l'homme. C'est l'homme explorateur des plaines, des forêts, navigateur des rivières et qui sort des cavernes pour étudier les constellations et les nuages, c'est l'homme de par sa fonction idéaliste et révolutionnaire qui va s'emparer des objets que fabrique sa compagne pour en faire peu à peu l'instrument expressif du monde des abstractions qui lui apparaît confusément. Ainsi, dès le début, les deux grandes forces humaines réalisent cet équilibre qui ne sera jamais rompu : la femme, centre de la vie immédiate, élève l'enfant et maintient la famille dans la tradition nécessaire à la continuité sociale ; l'homme, foyer de la vie imaginaire, s'enfonce dans le mystère inexploré pour préserver la société de la mort en la dirigeant dans les voies d'une évolution sans arrêt.

L'idéalisme masculin, qui sera plus tard un désir de conquête morale, est d'abord un désir de conquête matérielle. Il s'agit, pour le primitif, de tuer des bêtes afin d'avoir de la viande, des ossements, des peaux, il s'agit de séduire une femme afin de perpétuer l'espèce dont la voix crie dans ses veines, il s'agit d'effrayer les hommes de la tribu voisine qui veulent lui ravir sa compagne ou empiéter sur ses territoires de chasse. Créer, épancher son être, envahir la vie d'alentour, l'instinct reproducteur est le point de départ de toutes ses plus hautes conquêtes, de son besoin futur de communion morale et de sa volonté d'imaginer un instrument d'adaptation intellectuelle à la loi de son univers. Il a déjà l'arme, le silex éclaté, il lui faut l'ornement qui séduit ou épouvante, plumes d'oiseaux au chignon, colliers de griffes ou de dents, manches d'outils ciselés, tatouages, couleurs fraîches bariolant la peau.

L'art est né. L'un des hommes de la tribu est habile à tailler une forme dans un os, ou à peindre sur le torse ou les

bras un oiseau aux ailes ouvertes, un mammoth, un lion, une fleur. En rentrant de la chasse, il ramasse un bout de bois pour lui donner l'apparence d'un animal, un morceau d'argile pour le pétrir en figurine, un os plat pour y graver une silhouette. Il jouit de voir vingt faces rudes et naïves penchées sur son travail. Il jouit de ce travail lui-même qui crée une entente obscure entre les autres et lui, entre lui-même et le monde infini des êtres et des plantes qu'il aime, parce qu'il est sa vie. Il obéit à quelque chose de plus positif aussi, le besoin d'ar-



Mammoth, manche de poignard en bois de rennes
(Musée de Saint-Germain. Cliché Vitry)

rêter quelques acquisitions de la première science humaine pour en faire profiter l'ensemble de la tribu. Le mot décrit mal aux vieillards, aux femmes assemblées, aux enfants surtout, la forme d'une bête rencontrée dans les bois, et qu'il faut craindre ou retrouver. Il en fixe l'allure et la forme en quelques traits sommaires. L'art est né. /

La plus vieille humanité connue, qu'il définit toute entière, habitait les grottes innombrables de la haute Dordogne, près des rivières poissonneuses qui viennent au travers des rochers roux et des forêts, d'une région boursoufflée de volcans. C'était là le foyer central, mais il essayait des colonies tout le long des rives du Lot, de la Garonne, de l'Ariège, et jusqu'aux deux versants des Pyrénées et des Cévennes. La terre commençait à moins tressaillir des forces souterraines; des arbres drus et verts comblaient de leurs racines saines

les tourbières qui cachaient les grands squelettes des derniers monstres chaotiques. L'affermissement de l'écorce terrestre, les pluies et les vents régularisés par les bois, la succession mieux rythmée des saisons introduisaient dans la nature une harmonie plus apparente ; des espèces plus souples, plus logiques, moins enfoncées dans la matière originelle étaient apparues peu à peu. Si les eaux froides où venaient boire le mammoth, le rhinocéros, le lion des cavernes, abritaient



Renne broutant, gravé sur bois de renne
(Musée de Saint-Germain. Cliché Vitry)

encore des hippopotames, les chevaux, les bœufs, les bisons, les bouquetins, les aurochs remplissaient les bois ; le renne, ami des glaces qui descendaient des Alpes, des Pyrénées, des Cévennes jusqu'à la lisière des plaines, y vivait en troupe nombreuses. L'homme

s'était dégagé de la bête dans un effroyable silence. Il apparaissait à peu près tel qu'il est aujourd'hui, les jambes perpendiculaires, les bras courts, le front droit, la mâchoire effacée, le crâne volumineux et rond. Cette harmonie qui commençait à régner autour de lui, il allait, par l'esprit, l'introduire en un monde imaginaire qui deviendrait peu à peu sa réalité véritable et sa raison d'agir.

L'évolution primitive de ses conceptions artistiques est, bien entendu, profondément obscure. Avec un recul pareil, tout semble au même plan, et les divisions établies sont sans doute illusoire. La période paléolithique a pris fin avec l'âge quaternaire, douze mille années au moins avant nous, et l'art des troglodytes, à cette époque reculée, avait déjà atteint un sommet. Le développement d'une civilisation est d'autant plus lent qu'elle est plus primitive. Ce sont les premiers pas qui sont les plus chancelants. Les millions de haches éclatées trouvées dans les cavernes et dans le lit des fleuves, les quelques milliers de dessins gravés sur des os, sur des bois de

rennes, les poignées sculptées, les fresques découvertes sur les parois des grottes représentent évidemment la production d'une très longue série de siècles. Les variations des images conservées ne peuvent s'expliquer uniquement par des différences de tempéraments individuels. L'art des troglodytes n'est pas fait de tâtonnements obscurs; il se développe avec une logique et un accroissement d'intelligence qu'on devine et dont on peut embrasser les grandes lignes mais qu'on ne pourra sans doute jamais suivre pas à pas.



Or gravé (Musée de Saint-Germain. Cliché Vitry)

Ce qui est sûr, c'est que l'artiste paléolithique appartenait à une civilisation déjà très ancienne, et qui cherchait à refléter dans son esprit, en interprétant les aspects du milieu où elle était destinée à vivre, la loi même de ce milieu. Or, toute civilisation, aussi haute soit-elle, n'a pas d'autre mobile et d'autre fin. Le chasseur de rennes n'est pas seulement le moins borné des primitifs, il est le premier des civilisés. Il possède l'art et le feu.

En tout cas, plus nous descendons, avec les assises géologiques, dans la civilisation des cavernes, plus elle se révèle comme un organisme cohérent dans son étendue, du plateau central aux Pyrénées, cohérent dans sa profondeur par des traditions séculaires, des mœurs ritualisées, et sa puissance d'évolution soumise à la loi commune des fortes sociétés humaines. De couche en couche, son outillage progresse, et

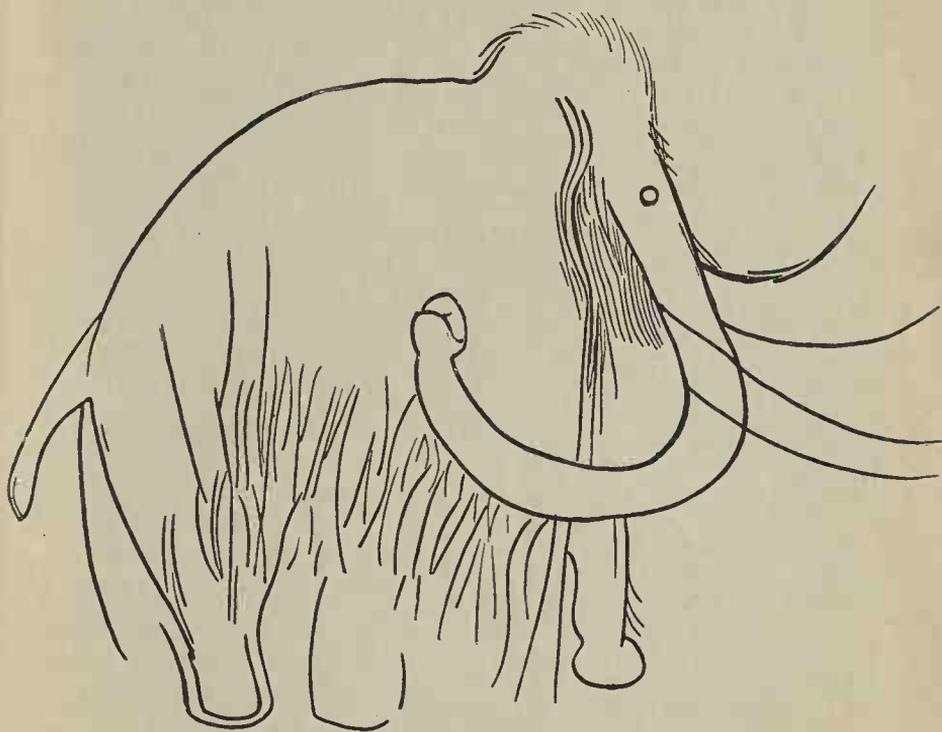
son art, parti de l'industrie la plus humble pour aboutir aux fresques émouvantes des grottes de la Vézère et de la caverne d'Altamira, suit la pente logique qui va de l'imitation ingénue de l'objet à son interprétation conventionnelle. D'abord c'est la sculpture, l'objet représenté sous tous ses profils, ayant comme une seconde existence réelle, puis le bas-relief qui s'abaisse et s'efface jusqu'à devenir la gravure ; enfin la grande convention picturale, l'objet projeté sur un mur.

Cela suffit pour rejeter les comparaisons habituelles. Le chasseur de rennes n'est pas un primitif contemporain, hyperboréen ou équatorial, encore moins un enfant. Les œuvres qu'il nous a laissées sont supérieures à la plupart des productions des Inuits, à toutes celles des Australiens ou des nègres, surtout à celles des enfants. Le primitif actuel n'a pas atteint un stade aussi avancé de son évolution mentale. Quant à l'enfant, il ne fait rien qui dure, c'est sur le sable ou sur le papier volant qu'il trace ses premières lignes, au hasard, entre deux autres jeux. Il n'a ni la volonté, ni la patience, ni surtout le besoin profond qu'il faut pour imprimer dans une matière dure, avec une autre matière dure, l'image qu'il a dans l'esprit. James Sully (1) l'a très bien montré, l'enfant s'en tient à une représentation exclusivement symbolique de la nature, à une série balbutiante de signes idéographiques changés à chaque essai nouveau, il n'a souci ni des rapports des formes, ni de leurs proportions, ni du caractère de l'objet qu'il schématise hâtivement, sans l'étudier, sans même jeter un regard sur lui s'il l'a à portée de son œil. Il est probable qu'il ne dessine que par esprit d'imitation, parce qu'il a vu dessiner ou parce qu'il a vu des images et qu'il sait la chose possible. S'il n'était pas déformé par l'abus du langage conventionnel qui se fait autour de lui, il modèlerait avant de peindre.

Chez le chasseur de rennes, il est bien rare de trouver une image d'un caractère tout à fait enfantin. Elle doit être alors d'un mauvais imitateur qui a vu sculpter ou graver l'artiste de

(1) JAMES SULLY — *Etudes sur l'enfance.*

sa tribu. L'enfance réelle de l'humanité ne nous a rien laissé, parce qu'elle était incapable, comme l'enfance de l'homme, de continuité dans l'effort. L'art des troglodytes du Périgord n'est pas l'art impossible de l'enfance humaine, mais l'art nécessaire de la jeunesse humaine, la première synthèse logique imposée



Mammoth de Combarelles (Dordogne), gravé sur paroi
(*Revue de l'Ecole d'Anthropologie* 1902)

par le monde extérieur naïvement interrogé, à la sensibilité d'un homme, et restituée par lui à la communauté des hommes. L'intuition synthétique des commencements de l'esprit rejoint par dessus cent siècles d'analyse, les généralisations des génies les plus héroïques, aux âges les plus civilisés. La philosophie

naturelle ne confirme-t-elle pas la plupart des pressentiments des cosmogonies mythologiques ?

Les éléments de cette première synthèse, où pourrait-il les prendre, ailleurs que dans sa propre vie ? L'art n'a pas pour fonction de reproduire le milieu où vit l'artiste, il en cherche la direction et la loi de continuité ; mais l'artiste est forcé d'emprunter à ce milieu la forme de son langage. Or, la vie du chasseur de rennes, c'est la chasse et la pêche ; il la caractérise par tout son art, sculpture, bas-relief, gravure, fresque. Partout des bêtes sauvages, des poissons. Il puise en eux, qui sont mêlés à tous les actes de son existence, ce profond amour des formes animales qui fait ressembler ses œuvres à des sculptures naturelles, ossements tordus par le jeu des muscles, beaux squelettes sculptés par les puissances ataviques des adaptations fonctionnelles. Tout le jour, il voit ces bêtes vivantes, paisibles ou traquées, broutant ou fuyant, il voit des flancs haleter, des mâchoires qui s'ouvrent et se ferment, des poils agglutinés par le sang et la sueur, des peaux ridées comme des arbres, moussues comme des rochers. Le soir, dans la caverne, il écorche les bêtes mortes, il voit les os apparaître sous les chairs déchirées, les aponévroses luisantes s'épanouir sur les surfaces dures, il étudie les belles voûtes lisses des cavités et des têtes articulaires, les arcs des côtes, des vertèbres, les leviers ronds des membres, les épaisses armures des bassins et des omoplates, les mâchoires fleuries de dents. Sa main qui travaille l'ivoire ou la corne est familiarisée au toucher des squelettes, âpres arêtes, courbes rugueuses, plans silencieux et soutenus, et c'est pour elle une joie profondément sensuelle que de sentir les mêmes saillies et les mêmes surfaces naître de son propre travail. L'artiste, par grands éclats sûrs, taille le manche des poignards, cisèle l'ivoire poli en forme de bêtes, mammoth aux quatre pieds unis, rennes, bouquetins, têtes écorchées ou vivantes ; quelquefois même il s'essaie à retrouver dans la matière les formes de la femme aimée, de la femelle troglodyte dont les hanches sont larges, le ventre couvert de poils et rompu par la maternité, dont la

chair chaude est accueillante pour noyer son désir et pour endormir sa fatigue.

Plus tard, avec le procédé plus rapide de la gravure, le champ des explorations s'élargit. Toute la faune glaciaire envahit l'art. Mammouth, ours des cavernes, bison, cheval, auroch, renne surtout, renne au repos ou marchant lentement, la tête au sol pour y brouter l'herbe, renne au galop, les naseaux au vent, les bois couchés sur les épaules, fuyant



Rennes du fond de Gaume (Dordogne), fresque
(*Revue de l'École d'Anthropologie* 1902)

devant le chasseur, parfois ce chasseur lui-même tout nu, velu, armé d'un harpon et rampant vers la bête. Rien ne dépasse la force directe d'expression de certaines de ces gravures. Le trait est tiré d'un seul coup et mord profondément la corne. L'artiste est souvent si sûr de lui qu'il ne relie pas ses lignes, indiquant seulement les directions dominantes qui dessinent l'attitude et marquent le caractère. Tête de cheval toute en naseaux et en mâchoires, jambes de rennes fines, sabots aigus, bois déployés comme des algues ou de grands papillons, poitrails coupants, croupes sèches, mammouths velus sur leurs pattes massives, vastes échines rondes, longue trompe et crâne



Fresque d'Altamira (Espagne)
(*L'Anthropologie* 1906 — Masson Ed^r)

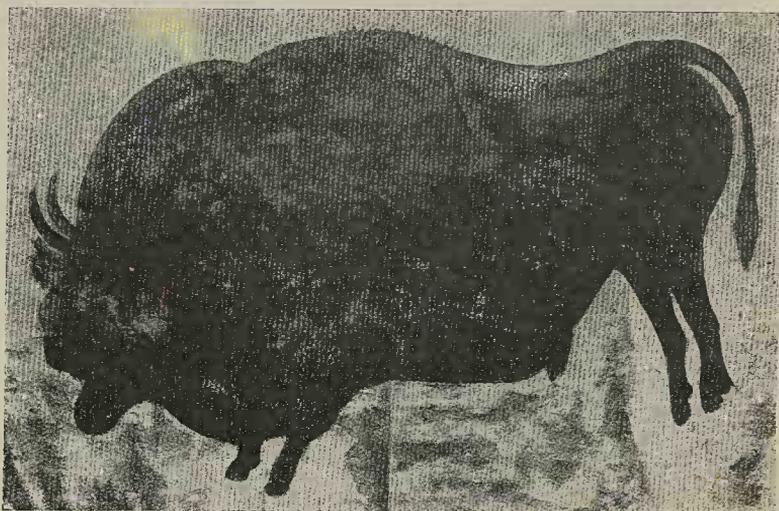
exigu, petit œil fin, bisons au dos montueux, à l'encolure formidable, aux jarrets durs, bêtes de combat, bêtes de course, masses irrésistibles, fuites éperdues sous les branches, toute la vie violente du chasseur, ces fortes images l'évoquent, dans son cadre rude de rivières, de grands bois frais, de grottes, de jours secs, de froides scintillations nocturnes.

Jamais société humaine ne fit plus corps avec son milieu que les tribus des chasseurs de rennes. La chasse et la pêche sont à la fois le moyen et le but de la vie, et la rude existence se poursuit même le soir, même la nuit, dans la caverne qui fait partie de l'écorce terrestre et d'où il a fallu déloger le lion et l'ours. Les récits des chasseurs, les questions des petits, le travail des artistes, des ouvriers de la pierre et du bois, des femmes, tout prolonge la forêt et l'eau, des peaux et des fourrures étendues sur le sol, des outils d'os et d'ivoire, des fibres végétales, des lits de feuilles sèches et des fagots de branches mortes aux stalactites de la voûte où perle l'humidité. Les soirs d'hiver, les soirs de feux et de légendes, les lueurs mourantes ou ranimées ébauchent au fond de l'ombre de fuyantes apparitions. Ce sont les bêtes mortes qui reviennent, les bêtes à tuer qui narguent le chasseur, celles dont la tribu a tant mangé la chair, tant travaillé les os, qu'elles sont devenues pour elle des divinités protectrices. Dès lors, il convient de fixer leur image dans les coins les plus reculés, les plus noirs de la caverne, au fond de retraites profondes d'où leur puissance s'accroîtra d'obscurité et de mystère (1). La fresque apparaît, larges peintures synthétiques, ocre, noires, sulfureuses, presque effrayantes à voir dans leurs ténèbres et par leur insondable antiquité, rennes et bisons, chevaux et mammoths, quelquefois monstres composites, hommes à tête d'animal. Parfois, comme à Altamira, toutes les bêtes en troupeau désordonné, et, au milieu d'elles, des figures admirables qu'un grand artiste a pu seul réaliser, de par le dessin sûr, abrégé, volontaire, le modelé subtil et ondoyant

(1) Salomon Reinach — *L'Art et la Magie*.

comme une moire, les passages discrets, la vie violente, le prodigieux caractère.

La fresque des cavernes est donc probablement la première trace visible de la religion qui va désormais poursuivre sa commune route avec l'art. Comme lui, elle est née du contact de la sensation et du monde. Au début, tout, pour le primitif, est naturel, et le surnaturel n'apparaît qu'avec le savoir. La religion, dès lors, c'est le miracle, c'est ce que l'homme ne



Bison du fond de Gaume (Dordogne), fresque
(*Revue de l'Ecole d'Anthropologie* 1902)

sait pas, n'a pas encore atteint, et, plus tard, dans les formes épurées, ce qu'il veut savoir et atteindre, son idéal. Mais, avant le surnaturel, tout s'explique dans la nature, parce que l'homme prête à toutes les formes, à toutes les forces, sa propre volonté et ses propres désirs. C'est pour l'attirer que l'eau murmure, pour l'effrayer que le tonnerre gronde, pour éveiller son inquiétude que le vent fait frémir les arbres, et la bête est, comme lui-même, remplie d'intentions, de malices,

d'envie. Il s'agit de se la rendre favorable et d'adorer son image afin qu'elle se laisse prendre et manger. La religion



Bison d'Altamira (Espagne), fresque
(*L'Anthropologie*, 1904, MASSON, Ed')

ne crée pas l'art, c'est au contraire l'art qui la développe et l'assied victorieusement dans la sensualité de l'homme en donnant une réalité concrète aux images heureuses ou terribles sous lesquelles lui apparaît l'univers. Au fond,

ce qu'il adore

dans l'image, c'est sa propre puissance à rendre l'abstraction concrète, et, par elle, à accroître ses moyens de compréhension.

Mais la religion n'est pas toujours aussi docile. Elle a parfois des révoltes, et, pour établir sa suprématie, elle intime à l'art l'ordre de disparaître. C'est sans doute ce qui arriva aux époques néolithiques, soixante siècles peut-être après l'engloutissement, sous les eaux du déluge, de la civilisation du renne. Pour une cause qui n'est pas encore bien connue, l'air devient plus chaud, les glaces fondent. Les courants marins, sans doute, modifient leur chemin primitif, l'Europe occidentale se réchauffe et l'eau tiède des Océans, puisée par le soleil et entraînée par les vents vers les montagnes, croule en torrents sur les glaciers. L'eau ruisselle dans les vallées, les fleuves grossis noient les cavernes, les tribus décimées fuient le désastre, suivent le renne vers les régions polaires ou errent pauvrement à l'aventure, chassées de gîte en gîte par le déluge et la faim. Avec la lutte quotidienne contre les éléments trop forts, la dispersion des familles, la perte des traditions et des

outils, le découragement vient, puis l'indifférence et la chute vers les degrés inférieurs de l'animalité, si péniblement gravis. Quand le milieu se fait plus clément, quand la terre sèche au soleil, quand le ciel s'éclaircit et que les glaciers remontés laissent l'herbe verdoyer et fleurir entre leurs moraines, tout est à reconstituer, l'outillage, l'abri, le lien social, la lente, l'obscur montée vers la lumière de l'esprit. Où sont les chasseurs de rennes, la première société consciente? Le moyen-âge préhistorique ne répond rien.

Il faut attendre une autre aurore, pour révéler l'humanité nouvelle qui s'est élaborée dans sa nuit. Aurore plus pâle d'ailleurs, glacée par une industrie plus positive, une vie moins puissante, une religion déjà détournée de la source naturelle. Les armes et les outils de pierre qu'on trouve par millions dans la vase des lacs de la Suisse et de la France orientale, au-dessus desquels les

tribus humaines reconstituées élevaient leurs maisons pour les mettre à l'abri des incursions ennemies, sont maintenant polies comme le plus pur métal. Gris, noirs ou verts, de toutes couleurs, de toutes tailles, haches, racloirs, couteaux,



Silex poli, âge Néolithique (*British Museum*)

lances et flèches, ils ont cette profonde élégance que donne toujours l'adaptation étroite de l'organe à la fonction qui l'a créé. La société lacustre, qui fabriquait des étoffes et cultivait le blé, et avait su trouver le système ingénieux de l'habitation sur pilotis, offre le premier exemple d'une civilisation à tendances scientifiques prédominantes. L'organisation de la vie est certainement mieux réglée, plus positive, que dans les anciennes tribus de la Vézère. Mais rien n'apparaît de cet enthousiasme ingénu qui poussait le chasseur périgourdin à recréer, pour la joie des sens et la recherche des communions humaines, les belles formes mouvantes au milieu

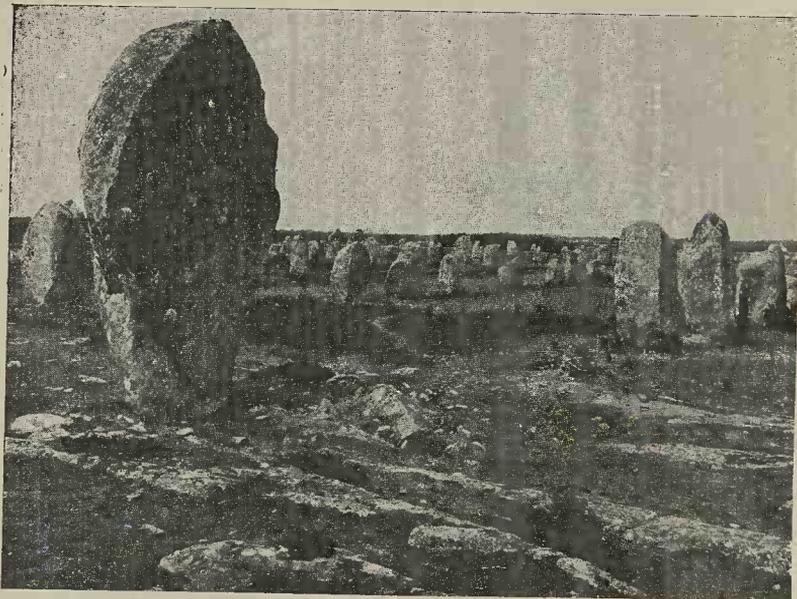


Poterie lacustre (*Musée de Saint-Germain. Cliché Vitry*)

desquelles il vivait. Il y a bien, dans la vase, parmi les pierres polies, des colliers, des bracelets, quelques poteries, de nombreux témoignages d'un art industriel très avancé et répondant bien au caractère économique de cette société, mais pas une figure sculptée, pas une figure gravée, pas un bibelot qui puisse faire croire que l'homme des lacs avait pressenti la communauté d'origine et la vaste solidarité de toutes les formes sensibles qui peuplent l'univers.

Sans doute le contact des hommes retirés dans la cité lacustre, le contact bienfaisant avec l'arbre, la bête des bois se faisait-il bien moins fréquent qu'aux temps de la pierre éclatée, sans doute étaient-ils moins sollicités par le spectacle du jeu vivant des formes animales. Mais il y a, dans cette abstention absolue à les reproduire, plus qu'un signe d'indifférence. Il y a une marque de réprobation et probablement d'interdiction religieuse. A la même époque apparaissent déjà en Bretagne, en Angleterre, ces sombres bataillons de pierre, menhirs, dolmens, cromlechs, qui n'ont pas dit leur secret, mais ne pouvaient guère signifier autre chose qu'une explosion de mysticisme, parfaitement compatible, d'ailleurs, surtout à une époque de vie dure, avec l'enquête positive que nécessite

la lutte quotidienne pour le pain et l'abri. Le double, la forme première de l'âme, a fait son apparition derrière le fantôme matériel des êtres et des objets; dès lors l'esprit est tout, la forme sera dédaignée, puis maudite, d'abord parce qu'on y voit la demeure du mauvais esprit, ensuite, et beaucoup plus tard, à l'aurore des grandes religions éthiques, parce qu'on y verra l'obstacle permanent de la libération morale, ce



Les Alignements de Carnac

qui est, à tout prendre, la même chose. Même avant les vrais commencements de l'histoire apparaît, dans les groupements humains, ce besoin de rompre l'équilibre entre notre science et nos désirs, besoin peut-être nécessaire pour briser tout à fait une société fatiguée et laisser le champ libre à des races et à des conceptions plus neuves.

Quoi qu'il en soit, rien de ce qu'on a ramassé sous les

dolmens, qui abritent aussi des haches de silex et quelques bijoux, et, dix ou douze siècles avant notre ère les premières armes métalliques, casques, boucliers, épées de bronze et de fer, rien ne rappelle la forme animale, rien ne rappelle la forme humaine. Il y a bien, dans l'Aveyron, un menhir sculpté qui représente, avec une puérilité terrible, une figure féminine ; il y a bien à Gavrinis, dans le Morbihan, sur d'autres menhirs, des arabesques remuantes comme des rides à la surface d'une eau basse, ondulations, tremblements d'algues, qui doivent être des signes de conjuration ou de magie. Mais, à part ces quelques exceptions, l'architecture celtique reste muette. Nous ne saurons pas quelle est la force spirituelle qui a dressé ces énormes tables de pierre, érigé vers le ciel ces emblèmes virils, toute cette dure armée du silence qui semble être poussée seule du sol, comme pour révéler la circulation des laves qui le font tressaillir.

Avec les dernières pierres levées finit la préhistoire dans le monde occidental. Rome va venir défricher les forêts, amenant sur ses pas l'Orient et la Grèce, la Grèce qui se meurt, l'Assyrie et l'Egypte mortes, toutes après avoir atteint de prodigieux sommets. Tel est le rythme de l'histoire. Sur ce sol, il y a quinze mille ans, vivait une société civilisée. Elle meurt sans laisser de traces visibles, il faut cinq, six mille ans pour qu'un autre rudiment d'organisme social naisse dans les mêmes contrées. Mais déjà, dans la vallée du Nil, dans les vallées de l'Euphrate et du Tigre, une moisson humaine puissante a poussé, qui fleurit à ce moment même pour se flétrir peu à peu. Athènes monte au faite de l'histoire à l'heure où les landes bretonnes se couvrent de mornes fleurs de pierre, Rome vient les moissonner, Rome s'abîme sous le flot qui roule du Nord, puis le rythme s'accélère, de grands peuples grandissent sur des cadavres de grands peuples. Dans la durée, dans l'étendue, l'histoire est comme une mer sans limites dont les hommes sont la surface et dont la masse est faite des pays, des climats, des révolutions du globe, des grandes sources primitives, des réactions obscures

des peuples les uns sur les autres. C'est un bercement sans arrêt, sans commencements et sans fins. Là où était l'abîme est maintenant la vague, et là où était la vague s'est creusé l'abîme. L'unité humaine se fera-t-elle? Peut-être. Des millions d'hommes, sans doute, sont encore dans la préhistoire, vingt siècles après la disparition de sommets tels que l'Égypte ou la Grèce. Pourtant, la Grèce est bien plus près de nous qu'elle ne l'était de l'âge de pierre, et rien de son esprit et rien de son exemple n'est perdu, comme au fond rien n'est perdu de tout notre passé.

Vis-à-vis des âges immenses que nous avons vécus, que nous avons encore à vivre, notre histoire ne compte pas. Les



Le Menhir de Locmariaquer

vagues sont d'abord isolées, des gouffres les séparent, puis, en venant vers nous, au cours des siècles, elles semblent se confondre, se pénétrer, mêler leurs flux et leurs reflux. La recherche de l'équilibre est locale à l'origine, et dispersée,

il est ébauché là, approché ici, ailleurs presque réalisé... Mais un moment arrive où le monde tout entier le désire, où l'immense marée des hommes grandit pour noyer les hésitations isolées, les reculs partiels, les déchéances provisoires, et faire fleurir l'espoir universel dans la blancheur de son écume.





L'EGYPTE

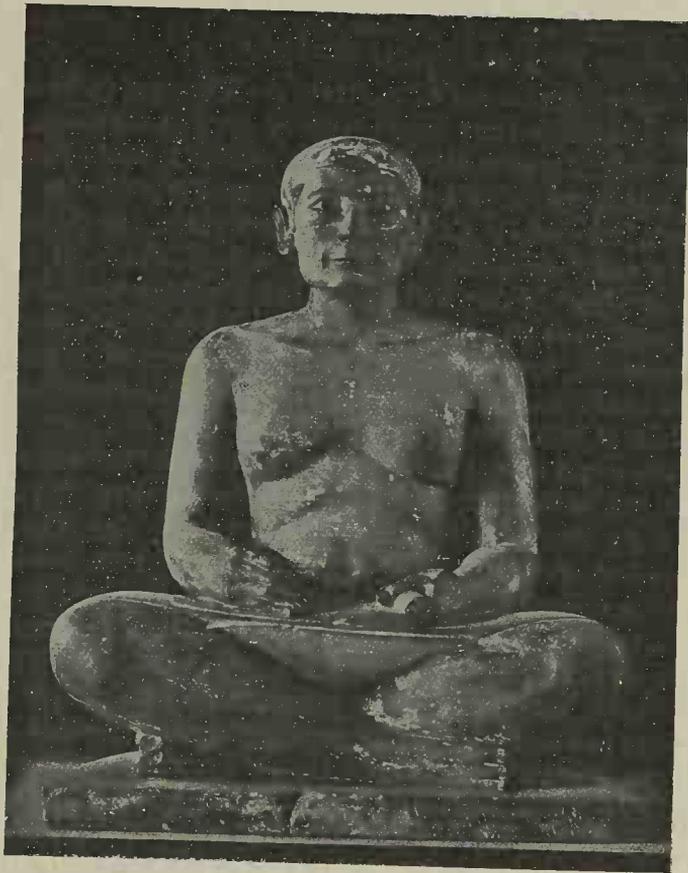
L'Egypte est la première de ces ondulations que sont les sociétés civilisées à la surface de l'histoire et qui paraissent naître du néant et retourner au néant après avoir passé par une cime. Elle est la plus lointaine des formes définies qui restent sur l'horizon du passé. Elle est la vraie mère des hommes. Mais bien que son action ait retenti dans toute l'étendue et la durée du monde antique, on dirait qu'elle a fermé le cercle de granit d'une destinée solitaire. C'est comme une multitude immobile, et gonflée d'une clameur silencieuse.

Elle s'est enfoncée sans un cri dans le sable, qui a repris tour à tour ses pieds, ses genoux, ses reins, ses flancs, mais que sa poitrine et son front dépassent. Dans son visage écrasé le sphinx a toujours ses yeux inexorables, ses yeux

sertis de paupières rigides, et qui voient à la fois au-dedans et au loin, de l'abstraction insaisissable à la ligne circulaire où sombre la courbe du globe. A quelle profondeur est-il assis, et autour de lui, au-dessous de lui, jusqu'où l'histoire descend-elle? Il semble être apparu avec nos premières pensées, avoir suivi notre long effort de sa méditation muette, être destiné à survivre à notre dernier espoir. Nous empêcherons le sable de le recouvrir tout à fait parce qu'il fait partie de notre terre, parce qu'il appartient aux apparences au milieu desquelles nous avons vécu, aussi loin que notre souvenir remonte. Avec les montagnes artificielles dont nous avons scellé le désert près de lui, il est la seule de nos œuvres qui paraisse aussi permanente que le cercle des jours, les alternances des saisons, l'immense oscillation du ciel.

L'immobilité de ce sol, de ce peuple dont la vie monotone est les trois quarts de l'aventure humaine, semblent avoir voulu tenir dans les lignes de pierre inflexibles qui nous les définissaient avant même que nous connussions leur histoire. Tout dure autour des Pyramides. Des Cataractes au Delta, le Nil est seul entre deux rives identiques bordées de montagnes ardentes, sans un courant, sans un affluent, sans un remous, poussant du fond des siècles sa régulière masse d'eau. Des champs d'orge, de blé, de maïs, des palmeraies, des sycomores. Un impitoyable ciel bleu, d'où le feu coule incessamment en nappes, presque sombre aux heures du jour où l'œil peut le regarder sans souffrance, plus clair la nuit quand la marée montante des étoiles y répand sa lueur. Des vents torrides montent des sables, la lumière où vibre l'air chaud découpe les ombres sur le sol, et les couleurs inaltérables, indigos, rouges cuits, jaunes sulfureux, liquéfiées en métal par les crépuscules de flamme n'ont que le voile transparent des verts et des ors des cultures qui change périodiquement. Un silence où les voix hésitent comme si elles craignaient de briser des murs de cristal. Au-delà de ces six cents lieues de vie fixe et puissante, le désert, sans autre limite visible que ce cercle absolu qui est aussi l'horizon des mers.

Le désir d'y chercher et d'y façonner l'éternité s'y impose à l'esprit d'autant plus despotiquement que la nature retarde la mort elle-même dans ses actes nécessaires de transformation



Le scribe accroupi, Ancien Empire (*Musée du Louvre*)

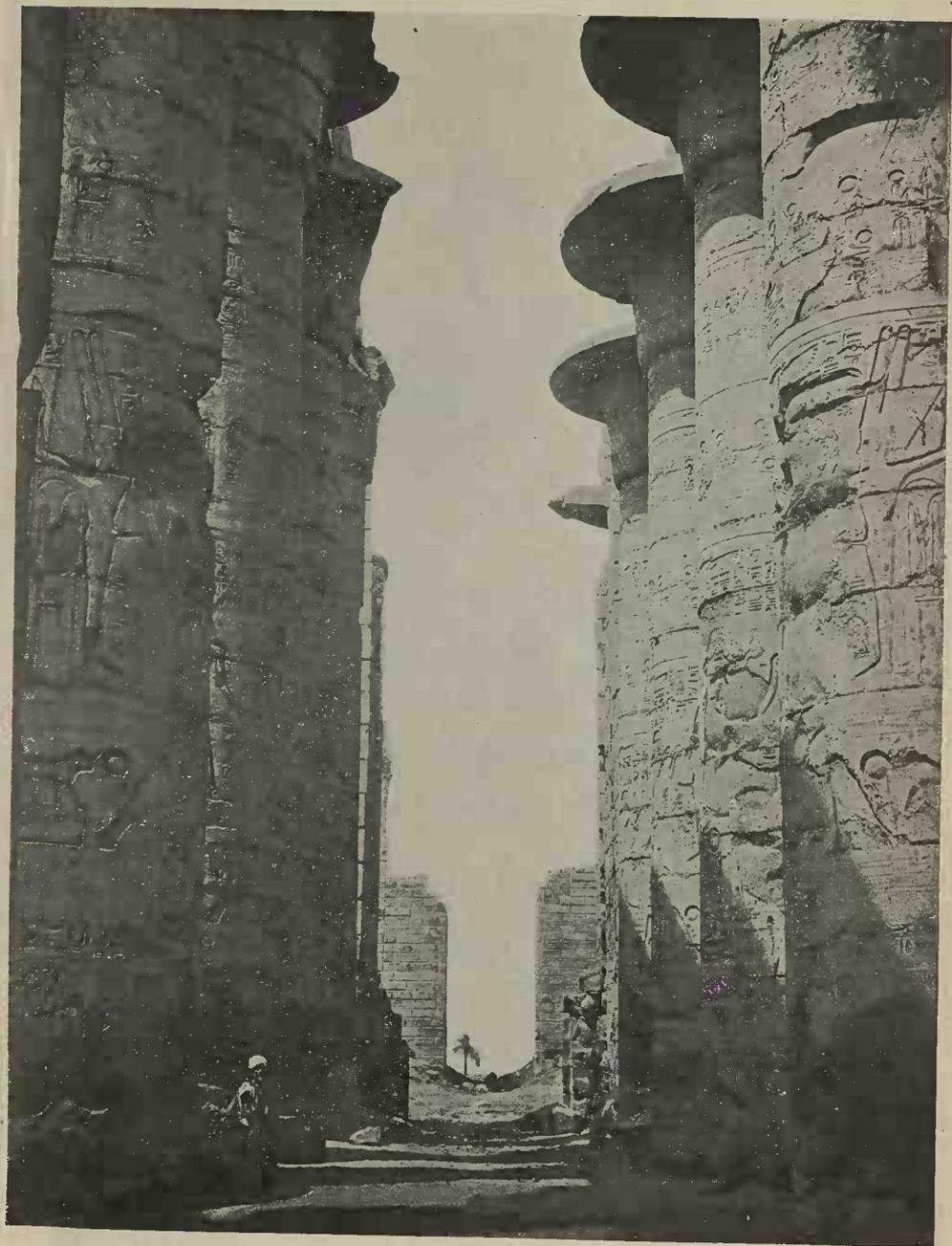
et de refonte. Le granit ne s'entame pas. Il y a sous le sol des forêts pétrifiées. Dans cet air sec, le bois abandonné garde des siècles ses fibres vivantes, les cadavres se dessèchent sans pourrir. L'inondation du Nil, maître de la contrée, y symbolise

tous les ans les résurrections perpétuelles. Sa venue et sa décroissance sont aussi régulières que la marche apparente d'Osiris, l'éternel soleil, qui chaque matin sort des eaux et chaque soir disparaît dans les sables. Du 10 juin au 7 octobre il verse aux campagnes calcinées le même limon noir, le limon gras, le limon père de la vie.

Le peuple Egyptien n'a pas cessé de regarder la mort. Il a donné le spectacle sans précédent, et sans lendemain, d'une race acharnée pendant quatre-vingts siècles à arrêter le mouvement universel. Il a cru que les formes organisées seules mouraient, au milieu d'une nature immuable. Il n'a accepté le monde sensible qu'autant qu'il paraissait durer. Il a poursuivi la persistance de la vie dans ses changements d'aspect. Il a imaginé pour elle des existences alternées. Et le désir que nous avons de nous survivre lui a fait accorder à son âme l'éternité individuelle dont la durée des phénomènes cosmiques lui donnait la vaine apparence.

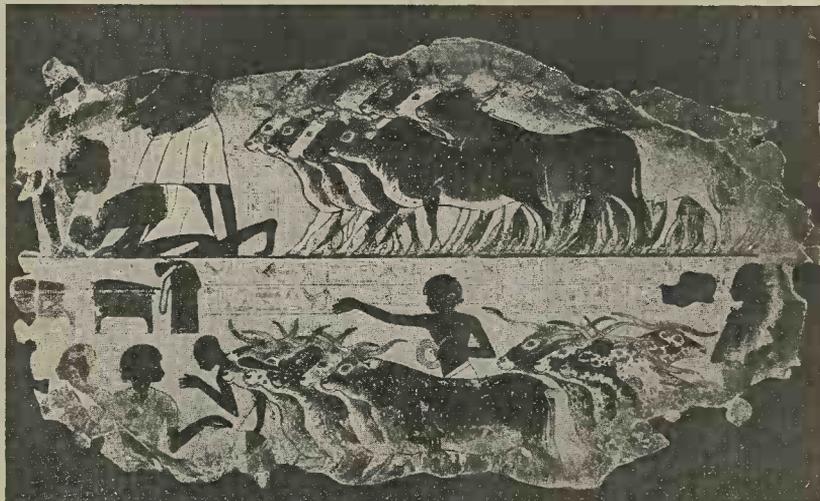
L'homme qui meurt entrait pour lui dans la vraie vie. Mais pas plus que toutes les conceptions immortalistes qui succédèrent à la sienne, le désir d'immortalité des Egyptiens n'échappait à l'irrésistible besoin d'assurer une enveloppe matérielle à l'esprit toujours vivant. Il fallait lui construire un logis secret où son corps embaumé fût à l'abri des éléments, des bêtes de proie, surtout des hommes. Il fallait qu'il eût avec lui ses objets familiers, de la nourriture, de l'eau, il fallait surtout que son image, enveloppe immuable du double qui ne le quittera plus, l'accompagnât dans l'ombre définitive. Et puisque rien ne meurt, il fallait abriter pour toujours les divinités symboliques exprimant les lois immobiles et la résurrection des apparences, Osiris, le feu et les astres, le Nil, les animaux sacrés qui règlent le rythme de leurs migrations au rythme de ses crues et de ses silences.

L'art égyptien est religieux et funéraire. Il est parti de la folie collective la plus étrange de l'histoire. Mais, comme son poème à la mort vit, il touche à la sagesse la plus haute. L'artiste a sauvé le philosophe. Des temples, des montagnes



La salle hypostyle de Karnak

élevées par la main des hommes, ses propres falaises taillées en sphinx, en figures silencieuses, creusées en hypogées labyrinthiques font au fleuve une allée vivante de tombeaux. L'Égypte entière est là, même l'Égypte actuelle qui a voulu la plus immobile des grandes religions modernes. L'Égypte entière, énigmes écrasées, cadavres enfouis comme des trésors, peut-être un milliard de momies couchées dans les ténèbres. Et cette Égypte-là, qui voulait éterniser son âme avec sa forme



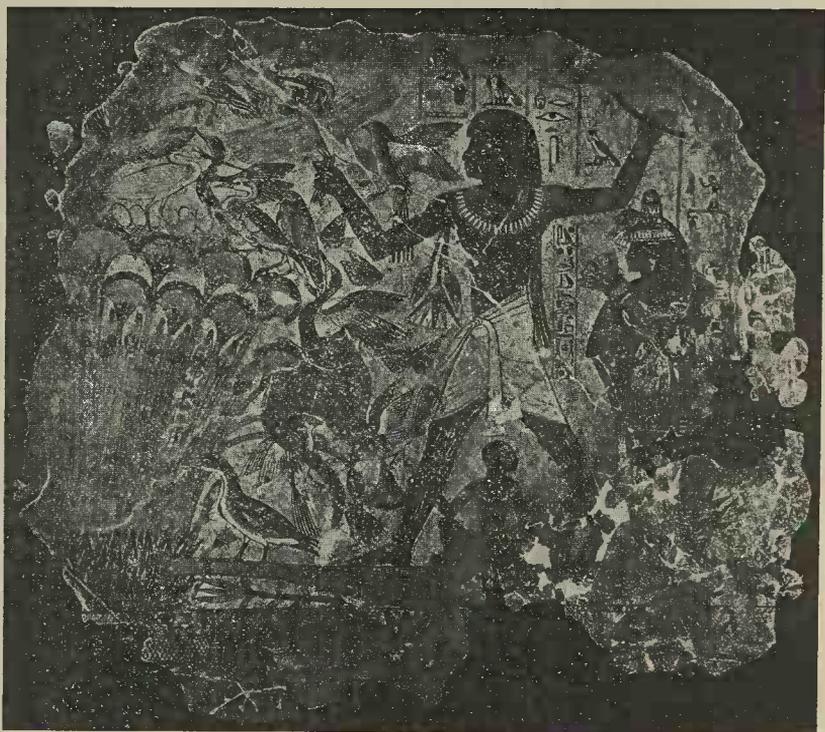
Le troupeau, peinture murale de Thèbes (*British Museum*)

corporelle est morte. Celle qui ne meurt pas, c'est celle qui a donné au grès, au granit, au basalte, la forme de son esprit. Ainsi, l'âme humaine périt avec son enveloppe humaine. Mais dès qu'elle est capable de tailler son empreinte dans une matière extérieure, la pierre, le bronze, le bois, la mémoire des générations, le papier qui se recopie, le livre qui se réimprime et transmet de siècle en siècle le verbe héroïque et les chants, elle acquiert cette immortalité relative qui dure ce que dureront les formes sous lesquelles notre monde a suffi-

samment persisté pour nous permettre de le définir et de nous définir par elles.

Le temple, qui résume l'Égypte, a la force catégorique des synthèses primitives qui ne connaissaient pas le doute et par cela même exprimaient la seule vérité que nous sachions durable, celle de la vie instinctive dans son irrésistible affirmation. Formée par l'oasis, l'âme égyptienne en répétait les enseignements essentiels sur les murs et dans les colonnes du temple. Elle pétrissait son granit, dont les massifs rectangulaires montaient d'un bloc jusqu'aux arêtes d'angles, avec le profil des falaises, avec le cours rectiligne du fleuve, avec la sève brûlante qui dressait les palmiers au-dessus des champs d'émeraude, d'or et de vermillon. Le dogme, qui est une étape, une certitude ancienne arrêtée en formules sensibles pour le repos de notre esprit, prend un invincible pouvoir quand il se propose à l'adoration des multitudes sous un pareil vêtement, où elles retrouvent leur vraie vie, leurs horizons familiers, la matière même des lieux où se déroule leur activité et d'où naît leur espérance. Le prêtre peut faire sa maison du dogme que le désir des hommes a matérialisé. Il peut assurer son pouvoir en installant le dieu dans le réduit le plus petit, le plus obscur, le plus secret de l'édifice. Le fidèle l'acceptera, s'il reconnaît le visage visible de son existence accoutumée aux milliers d'autres dieux muets qui bordent les avenues rigides conduisant aux pylônes géants, qui peuplent les cours et les portiques et qui sont des hommes mêlés aux monstres de l'oasis et du désert, lions, béliers, chacals, cinocéphales, éperviers. Au milieu des colonnes épaisses, aujourd'hui couchées par les conquérants et noyées sous les eaux et les sables, ou dressant encore dans le désert le formidable squelette disloqué des salles hypostyles, il se retrouvera dans ses palmeraies monotones, ses bois étranges, ses taillis à intervalles vides, fûts droits et drus à couronnes lourdes, matière opulente et pulpeuse écrasée entre la boue durcie du sol et le poids vertical du soleil. Elles ont l'élan ramassé, la rondeur rugueuse des palmiers, l'étalement court de leur cîme. Des feuilles de lotus assemblées en bouquets, des

feuilles de papyrus, des palmes, des régimes de dattes gonflent leurs chapiteaux de la vie compacte et puissante des végétations tropicales. En regardant à ses pieds il reverra les nymphéas, les lotus, lourdes plantes, la flore du fleuve fécond où grouillent des poules d'eau, des canards, des poissons, des crocodiles, il



Les oiseaux, peinture murale de Thèbes (*British Museum*)

apercevra les lézards, les vipères, les uraeus qui se chauffent sur le sable ardent où les élytres mordorés des scarabées sèment des morceaux de métal. Et quand il lèvera les yeux ce sera pour deviner, au dessous des constellations familières qui sèment le plafond bleu, les oiseaux des solitudes, le grêle ibis, le vautour,



Colosse de Soweckhotep III, XIII^e Dynastie (*Musée du Louvre*)

l'épervier symbolique suspendus sur leurs ailes rigides entre le ciel et le désert. Partout, sur la hauteur des murs, des colonnes, des obélisques, partout fleurira pour sa joie sensuelle, en bas-reliefs peints, en inscriptions hiéroglyphiques, l'écriture vivante dont les émeraudes opaques et les sombres turquoises, les rouges brûlés, les soufres et les ors lui rediront la science, la littérature, l'histoire qu'ont si longuement édifiées ses ancêtres avec leur sang, leurs ossements, leur amour, leur mémoire, les formes redoutables ou charmantes qui les accompagnaient.

Retranché derrière ce langage formel, le prêtre peut environner son action d'un mystère qui lui profite. Il sait beaucoup. Il connaît le mouvement du ciel. Il oriente en observatoire son temple protégé de paratonnerres. Il possède les grands principes de la géométrie et de la triangulation. Seulement sa science est secrète. Tout ce que le peuple en sait se manifeste à lui par quelques tours de spiritisme et de magie qui lui masquent le sens parfois puéril et souvent profond de la philosophie occulte que les hiéroglyphes et les figures symboliques veulent éterniser sur le visage du désert.

Le Pharaon, forme humaine d'Osiris, est l'instrument de la caste théocratique qui l'accable de puissance afin de le domestiquer. Au dessous d'elle et de lui, avec quelques intermédiaires, officiers, chefs de villes ou de villages, gouverneurs armés du baton, la multitude. Pour quelques heures de repos dans la nuit brûlante, sur le sol de boue durcie, pour le pain et l'eau, rien que la vie d'esclave laboureur ou moissonneur, maçon ou tailleur de pierre, le travail commandé, les coups. Cent générations usées à bâtir des montagnes, hommes rompus de corvées au-dessus des forces de l'homme, femmes déformées avant l'âge pour avoir été trop misérables et avoir porté trop d'enfants, enfants déviés et déjetés avant de naître sous le poids invisible des servitudes séculaires. Un affreux cauchemar. A peine, tout au fond, l'espoir des métamorphoses futures, lueur trouble et vacillante pour le pauvre qui n'aura pas de tombeau.

Comment, dans cet enfer, l'Égyptien n'a-t-il pas cherché et trouvé la consolation dangereuse du spiritualisme absolu? Le vivant désir est plus fort que la mort. Naturiste et polythéiste dès l'origine, sa religion garda l'amour de la forme où nous retrouvons notre espoir. Ses statues donnaient au mystère un squelette indestructible et jamais il n'adora ses dieux que sous la forme humaine ou animale. Le milieu où il avait à vivre ne



Objets de toilette en bois (*Musée du Louvre*)

lui permit pas de s'absorber dans la contemplation sans frein. La lutte quotidienne pour le pain est la plus sûre des éducations positives. Au fond, la nature de l'Égypte est ingrate. Ce n'est que par un effort incessant et grâce à des ressources toujours renouvelées d'ingéniosité et de vaillance, que l'Égyptien apprit à utiliser à son profit les excès périodiques du Nil. Il lui fallut mettre en œuvre une étude séculaire des mœurs du

fleuve, de la consistance et des qualités du limon, entreprendre des travaux formidables, digues, terrassements, lacs artificiels, canaux d'irrigation, taille du grès, du granit, les continuer sans cesse et les reprendre, pour les empêcher d'être noyés sous les alluvions, de s'enliser et de disparaître. Les Pyramides révèlent la puissance incomparable de ses ingénieurs. Et si la dureté de sa vie le tourna vers la mort, il imprima du moins à son passage sur la terre la marque d'un génie géométrique profond.

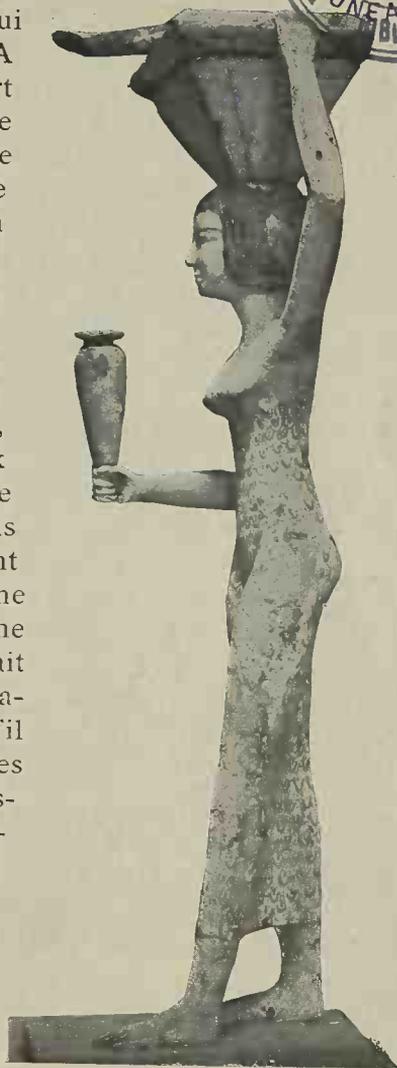
Etrange peuple exprimant en théorèmes de basalte les plus vastes, les plus secrètes, les plus vagues aspirations de son monde intérieur! L'esprit de l'Égypte est absolu et somnolent comme les colosses allongés sur sa pierre tombale. Et pourtant, hors le mystère de la vie toujours recommençant, toujours semblable à lui-même, en tous temps, sous tous les ciels, il n'y a rien que d'humain et d'accessible à notre émotion dans le silence rayonnant qui paraît sourdre de ces figures immobiles entre des plans définitifs. L'artiste égyptien est un ouvrier, un esclave qui travaille sous le bâton, comme les autres; il n'est pas initié aux sciences mystiques; il est plutôt en révolte contre elles. Nous savons mille noms de rois, de prêtres, de chefs de guerre et de villes, nous n'en savons pas un de ceux qui ont exprimé la vraie pensée de l'Égypte, celle qui vit toujours dans la pierre des tombeaux. L'art était la voix anonyme, la voix muette de la foule broyée et regardant au dedans d'elle l'esprit et l'espoir tressaillir. Soulevé par un sentiment irrésistible de la vie auquel il était interdit de se déployer en surface, il le laissait, de toute sa foi comprimée, brûler en profondeur.

Il n'est pas vrai, quelque saisissantes et divinatoires que puissent être les intuitions métaphysiques que les castes sacerdotales se transmettent à travers les temps, en Égypte comme en Chaldée, avec le pouvoir — il n'est pas vrai que les mystérieuses images qui les symbolisent leur doivent leur beauté. Chez l'artiste, l'instinct est au commencement de tout. C'est la vie, dans son mouvement prodigieux où la matière et l'esprit

se mélangent sans qu'il songe à les désunir, qui allume en lui l'étincelle et dirige sa main. A nous de dégager de l'œuvre d'art sa signification générale comme nous la dégageons de la vie sensuelle, sociale et morale qu'elle nous résume en un éclair. L'artiste égyptien obéissait à certaines indications plus souvent restrictives qu'actives que le prêtre lui dictait. Quand il lui demandait de tailler dans le granit un lion à tête humaine, un homme à tête d'aigle aux mains ouvertes par où la flamme de l'esprit semblait passer dans le monde, il gardait jalousement pour lui le sens occulte de la forme et du geste, et le sculpteur ne puisait l'enthousiasme qui faisait frémir la matière que dans la matière elle-même et la foi qu'il avait en l'existence réelle des mythes animés par lui. Si le monstre était beau, c'est que le sculpteur était vivant. Le profond occultiste n'y était pour rien, le naïf artiste pour tout.

Nous ne savons réellement que ce que nous avons appris par nous-mêmes, et la découverte personnelle est notre unique source d'enthousiasme. Les généralisations

les plus hautes sont parties du sentiment le plus obscur et le



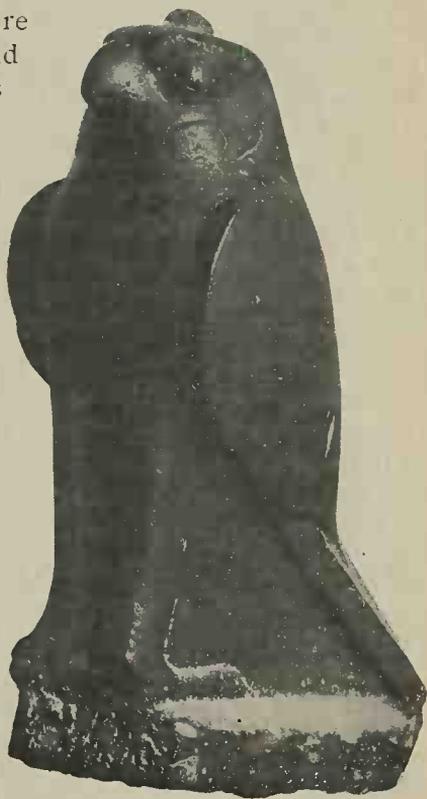
La porteuse d'offrandes, Moyen Empire
(Musée du Louvre)

plus fort pour se purifier de degré en degré en s'élevant vers l'intelligence. Elles sont ouvertes à l'artiste qui doit logiquement et fatalement s'acheminer vers elles. Mais la faculté de donner la vie au langage dans lequel ils nous les communiquent n'est ni logiquement ni fatalement impartie aux philosophes. La généralisation n'est jamais un point de départ, elle est une tendance, et si l'artiste avait commencé par l'occultisme, il eût condamné ses œuvres à la raideur de la mort. Or, même raide comme un cadavre de par la volonté du prêtre, la statue égyptienne vit de par l'amour du sculpteur. Seulement, l'évolution humaine marche d'un bloc, et l'instinct de l'artiste s'accorde étroitement avec l'esprit du philosophe, pour donner à leurs créations abstraites ou concrètes le même rythme qui exprime un même besoin général.

Quoiqu'il en soit, c'est la foule et rien qu'elle qui a répandu sur le bois des sarcophages, sur le tissu compact des hypogées, les fleurs pures, les fleurs vivantes, les fleurs colorées de son âme. Elle a chuchoté sa vie dans les ténèbres pour que sa vie resplendît à la lumière de nos torches quand nous ouvririons les sépulcres cachés. La belle tombe était creusée pour le roi ou le riche, sans doute, et c'était sa fastueuse existence qu'il fallait retracer sur les murs, en convois funèbres, en aventures de chasse ou de guerre, en travaux des champs; il fallait le montrer entouré de ses esclaves, de ses travailleurs agricoles, de ses animaux familiers, dire comment on faisait pousser son pain, comment on dépeçait ses bêtes de boucherie, comment on pêchait ses poissons, comment on prenait ses oiseaux, comment on lui offrait ses fruits, comment on procédait à la toilette de ses femmes. Et la foule des artisans travaillait dans l'obscurité, elle croyait dire le charme, la puissance, le bonheur, l'opulence de la vie du maître, elle disait surtout la misère, mais aussi l'activité féconde, l'utilité, l'intelligence, la richesse intérieure, la grâce furtive de la sienne.

Quelle merveilleuse peinture ! Elle est plus libre que la statuaire, presque uniquement destinée à restituer l'image du dieu ou du défunt. Malgré son grand style abstrait elle est fami-

lière, elle est intime, quelquefois caricaturale, toujours malicieuse ou tendre, comme ce peuple naturellement humain et bon, peu à peu écrasé sous la force théocratique et descendant en lui de plus en plus pour regarder son humble vie. Au sens moderne du mot, aucune science de la composition. Aucun sens de la perspective. Le dessin égyptien est une écriture qu'il faut apprendre. Mais, quand on la connaît bien, comme toutes ces silhouettes dont les têtes et les jambes sont toujours de profil, les épaules et les poitrines toujours de face, comme toutes ces raides silhouettes remuent, comme elles vivent ingénûment, comme leur silence se peuple d'animations et de murmures! Un extrême schéma, sûr, décisif, précis, mais tressaillant. Quand la forme apparaît, surtout la forme nue ou devinée sous la chemise transparente, l'artiste suspend en lui toute sa vie, pour ne laisser rayonner de son cœur qu'une lumière spirituelle qui n'éclaire que les plus hauts sommets du souvenir et de la sensation. Vraiment ce contour continu, cette unique ligne ondulante, si pure, si noblement sensuelle, qui dénonce un sens si discret et si fort du caractère, de la masse et du mouvement a l'air d'être tracé dans le granit avec la seule intelligence, sans le secours d'un

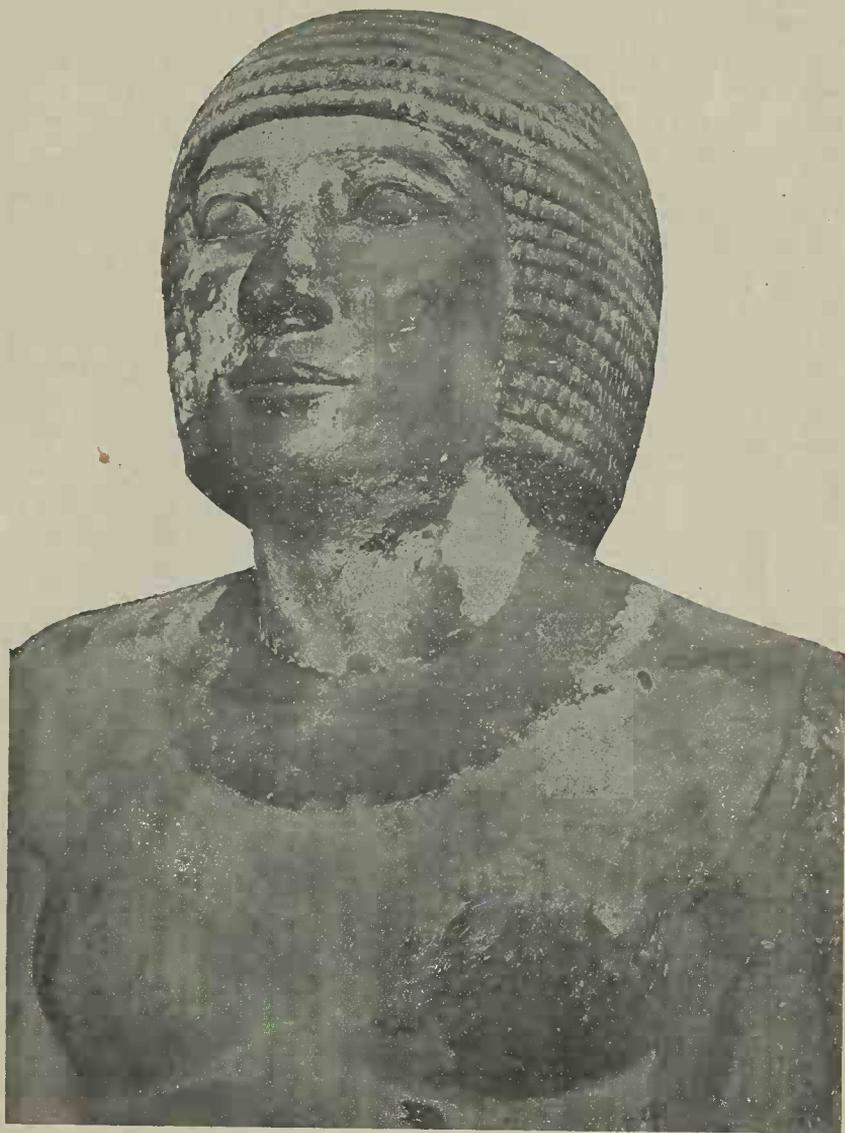


Epervier (Musée du Louvre)

outil. Là-dessus des coulées brillantes, légères, jamais appuyées de bleus profonds, d'émeraudes, d'ocres, de jaunes d'or, de vermillons. C'est comme une eau tout à fait claire où on laisserait tomber, sans l'agiter d'un frisson, des couleurs inaltérables qui ne la troubleraient pas et permettraient d'apercevoir toujours les plantes et les cailloux du fond.

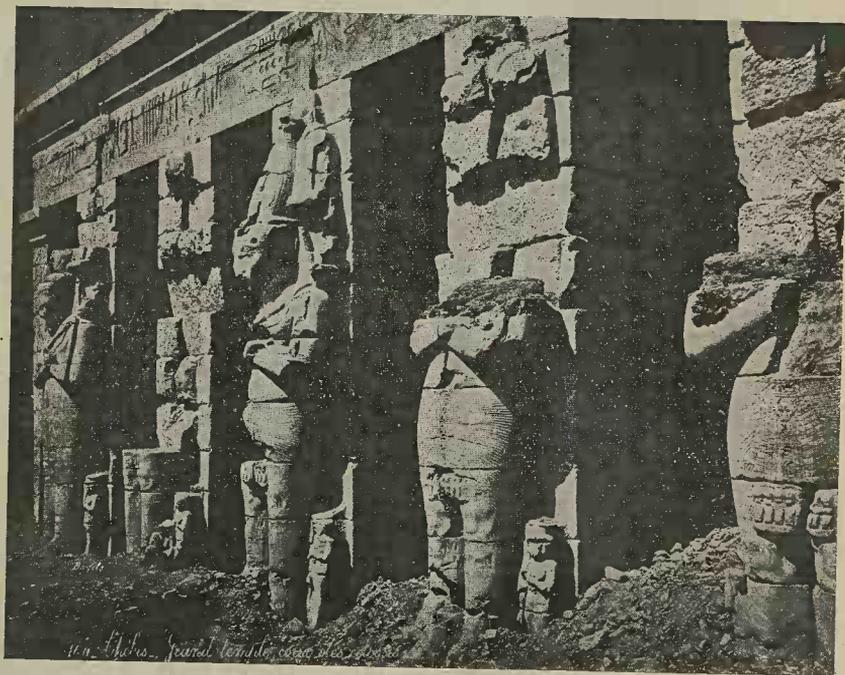
L'intensité du sentiment, la logique de la structure brisent les chaînes du hiératisme et de la stylisation. Ces arbres, ces fleurs raides, tout ce monde conventionnel a le mouvement sourd des saisons fécondes qui s'ouvrent, la fraîcheur des germes renaissants. L'art égyptien est peut-être le plus impersonnel qui soit. L'artiste s'efface. Mais il a de la vie un sens si intérieur, si directement ému, si limpide, que tout ce qu'il décrit d'elle semble être défini par elle, sortir du geste naturel et de l'attitude exacte dont on ne voit plus la raideur. Son impersonnalité ressemble à celle des herbes qui frémissent au ras du sol ou des arbres s'inclinant à la brise, d'un seul mouvement et sans lutter, ou de l'eau qu'elle ride en cercles égaux qui vont tous dans le même sens. L'artiste est une plante qui donne des fruits pareils à ceux des autres plantes mais aussi savoureux et aussi nourrissants. Et la convention que le dogme lui impose n'apparaît pas parce que ce qui sort de son être est animé de la vie même de son être, sain et gonflé de sucs comme un produit du sol.

Ce qu'il conte, c'est sa vie même. Les ouvriers à la peau tannée, aux épaules musculeuses, aux bras nerveux, aux crânes durs, travaillent de bon cœur, et même quand le bâton parle, ils gardent leur douce figure, leur figure glabre à pommettes saillantes, et ce n'est pas sans une sorte de fraternelle ironie que l'artisan décorateur ou statuaire qui s'est représenté lui-même si souvent, les montre affairés à leur besogne, rameurs suant, bouchers coupant et sciant, maçons assemblant des briques de limon cuit, gardeurs de troupeaux conduisant leurs bêtes passives, accouchant les femelles, pêcheurs, chasseurs, valets de ferme goguenards soupesant les canards éperdus par la base des ailes, les lapins soubresautant par les oreilles, ga-



Statue de bois, détail (*Musée du Louvre*)

vant les oies obèses, portant dans leurs bras des grues dont ils serrent le bec à pleine main pour les empêcher de crier. Tout est moutonnements, trots roulants et serrés, bêlements, meuglements, bruits d'ailes. Les bêtes domestiques, les bœufs, les ânes, les chiens, les chats ont leur allure massive ou paisible ou joyeuse ou souple; leurs ruminations infinies, leurs



Grand temple du Thèbes

frissons de peau ou d'oreilles, leurs ondulations rampantes, leurs allongements de pattes silencieux et sûrs. Les panthères marchent sur du velours, tendant leur tête plate. Les canards et les oies boitillent, les becs spatulés fouillent en clapotant. Les poissons stupides baillent dans les filets tendus, l'eau qui tremble est transparente et les femmes qui viennent la recueillir

dans leurs jarres ou les animaux qui s'y plongent sont pénétrés de sa fraîcheur. Les oranges, les dattes pèsent dans les corbeilles soutenues par un bras aussi pur qu'une jeune tige, et balancées comme des fleurs. Les femmes, quand elles se parent ou mouillent leurs pinceaux fins pour farder leurs maîtresses, ont l'air de roseaux inclinés pour chercher la rosée dans l'herbe. Le monde a le frisson silencieux des matins.

Cette poésie naturelle, ardente au fond, et familière, les Egyptiens la portent dans tout ce qui sort de leurs doigts, dans leurs bijoux, leur petite sculpture intime, ces bibelots innombrables qui encombraient leur sépulture où ils suivaient le mort auquel ils avaient appartenu, dans les objets domestiques de la cuisine et de l'atelier. Toute leur faune, toute leur flore y revit avec ce même sentiment très sensuel et très chaste, immobile et vivant, cette même profondeur pure. Bronze ou bois, ivoire, or, argent, granit, ils conservaient à la matière travaillée sa pesanteur et sa délicatesse, sa fraîcheur végétale, son grain minéral. Leurs cuillers ressemblent à des feuilles abandonnées au fil de l'eau, leurs bijoux taillés en éperviers, en reptiles, en scarabées ont l'air de ces pierres colorées qu'on ramasse dans le lit des fleuves, ou au bord de la mer et dans le voisinage des volcans. L'Égypte souterraine est une mine étrange qui nourrit des fossiles vivants qui sont comme la cristallisation des multitudes organiques.

Mais toute l'intimité, tout le charme furtif de son esprit s'y cache, comme le fellah dans ses terriers de boue, loin des palais et des temples. A la surface du sol, c'est l'Égypte philosophique. Sous l'ancien Empire seulement, il y a six ou huit mille ans, l'école memphite de sculpture s'était essayée à l'expression de l'existence quotidienne. L'Égypte se souvenait peut-être des vieilles époques de liberté, antérieures au Sphinx lui-même, dont on trouvera quelque jour les traces sous dix mille années d'alluvions, plus bas que les pieds des pyramides. D'ailleurs un art, à ses débuts, est toujours réaliste. Il ne sait pas encore former ces images synthétiques, faites des mille formes rencontrées sur la longue route de l'effort civilisateur,

qu'il tente de réaliser dès qu'il parvient au seuil de l'idée générale. Le primitif s'incline sur sa propre vie. Certes, il s'essaie déjà à des résumés de sensations, mais à des résumés actuels, qui ne dépassent pas la vision de l'instant. C'est pour bien caractériser la forme qu'il a sous les yeux qu'il ne laisse subsister d'elle que les sommets de ses ondulations et de ses saillies expressives. Le *Scribe accroupi* (1), qui est de cette époque ancienne, est effrayant de vérité, d'application directe à la fonction qu'il accomplit. Ce n'est pas encore un type supérieur d'humanité moyenne, c'est déjà le type moyen d'une profession



Sphinx (Musée du Louvre)

et d'une caste. Son attention à sa besogne, son énergie suspendue, cette vie arrêtée qui fait flamboyer son visage, anime son corps figé, il les doit aux plans qui le définissent, à l'esprit tranchant et sans inquiétude de celui qui les a taillés. Du même temps les paysans qui marchent, un bâton à la main (2), les hommes et les femmes qui partent côte à côte pour le voyage de la mort, comme ils allaient dans le voyage

(1) Musée du Louvre.

(2) Musée du Caire.

de la vie. L'Égyptien d'alors possède son équilibre fonctionnel. Chaque rouage de la machine sociale joue à ce moment-là avec une rigueur et un automatisme qui dénoncent une vie spontanément disciplinée, mais libre de se définir.

La sculpture classique se constitue seulement sous le Moyen Empire, quand Thèbes a détrôné Memphis. Dès ce moment, et jusqu'à la fin du monde nilotique, elle n'est plus que funéraire et religieuse. Statues de dieux, statues de doubles. Le récit des moissons, du travail affairé des hommes et des animaux de labour, des soins de la toilette et du ménage, des aventures quotidiennes, est laissé aux peintres et aux ouvriers d'art. Le sculpteur de dieux est bien un ouvrier aussi, mais il est soulevé par l'importance de sa tâche et la force de sa foi, bien au-dessus de sa misère. On dirait qu'il a tourné le dos à l'oasis, qu'il contemple seulement la régularité des jours et des années, le sommeil et l'éveil des saisons, du fleuve, le désert morne, la face impassible du ciel.

Il ne faut pas trop s'étonner de le voir si différent de celui qui décrivait le scribe avec tant d'attention passionnée. De loin, l'art égyptien paraît immuable et toujours pareil à lui-même. De près, il offre, comme chez tous les autres peuples, le spectacle d'évolutions immenses, de progrès vers la liberté de l'expression, de recherches vers l'hieratisme imposé. L'Égypte est si loin de nous qu'elle nous paraît toute au même plan. On oublie qu'il y a quinze ou vingt siècles — l'âge du christianisme — entre le *Scribe accroupi* et la grande époque classique, plus de cinquante siècles — deux fois le temps qui nous sépare de Périclès et de Phidias — entre les Pyramides et l'école saïte, la dernière manifestation vivante de l'idéal égyptien.

L'arrêt de la sculpture égyptienne dans le mouvement de libre découverte que l'École Memphite avait ébauché avec tant de vigueur fut sans doute provoqué par une longue préparation historique dont les éléments nous sont trop peu connus pour que nous puissions les définir avec une précision suffisante. L'ancien Empire était pacifique. L'Empire thébain est belli-

queux. Il s'appuie plus fortement sur le prêtre, pour maintenir dans l'obéissance les hommes laborieux et doux qu'il veut entraîner aux conquêtes. Le mystère théologique s'épaissit. Le dogme qui se fixe limite l'essor de la sculpture, et, en lui imposant des bornes, la condamne aux recherches restreintes, mais subtiles, qui l'affineront de plus en plus. Elle devient



Temple d'Ibsamboul

l'expression religieuse d'un peuple d'ingénieurs. Les statues vont définir l'aspect permanent de l'Egypte, arrêter la vie entre des digues régulières, faire commencer et finir avec elles le monde comme finissent les cultures et commence le désert à la limite du limon. C'est un cadre architectonique immuable, fixé par une étude séculaire de la forme, ayant pénétré les

lois de sa structure, qui enfermera désormais le portrait du dieu ou le portrait du mort, demeure de son double. Tout change. Les formes naissent et s'effacent à la surface de la terre aussi facilement que les chiffres sur un tableau noir. Il n'est d'immuable que les rapports presque mathématiques qui les animent en les liant les uns aux autres par la chaîne invisible de l'abstraction. La grande sculpture égyptienne matérialise cette abstraction et formule dans le granit un idéal géométrique qui paraît aussi durable que les lois qui gouvernent le cours des astres et le rythme des saisons.

La sculpture est à la fois la plus abstraite et la plus positive des expressions plastiques. Positive, parce qu'il lui est impossible d'esquiver les difficultés de sa tâche sous des artifices verbaux et que la forme ne vivra qu'à la condition d'être logiquement construite de quelque côté qu'on la regarde. Abstraite, parce que la loi de cette construction ne nous est révélée que par une série d'opérations mentales de plus en plus généralisatrices. La sculpture, avant d'être un art, fut une science, et nul sculpteur ne pourra faire œuvre durable s'il n'en a retrouvé dans la nature même les éléments générateurs. Or, ce sont les Egyptiens qui nous ont appris cela, et peut-être n'est-il pas possible de comprendre et d'aimer la sculpture si l'on n'a pas d'abord subi leur austère éducation.

La tête de leurs statues reste un portrait, très stylisé par la subordination de ses caractéristiques à quelques plans décisifs, mais le corps est coulé dans un canon d'une science architecturale qu'on n'atteindra plus. Un pied est devant l'autre pied, ou à côté de lui, la statue, presque toujours coiffée du pschent est demi-nue, debout les bras collés au corps, ou assise, les coudes au thorax, les mains sur les genoux, le visage droit devant elle, les yeux fixes. Il lui est interdit d'ouvrir les lèvres, interdit de faire un geste, interdit de retourner la tête, interdit de se lever, interdit de quitter son socle pour se mêler aux vivants. On la dirait liée de bandelettes. Pourtant elle porte en elle, dans son visage où la pensée erre avec la lumière, dans son corps immobilisé, toute la vie qui

s'étale sur les parois des tombes, l'éclatante vie des ténèbres. Une onde la parcourt, onde souterraine, dont la rumeur est étouffée. Ses profils ont la sûreté d'une équation de pierre, un sentiment aussi vaste que tout ce que nous ignorons habite en elle sourdement. Jamais elle ne le dira. Le prêtre a enchaîné ses bras et ses jambes, cousu sa bouche de formules mystiques. L'Égypte n'atteindra pas l'équilibre philosophique, ce sens du relatif qui nous donne la mesure de notre action et, en nous révélant nos vrais rapports avec l'ensemble des choses nous assigne, dans l'harmonie universelle, le rôle de centre conscient de l'ordre qu'elle nous impose. Elle ne connaîtra pas la liberté vers laquelle elle était en marche à l'époque de Memphis et que ses peintres soupçonnent en tâtonnant dans l'ombre des tombeaux. Le prêtre lui défend de demander au mouvement confus de la nature l'accord de sa science et des aspirations sentimentales qu'elle ne peut pas contenir et qui rayonnent du basalte comme d'un soleil arrêté.

Maître de l'âme, ou du moins tenant au poignet la main qui l'exprime, le prêtre permet tout au roi, qui permet tout au prêtre. Du commencement du moyen Empire à la fin du nouveau, l'Égypte revient à l'esprit qui dressa les Pyramides. Elle va se couvrir de temples géants et de colosses, Ibsamboul, Louqsor, Karnak, Ramesseum, Memnon; entassements, murs, pylônes, statues démesurées, sphinx, meules de pierre par qui l'orgueil des rois broie les multitudes consolées par l'orgueil de faire des dieux. A ce moment, tout est possible au sculpteur géomètre. On ne sait pas s'il taille les rochers en colosses ou s'il donne aux colosses l'apparence des rochers. Il pénètre dans les massifs granitiques, y creuse des salles immenses, les couvre du haut en bas de bas-reliefs et d'hiéroglyphes peints, donne à leur front qui regarde le Nil l'aspect de figures géantes aussi catégoriques que ses profils primitifs et dont les grands visages purs fixent depuis trois ou quatre mille ans sans cligner les paupières, le soleil terrible qui les sculpte d'ombres et de lumières absolues. Les monstres qu'il dresse en bordure des avenues, les monstres qui ne disent rien et qui

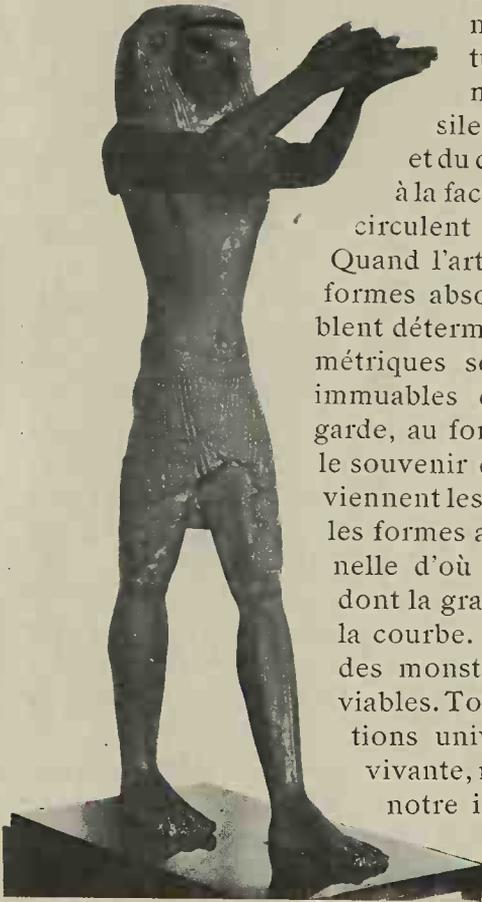
révèlent tout, sont rigoureusement logiques, malgré leur tête d'homme ou de bélier sur leur corps de lion. Cette tête s'attache naturellement aux épaules, les muscles à peine indiqués ont

leurs insertions et leurs trajets normaux, les os leur architecture nécessaire, et de l'extrémité des griffes, des plans silencieux des côtes, de la croupe et du dos à la boîte crânienne ronde, à la face méditative, les forces vitales circulent d'un même flot continu.

Quand l'artiste taille en plein bloc ces formes absolues dont les surfaces semblent déterminées par des volumes géométriques se pénétrant selon des lois immuables d'attraction, on dirait qu'il garde, au fond de son instinct immense, le souvenir de la forme commune d'où viennent les formes animales, et, par delà les formes animales, de la sphère originelle d'où les planètes sont sorties et dont la gravitation du ciel avait sculpté la courbe. L'artiste a le droit de créer des monstres, s'il sait en faire des êtres viables. Toute forme adaptée aux conditions universelles de la vie est plus vivante, même si elle n'existe que dans notre imagination, que telle forme

organisée réelle qui remplit mal sa fonction. Les cadavres desséchés que la terre égyptienne finira par absorber, miette après miette, n'ont pas la réalité

de ses sphinx et de ses dieux épouvantables à corps d'hommes, à tête d'épervier et de panthère, où l'esprit a déposé son étincelle.



Horus, époque Saïte (*Musée du Louvre*)

Mais cette science définitive brisera la statuaire. Une heure arrive où l'esprit, dirigé sur une seule voie, n'y peut plus rien découvrir. Sans doute, l'immobilité de l'Égypte n'avait jamais été qu'une apparence. Mais son idéal, s'il essayait de se définir sous des formes nouvelles, changeait peu, car les enseignements de son sol ne variaient guère et c'était toujours avec le même milieu que l'homme avait à compter. Seulement, elle avait déployé de longs efforts à approcher cet idéal. C'est pour cela qu'elle n'était pas morte. Elle luttait. Mais l'empire thébain fut immobile. Le dogme ne bougeait plus, l'ordre social était coulé dans son moule granitique que scellait la monarchie. L'enthousiasme s'use à recommencer tous les jours la même conquête. Sous les Ramessides, l'effort trop tendu pendant les dynasties précédentes se désunit. La guerre extérieure continue, les invasions, les influences étrangères découragent et désorientent l'énergie des Égyptiens. Après quinze siècles de production ininterrompue, le statuaire thébain manie la matière avec trop de facilité. L'occultisme est pourtant aussi cultivé dans les classes sacerdotales et aussi maître de diriger l'effort de l'artisan. Mais l'action n'est plus en lui. Il perd ce sens prodigieux de la masse qui concentre la vie dans une forme décisive dont toutes les surfaces semblent rejoindre l'infini par leurs courbes illimitées. Chaque année, il livre par centaines des statues fabriquées à la grosse, d'après le même modèle industriel. L'école est faite. L'idéalisme géométrique s'est fixé dans une formule et le sentiment s'est épuisé à rencontrer toujours ces parois de pierre infranchissables qui lui défendent d'aller plus loin. L'Égypte meurt de son besoin d'éternité.

Mais son agonie sera longue. Elle aura même, avant de passer le flambeau à des mains plus jeunes que les siennes, un beau réveil d'action. Avec la dynastie saïte, vers le moment où la Grèce entre du mythe dans l'histoire, elle profitera de la décadence assyrienne et de l'organisation intérieure de la puissance médo-persique pour reprendre courage à la faveur de sa sécurité rétablie. Une fois encore elle va regarder autour d'elle et au dedans d'elle, et découvrir en sa vieille âme toute pénétrée

de fraîcheur par le pressentiment confus d'un idéal nouveau, une suprême fleur chaleureuse comme un automne. Elle va bercer la Grèce naissante d'un dernier chant très mâle encore, et très doux.

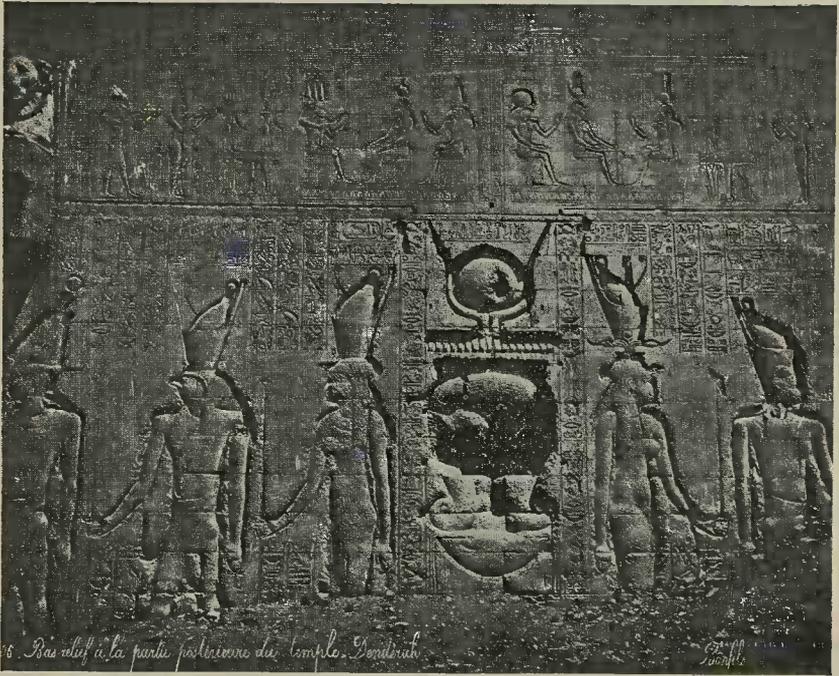
L'art saïte revient aux sources. Il est aussi direct que l'ancien art memphite. Mais il a presque retrouvé la science de Thèbes, et s'il paraît plus mou que l'art thébain, c'est que sa tendresse est plus active. Maintenant, ce ne sont plus toujours des statues funéraires. Ils'évade de la formule, il produit des portraits fouillés, précis, nerveux, encore des scribes, des statuette de femmes, des personnages assis à terre, les mains croisées sur les genoux à la hauteur du menton.

L'Égypte n'a pas failli à cette loi consolatrice qui veut que toute société prête à mourir d'épuisement ou qui se sent entraînée dans le courant révolutionnaire, se retourne un moment pour adresser un adieu mélancolique à la femme, à la puissance indestructible qu'elle a généralement méconnue, au cours de sa forte jeunesse. Les sociétés en plein essor sont trop idéalistes, trop portées vers la conquête et l'assimilation de l'univers pour regarder du côté du foyer qu'elles abandonnent. C'est seulement sur l'autre versant de la vie qu'elles font un retour en arrière pour incliner leur enthousiasme assagi ou découragé devant la force qui conserve, alors que tout se lasse, se flétrit, meurt autour d'elle, croyances, illusions qui sont des pressentiments, éner-



La reine Karomana, époque Saïte
(Musée du Louvre)

gies civilisatrices. L'Égypte à son déclin a caressé le corps de la femme avec cette sorte de passion chaste que la Grèce seule a connue après elle, mais qu'elle n'a peut-être pas si religieusement exprimée. Les formes féminines, engainées d'une étoffe étroite, ont ce lyrisme pur des jeunes plantes qui montent



Temple de Denderah

pour boire le jour. Le passage silencieux des frêles bras ronds aux épaules, à la poitrine mûrissante, aux reins, au ventre, aux longues jambes fuselées, aux étroits pieds nus, à la fraîcheur et la fermeté frissonnante des fleurs qui ne sont pas encore ouvertes. La caresse du ciseau passe et fuit sur les formes comme des lèvres effleurant une corolle close où elles n'oseraient



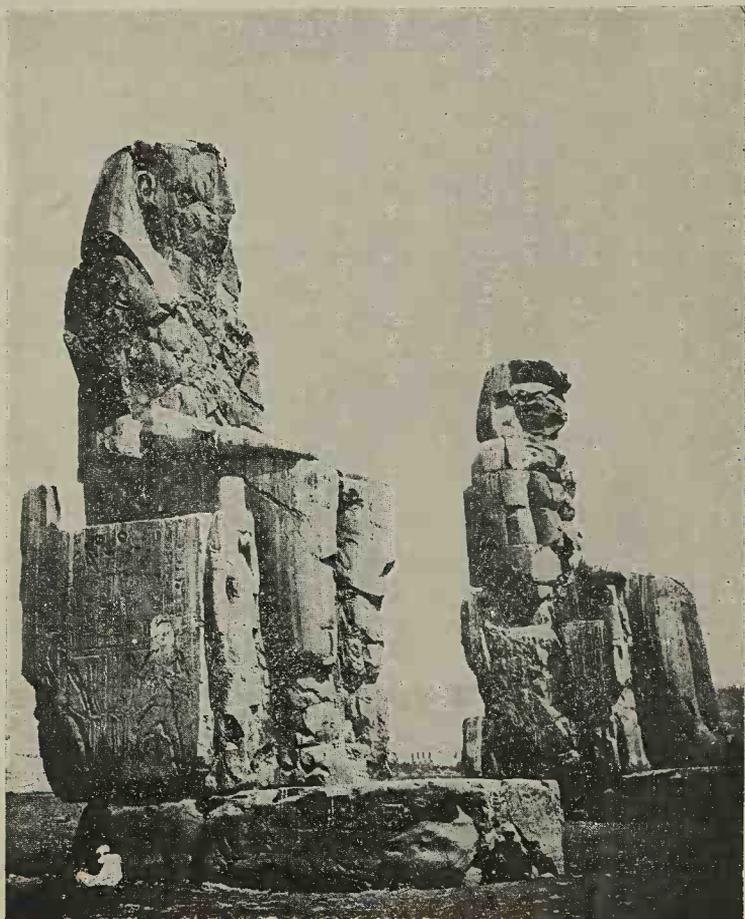
Personnage assis, époque Saïte (*Musée du Louvre*)

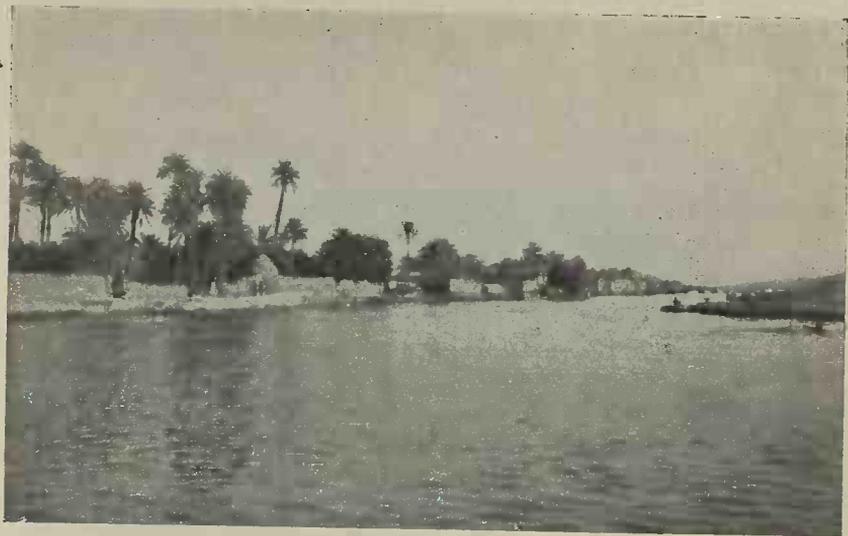
pas s'appuyer. L'homme attendri se donne à celle que jusqu'alors il n'avait su que prendre.

Dans ces dernières confidences de l'Égypte, jeunes femmes, hommes assis comme les bornes des chemins, tout est caresse contenue, désir voilé de pénétrer la vie universelle avant de s'abandonner sans résistance à son cours. Comme un musicien entend des harmonies, le sculpteur voit le fluide de lumière et d'ombre qui fait le monde continu en passant d'une forme à une autre. Discrètement, il relie les saillies à peine indiquées par les longs plans rythmés d'un mince vêtement qui n'a pas un seul pli. Le modelé effleure ainsi qu'une eau les matières les plus compactes. Son flot roule entre les lignes absolues d'une géométrie mouvante, il a des ondulations balancées qu'on dirait éternelles comme le mouvement des mers. L'espace continue le bloc de basalte ou de bronze en recueillant à sa surface l'illumination confuse qui sourd de ses profondeurs. L'esprit de l'Égypte agonisante essaie de recueillir pour la transmettre aux hommes qui viendront, l'énergie générale éparse dans l'univers.

Et c'est tout. Les parois de pierre qui contenaient l'âme égyptienne sont brisées par l'invasion qui recommence et la trouve à bout de force. Toute sa vie intérieure fuit par la blessure ouverte. Cambyse peut renverser ses colosses, l'Égypte ne sait pas trouver une protestation virile, elle n'a que des révoltes de surface qui accentuent sa déchéance. Quand le Macédonien viendra, elle le mettra volontiers au rang de ses dieux, et l'oracle d'Ammon ne fera pas de difficultés pour lui promettre la victoire. Dans la brillante époque alexandrine, son effort personnel sera presque nul. Ce sont les sages grecs, les apôtres de Judée, qui viendront boire à sa source à peu près tarie mais encore toute pleine de mirages profonds, pour tenter de forger au monde désorienté, avec les débris des vieilles religions et des vieilles sciences, une arme idéale nouvelle. Elle verra d'un œil indifférent le dilettante d'Hellas visiter et décrire ses monuments, le parvenu romain les relever. Elle laisse le sable monter autour des temples, le limon envahir

les canaux, noyer les digues, l'ennui de vivre recouvrir lentement son cœur. Elle ne dira pas le vrai fond de son âme. Elle a vécu fermée, elle reste fermée, fermée comme ses cercueils, comme ses temples, comme ses rois de cent coudées qu'elle assied dans l'oasis, au dessus des blés immobiles, le front dans la solitude du ciel. Leurs mains n'ont jamais quitté leurs genoux. Ils se refusent à parler. Il faut les regarder profondément, et chercher au fond de soi-même l'écho de leurs confidences muettes. Alors, leur somnolence s'anime confusément... La science de l'Egypte, sa religion, son désespoir et son besoin d'éternité, cette immense rumeur de dix mille années monotones tient toute dans le soupir que le colosse de Memnon exhale au lever du soleil.





L'ANCIEN ORIENT

Ici, entre les deux vieux fleuves qui vont se perdre dans la mer brûlante après la traversée des solitudes, il n'y a plus que des monticules informes, des canaux comblés, quelques pauvres villages. Le sable a tout recouvert. Il n'a sans doute pas beaucoup plus d'épaisseur au dessus des palais chaldéens disparus qu'autour des temples nilotiques encore visibles à sa surface, et les Grecs devaient exagérer quand ils donnaient deux cent mille ans d'ancienneté à la civilisation babylonienne. Mais la matière des murailles était moins dure et l'abandon des hommes fut plus complet. Et puis qu'importe? Le vrai berceau de l'âme humaine est partout où nous pouvons reconnaître le visage de notre premier espoir.

Et pourtant, qu'il est mobile ce visage! Là rayonne un inépuisable foyer d'aspirations contemplatives, ici se concentre la rigoureuse volonté d'atteindre le but visible et pratique et de ne pas le dépasser. Les statues que recouvraient les dunes, avec les ruines de Tello (1), portent le témoignage d'un esprit infiniment plus positif, sinon plus sûr de lui, que ne le fut jamais l'esprit de l'Égypte, même au temps du *Scribe accroupi*, leur contemporain à quelques siècles près, ce qui, dans le vieil Orient, compte à peine pour des années. L'Égypte, à ce moment là, avait construit depuis longtemps les Pyramides, donné à un rocher le visage d'un sphinx, et l'âge suivant allait l'enfoncer encore dans le mystère, la tourner de plus en plus vers le dedans. Les statues de Tello ne sont pas des dieux, ni des symboles, elles n'ont de mystérieux que leur antiquité et ce silence qui pèse sur les vieilles pierres quand on les retrouve au milieu des petites vies souterraines. C'est l'image d'un prince constructeur, une règle sur les genoux. Comme en Égypte, sans doute, les corps décapités sont raides, des plans rigides les arrêtent en figures rectangulaires, les membres ne s'en détachent pas, mais les épaules ont une carrure terrible et les mains, au lieu de reposer sur les cuisses dans l'abandon de la pensée, sont jointes et serrées fortement, comme pour mettre en évidence les articulations des os, le relief mouvant des muscles, les plis, le grain rude de la peau. Deux têtes, trouvées près d'elles, ont la même énergie. On dirait des rochers naturels roulés par les eaux, tant elles sont compactes, cohérentes et d'une rondeur soutenue.

Par les traits du visage, la Mésopotamie primitive était cependant la sœur de la plaine du Nil. Le Tigre et l'Euphrate dont les alluvions nourrissent sa terre centuplaient les contacts de leurs eaux avec ses assises profondes par des centaines de canaux entrecroisés autour des cultures. Couverte de palmiers, de dattiers, de champs de froment et d'orge, toujours en moissons, toujours en semailles, elle était l'Eden des légendes

(1) *Musée du Louvre*. (Fig. pp. 79 et 81.)

bibliques, le grenier de l'Asie occidentale à qui ses caravanes et ses fleuves apportaient les fruits et le pain. Par le golfe Persique, elle lançait ses flottes sur la mer. Mais renouvelée par les tribus qui descendaient des hauts plateaux, commu-



Chaldée. Tête (*Musée du Louvre*)

niquant par ses fleuves avec les océans du Sud, avec l'Arménie, avec la Syrie qui borne la mer européenne, environnée de peuples plus mûrs, plus accessibles, elle resta moins fermée que l'Egypte et ne se consuma pas comme elle à sa propre flamme. A l'Est, elle féconda les empires médo-persiques, et

par eux pénétra dans l'Inde et jusqu'en Chine ; au Nord, elle se prolongea par l'Assyrie jusqu'à l'aube des civilisations modernes ; à l'Ouest, elle anima la Phénicie qui lui ouvrit la route de la vallée du Nil et du monde de l'archipel.

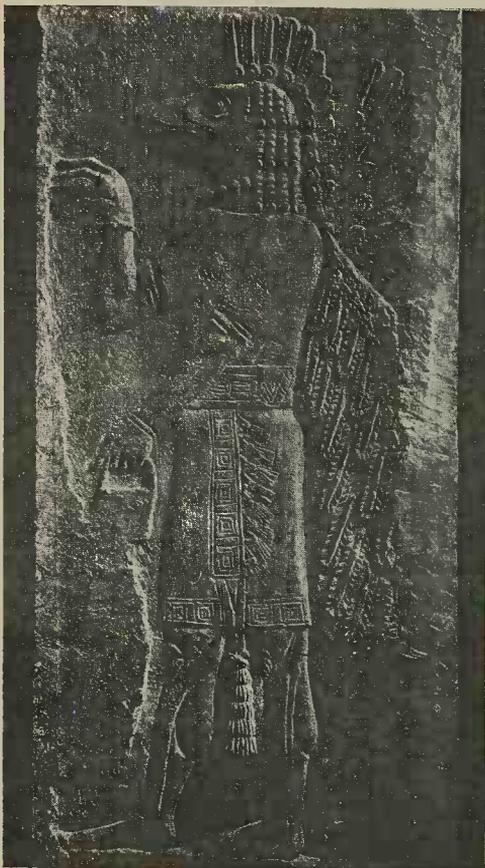
Enfin, la théocratie chaldéenne restait probablement plus près des sources primitives que la caste sacerdotale qui gouvernait les peuples du Nil. C'est en Chaldée qu'était née l'astronomie à qui les hydrauliciens et les architectes apportaient les armes infailibles de la géométrie et de la mécanique. C'est au cours de ses nuits éclatantes où la terre ne cesse pas de rayonner parce que le ciel est sans nuages et la terre sans accident que les pasteurs des premiers temps et plus tard ceux qui venaient chercher sur les terrasses la fraîcheur qui monte avaient vu, dans la pureté de l'espace, tourner les constellations. L'éducation positive des Egyptiens visait à des besoins plus matériels et laissait de ce fait intacte la source des grandes intuitions morales où ils allaient chercher une consolation que le peuple chaldéen, moins impitoyablement traité, trouvait dans l'activité des navigations et des négocees et les prêtres rois de Babylone dans la sérénité supérieure que fait descendre sur l'esprit la contemplation du ciel.

Avant ces puissantes statues, qui semblent apporter sa conclusion et sont certainement l'extrême fleur d'une culture séculaire, l'art chaldéen est presque tout entier mystère. L'argile cuite, moins dure que le granit de la vallée du Nil ou le marbre du Pentélique est en poussière, il n'y a plus que quelques fondations enfouies, la pierre seule, rare en Mésopotamie, résiste encore, sous la marée de terre qui ronge et corrode comme l'eau et finit par tout reprendre. Du positivisme Assyro-Chaldéen à l'idéalisme égyptien, on trouve l'écart qui sépare la consistance du granit de celle de la terre cuite. Entre le sol du pays et l'intelligence des hommes, il y eut toujours de ces accords profonds, qu'on trouve légitimes et nécessaires dès qu'on croit que l'esprit n'invente rien, découvre tout, qu'une matière qui dure doit lui donner l'idée de la durée, une matière qui s'effrite, l'idée de la fragilité et



Chaldée. Statue de Goudéa (*Musée du Louvre*)

de l'utilisation pratique des armes qu'elle peut fournir, un ciel dont on a scruté les révolutions mathématiques, l'idée de consacrer les moyens précis qu'elle offre pour son aménagement.



Assyrie. Génie à tête d'aigle (*Musée du Louvre*)

C'est ainsi qu'a disparu jusqu'au squelette de ces villes monstrueuses qui abritèrent les peuples les plus actifs et les plus pratiques de l'ancien monde, au sens moderne du mot. Là où s'élevait Babylone, il n'y a rien que des palmierais sur quelques vestiges d'enceintes autour desquels monte le sable. Pourtant, sur les deux rives de l'Euphrate, Babylone enfermait ses multitudes dans une ceinture de murs longue de vingt-cinq lieues, large de quatre-vingt-dix pieds, hérissée de deux-cent-cinquante tours, plaquée de portes de bronze. Bâtie de brique et de bitume, enceintes, palais, temples, maisons, dalles des rues, berges

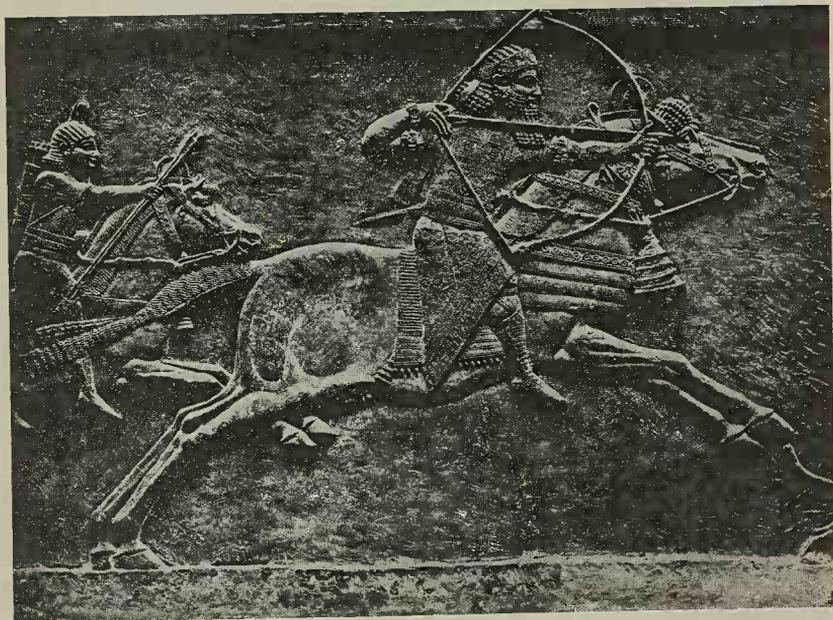
des canaux, citernes, ponts et quais du fleuve, uniforme et sourde et rousse, à peine tachée d'émail, la ville de Semiramis élevait vers le ciel des édifices monotones, blocs à peu près fermés portant sur leurs terrasses des jardins, et pareils aux

contreforts iraniens qui sont nus jusqu'aux plateaux frais où poussent les forêts et les fleurs. Plus haut que ces bois artificiels, des tours, faites d'étages entassés. Les plaines appellent des constructions géantes d'où l'on peut les découvrir au loin, les commander, et qui soient un infini comme elles. La tour de Babel ne devait jamais s'achever, et, comme pour explorer de plus près l'océan des étoiles, le temple de Baal montait à deux cents mètres.

La tour de Babel est maintenant une colline informe que le désert absorbe peu à peu. A part les cachets en pierre dure qui se prolongeront durant toute la civilisation ninivite, il n'y a peut-être plus grand chose de solide sous le sable et il est possible que la Chaldée nous ait dit tout ce qu'elle pouvait nous dire. Il livre encore parfois quelque-une de ces inscriptions cunéiformes qui sont la plus ancienne écriture connue et où les Chaldéens écrivaient leurs procès-verbaux, leurs actes d'achat et de vente, les grands événements de leur histoire, leurs légendes, le récit du déluge, histoire et légende à la fois. Les quelques bas-reliefs de Tello devaient être, dans l'industrie du temps, une exception. Le désert est trop nu pour inspirer à l'homme le désir des formes multiples et des surcharges décoratives. Il faudra la vie plus extérieure, guerrière et chasseresse des Assyriens, pour prendre avec la forme vivante un contact plus prolongé. Mais elle n'apportera rien qui ne soit déjà fortement indiqué dans le bas-relief de Tello où des vautours emportent entre leurs serres et déchirent de leurs becs des lambeaux de corps humain, et dans les denses statues noires aux muscles proéminents.

L'art de la Mésopotamie du Nord hérite de l'art babylonien comme la civilisation ninivite de la société Chaldéenne. La langue que parleront ses artistes est à peu près la même, car le sol, le ciel et les hommes ne sont pas très différents. Seulement, avec la transformation de l'ordre social et des conditions de la vie, le positivisme chaldéen est devenu brutalité. Le prêtre savant a fait place au chef militaire qui a usurpé à son profit et au profit de sa race les commandements temporaires que

lui confiaient ses compagnons de chasse et de combat. Le roi n'est plus en Assyrie, comme en Egypte, le comparse et l'instrument du prêtre, il est le Sar, le chef temporel et spirituel obéi sous peine de mort. L'astronome assyrien, sans doute, connaît la science chaldéenne, mais son rôle se borne à faire parler les astres dans le sens des désirs et des intérêts du maître. L'astrolâtrie chaldéenne, religion essentiellement



Assyrie. Roi combattant (*British Museum*)

naturaliste et positive, s'est transformée avec l'état social. Les symboles se sont personnifiés comme la force politique : le soleil, les planètes, le feu sont maintenant des êtres réels, de terribles mangeurs d'hommes dont le Sar est le bras armé.

Ce Sar est pétri de tares ataviques, déformé avant de régner par l'autocratie séculaire. Il est muré par un monde de femmes, d'ennuques, d'esclaves, d'officiers, de ministres,



Assyrie. Officier (*Musée du Louvre*)

dans une épouvantable solitude. Le luxe, la pesanteur de la vie matérielle ont écrasé son cœur. C'est une bête sadique. Il est énervé d'ennui, de luxure et de musique, d'odeurs de charniers et de fleurs. On fait brûler, on fait bouillir des hommes pour l'assouvir, on lui montre des chairs vivantes que le poison tétanise, que déchire le fouet, que découpe le fer. Sa moindre impulsion est un ordre qui tue. Sur les bas-reliefs de Khorsabad ou de Koujoundjik, on peut le voir crevant les yeux avec méthode à des prisonniers enchaînés, on peut voir ses soldats jouer aux boules avec des têtes coupées (1). Sennacherib, Sargon ou Assurbanipal ordonne à ses scribes d'écrire sur la brique : « Mes chars de guerre écrasent les hommes et les bêtes et les corps de mes ennemis. Les trophées que j'élève sont faits de cadavres humains dont j'ai tranché les membres et les têtes. Je fais couper les mains à tous ceux que je prends vivants ».

Le malheur se proportionne à la sensibilité. Il est possible que le peuple assyrien n'ait pas senti l'horreur de vivre, puisqu'il n'en sentit jamais la vraie joie comme les foules égyptiennes qui confiaient au granit des tombes la douceur et la poésie de leur âme. Le meurtre est un enivrement. A force de voir couler le sang, à force d'attendre la mort, on aime le sang et tout ce qu'on fait dans la vie sent la mort. Toujours le massacre, les batailles, la marée militaire montant et descendant pour porter autour de Ninive ou retourner aux peuples voisins la dévastation. Toujours le grouillement anonyme dans la pourriture et la misère, les miasmes des eaux, le feu dévorateur du ciel.

Quand ce peuple n'égorge pas, n'incendie pas, quand il n'est pas décimé par la famine ou la tuerie, il n'a qu'une fonction. C'est de bâtir et de décorer des palais dont les murs verticaux aient une épaisseur suffisante pour protéger le Sar, ses femmes, ses gardes, ses esclaves, vingt, trente mille personnes, contre le soleil, l'invasion, peut-être la révolte.

(1) *British Museum.*

Autour des grandes cours du centre sont les appartements couverts de terrasses ou de dômes, de coupoles, images de la voûte absolue des déserts que l'âme orientale retrouvera quand l'Islam l'aura réveillée; plus haut qu'eux des observatoires qui sont en même temps des temples, les *zigurats*, les tours pyramidales dont les étages peints de rouge, de blanc, de bleu, de brun, de noir, d'argent et d'or luisent de loin, à travers les voiles de poussière que les vents font tour-



Assyrie. Lionne au repos (*British Museum*)

billonner. Aux approches du soir surtout, les hordes guerrières et les pillards nomades qui voient les confins sombres du désert rayés de fulgurations immobiles doivent reculer de peur. C'est la demeure du dieu, pareille à ces marches de l'Iran bariolées de couleurs violentes par le feu souterrain et par les heures embrasées, qui conduisent au toit du monde.

Les portes sont gardées par de terribles brutes, taureaux, lions de pierre à tête humaine, marchant d'un pas dur. Ils annoncent le drame qui se déroule à l'intérieur tout au long

des interminables murailles, l'enfer mythologique et vivant, les massacres militaires, les hommes tombant du haut des tours dans le vol des pierres et des piques, les rois étouffant des lions, l'épopée sanglante dont l'expression mécanique accroît la cruauté. Ces raides jambes de profil, ces torsos de profil ou de face, ces bras articulés comme des pinces, tout résiste, tue ou meurt. Et si cette vie stylisée n'atteint jamais à ce rythme silencieux qui lui communique, en Egypte, un caractère de spiritualité si haute, elle donne aux bas-reliefs farouches des palais ninivites une force si rigoureuse qu'elle en paraît poursuivre sa propre démonstration.

C'est par cette animation arrêtée dans quelques attitudes convenues, mais vivantes, et d'un sentiment si passionné, que tous les archaïsmes se répondent. On a voulu assimiler, par un procédé de raisonnement trop facile, les formes d'art anciennes à des essais enfantins. Les Egyptiens, les Assyriens n'auraient tracé que les ébauches d'une figure supérieure réalisée par les Grecs. Comme dans les images enfantines, sans doute, l'œil est de face, très large, éclairant un visage de profil. Sans doute l'artiste thébain ou ninivite satisfait le besoin de continuité que l'enfant partage avec tous les êtres et qui est la condition même de son développement logique, en suivant avec une complaisance infatigable la ligne ininterrompue des contours, l'œil défini par la découpeure des paupières, l'arête antérieure du visage dont le plan fuit et flotte dès qu'il se présente de face. Mais ce n'est que dans le bas-relief décoratif ou la peinture, langage de convention, que se révèle en Egypte et en Assyrie cette insuffisance matérielle de technique qui n'enlève rien à la force du sentiment et laisse intacte l'incomparable conception de la masse et de la ligne évocatrice. L'art assyrien, l'art égyptien représentent un effort synthétique d'une puissance d'intuition et d'une profondeur dont il est tout à fait puéril de croire l'enfance capable. Et quand l'Égyptien s'empare de son vrai mode d'expression, la sculpture, il y révèle une science que d'autres préoccupations morales et sociales pourront seules animer d'une vie différente et sans doute plus

libre et plus compréhensive, mais non pas plus ardente et certainement moins mystérieuse. L'art des vieux peuples se développe en lui-même, il accepte les cadres fixes des grandes constructions métaphysiques qui l'empêchent d'exprimer les rapports infiniment complexes et multiples de l'être en mouvement avec le monde en mouvement. La liberté politique et religieuse seules briseront le moule archaïque pour révéler



Assyrie. Chasse au lion (*British Museum*)

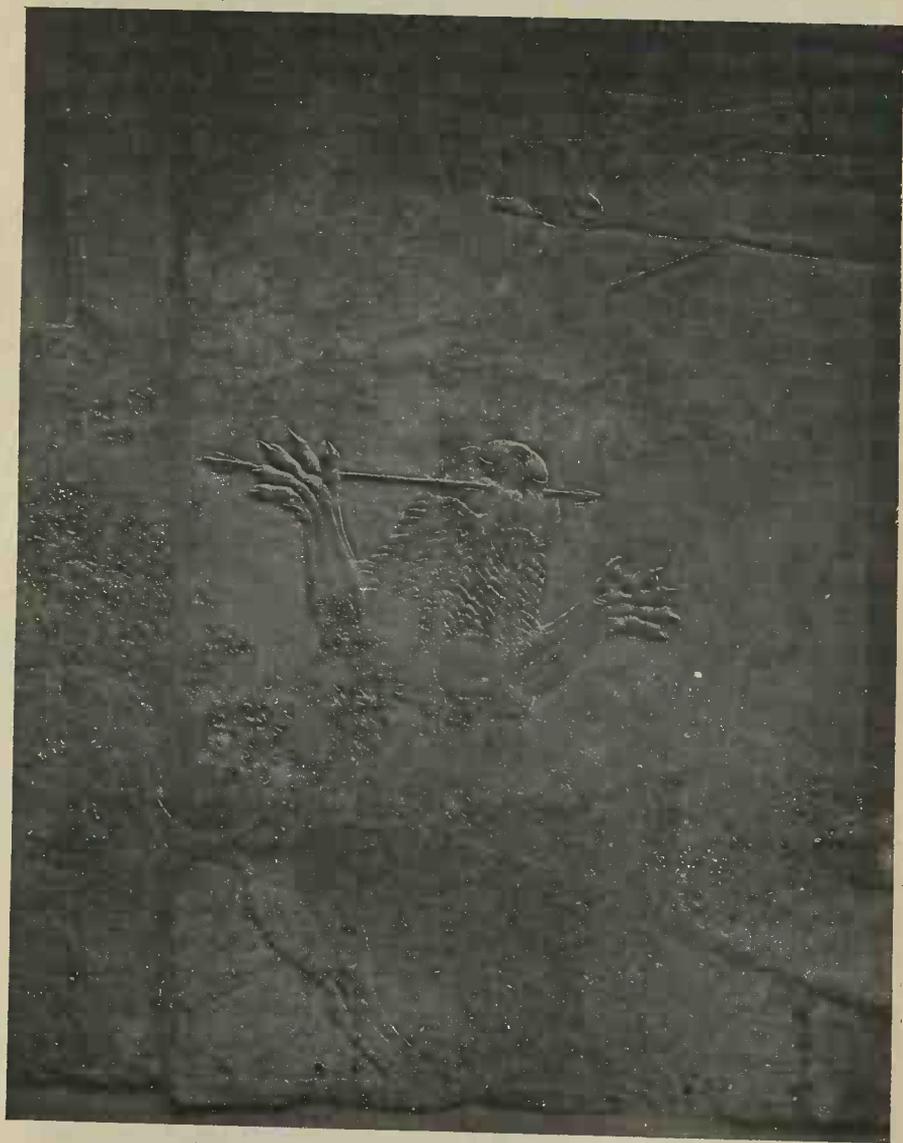
à l'homme déjà défini dans sa structure, sa place dans l'univers.

La société assyrienne est particulièrement éloignée de ces préoccupations-là. Elle ne s'intéresse qu'aux aventures de guerre ou de chasse dont le Sar est le héros. Les murs de son palais redisent sa gloire, sa force. Aucun désir d'améliorer la vie, aucune tendresse agissante. Quand ils ne célébreront pas un meurtre, ils feront défiler des soldats allant vers le meurtre.

Quand ils quitteront leur terre ardente pour descendre à la mer, ils ne verront que l'effort des rameurs, ils ne se pencheront sur les vagues que pour y découvrir des poissons saisis par des crabes. Rien de pareil à l'Égypte, si souvent réfugiée dans cette concentration d'esprit qui donne à son art tant d'intériorité et de mystère. Rien de pareil même à la Chaldée où se rencontrent parfois quelques profils de corps féminins furtivement caressés. Au milieu des guerres incessantes, des invasions, des ruines, des deuils, l'artiste n'a pas le temps de regarder en lui. Il sert le maître, et sans arrière-pensée. Il le suit dans ses expéditions militaires contre la Chaldée, contre l'Égypte, contre les Hittites, contre les tribus des hauts plateaux. A sa suite, il court l'onagre dans la plaine ou va chercher avec lui le lion dans les cavernes des Monts Zagros. Il mène une vie mouvementée, violente, pas du tout contemplative. Il la raconte avec brutalité.

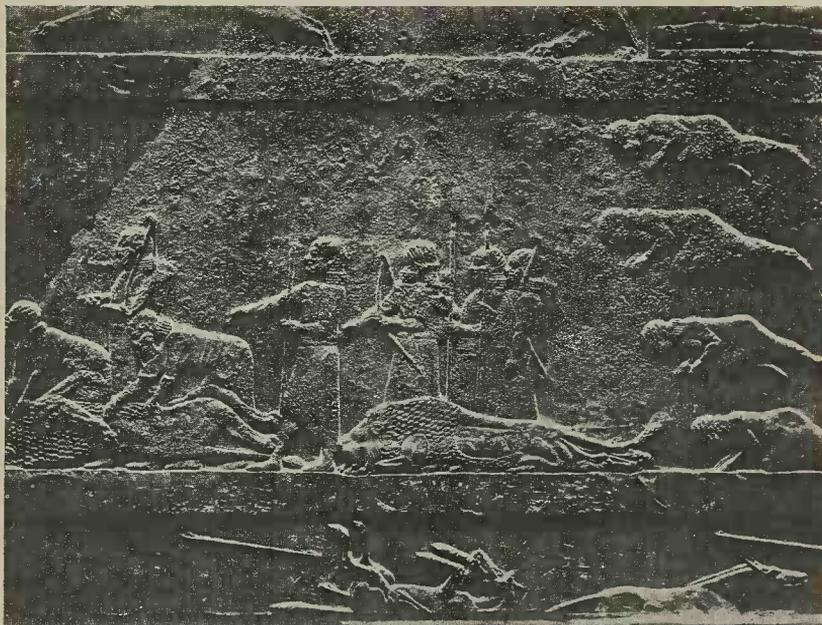
L'art assyrien (1) est d'une simplicité terrible. Bien qu'une silhouette presque plate, à peine ombrée d'ondulations, accuse seule la forme, cette forme éclate de vie, de mouvement, de force, de sauvage caractère. On dirait que le sculpteur parcourt avec la pointe d'un couteau le trajet des nerfs qui portent l'effort meurtrier dans les reins, les membres, les mâchoires. Les os, les muscles tendent la peau à la crever. Des mains étreignent des pattes, se crispent sur des cous, bandent des cordes d'arc, des dents déchirent, des griffes labourent, le sang gicle, poisseux et noir. Seul, le visage humain ne bouge pas. Jamais on ne voit sa surface s'éclairer de la sourde illumination des figures égyptiennes. Il est tout à fait extérieur, toujours pareil, dur, fermé, très monotone, mais très caractérisé par ses yeux immenses, son nez busqué, sa bouche épaisse, son ensemble mort et cruel. Il convient que le roi dont la tête reste tiarée, les cheveux et la barbe huilés, parfumés, frisés, égorge ou étrangle avec calme le monstre ivre de fureur. Il convient que les détails de son costume, comme ceux de sa

(1) *Musée du Louvre. British Museum.* (Fig. pp. 82, 84, 85, 87, 89, 91, 92.)



Assyrie. Fauves mort et blessé (*British Museum*)

coiffure, soient décrits minutieusement. Le pauvre artiste a de pitoyables soucis. Il flatte son maître, orne ses habits, soigne ses armes et son harnai de guerre, il lustre sa chevelure, il le montre impassible et fort au combat, plus grand que ceux qui l'accompagnent, dominant sans effort la bête furieuse qu'il tue. Le caractère terrible des poitrines, des jambes, des bras



Assyrie. La Curée (*British Museum*)

en action, des fauves rués à l'attaque, muscles tendus, os craquants, mâchoires broyantes, en est trop souvent masqué.

Qu'importe. Il faut faire la part des servitudes dont un homme de ce temps ne pouvait se libérer. L'artiste ninivite comprenait, c'est la vraie liberté humaine. Il était infiniment plus fort que ceux dont il avait la faiblesse d'adorer l'horrible pouvoir. Les Sars trop élégants, trop courageux, les ornements royaux, les

caparaçons ennuiant, c'est la revanche du sculpteur. Ce qu'il aimait étreint et bouleverse. Il faut lui demander comment il voyait les bêtes, chevaux secs à jambes maigres, à têtes nerveuses, hagardes, à naseaux battants, chiens grommelant qui tirent sur leur chaîne, lions hérissés, grands oiseaux traversés de flèches qui tombent entre les arbres. Là, il est incomparable, supérieur à tous avant et après lui, Egyptiens, Egéens, Grecs, Indous, Chinois, Japonais, imagiers gothiques, renaissants de France ou d'Italie. Il a surpris, sous les palmiers aux fruits rugueux, la bête au repos, le muffle appuyé sur ses pattes, digérant le sang qu'elle a bu. Il a vu la bête au combat, déchirant des chairs, ouvrant des ventres, enragée de faim et de colère. Les forces de l'instinct circulent avec une violence aveugle dans ces gros muscles contractés, ces chûtes pesantes sur des proies, ces corps dressés debout, membres écartés, griffes ouvertes, ces mufles froncés, ces détentes irrésistibles, ces agonies aussi farouches que des élans ou des victoires. Jamais l'intransigeance descriptive n'ira plus loin. Ce lion vomit du sang parce qu'il a le poumon traversé d'une pique. Cette lionne en fureur, dents et griffes dehors, traîne vers le chasseur son corps paralysé parce que des flèches ont rompu sa moelle épinière. Morts, ils sont encore terribles, couchés sur le dos, avec leurs grosses pattes qui retombent. C'est le poème de la force, du meurtre et de la faim.

Même quand il renonce pour un jour à ses sujets de bataille ou de chasse, à ses orgies d'assassinat dans le concert horrible des clameurs de mort et des rugissements, le sculpteur assyrien continue ce poème. Presque aussi bien que les sphinx des allées sacrées de l'Égypte, les monstres violents qui gardent les portes donnent cette impression d'unité animale qui fait rentrer dans l'ordre naturel les créations les plus étranges de notre imagination. Mais le statuaire de Ninive ne se contente pas de fixer une tête d'aigle à des épaules d'homme, une tête d'homme à une encolure de taureau. Le taureau, le lion, l'aigle, l'homme se mêlent, corps ou griffes de lion, pattes ou poitrail de taureau, ailes ou serres d'aigle, dure tête d'homme

chevelue, barbue, avec la haute tiare. Homme, lion, aigle, taureau, toujours un être viable, d'harmonie brutale et tendue, qui remplit sa fonction symbolique et synthétise violemment les formes naturelles qui représentent à nos yeux la puissance animale armée. En général, comme en Egypte, la tête du monstre est humaine : hommage obscur et magnifique rendu par l'homme de violence à la loi de l'homme essentiel qu'il porte en lui, et qui est de vaincre la force aveugle par la force de l'esprit.

Cette force disciplinée, elle montait avec lenteur à l'horizon du monde antique. Les peuples qui reçurent de l'Assyrie le dépôt de nos conquêtes et qui tenaient déjà des cultivateurs iraniens le culte du pain et des labours, l'adoration du feu, force centrale de la vie civilisée, les premières notions philosophiques du bien et du mal qu'Ormuzd et Ahriman personnifient, les peuples des montagnes de l'Est entraient dans l'histoire avec un idéal moins dur. Maîtres des hauts plateaux, les Médes, après de longues luttes, avaient renversé l'Empire des fleuves pour se répandre sur l'Asie Mineure. Puis Cyrus avait donné l'hégémonie aux Perses et bientôt, toute l'Asie Occidentale, du golfe Persique au Pont-Euxin, la Syrie, l'Egypte, la Cyrénaïque, Chypre, les bords de l'Indus obéissaient à ses successeurs. Les poitrines grecques seules avaient arrêté la vague à Marathon. Mais ce brassage incessant des hommes et des idées faisait son œuvre. Si les armées du Roi des Rois restaient soumises à la discipline effroyable qu'elles tenaient des Sars Assyriens, du moins la Perse politique laissait-elle aux pays qu'elle venait de conquérir la liberté de vivre à peu près à leur guise. L'énorme empire médo-persique devint une sorte de monarchie fédérale dont les éléments, sous la direction des satrapes, gardaient leurs mœurs et leurs lois. L'atmosphère du monde oriental se faisait plus respirable, comme elle le fut en Occident quand Rome l'eût soumis tout entier. Les hommes cultivaient leurs champs et échangeaient dans une paix relative leurs marchandises et leurs idées. Un premier essai de synthèse allait même s'ébaucher entre les peuples du Levant.

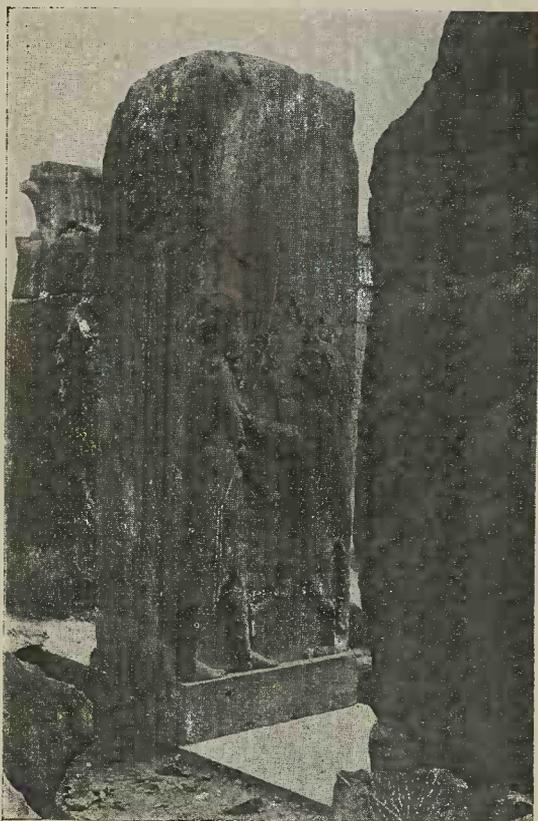
Cet essai ne pouvait prétendre aboutir ni en Egypte, ni en Grèce. L'Égypte, fatiguée d'un effort soixante ou quatre-vingt fois séculaire, s'enlisait dans ses alluvions. La Grèce était trop jeune et trop vivante pour ne pas dégager



Perse. Le palais de Persépolis

un idéal personnel et victorieux de tous les éléments que lui confia le monde antique. Quant aux peuples de Syrie, ils avaient échoué déjà dans quelques tentatives ébauchées. Les Phéniciens ne vivaient que pour le négoce; ils étaient toujours sur la mer ou à la recherche de côtes inconnues, possédés d'une fièvre errante que leur mercantilisme alimentait. Mêlés aux peuples méditerranéens qu'ils inondaient de leurs produits, tissus, vases, verroteries, métaux travaillés, bibelots, statuettes hâtivement imitées de toutes les nations originales dont ils étaient les courtiers et les intermédiaires, ils n'eurent pas le temps d'interroger leur âme. Il leur suffit de servir de moyen

d'échange aux idées des autres et de léguer au monde l'alphabet, invention positive que rendit nécessaire l'étendue et la complication de leurs écritures commerciales. Chypre,



Perse. Bas-relief à Persépolis

l'éternelle serve, soumise à leur influence, mêlait l'Assyrie déchue à la Grèce naissante en des formes empâtées et lourdes où l'intelligence de l'une et la force de l'autre se nuisent en voulant s'unir (1). Quant aux Hittites, pris entre les Egyptiens et les Assyriens et refoulés dans la Syrie du Nord, ils ne furent jamais assez maîtres d'eux-mêmes pour chercher dans le monde extérieur la justification du désir qui les poussa à tailler la pierre en frustes bas-reliefs où reste l'empreinte morale du vainqueur (2).

Les Sémites, de par la gravité et la vigueur de leur histoire, eussent pu prétendre ramasser l'instrument d'éducation humaine que laissait tomber l'Assyrie, d'autant plus qu'ils avaient absorbé par la conquête

(1) *Metropolitan Museum de New-York.*

(2) *Musée de Constantinople.*



Chypre. Tête de reine (*Musée du Louvre*)

pacifique les populations mésopotamiennes, et que leur race dominait de l'Iran à la mer. Mais leur religion repoussait le culte des images. Tout leur effort s'employa à élever un édifice unique, maison d'un dieu terrible et solitaire. Et cet effort n'aboutit pas. Le Temple de Salomon n'était pas digne de ce génie juif si grandiosement synthétique, mais fermé et jaloux, qui écrivit le poème de la Genèse et dont la voix de fer a traversé les temps.

La Perse seule, maîtresse des foyers de la civilisation orientale pouvait, en ramassant dans un élan dernier les énergies faiblissantes des peuples qu'elle avait vaincus, tenter un résumé de l'âme antique au cours des deux cents ans qui séparèrent son apparition dans le monde de la conquête macédonienne. L'Égypte, l'Assyrie, la Grèce, elle assimila tout. Deux siècles, elle représenta l'esprit oriental déclinant en face de l'esprit occidental qui sortait de l'ombre. Elle eut même la destinée exceptionnelle de ne pas disparaître tout à fait de l'histoire et de manifester vis-à-vis d'une Europe changeante, tantôt très civilisée et tantôt très barbare, un génie assez souple pour accueillir tour à tour les idées du monde hellénique, du monde latin, du monde arabe, du monde indou, du monde tartare, assez indépendant pour s'émanciper de leur domination matérielle.

Si l'on remonte à ses plus anciens témoignages, alors qu'elle tentait de dégager un esprit plus libre et moins tendu de la force assyrienne, on s'aperçoit vite que les archers qui défilent ne sont pas aussi cruels, que les bêtes égorgées ne sont pas aussi redoutables, que les monstres qui gardent les portes ou soutiennent les architraves ont un abord moins brutal. L'esprit hiératique de l'Égypte conquise et surtout l'harmonieuse intelligence des Ioniens des côtes et des îles appelés par Darius donne à ces fêtes de mort un caractère de décoration et de parade qui masque leur férocité. Le génie alors murissant de la Grèce ne pouvait pas permettre qu'une forme d'art originale subsistât à côté de lui. Et comme il ne lui était pas possible d'empêcher la Perse de parler, il dénatura

ses paroles en les traduisant. Il n'est même pas nécessaire de voir les monstres assyriens avant les figures de Suse pour trouver celles-ci peu vivantes, de silhouette héraldique, de style assez boursoufflé. Les rois Sassanides, leurs prisonniers, les grandes scènes militaires taillées dans le rocher en plu-



Perse. Frise des Archers, à Suse (*Musée du Louvre*)

sieurs points du massif montagneux qui borde les plaines iraniennes et domine la région des fleuves, ont une allure autrement forte, autrement grandiose et redoutable malgré les emprunts visibles que la Perse continue à faire aux peuples qu'elle combat, les Romains après les Grecs et l'Assyrie. L'Asie seule et l'Égypte ont eu l'inébranlable et monstrueuse

foi qu'il faut pour imposer la forme de nos sentiments et de nos actes à ces terribles murs naturels contre qui le soleil foudroie les hommes, ou mettre trois ou quatre siècles à pénétrer les entrailles du globe pour y déposer dans l'ombre la semence de notre esprit.

A voir au milieu des montagnes sculptées les ruines de ces grands palais à terrasses où conduisent des escaliers géants et que les architectes ninivites étaient certainement venus bâtir, on s'étonne que le génie grec qui construisait aux mêmes siècles ses petits temples purs, ait pu s'assouplir au point de marier sans effort sa grâce à ce brutal étalage de faste et de sensualité devant qui le génie égyptien inclinait en même temps sa sérénité spirituelle et le génie assyrien sa violence. C'est pourtant la Grèce ionienne qui a donné l'élégance et l'élan aux longues colonnes des portiques, comme elle a drapé les archers et stylisé les lions. C'est l'Égypte qui a chargé leurs bases et leurs cols de puissantes ceintures végétales, lotus, feuilles grasses poussées dans l'eau tiède des fleuves; c'est l'Assyrie qui les a couronnées de larges taureaux accolés par le milieu du corps pour supporter les poutres où va s'asseoir l'entablement. Et les palais de Ninive semblent y avoir entassé leurs meubles ciselés, incrustés d'or, d'argent, de cuivre, leurs étoffes lourdes de pierres et ces épais tapis profonds, changeants, nuancés comme les moissons de la terre, opulents et confus comme l'âme orientale, que la Perse n'a pas cessé de fabriquer. Mais la décoration des demeures royales de Persépolis et de Suse est moins touffue, moins barbare et témoigne d'une industrie plus raffinée et d'un esprit qui s'humanise. La brique émaillée, dont les Assyriens, après les Chaldéens, protégeaient leurs murs contre l'humidité, est prodiguée du haut en bas de l'édifice, à l'extérieur, sous les portiques et dans les appartements. Le palais des Achéménides n'est plus l'impénétrable forteresse des Sars du Nord; encore imposant par sa masse, par sa lourdeur rectangulaire, il est allégé par ses colonnes qui ont la fraîcheur des tiges gonflées d'eau, il est fleuri de vert, de bleu, de

jaune, de rouge, brillant comme un lac au soleil, miroitant à la lueur des lampes. L'émail est la gloire de l'Orient. C'est encore lui qui réfléchit les jours ardents, les nuits de perle fauve sur les coupoles et les minarets des villes mystérieuses enfouies sous les cyprès noirs et les roses.

Quand Alexandre parvint au seuil de ces palais, traînant derrière ses chars militaires tous les vieux peuples vaincus, il était comme le symbole incarné des civilisations antiques errant à la recherche de leurs énergies dispersées. Son rêve d'Empire universel devait durer moins encore que celui de



Perse. Rocher sculpté

Cambyse et de ses successeurs. L'union n'est réalisable que voulue par une foi commune et tendant à un même but. L'Égypte, la Chaldée, l'Assyrie, épuisées par leur production gigantesque, touchaient à la fin de leur dernier hiver; les

Juifs marchaient dans leur solitude intérieure vers un horizon que personne n'apercevait; Rome était trop jeune pour imposer au monde oriental vieilli cette harmonie artificielle qui, trois siècles plus tard, lui donna l'illusion d'un arrêt dans son agonie léthargique; la Grèce, sceptique, souriait à sa propre image. Pourtant, le Macédonien se prétendait l'apôtre armé de sa pensée et tout le monde ancien subissait son ascendant moral. Malgré tout c'était elle encore, dans cet immense flottement des énergies civilisatrices hésitant à se déplacer vers un Occident plus lointain, qui représentait en face du réveil confus des puissances brutales et des puissances mystiques, le jeune idéal de raison et de liberté.





LES SOURCES DE L'ART GREC

A condition qu'on les respecte, qu'on ne les relève pas, qu'on laisse, après leur avoir demandé leur secret, la cendre des siècles, les os des morts, les débris amoncelés des végétations et des races, la robe éternelle du feuillage les couvrir de nouveau, la destinée des ruines est magnifique. C'est par elles que nous touchons aux profondeurs de notre histoire comme nous nous rattachons aux racines de notre vie par les deuils et les souffrances qui nous ont formés. Une ruine n'est douloureuse à voir que pour l'homme incapable de participer par son action à la conquête du présent.

Il n'est pas de volupté plus virile que de demander à nos

douleurs anciennes comment elles ont pu déterminer nos actions présentes. Il n'est pas de volupté plus virile que de demander aux empreintes de ceux qui nous ont préparé nos demeures actuelles de nous révéler par ce qu'ils ont été le pourquoi de ce que nous sommes. Une statue qui sort de terre, toute humide, un bijou oxydé, un morceau de poterie portant la trace d'une peinture sont des témoignages qui nous renseignent beaucoup plus sur nous-mêmes que sur les hommes disparus qui ont porté ces témoignages. L'art vit dans le futur. Il est le fruit des douleurs, des désirs, des espérances populaires qui ne réaliseront leurs promesses que plus tard, très lentement, dans les besoins nouveaux des foules, et c'est notre émotion qui nous dira si les vieux pressentiments des hommes ne les avaient pas trompés.

Si les rudes idoles, les bijoux, les vases, les morceaux de bas-reliefs, les peintures effacées que nous avons trouvés à Cnossos en Crète, à Tirynthe et à Mycènes en Argolide nous troublent à ce point, c'est précisément parce que ceux qui les ont laissés sont restés plus mystérieux pour nous et qu'il est réconfortant de constater, à propos de ces êtres inconnus, que sous la variation des apparences et le renouvellement des symboles, l'émotion et l'intelligence ne changent jamais de qualité. A travers l'action continue, même obscure et sans histoire, des générations qui nous ont formés, l'âme des vieux peuples vit dans la nôtre. Mais ils ne nous paraissent participer à notre propre aventure que si leur esprit silencieux anime encore les visages de pierre où nous reconnaissons nos désirs toujours jeunes ou si nous entendons retentir le bruit de leur passage sur la terre dans l'écroulement des temples qu'ils ont élevés. L'Egypte, la Chaldée elle-même, par l'Assyrie et la Perse qui la prolongent jusqu'à nous, projettent leur ombre sous nos pas. Elles ne nous sembleront jamais très lointaines. La Grèce primitive, au contraire, qui n'entre dans le monde que quand la déchéance a commencé pour elles, recule beaucoup plus dans l'imagination, jusqu'au matin de l'histoire. Il y a vingt ans, nous ne savions pas si les empreintes

presque effacées qu'on relève çà et là sur les rivages et dans les îles de la mer Egée, appartenaient à des hommes ou à des ombres fabuleuses. Il a fallu creuser le sol, déterrer des pierres, renoncer pour un temps à ne retrouver en elles que nous-mêmes, pour entrevoir l'humanité fantôme qui peuplait, avant l'histoire, la Méditerranée d'Orient. M. Schliemann, qui croyait Homère sur parole, a retourné la plaine d'Argos de Tirynthe à Mycènes. M. Evans est entré, en Crète, dans le labyrinthe de Minos où Thésée tua le Minotaure. Le mythe et l'histoire s'enchevêtrent. Tantôt le symbole résume cent événements de même ordre, tantôt l'événement réel, représentatif de toute une série de coutumes, d'idées, d'aventures, revêt pour nous les apparences d'une fiction symbolique (1).

Est-ce le corps d'Agamemnon que Schliemann a trouvé, enterré dans l'or, sous l'Agora de Mycènes, et l'Hissalrik des Dardanelles était-elle la Troie d'Homère? Qu'importe. Entre Abraham et Moïse, au temps où Thèbes dominait l'Égypte, la mer Egéenne vivait. Les Phéniciens s'étaient avancés d'île en île, éveillant à la vie d'échange les tribus de pêcheurs qui peuplaient les Cyclades, Samos, Lesbos, Chios, Rhodes, les rochers parsemant la mer étincelante des montagnes de Crète et du Péloponèse aux golfes d'Asie Mineure. Par eux, l'esprit sensuel et cruel de l'Orient, l'esprit secret des peuples nilotiques avaient fertilisé



Crète. Acolyte de la déesse aux serpents, statuette (Musée de Candie. Cl. du "Musée")

(1) VICTOR BÉRARD — *Les Phéniciens et l'Odyssee.*

les flots. Danaos venait de l'Égypte, Pelops de l'Asie, Cadmos de la Phénicie.

Pêche, cabotage, menus négoces d'île à île, rapines et pirateries, tout un petit monde remuant de marins, de marchands et de corsaires vivait là, d'une vie médiocre et salubre, très mesquine en regard des vastes entreprises commerciales et des grandes explorations que les Phéniciens entreprenaient. Leur industrie sentait la mer. Les pieds dans l'eau et le visage au vent, ils portaient leur pêche et leurs olives aux trafiquants de Sidon et de Tyr qui venaient d'entrer au port, dans des vases peints de plantes marines, de pieuvres, d'algues, toute la vie ondulante, grouillante et visqueuse des fonds. Il fallut des siècles, sans doute, pour que les tribus d'une même île ou d'un même rivage reconnussent un chef, consentissent à le suivre au loin, en des expéditions sournoises et sanglantes vers les villes du continent d'où l'on rapportait des bijoux, de la vaiselle d'or, de riches étoffes, des femmes. Et c'est seulement alors que les Achéens, les Danéens des vieux poèmes entassèrent sur les promontoires fortifiés ces lourdes pierres, murs cyclopéens, murs pélasgiques à l'ombre desquelles les Atrides couronnés d'or, pareils aux rois barbares qui deux mille ans plus tard sortirent des forêts du Nord, s'attablaient devant les viandes et les vins avec leurs familiers et leurs soldats.

De pareilles origines n'avaient pu que les subtiliser et les durcir. Eschyle l'a senti quand il est venu là, après huit siècles, écouter dans la solitude l'écho des cris de mort de la famille épouvantable. Ces pirates prenaient pour aire, près de la mer, des sites en accord tragique avec leur vie de meurtres et les orgies pesantes qui succédaient à l'action. Un cirque de collines nues, dévorés par le feu et qu'aucun torrent, aucun arbre, aucun cri d'oiseau n'anime. On retrouve leur vie aux flancs du vase rudement ciselé de Vaphio, aux pans de murs restés sous les décombres de Tirynthe et de Cnossos, morceaux de fresques aussi libres que le vol des oiseaux de mer et d'un art terriblement candide mais déjà décomposé. Des femmes, la poitrine nue, du rouge aux lèvres, du noir autour des yeux, vêtues avec

un mauvais goût barbare de robes à volants, poupées fardées et frelatées qu'on leur achetait en Orient ou qu'ils prenaient de force dans leurs expéditions violentes. Des taureaux poursuivis dans les bois d'oliviers, des taureaux galopants, cabrés, chargeant les hommes, empêtés dans de grands filets. Vie voluptueuse et brutale comme celle de tout primitif élevé au commandement par la force ou le hasard. Ils faisaient garder la porte de leurs acropoles par des lionnes de pierre à tête de bronze qui se soulevaient pesamment. Quand ils mouraient, on les couchait sous un linceul de feuilles d'or...



Taureau mycénien (Musée National d'Athènes)

Civilisation déjà pourrie, Byzance en miniature où les drames d'alcôve déterminaient des révolutions et des massacres. Elle finit comme les autres. Le Dorien descend du Nord en avalanche, roule sur l'Argolide et jusqu'en Crète, dévaste les villes, rase les acropoles. La Grèce légendaire entre dans une nuit épaisse dont elle ne serait pas sortie si les barbares n'avaient laissé sous l'incendie, intact, avec les rois au masque d'or, le témoignage matériel de son passage dans l'histoire. Les Phéniciens désertent les rivages du Péloponèse,

de l'Attique, de la Crète, et les populations indigènes, dispersées comme une cité d'abeilles où tombe un vol de guêpes, essaient de tous les côtés, sur les rives d'Asie, en Sicile, dans l'Italie du Sud. Le silence se fait autour de la Grèce continentale. Il faudra deux ou trois cents ans pour que Phéniciens et Achéens, chassés par l'invasion, retrouvent la route de ses golfes.

Les Doriens n'ont rien dit, au cours de ce Moyen-Age hellénique, rien de l'Asie n'est entré chez eux. Elle s'avance à travers les îles, pas à pas, regagnant avec prudence un peu du terrain perdu. Milo, pour lui acheter des poteries, attendit que les Céramistes de l'Athènes primitive donnassent, dans la Grèce barbare, le premier signe du réveil à la vie civilisée avec les vases à dessins géométriques qu'ils fabriquaient au Dipylon. Lente, dramatique ascension dans les ténèbres de l'âme, sous ce ciel magnifique, au centre de ce monde brillant. Pour que l'étincelle jaillisse, il faudra que le Dorien, le Phénicien, l'ancien Egéen devenu Ionien renouent les relations brisées. Alors, la flamme grandira très vite pour allumer sur la terre vierge le foyer d'intelligence le plus rayonnant de l'histoire.

Les poèmes homériques, échos du monde anéanti recueillis par les vaincus, les radieux mythes grecs qui s'élaborent confusément autour des rivages désertés en sont, sur ce fond noir, les lueurs annonciatrices. Le berceau de l'âme hellénique y monte, porté sur le char du soleil. Le soir, le berger Dorien qui ramenait ses chèvres de la montagne et le matelot Ionien qui ramenait sa barque de la mer, se racontaient des fables éclatantes. Elles transposaient en images les vieilles notions intuitives qu'avaient les hommes des phénomènes naturels ou traduisaient la lutte des ancêtres contre les forces adverses du monde mal organisé. Le naturisme enthousiasmé de l'âme humaine dans sa fraîcheur donnait à sa jeune science un vêtement de lumière, de nuées, de feuilles et d'eaux. Toute la religion, toute la philosophie, toute l'âme austère et charmante des bâtisseurs de Parthénon sont dans ce poème



Mycènes. La porte des lions

anonyme et confus qui monte de l'éveil de la Grèce à la vie avec une rumeur d'aurore.

Le « miracle grec » était nécessaire. Tout le monde antique avait préparé, avait voulu sa venue. Pendant le silence fécond où les Doriens accumulaient en eux la force de leur sol, l'Égypte et l'Assyrie gardaient leur avance. Mais elles étaient découragées, envahies par le froid de l'âge. Le flambeau, en pâlisant, penchait vers une race neuve. Elles allaient devenir les initiatrices de la Renaissance hellénique comme elles avaient été les guides de la première enfance des peuples de l'Archipel.



Vase de Vaphio, développé (*Musée national d'Athènes*)

Le barbare dorien, au contact de climats moins durs, avait discipliné sa violence, mais il restait rugueux, tout d'une pièce, très primitif. Ses idoles, les Xoana (1) qu'il taillait à la hache dans le chêne et l'olivier à peine deux cents cinquante ans avant le Parthénon, sont

si frustes qu'elles semblent antérieures aux os gravés des chasseurs de rennes. C'est à une race tout à fait inculte qu'allait échoir l'héritage intellectuel de l'Égypte et de l'Asie qui lui demandaient, en échange de leur haute spiritualité et de leur sensualisme, l'élan et la puissance de sa virilité. Les habitants des rivages doriens, des îles qui occupaient le centre de la Méditerranée orientale, voyaient venir à eux, du fond de la mer, des voiles de plus en plus nombreuses. Leurs contacts avec les civilisations voisines se multipliaient tous les jours. Au croisement de tous les chemins

(1) *Musée National d'Athènes.*

maritimes du monde ancien, ils allaient bientôt le sentir remuer tout entier dans leur âme.

Les Grecs avaient aussi le privilège d'habiter un pays tellement inondé, tellement abreuvé, tellement saturé de lumière, tellement défini par sa propre structure, que les yeux de l'homme n'ont qu'à s'ouvrir pour en dégager la loi. Quand il pénètre dans un golfe fermé par un amphithéâtre de montagnes, entre le ciel illuminé et l'eau qui roule des rayons comme si une source de flamme s'épanchait sous ses vagues, il est au centre d'un saphir un peu sombre, enchâssé dans un cercle d'or. Les masses et les lignes s'organisent si simplement, découpant des profils si nets sur la limpidité de l'étendue, que leurs relations essentielles s'écrivent toutes seules dans l'esprit. Pas de contrée au monde qui s'adresse à l'intelligence avec plus d'insistance, de force, de précision que celle-là. Tous les aspects typiques de l'univers s'offrent avec la terre, partout pénétrée par la mer, avec l'horizon maritime, les îles osseuses, les détroits dorés et mauves entre deux masses liquides étincelant jusqu'au cœur de la nuit, les promontoires si calmes et si nus qu'ils semblent des socles naturels pour notre âme reconnaissante, les rochers répétant du matin au soir tous les changements de l'espace combinés avec la marche du soleil, les forêts sombres dans les montagnes, les forêts pâles dans les vallées, les collines environnant de toutes parts les plaines sèches, les rivières bordées de lauriers roses dont on peut embrasser le cours tout entier d'un coup d'œil.

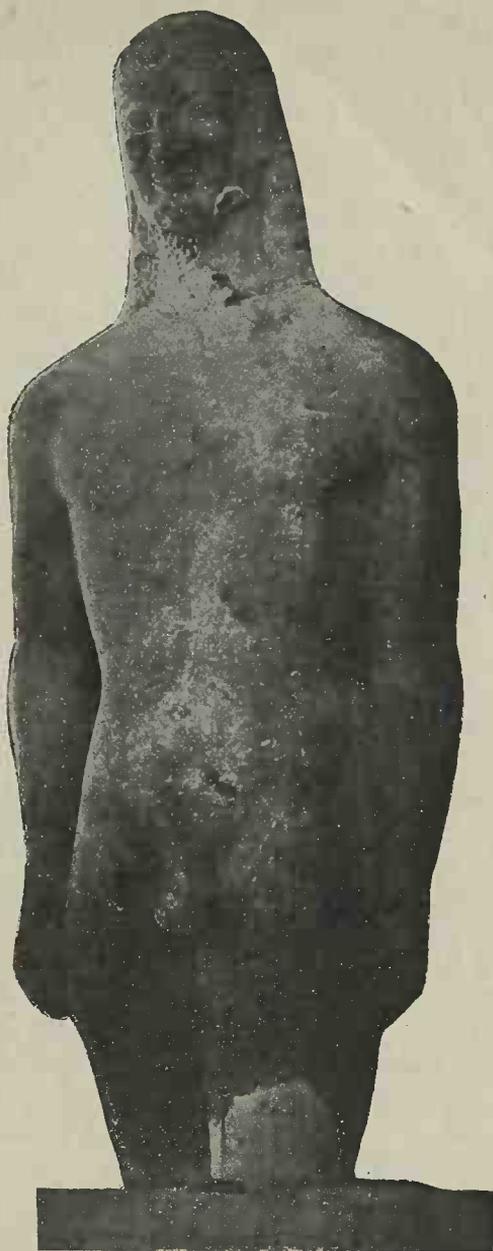
Sauf dans le Nord, massifs tourmentés, ravins sauvages, grottes sinistres d'où les vapeurs souterraines sortent avec des grondements, bois noirs de pins et de chênes, sauf aux pays rugueux des légendes primitives où l'homme raconte son effort pour dompter la nature, peu ou pas d'aspects effrayants, une terre accueillante, un climat moyen, doux, mais assez rude l'hiver. La vie proche du sol, active sans excès, et simple. Ni misère, ni richesse, la pauvreté. La maison de bois, les vêtements de peau, l'eau froide des torrents pour laver la poussière et le sang du stade. Peu de viande pour se



Artémis de Délos, 7^e siècle
(Musée national d'Athènes)

nourrir, la chèvre qui broute entre les fissures des rocs, un peu du vin mêlé de résine et de miel qu'on garde dans les outres, du lait, du pain, les fruits des pays secs, l'orange, la figue, l'olive. Rien dans les horizons, rien dans la vie sociale qui puisse faire naître ou développer les tendances mystiques. Une religion naturiste, très fruste dans les croyances populaires, peut-être même assez grossière, mais puisée à des sources si pures et si poétisée par les chanteurs que les philosophes, quand ils croiront lutter contre elle, ne feront que dégager d'elle la conception rationnelle du monde que ses symboles recouvraient. L'homme n'a pas très peur des dieux. C'est à peine s'il connaît leurs prêtres. La Grèce est peut-être le seul des vieux pays où la caste sacerdotale n'ait pas vécu en marge du peuple pour mieux le tenir. De là la rapidité de son évolution et la liberté de son enquête.

A peine si, tout au début, l'art de la Grèce se préoccupe des puissances ennemies qui entravent nos premiers pas. Bien qu'il se place déjà sous la protection des forces intelligentes, l'homme n'a pas oublié les luttes que soutint l'aïeul contre les forces brutales d'un univers qui le repoussait. Ce souvenir s'inscrit dans les sculptures qui montraient, sur le fronton du Parthénon de Pisistrate, Zeus luttant



Apollon de Thera, 6^e siècle (*Musée National d'Athènes*)

contre Typhon ou Héraklès terrassant Echidna (1). Œuvre barbare, violemment bariolée de bleus, de verts, de rouges, souvenir des avalanches, des antres redoutés, des orages du Nord dans la montagne, cauchemar de sauvages encore mal instruits par l'Asie et l'Égypte, mais qui ne sont plus très cruels, qui sont devenus curieux et avides de comprendre. L'enfer païen durera peu.

Le temple où règnent ces idoles, taureaux, serpents tortueux, visages étonnés à barbe verte, est déjà, dans son principe, ce qu'il sera aux plus grandes époques. L'architecture est l'art collectif, nécessaire, qui apparait le premier, qui meurt le premier. Le besoin primordial de l'homme après la nourriture, c'est l'abri, et c'est pour édifier cet abri qu'il fait appel pour la première fois à la faculté qu'il possède de découvrir, dans les constructions naturelles, une logique d'où la loi sortira peu à peu pour lui permettre d'organiser sa vie selon le plan universel. La forêt, les falaises sont les fortes éducatrices de l'abstraction géométrique où l'homme puisera les moyens de bâtir des maisons ayant chance de résister à l'assaut des pluies et des orages. A Corinthe s'élève déjà un temple à colonnes trapues, très larges, sortant droit du sol, montant d'un bloc jusqu'à l'entablement. Plusieurs sont debout encore. Elles sont terribles à voir, noires, rongées comme de vieux arbres, aussi dures que l'esprit des contrées péloponésiennes. L'ordre dorique sortait de ces maisons de paysans qu'on voit encore dans les campagnes d'Asie Mineure, des arbres plantés dans le sol, en quatre lignes faisant rectangle, supportant d'autres arbres horizontaux où s'assiérait le toit. La forme du fronton vient de la pente de ce toit, calculée pour l'écoulement des pluies. Le temple grec, même quand il atteindra à la pureté de l'esprit, plongera toutes ses racines dans le monde matériel dont il est la loi formulée.

Sur les sculptures de ces temples, l'esprit de l'Asie a laissé sa trace. Elles se prolongeront jusqu'au grand siècle, mais

(1) *Musée de l'Acropole.*

tellement assimilées au génie hellénique naissant qu'on ne peut songer à les voir à une imitation directe, mais plutôt à ces ressemblances incertaines et fuyantes qui flottent sur le visage des enfants. Les *Apollons* (1) archaïques et doriens, ces statues souriantes et terribles où la force monte d'un flot, font sans doute penser aux formes égyptiennes, par la jambe qui porte en avant, les bras collés au torse raide. Mais, sur ce hiératisme, l'esprit théocratique n'exerce pas d'action. L'art dorien est tout d'une pièce, bien moins subtil, bien moins raffiné, bien moins conscient que celui des sculpteurs de Thèbes. Entre les plans sculpturaux très rudes les passages sont à peine indiqués. Ce qui domine, c'est le souci d'exprimer la vie musculaire.

C'est que ces Apollons sont des athlètes. La grande gymnastique, cette institution nécessaire qui va permettre à la Grèce de développer parallèlement à la force de l'esprit, dans sa recherche constante de l'équilibre universel, la force des bras et des jambes, la grande gymnastique est née. Déjà, de toutes les régions du monde grec, des îles, des colonies lointaines,



Héra de Samos, 6^e siècle
(Musée du Louvre)

(1) Musée National d'Athènes. (Fig. p. 113.)

d'Italie et d'Asie, les jeunes hommes viennent disputer à Olympie et à Delphes la couronne d'olivier. Pour courir, pour lutter, pour lancer le disque, ils sont nus. Les artistes qui viennent à ces rendez-vous nationaux, comme tout ce qui répond au nom d'Hellène, ont sous les yeux le spectacle des mouvements de la charpente humaine et du jeu complexe des muscles roulant sous la peau brune, écorchée, durcie par les cicatrices. La sculpture grecque naît dans le stade. Elle mettra un siècle à franchir les gradins et à s'installer au fronton des Parthénons définitifs pour y devenir l'éducatrice des poètes et après eux des philosophes. Ils viendront nourrir leur esprit au spectacle des rapports de plus en plus subtils qu'elle établira dans le monde des formes en mouvement. Il n'y eut jamais de plus glorieux, de plus saisissant exemple de l'unité de notre action : l'athlétisme, par l'intermédiaire de la sculpture, est le père de la philosophie, du moins de la philosophie platonicienne, dont le premier soin fut de se retourner contre la sculpture et l'athlétisme pour les tuer.

La Grèce, par l'Apollon dorien, passe de l'art primitif à l'archaïsme proprement dit. L'artiste regarde la forme avec plus d'attention, en dégage péniblement le sens et le transporte dans son œuvre avec tant d'intransigeance qu'il lui impose une apparence d'édifice dont l'architectonique paraît ne pas devoir changer. Le Péloponèse devient la grande pépinière des marbriers archaïques : Cléothas, Aristoclès, Kanakhos, Hagélaïdas ouvrent des ateliers à Argos, à Sicyone et Sparte, la citadelle de l'idéal dorien devient, avant Athènes, le foyer de la pensée grecque. Mais l'hellénisme intégral n'y trouvera pas son aliment. Sparte est loin des routes du vieux monde, emprisonnée dans une vallée solitaire où coulent des torrents de montagne, jalousement fertile, séparée des grands horizons par les arêtes dures du Taygète que la neige couvre jusqu'en été. Le peuple qui l'habite est aussi fermé qu'elle, et c'est ce milieu isolé qui maintiendra si longtemps son égoïsme volontaire. Athènes, au contraire, est au centre de la Méditerranée orientale, et près de la mer. Elle est le point de rencontre de l'élément dorien,

positif et discipliné, qui remonte du Sud vers Corinthe, Egine et l'Attique, à la recherche de contrées à soumettre, et de l'élément ionien qui lui apporte, au travers du crible des îles, l'esprit artiste de l'Asie, assoupli et subtilisé par l'habitude du négoce, de la diplomatie et de la contrebande. La gloire de Sparte, au fond, c'est d'avoir offert à Athènes un terrain



Temple de Neptune à Pæstum

vierge à féconder, et aussi, en la harcelant sans merci, de l'avoir tenue en haleine, de l'avoir obligée longtemps à cultiver son énergie. Athènes, trempée par ces luttes, ne tardera pas à montrer sa supériorité. Quand les soldats de Darius suivront les négociants asiatiques vers les rivages de l'Europe, c'est elle qui prendra la tête de la Grèce, alors que Sparte,

enfermée dans la culture aveugle de son intérêt personnel, ne rejoindra son rang qu'après le combat.

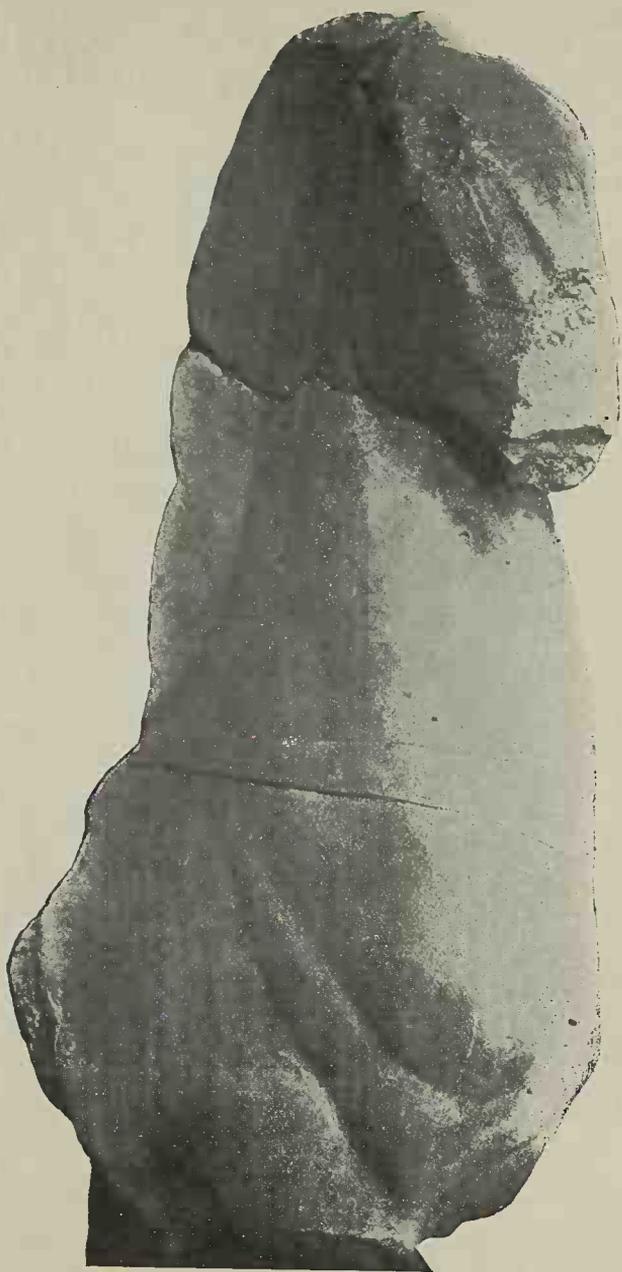
Où trouver la première étape de l'art ionien en marche vers l'Attique, l'aube incertaine du grand sensualisme oriental assaini par la mer et affiné par le négoce qui va inonder l'âme dorienne d'humanité? La *Héra de Samos* (1) est peut-être plus raide encore que les athlètes péloponésiaques, comme elle est plus près de l'Égypte saïte qui éclot à ce moment là et envahit la forme hiératique d'émoi. Une étroite gaine d'étoffe emprisonne ses jambes réunies, mais, sous le voile qui la couvre, léger et ridé comme une eau, les épaules, les bras, la poitrine, les reins creusés ont des profils d'une grâce mouvante dont les plans se rejoignent et se pénètrent avec la douceur d'un aveu. C'est cet esprit tout trempé de tendresse, qui va très vite prendre pied sur le continent grec. Dès la fin du VI^e siècle, l'art dorien, l'art ionien voisinent partout, sans s'être encore bien reconnus. A Delphes, la Grèce d'Asie accueille d'un mystérieux sourire, au seuil du *Trésor des Cnidiens* (2), le rude statuaire du Péloponèse, qui a dressé au fronton du sanctuaire d'Apollon des femmes, des lions, de formidables chevaux (3). Les cariatides qui soutiennent l'architrave asiatique sont d'étranges femmes secrètes, elles ont une grâce ailée, animale et dansante, elles semblent garder la porte tentatrice des soleils intérieurs et des ivresses inconnues. L'esprit dorien, l'esprit ionien, le jeune rustre éclatant de vigueur, la jeune femme parée, équivoque et caressante se rencontrent et vont s'aimer... L'art attique qui sera, dans son âge adulte, la grande sculpture classique, austère et vivante, naîtra de leur union.

On travaillait bien le marbre, à Athènes, depuis plus de cent ans, et l'Acropole, surtout avec Pisistrate, s'était couvert

(1) Musée du Louvre. (Fig. p. 115.)

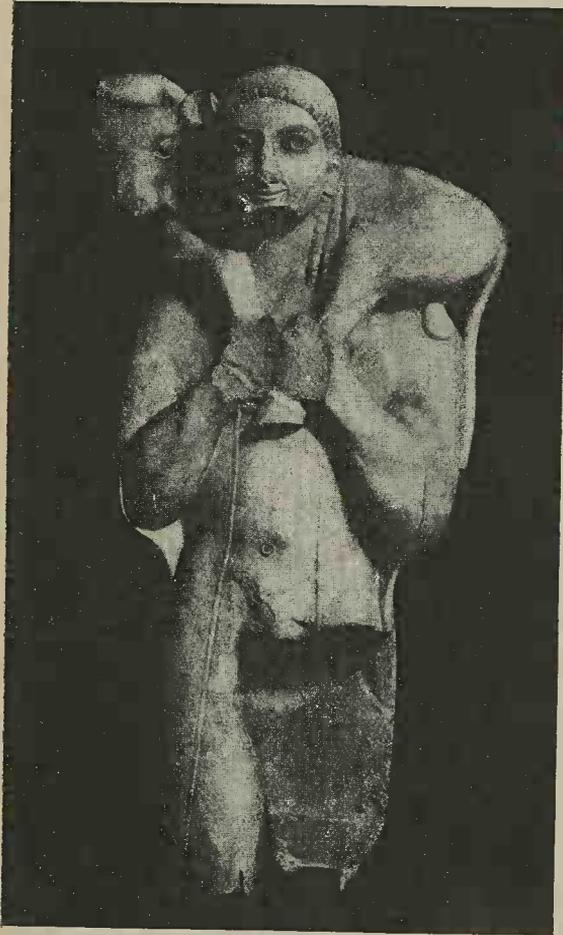
(2) Musée de Delphes. (Fig. p. 121.)

(3) Musée de Delphes. (Fig. p. 119.)



Avant-corps de cheval. 6^e siècle (*Musée de Delphes*)

de monuments et de statues. Mais Endoios, le grand maître Athénien du vi^e siècle, reste encore soumis aux traditions



Le Moschophore, 6^e siècle (*Musée de l'Acropole*)

ioniennes. Ce n'est qu'à la veille des guerres médiques que la synthèse hellénique, avant de se manifester par l'action collective de la résistance à l'envahisseur, s'ébauche dans quelques esprits.

Sans doute, un peuple est un organisme trop complexe et dont les éléments générateurs sont trop mêlés et trop nombreux, pour qu'on puisse déterminer, dans tous les actes qui l'expriment, le degré d'influence de chacun de ces éléments. Il est comme un fleuve fait de cent rivières, de mille torrents ou ruisseaux qui lui por-

tent confusément la neige entraînée par les avalanches, la boue des terres argileuses, le sable et le silex, la fraîcheur et



Cariatide du Trésor des Cnidiens 6^e siècle (*Musée de Delphes*)

l'arôme des forêts traversées. Il est le fleuve, une large unité vivante roulant les mêmes eaux dans la même rumeur. Les hommes d'un même temps réalisent tous les degrés intermédiaires qu'il faut pour que l'avenir puisse passer des uns aux autres sans effort et ne plus trouver en eux que des pressentiments semblables alors qu'ils s'imaginaient eux-mêmes différer profondément. Et les hommes de ce temps sont unis à ceux qui les précèdent, à ceux qui les suivent par des relations nécessaires où se manifeste la continuité mystérieuse de notre action. Il n'est pas possible de fixer la minute, ni de désigner l'œuvre où ce que nous appelons aujourd'hui l'âme hellénique essaya de se définir pour la première fois. Nous ne pouvons que tourner les yeux vers celles qui commencent à tressaillir, sur qui semble passer le premier souffle de liberté et de joie pour tenter d'y surprendre l'éveil à la beauté de vivre d'une nouvelle humanité.

Les jeunes femmes trouvées il y a vingt ans, près de l'Erechteion, dans le remblai de soutènement du Parthénon (1), où les terrassiers grecs les avaient mises après le sac et l'incendie de l'Acropole par les soldats de Xerxès, ont peut-être les premières le sourire ivre qui l'annonce. Sans doute, le parfum des îles y domine. Elles songent surtout à plaire, elles sont femmes, une force amoureuse invincible rayonne d'elles, les environne et les accompagne d'une rumeur de désirs. Mais à voir leurs plans sûrs, leur net et puissant équilibre, on ne peut pas douter que l'artisan dorien qui travaillait alors à Egine, à Corinthe, à Athènes même, ait eu des contacts répétés avec l'immigrant ionien que la conquête perse a rejeté sur l'occident.

Amenées d'Orient par les aventuriers de la mer, les hommes aux récits menteurs, énivrants et sauvages, elles se gardent bien d'effaroucher le monde austère et dur qu'elles sont venues visiter. Elles se tiennent immobiles, soutenant leur robe d'une main. Leurs cheveux roux qui pendent sur le dos et dont les tresses passent de chaque côté du cou pour retomber sur la

(1) *Musée de l'Acropole.* (Fig. pp. 123, 125.)

poitrine, sont nattés et frisés, teints sans doute, et ruissent de bijoux. Le front est diadémé quelquefois, le poignet cerclé de bracelets, les oreilles chargées de pendeloques. De la tête aux pieds elles sont peintes, de bleu, de rouge, d'ocre, de jaune et leurs yeux d'émail brillent dans leur visage souriant. Ces créatures barbaquement enluminées, éblouissantes et bizarres comme des oiseaux des tropiques, ont la forte saveur des femmes d'Orient, fardées, parées, peut-être assez vulgaires, fascinantes pourtant, lointaines, des être de conte, des animaux puérils, des esclaves gâtés. Elles sont belles. Nous les aimons d'une tendresse qui ne peut pas s'épuiser. C'est de leurs flancs étroits et fermes qu'est sorti notre labeur.

Elles nous ont vengé de l'idéalisme d'École pour qui le marbre immaculé est depuis trois cents ans l'emblème sentimental d'une sérénité qui n'exista jamais que dans l'esprit des philosophes, à l'heure où la Grèce approchait du déclin, et d'une perfection à laquelle il faut souhaiter que nous n'atteignons pas, si nous voulons marcher, lutter et vivre. Jusqu'à l'épanouissement complet de son art en tout cas, et probablement jusqu'à sa chute, la Grèce a peint ses dieux, ses temples. Bariolés de bleus et de rouges, vivants comme des hommes et des femmes, ils s'animaient avec le jour, ils participaient aux surprises et aux fêtes de la lumière, ils remuaient au fond de l'ombre commençante. Ils appartenaient à la foule qui grouillait au pied de l'Acropole, la foule des ports d'Orient,



Orante, 6^e siècle (Musée de l'Acropole)

affairée, bruyante, familière, ils sortaient des ruelles salles où des chiens errants se disputent des débris d'entrailles, quartiers de moutons et d'agneaux saignant aux étalages, fruits, épices entassés, étoffes teintées, verroteries, carrefours colorés, pleins de glapissements et d'appels, d'odeurs d'ail, de pourriture et d'aromates. Des enfants nus, des marchands équivoques, des marins durcis par le vent, des femmes aux yeux peints, habillées de robes criardes. Les temples et les monuments couverts d'ocre, de vermillon, de vert, d'azur et d'or, sont faits avec les tons du ciel, de l'espace marin envahi de pourpre ou verdâtre, de la mer violette ou bleue, de la terre, de son vêtement de labours maigres et de feuillages secs, oliviers laiteux, cyprès noirs, comme ils marient leurs formes aux formes toujours présentes des golfes sinueux et des collines.

Les étranges femmes de l'Acropole nous révèlent la signification vivante de la polychromie après nous avoir montré l'âme miraculeuse et fatiguée de l'Asie recouvrant sa force et sa foi au contact d'une énergie vierge qu'elle éclaire d'intelligence. Elles nous permettent surtout de saisir l'instant mystérieux où la fleur va déployer à la lumière le frémissent de ses pétales jusqu'alors serrées dans leur gaine verte. Elles disent l'effort de l'homme prêt à trouver dans sa conscience l'approbation de son instinct. Il y a là une tension d'âme émouvante, une énergie toute employée à chercher notre accord avec un monde dont nous pressentons que l'harmonie secrète nous habite. Ingénues comme la jeunesse, perverses comme le désir, elles sont fermes comme la volonté.

Avec elles, l'archaïsme grec s'est tout à fait emparé de cette conception architecturale de la forme qui peut être très dangereuse, parce qu'on risque, comme les Egyptiens, de n'en jamais sortir. Elle est admirable. Elle est nécessaire. Elle est plus élevée, aux yeux de quelques-uns, que l'expression équilibrée de notre destinée humaine, que le cinquième siècle va réaliser chez les Grecs. S'y tenir pourtant, c'est s'arrêter aux apparences d'absolu au-delà desquelles l'intuition ne peut



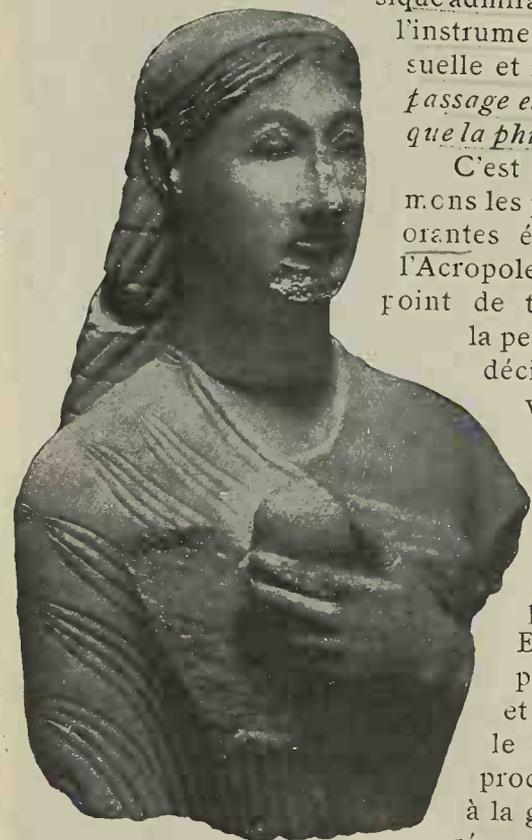
Orante, 6^e siècle (*Musée de l'Acropole*)

plus avancer et interdire à l'intelligence de rechercher dans ses rapports avec le monde qui l'entoure le sens de l'humanité. C'est avoir peur d'aborder le mystère que nous savons impénétrable et reculant toujours à mesure que nous avançons. Reprocher à l'art grec d'avoir été humain, c'est reprocher à l'homme d'être. Et c'est même oublier que l'art du v^e siècle, tout en brisant les cadres de la forme archaïque pour y faire entrer par torrents la palpitation et l'atmosphère de la vie, a retenu tous les principes qui font sa force et son austérité.

Le statuaire égyptien, le statuaire grec des premiers siècles, uniquement préoccupé d'établir l'architecture des ensembles avant de pénétrer dans le monde touffu des gestes et des sentiments, a trouvé la loi des profils, fixé la masse entière dans les plans qui la définissent et fondé, ce faisant, la science sculpturale. Mais l'élément qui anime le bloc, qui donne la vie à la forme y manque, ou du moins il y prend une signification métaphysique qui l'écarte tous les jours un peu plus du sens humain de notre action et le conduit fatalement au désert de l'abstraction pure, fermé de tous les côtés. Immobilisée pour toujours, ne pouvant étendre ses recherches, la statuaire égyptienne s'attachait à subtiliser le passage, l'ondé mystérieuse qui relie un plan à un autre et s'absorbait dans ce problème jusqu'à perdre de vue la forme maternelle qui en fut le point de départ, et mourir de cet oubli sans espoir de résurrection. La sculpture saïte ne fait que des tentatives trop timides d'indépendance, elle recommence le même effort, elle impose au granit et au bronze la docilité de l'argile, elle y retrouve l'ondulation de l'eau, elle promène sur eux la lumière et l'ombre comme des nuages sur le sol. Mais elle s'épuise à moduler les inflexions de son rêve beaucoup plus vite que la sculpture thébaine, parce que Thèbes a du moins fourni un long effort pour parvenir à formuler ce rêve, et qu'après ce rêve il n'y a plus rien si le monde extérieur reste à jamais interdit. Antée doit retoucher la terre. Le sculpteur grec, libre d'explorer à sa guise le monde des apparences, ne peut pas ne pas s'aper-

cevoir qu'en découvrant les relations des plans il découvrira les rapports qui unissent à l'homme et unissent les uns aux autres tous les phénomènes sensibles qui nous révèlent l'univers. Le *passage*, où l'Egyptien n'a vu qu'un exercice métaphysique admirable, devient avec le Grec l'instrument de l'investigation sensuelle et rationnelle. Après lui, le *passage est au plan sculptural ce que la philosophie est à la science.*

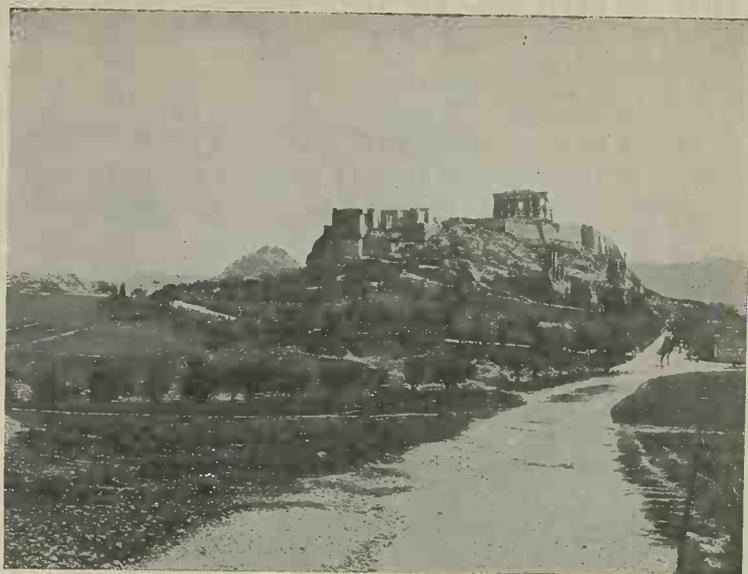
C'est pour cela que nous aimons les petites idoles peintes, les orantes étonnées et barbares de l'Acropole primitif. Elles ont au point de tension le plus haut de la pensée grecque, à l'instant décisif où le génie humain va choisir la route à prendre. Les guerres médiques arrivent. Athènes, à la tête des villes grecques, donne à l'histoire un de ses plus beaux spectacles. Elle va tremper sa force physique dans le sacrifice et la souffrance et utiliser le repos d'esprit que lui procurera la guerre à léguer à la génération suivante des réserves intellectuelles immenses, qui jaillissent en forêts de marbre, en tragédies,



Vierge archaïque, 6^e siècle (Musée de l'Acropole)

en odes triomphales. Ainsi, toujours, au cours de notre histoire, la grande floraison d'esprit suit le grand effort animal et les hommes d'action engendrent les hommes de pensée. Nous touchons à l'heure de l'exaltation la plus puissante de l'enthou-

siasme humain. Les énergiques et douces créatures de marbre qui peuplaient la citadelle venaient d'être achevées quand les Perses les mutilèrent, Eschyle combat à Marathon, Pindare fait trembler au vent de ses vers les rameaux de l'arbre sacré, Sophocle enfant se met nu pour chanter le Pæan sur la plage de Salamine. Une telle virilité soulève les artistes qui vont travailler dans les ruines de l'Acropole, qu'au lieu de relever les statues renversées, ils ne les jugent bonnes qu'à soutenir le piédestal de celles qui dorment en eux.



PHIDIAS

La sculpture philosophique naît de la liberté et meurt par elle. L'esclave, en Assyrie, a pu décrire fortement ce qu'on lui permettait de regarder, il a pu donner de la forme, en Egypte, une définition arrêtée comme la discipline qui le courbe et la foi qui le soutient. Seul l'homme libre animera la loi, prêtera à sa science la vie de son émotion et trouvera dans son esprit le sommet du flot continu qui l'attache à l'ensemble des choses, jusqu'au jour où sa science tuera son émotion.

L'artiste d'aujourd'hui s'effraie des mots quand il ne devient pas leur victime. Il a raison de se garder d'écouter, et surtout de suivre, le philosophe professionnel. Il a tort d'avoir peur de passer pour un philosophe. Si nous n'avons pas le droit

d'oublier que Phidias suivait les entretiens d'Anaxagore, nous avons le droit d'affirmer qu'il eût pu, sans inconvénients, ignorer la métaphysique. Il regarda la vie avec simplicité, mais elle développa en lui une intelligence si lucide des relations qui la font harmonieuse et une pour l'artiste, que les esprits généralisateurs purent dégager de son œuvre les éléments positifs de la méthode dont le monde moderne est sorti. Phidias, à leur insu sans doute, a formé Socrate et Platon en matérialisant pour eux dans le plus clair, le plus véridique et le plus humain des langages, les rapports mystérieux qui donnent la vie aux idées.

L'esprit philosophique, on le voit naître au début du v^e siècle, encore hésitant, étonné du jour, avec l'*Aurige* (1), avec les statues d'*Egine* (2). La science sculpturale, qui n'a pas à copier la forme, mais à établir les plans qui nous révèlent sa loi de structure profonde et ses conditions d'équilibre, la science sculpturale est constituée. L'*Aurige* est droit comme un tronc d'arbre, charpenté par dedans, défini par tous ses profils. C'est un théorème de bronze. Mais, dans les plis de sa robe rigide, dans ses étroits pieds nus plaqués au sol, son bras nerveux, ses doigts ouverts, dans ses épaules musculeuses, son cou large, ses yeux fixes, son crâne rond, une onde circule, lente, qui, par saccades un peu raides tente de faire passer d'un plan à l'autre les forces de vie solidaires qui les ont déterminés. Mêmes surfaces implacables, mêmes passages durs dans les guerriers d'*Egine*, avec quelque chose de plus : ce chemin abstrait allant d'une figure à l'autre, à travers le vide, et faisant un tout continu, encore gêné et sans souplesse, et comme mécanique, mais où le sens des relations s'éveille irrésistible, fleur demi-close et ferme qui veut s'ouvrir.

Tout se tient. L'évolution plastique, l'évolution morale montent dans un même flot pur. Anténor a déjà dressé les Tyrannicides sur l'Agora, les mythes symboliques se dérou-

(1) *Musée de Delphes.* (Fig. p. 131.)

(2) *Musée de Munich.* (Fig. p. 132.)



Aurige vainqueur (*Musée de Delphes*)

lent autour de la frise des temples, et les grandes guerres nationales mêlent, aux frontons d'Egine, les divinités et les soldats. L'athlète va devenir l'homme, l'homme le dieu, en attendant que les artistes, après avoir créé le dieu, trouvent en lui les éléments d'une humanité nouvelle. Polyclète et Myron ont déjà pris à la forme du lutteur, du coureur, du cocher, du lanceur de disque, l'idée de ces proportions harmonieuses qui définiront le corps masculin le mieux fait pour sa fonction de force, d'adresse, d'agilité, de grâce nerveuse, de calme moral réunis. Au dorien Polyclète la puissance rude et ramassée, l'harmonie virile au repos. A l'Athénien Myron l'harmonie virile en mouvement, la vigueur des plans muscu-



Fronton d'Egine, détail (*Musée de Munich*)

lares qui s'étalent dans un vibrant silence, quand les tendons contractés bossèlent la tête des os, quand les sillons au fond desquels reposent les nerfs et les artères faits pour répandre l'énergie, se creusent au moment de l'effort entre les aponevroses bandées. L'homme est décrit dans sa forme stable, par sa charpente perpendiculaire, les faisceaux charnus des bras et des jambes dont les ondulations précises accusent ou masquent le squelette, par son ventre étroit, sa poitrine déployée et sonore, le cercle des clavicules et des omoplates portant la colonne du cou, la tête ronde au regard libre qui le continue sans un arrêt. Il est décrit dans son action. Phidias n'aura plus qu'à faire pénétrer la statique de

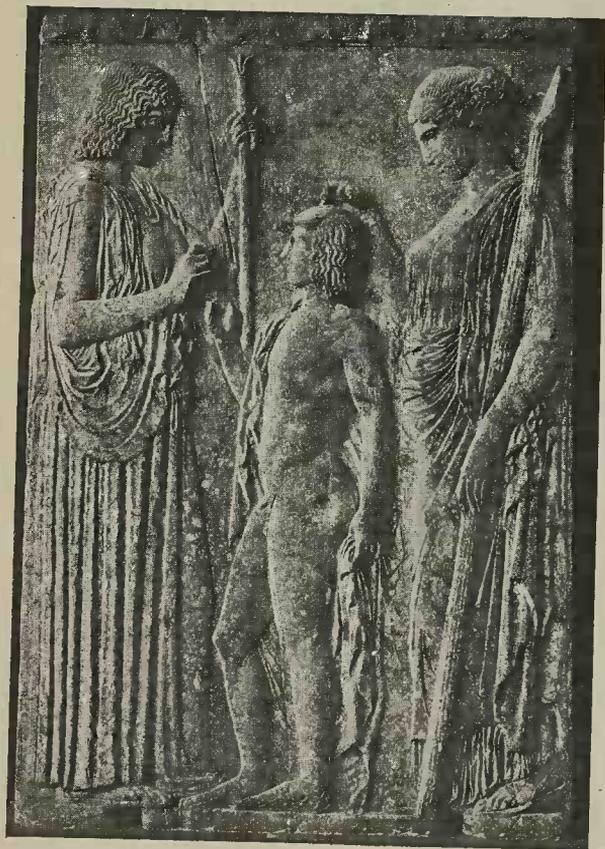
Polyclète et la dynamique de Myron en des masses plus rondes, plus pleines, définies par des plans plus larges et plus mêlés à la lumière pour faire rayonner le marbre d'une vie supérieure et donner un sens héroïque à cette forme et à cette action. En quelques années aussi rapides que l'imagination humaine, l'anthropomorphisme mûrit.

Chose admirable ! Même par la bouche de ses poètes comiques formés d'ailleurs aux grandes œuvres saintes, nourris des mythes du passé, cette race tenait à proclamer sa foi. Il faut lire, dans *la Paix*, le mot émouvant, le mot religieux d'Aristophane : « L'exil de Phidias provoqua la guerre. Périclès, qui craignait le même sort et se défiait du mauvais caractère des Athéniens, chassa la paix... Par Apollon, j'ignorais que Phidias fût parent de cette déesse... Maintenant, je sais pourquoi elle est si belle ». Tout l'idéalisme anthropomorphique est là-dedans. Le Grec fait ses dieux à l'image de l'homme, et le dieu est d'autant plus beau que l'homme est plus haut par l'esprit.

Sur cette terre simple, par cette race saine, le naturalisme religieux devait aboutir à la divinisation la plus lyrique des lois naturelles et morales. Vient le poète, et le symbole donne à ces divinisations des visages resplendissants. Au fond, ce que le Grec adore, quand il est mûr et libéré, c'est l'accord de son esprit et de la loi. Quoiqu'on en ait pu dire, l'anthropomorphisme est la seule religion que la science ait laissée intacte, puisque la science c'est la loi dégagée des aspects de la vie par l'homme, et seulement par lui. Notre conception du monde est la seule preuve que nous puissions fournir de son existence et de la nôtre.

Les lois personnifiées, les dieux devenus pour la foule des êtres réels ne sont pas les tyrans, pas même les créateurs des hommes, ce sont d'autres hommes, plus accomplis dans la vertu, mais aussi plus vastes dans le vice. Ils ont les défauts, les impulsions des hommes, ils ont leur sagesse et leur beauté à l'état de forces fatales. Ils sont l'idéal humain contrarié par les passions humaines, les lois qu'il s'agit pour nous, à travers la résistance de l'égoïsme et des éléments naturels, de dégager

du monde et d'obéir. Héraklès combat l'accident, ce qui retarde et contrarie notre marche vers l'ordre. Il entre dans les bois pour y assommer les lions, il dessèche les marécages, il dompte



Demeter d'Eleusis (*Musée National d'Athènes*)

les taureaux, ses bras velus, sa poitrine saignent de salutte avec les rochers. Il protège l'enfance de l'esprit contre l'adulte brutalité des choses. A ses côtés. Prométhée part à la conquête de la foudre, symbole de l'intelligence. Le Grec ne veut pas du dieu des étendues terribles, qui tue l'âme et la chair par la main de son prêtre. Il lui arrachera le feu. Le dieu le cloue à la douleur, mais il criera sa révolte et sa foi jusqu'à ce qu'Héraklès vienne couper ses liens. L'homme, à force de le

vouloir, créera sa liberté morale qui l'adaptera à la vie.

Ainsi, de l'homme au dieu, du réel à l'idéal, des adaptations acquises aux adaptations désirées, le héros trace la route. L'esprit humain, dans un splendide effort, peut rejoindre la

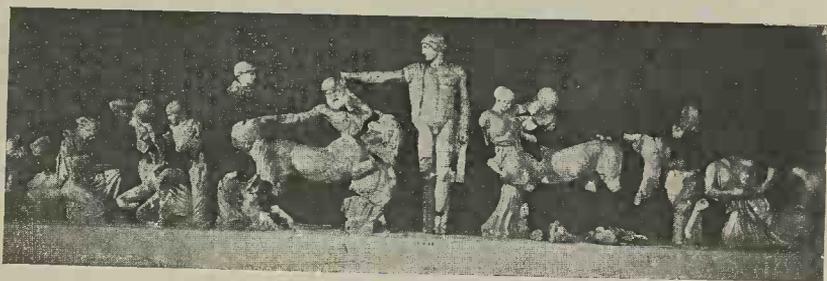
loi divine. Le polythéisme purifie le panthéisme primitif, et, avec une admirable audace en dégage l'esprit, sans se douter que cette flamme, que Prométhée a saisi un moment, consumera le monde en voulant s'isoler de lui. La sensation d'infini spirituel que donne l'art égyptien, d'infini matériel que donne l'art indou, on ne la trouve pas dans l'art qui exprime l'âme hellénique. On y trouve un accent d'harmonie balancée qu'il a seul, et qui le fait tenir dans les limites de notre intelligence, sans qu'elle puisse cependant saisir le commencement et la fin de la mélodie qui la berce. Toutes les formes, toutes les forces sont profondément solidaires, elles passent l'une dans l'autre par la loi naturelle, comme l'homme, par la loi morale, passe à la divinité. Sans doute, dans l'énorme univers, dont la cité est la définitive image, il y a des antagonismes, des actions et des réactions, mais tous les conflits partiels s'effacent et se fondent dans la symphonie générale que l'homme doit reconstituer. Héraclite vient d'affirmer, avec l'éternel ruissellement des choses, l'identité des contraires et leur accord profond dans l'eurythmie universelle.

C'est là surtout ce que sont venus nous apprendre les vieux frontons d'Olympie (1). Les tremblements de terre les ont disloqués, l'homme les a brisés, en a dispersé les morceaux, les alluvions de l'Alphée ont lavé leur violente polychromie. Tels qu'ils sont, avec de terribles vides, souvent sans tête, sans torse, sans membres presque toujours, tenus par des crampons de fer, ils restent uns, cohérents, solidaires, comme ils se dressaient au pied du Kronion, dans l'Altis, sur les bois peuplés de statues. En rut, ivres de vin, les centaures entraînent les vierges. Des poings, des coudes frappent, des doigts tordent et dénouent, des ongles déchirent, des couteaux tuent, de grands corps s'effondrent sous la hache dans le martellement des sabots, les sanglots, les imprécations. La brute meurt, mais la fièvre brûle ses reins, sa sauvage étreinte se resserre. Rudesse, ardeur de la foi neuve, violence des vieux mythes

(1) *Musée d'Olympie*. (Fig. pp. 136, 137, 140.)

qui faisaient revivre les rapt des forêts primitives où tout était menace, assaut, terreur mystérieuse, — modelé large et mouvementé, surfaces taillées à grands coups, il n'y a là que de la lutte, du désir, de l'assassinat, de la mort. Pourtant, un calme souverain plane sur la scène. On dirait une mer qui roule et crie, mais qui est tout de même une immense harmonie tranquille. C'est que le flot est continu, que les mêmes forces le creusent, le soulèvent, et le font toujours retomber pour remonter toujours.

L'Eschyle dorien qui sculpta cette grande chose à l'heure où la fusion de l'âme apollinienne et de l'ivresse dionysienne faisait jaillir la tragédie du sein de la musique orgiaque (1), où



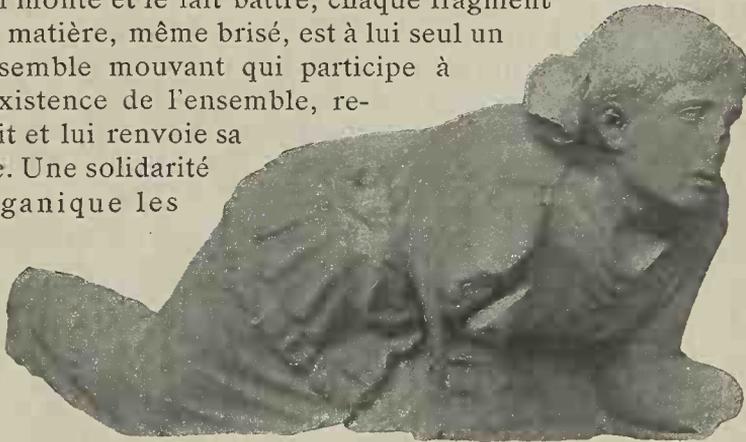
Fronton O. du temple Zeus (*Musée d'Olympie*)

un prodigieux équilibre maintenait le trouble mystique dans la lumière de l'esprit, sentait tressaillir en lui l'instinct d'une harmonie qui ne s'arrêtait pas au cercle embrassé par son regard. Dans toutes les choses qu'il voit, d'autres choses retentissent, des échos lointains naissent pour s'enfler progressivement et décroître peu à peu, il n'est pas dans la nature un mouvement dont on ne puisse trouver dans tous les mouvements qui nous la manifestent le germe et la répercussion. C'est un enchaînement de causes et d'effets logique, mais encore éniévré de s'être découvert lui-même et que l'esprit de

(1) FRÉDÉRIC NIETZCHE — *L'origine de la tragédie.*

l'artiste prolonge sans arrêt pour recueillir en lui son tumulte et son emportement. Encore une seconde et Phidias va le transformer en harmonies spirituelles qui marqueront l'épanouissement de l'intelligence dans la plénitude de l'amour.

Avec lui, le modelé n'est plus une science, il n'est pas encore un métier, il est une pensée vivante. Les volumes, les mouvements, la houle qui part d'un angle du fronton pour aboutir à l'autre, tout est sculpté par le dedans, tout obéit aux forces intérieures pour nous en révéler le sens. Le flot vivant parcourt les membres, les remplit tout à fait, les arrondit ou les allonge, modèle les têtes des os, et ravine comme une plaine les torsos glorieux, du ventre secret au tremblement dur des mamelles. Par la sève qui monte et le fait battre, chaque fragment de matière, même brisé, est à lui seul un ensemble mouvant qui participe à l'existence de l'ensemble, reçoit et lui renvoie sa vie. Une solidarité organique les



Fronton O. du temple de Zeus, détail (*Musée d'Olympie*)

attache invinciblement. La vie supérieure de l'âme, pour la première et la seule fois dans l'histoire mêlée et confondue avec la vie torrentielle des éléments indifférents, se lève sur le monde ivre et forte dans la jeunesse immortelle d'un moment qui ne peut durer.

Du crépuscule au crépuscule, les frontons déroulent la

vie (1). En eux la paix descend avec la nuit et la lumière monte avec le jour. La vie grandit, marche sans hâte, décroît, des deux bras de Phoibos qui émergent de l'horizon, tendus vers le sommet du monde, à la tête de cheval dont le corps est déjà dans l'ombre, de l'autre côté du ciel. Toute la vie. Sans interruption ses formes se continuent. Comme des végétations pacifiques elles sortent de terre, et, dans l'air dont elles vivent, unissent leurs rameaux et mêlent leurs frondaisons. Seules ou enlacées elles se continuent, ainsi que la plaine où se perd la colline, la vallée qui remonte vers la montagne, le fleuve et son estuaire qu'absorbe la mer et le golfe qui va du promontoire au promontoire. L'épaule est faite pour le front qui s'y pose, le bras pour la taille qu'il étire, le sol prête sa force à la main qui le presse, au bras qui s'en élance comme un arbre rugueux et soulève le torse à demi couché. C'est l'espace sans bornes qui va se mélanger au sang dans les poitrines, et, quand on regarde les yeux, on dirait qu'il épouse, au fond de leurs eaux immobiles, l'esprit qui est venu s'y reposer pour y recouvrer sa vigueur. Le cours mécanique des astres, la rumeur de la mer, l'éternelle marée des germes, la fuite insaisissable du mouvement universel passent incessamment dans ces formes profondes pour y fleurir en énergies intelligentes.

Grande et solennelle minute! L'homme prolonge la nature dont le rythme est dans son cœur et détermine, à chaque battement, le flux, le reflux de son âme. La conscience explique l'instinct et remplit sa fonction supérieure, qui est de pénétrer l'ordre du monde pour lui mieux obéir. L'âme consent à ne pas abandonner la forme, à s'exprimer par elle, à faire jaillir de son contact l'unique éclair; l'esprit est comme le parfum du sensualisme nécessaire et les sens demandent à l'esprit de justifier leurs désirs; la raison n'affaiblit pas encore le sentiment qui puise, en l'épousant, une force nouvelle; l'idéalisme le plus haut ne perd jamais de

(1) *British Museum.* (Fig. pp. 143, 144, 145, 147, 148.)

vue les éléments réels de ses généralisations, et quand l'artiste grec modèle une forme immédiate, elle respandit sans effort d'une vérité symbolique.

L'art grec, à ce moment, atteint l'instant philosophique. Il est un devenir vivant. Idéaliste dans son désir il vit, parce qu'il demande à la vie les éléments de ses constructions idéales. Il est l'espèce dans sa loi, l'homme et la femme, le cheval et le bœuf, la fleur, le fruit, l'être exclusivement décrit par ses qualités essentielles et fait pour vivre tel qu'il est dans l'exercice supérieur de sa fonction moyenne. Il est en même temps un homme, une femme, un cheval, un bœuf, une fleur, un fruit. La grande Vénus, paisible comme un absolu, est voulue par toute la race. Elle résume son espoir, elle fixe son désir, mais son cou gonflé, ses beaux seins mûrissants, ses flancs qui bougent la font vivante. Elle prête son rayonnement à l'espace qui la caresse, dore ses flancs, fait se soulever ses poumons. Il la pénètre, elle se mêle à lui. Sur les promontoires, près de la mer illuminée, le sculpteur peut l'abandonner à l'étreinte du ciel : intacte ou mutilée, elle est l'insaisissable instant où l'éternité se rencontre avec la vie universelle.

Cet état d'équilibre, où toutes les puissances vitales paraissent suspendues dans la conscience de l'homme avant d'en rejaillir multipliées sous des formes définitives, donne sa force à tout le grand art grec. L'anonyme d'Olympie, Phidias et ses élèves, les architectes de l'Acropole expriment les mêmes rapports, le même univers prodigieux et confus ramené à l'échelle humaine, la même raison supérieure aux accidents de la nature, et subordonnée à ses lois. Mais le langage de chacun reste aussi personnel que son corps, ses mains, la forme de son front, la couleur de ses yeux, toute sa substance première qui s'écrit dans le marbre avec le même trait que l'ordre universel compris et extériorisé. Voyez la foi, l'élan presque sauvage du statuaire d'Olympie, sa phrase rude et large; voyez la religion, l'énergie soutenue, le recueillement de Phidias, sa longue phrase balancée; voyez, aux frises du pourtour, la discrétion de ses élèves qui n'ont ni sa liberté ni sa puissance

mais qui sont nobles comme lui et calmes comme lui parce qu'ils vivent comme lui. une heure de certitude. L'homme, l'animal, l'élément, tout consent à son rôle, et l'artiste a sur tout son cœur fraternel, sur toute sa grande âme ouverte, la joie de ce consentement. C'est avec le même esprit qu'il raconte la tiédeur des femmes, la force des hommes et la



Fronton O. du temple de Zeus, détail (*Musée d'Olympie*)

rumination des bœufs. Vie glorieuse comme l'été! L'homme a saisi le sens de son action, c'est par ce qui est autour de lui qu'il s'affranchit et s'améliore, c'est par lui-même qu'il humanise ce qui est autour de lui.

Lès mauvaises copies romaines des œuvres de sa fin, les déesses molles, les dieux drapés qui brandissent des lyres,



Le Discobole de Myron, copie (Musée du Vatican)

les figures de littérature et d'école ont longtemps calomnié l'art grec. Il exprimait pour nous un peuple fade et prenant une attitude de théâtre pour dérouter l'avenir. L'héroïsme factice cachait l'héroïsme réel et la rudesse et la verdeur de la vie primitive s'effaçaient derrière les fictions des romanciers alexandrins. Nous décrivions les draperies des *Parques* (1)



Fronton du Parthénon, le cheval de la nuit (*British Museum*)

avant d'avoir vu leurs genoux, l'abri chaud de leur ventre, leurs torses montant avec la force et le tumulte d'une vague vers les têtes absentes qu'on devine inclinées pour la confiance et l'aveu. L'Académie du *Thésée* (2) et de l'*Illyssus* (2) nous

(1) *British Museum*. (Fig. p. 144.)

(2) *British Museum*. (Fig. p. 143.)

masquait la vie formidable qui les gonfle et fait passer ses pulsations jusque dans les fragments disparus. La frise des *Panathénées* (1) nous a révélé comment marchent les jeunes filles quand elles portent des fardeaux, des fleurs, des gerbes, comment les cavaliers défilent et la tranquillité de la force intelligente dominant la force brutale, comment les bœufs s'en vont du même pas vers l'abattoir et le travail. Nous avions oublié que c'étaient là des hommes et des femmes qui avaient vécu, qui avaient aimé et souffert, et des bêtes qui creusaient des sillons dans la plaine maigre de l'Attique et dont la graisse et la chair brûlaient sur les autels.

Que les marbres mutilés qui mènent la pensée



Fronton du Parthénon, Thésée (*British Museum*)

grecque des frontières de l'archaïsme au seuil de la décadence soient des lutteurs ou des vierges, l'aisance de la force et une douceur invincible rayonnent d'eux. Quand on sort des effigies meurtrières de l'Assyrie, des statues silencieuses de l'Égypte, on se sent ramené dans l'univers vivant, après avoir accordé les instincts primitifs avec le monde de l'esprit. L'angoisse

(1) *British Museum*. (Fig. p. 148.)

obsédante, la terreur reculent dans le souvenir, on respire profondément, on se retrouve tel qu'on ne se connaissait pas encore, mais tel qu'on se pressentait. Nous avons vu les athlètes se lever tous nus dans la lumière, aussi drus que les vieilles croyances, et les jeunes visages étonnés surgir des robes bleues et vertes, comme de grandes

fleurs du milieu des prés, *Demeter* (1) a quitté les ruines d'Eleusis pour déposer avec tendresse,



Fronton du Parthénon, les Parques (*British Museum*)

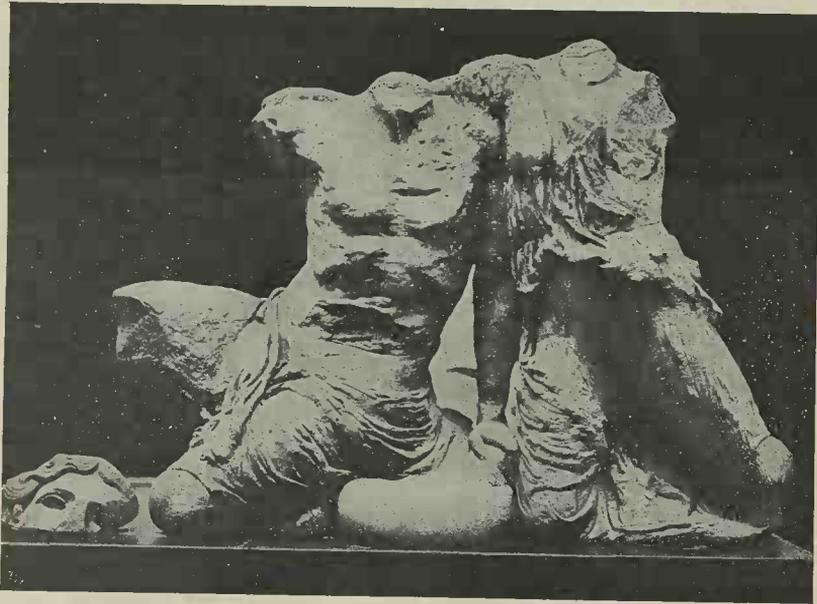
dans le creux de la main de Triptolème recueilli, le grain de blé qui doit donner aux hommes, avec le pain, la science et la paix. L'aveugle désir, la pudeur divine, le conflit éternel qui compromet ou réalise notre équilibre supérieur, nous l'avons vu sortir de la poussière d'Olympie avec les brutes en démente, les vierges assaillies, leurs beaux corps qui se déroberent à l'étreinte, leurs beaux bras lourds révoltés. Nous y avons relevé la trace, à ras du sol, de la vie des petits esclaves, des vieilles servantes, nous avons senti dans nos deux mains, à l'angle des frontons, ce que pèse la poitrine des femmes déjà labourées par la vie. Avec le bon Héraklès (2), nous avons porté le globe, balayé des étables, étouffé des monstres, nous avons erré par le monde pour assainir la terre et notre cœur.

(1) *Musée National d'Athènes* (Fig. p. 134).

(2) *Musée d'Olympie; Musée du Louvre.*

Aux frontons du grand temple de l'Acropole, avec les torses rugueux, les membres pleins, le flot d'humanité qui roule et s'apaise, nous avons reconnu dans les saillies de lumière et les creux d'ombre, l'image de notre destin. Les *Victoires* (1) haletantes se sont suspendues sur leurs ailes pour nous laisser surprendre, sous la robe qui la dénonce, l'hésitation des flancs, des seins, du ventre à sortir de leur matin... Tous ces êtres divinisés nous ont montré à la fois les racines et le faite de notre effort.

Cette rencontre de la vie et des paradis accessibles, cet



Fronton du Parthénon, Cecrops et Agraulos (*British Museum*)

idéal réalisé au front des temples et dans l'intelligence des héros, il devait fleurir, pour la gloire des Grecs et la démonstration de l'unité de l'âme sur un terrain politique de lutte et

(1) *Musée de l'Acropole* (Fig. p. 150).

de libération. La démocratie n'est pas tout à fait victorieuse et par conséquent déjà en voie de déchéance, mais la Grèce donne l'effort d'où la démocratie naîtra. Avec les idoles de bois, avec les monstres bariolés des vieux temples, l'oligarchie, le pouvoir confié à une caste qui symbolise, au fond, la révélation acceptée, est morte. La tyrannie, la science de gouverner reconnue à un seul et dont l'apogée coïncide, au *vi*^e siècle, avec la détermination de la science sculpturale, la tyrannie est ébranlée quand le mouvement de la vie envahit la forme archaïque, et les premières statues qui bougent sont celles des meurtriers du roi d'Athènes, Harmodios et Aristogiton (1). Alors les forces écrasantes qu'Eschyle posait comme des blocs sur l'âme humaine s'ébranlent, avec Sophocle, pour se pénétrer, agir les unes sur les autres, faire rayonner leurs énergies équilibrées en conscience et en volonté. Alors Phidias transporte dans le marbre le balancement de la vie. Alors, l'homme est mûr pour la liberté, et la démocratie, expression politique passagère de l'antagonisme et de la concordance des forces dans l'harmonie cosmique, apparaît.

Alors, de tous les Acropoles, sortent des Parthénons. Le chef de la démocratie les inspire, le peuple y travaille, le dernier des tailleurs de pierres reçoit le même salaire que l'architecte Ictinos et le sculpteur Phidias. Aux fêtes des Panathénées, avec l'ordre rituel mal observé par l'enthousiasme populaire, dans la poussière et le soleil, le bruit quelquefois discordant des musiques orientales et des mille pieds nus frappant le sol, l'éclat brutal des robes teintes, des bijoux et des fards, des fruits, la cité fait monter vers eux son espérance avec les jeunes filles, les fleurs répandues, les palmes secouées, les hymnes, sa force avec les cavaliers, sa sagesse avec les vieillards, afin de remercier la divinité protectrice d'avoir permis la rencontre et l'accord de l'homme et de la loi. Le temple résume l'âme grecque. Il n'est ni la maison du prêtre, comme le fut le temple égyptien, ni la maison du peuple,

(1) *Musée de Naples.*

comme le sera la cathédrale, il est la maison de l'esprit, l'asile symbolique où vont se célébrer les noces des sens et de la volonté. Les statues, les peintures, tout l'effort plastique de l'intelligence s'emploie à le décorer. Le détail de sa construction, c'est le langage personnel de l'architecte. Son principe est toujours le même, ses proportions toujours pareilles, c'est



Le Parthénon, à Athènes

le même esprit qui le calcule et l'équilibre. Tantôt le génie dorique y domine, par la colonne austère, sans ornements, large et courte. Tantôt le génie ionique y sourit, par la colonne longue, svelte comme un jet d'eau, doucement épanouie à son faite. Parfois des jeunes filles en marche, toutes inclinées l'une vers l'autre, balancent sur leur front l'architrave, comme une corbeille de fruits. Souvent il n'a de

colonnes que sur une ou deux faces, d'autres fois elles l'entourent tout entier. Qu'il soit petit ou grand, on ne pense jamais à sa taille. Sur les Acropoles simples, il est une harmonie qui couronne une autre harmonie. Après vingt-cinq siècles il est resté ce qu'il était, parce qu'il a gardé ses proportions, son élan soutenu, son assiette puissante sur les plateaux de pierre qui dominant la mer, entourés de collines d'or. On dirait que les années l'ont traité comme elles ont traité la terre, en le dépouillant de ses statues, de ses couleurs, en même temps qu'elles entraînaient les forêts à la mer avec

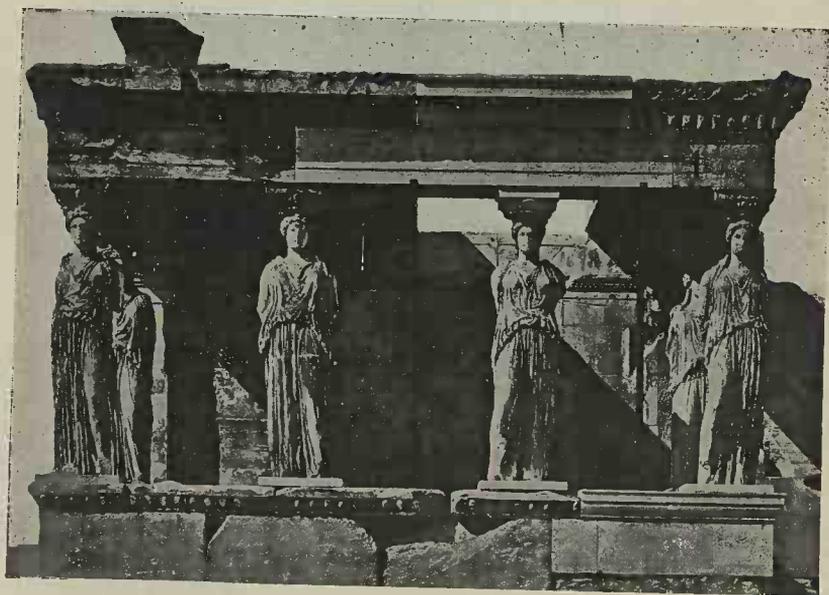


Le Parthénon, Cavaliers de la frise (*British Museum*)

l'humus des montagnes et desséchaient les torrents, qu'elles l'ont brûlé avec le squelette du sol affleurant partout sous l'herbe rousse, que cent mille journées de flamme l'ont pénétré

pour le faire monter dans l'incendie des soirs à mesure que le soleil descend.

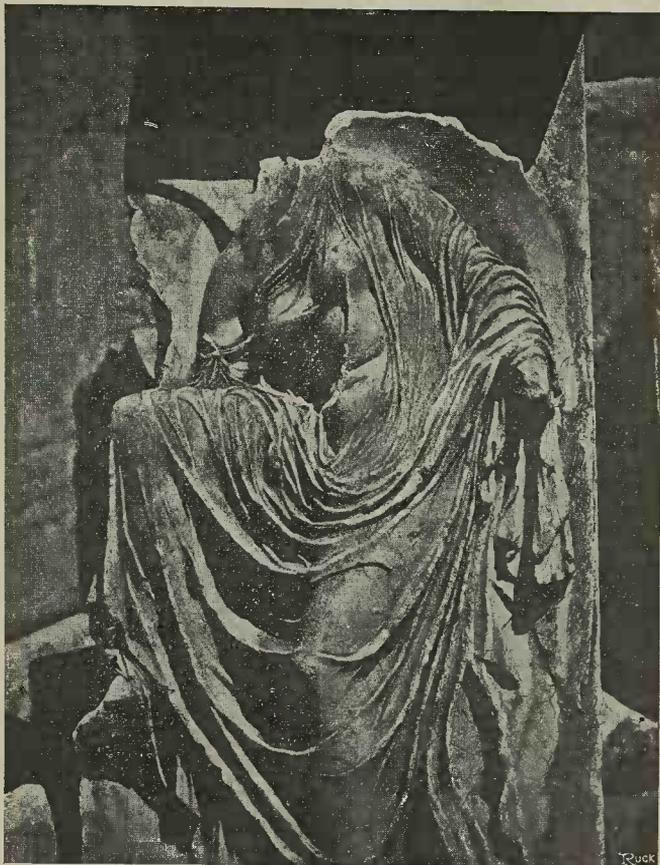
Quand on n'a pas vécu dans l'intimité de ses ruines, on croit le temple grec rigoureux comme un théorème. Dès qu'il apparaît, presque intact ou brisé, toute notre humanité tremble. C'est que, de la base au sommet, ce théorème porte la trace de la main. Comme dans les frontons, la symétrie



L'Erechtheion, à Athènes

n'est qu'apparente, mais l'équilibre règne, le fait vivant. Les lois de la sculpture, les lois de la nature s'y retrouvent, logique, énergie et silence des plans, frémissement de leurs surfaces. La ligne droite y est, solide comme la raison, aussi la ligne courbe spacieuse, reposante comme le rêve. L'architecte assied l'édifice par ses formes rectangulaires. il le fait remuer par ses courbes dissimulées. L'élan des colonnes est oblique, elles se débordent un peu, comme les arbres

des allées. Une courbe insensible arrondit l'architrave à leur ligne de faite. Tous ces écarts imperceptibles, avec les canelures des colonnes, écorce brisant la lumière, animent le temple, lui donnent comme les battements d'un cœur. Ses



Victoire remettant sa sandale (*Musée de l'Acropole*)

piliers ont la force et le tremblement des arbres, les frontons et les frises oscillent comme leurs rameaux. L'édifice, caché derrière le rideau des colonnes, ressemble au bois mystérieux



Chapiteau des Danseuses (*Musée de Delphes*)

qui s'ouvre quand la lisière est dépassée. Tout noir, le temple de Pæstum a l'air d'une bête qui marche.

Ainsi, du temple vivant aux hommes éternels qui peuplent ses frontons et marchent autour de ses frises, l'art grec est une symphonie. L'action de l'homme se confond avec sa pensée. L'art vient de lui comme le regard et la voix et le souffle, dans une sorte d'enthousiasme conscient qui est la



Temple de la Victoire aptère, à Athènes

religion véritable. Une foi si lucide le soulève qu'il n'a pas besoin de la crier. Son lyrisme est contenu, parce qu'il sait sa raison d'être. Il a la sûreté de cette force régulière qui fait jaillir des êtres et du sol, par torrents, le désir et les fleurs. Et l'Apollon d'Olympie qui monte du fronton avec le calme et l'élan du soleil quand il dépasse l'horizon et dont le geste rayonnant domine la fureur des foules, est comme l'esprit de

cette race qui sentit régner une seconde, sur le chaos qui nous entoure, l'ordre que nous avons en nous.

Une seconde ! pas plus sans doute, et dont on ne peut déterminer la place. Elle est mystérieuse, elle échappe à nos mesures comme tous ceux de nos travaux humains où l'intuition a la plus large part. Peut-être a-t-elle éclaté dans une œuvre perdue, peut-être dans plusieurs œuvres à la fois ? Vers le milieu du v^e siècle, du statuaire d'Olympie à Phidias, entre la montée et la chute, se produit dans l'âme grecque toute entière une immense oscillation autour de ce moment insaisissable, qui passa en elle sans qu'elle pût le retenir. Mais elle le vécut, un ou deux hommes l'exprimèrent. C'est là le maximum de ce qu'une humanité vivante peut demander aux humanités mortes.

Un état d'équilibre ne peut pas être retrouvé. Les races futures, à la condition de regarder en elles, peuvent seulement en créer un autre, le prolonger un peu et l'universaliser pour un temps. Le plus bel arbre, dans la plus belle saison a donné ses plus belles fleurs qui sont l'éruption à la lumière des forces obscures et lointaines qui l'ont préparé et l'accompagnent. Mais toutes les fleurs se flétrissent. Dans d'autres saisons aussi belles, le même arbre, d'autres arbres fleuriront encore, tous les champs de la terre pourront être couverts d'arbres en fleurs, mais comment obtenir une fleur plus belle que celle qu'aura fait germer le plus étroit concours de toutes les forces fatales, le terrain, l'âge de l'arbre, les pluies, les vents, la lumière, et comment perpétuer sa vie ? L'homme, dans une faible mesure, peut diriger l'ascension de la sève, sans doute, mais il ne peut pas la provoquer, ni faire lever les vents, régulariser les saisons, arrêter ou précipiter la marche du soleil. Le destin d'une fleur est d'atteindre un épanouissement suprême et qui dure bien peu entre l'instant où les corolles sont tout à fait ouvertes et l'instant où elles commencent à s'altérer. Qu'importe. Notre passé doit nous donner l'orgueil de nous-mêmes. Contentons-nous de regarder la plus belle des fleurs humaines, de la respirer profondément et d'attendre, pour la revoir, une grande saison.





LE CRÉPUSCULE DES HOMMES

L'âme héroïque de la Grèce va fuir par trois blessures : le triomphe de Sparte, l'enrichissement d'Athènes, le règne de l'intellectualisme. La sensualité grandit aux dépens de l'énergie morale, la raison déborde la foi, l'enthousiasme s'émousse au contact de l'esprit critique. Les philosophes, que la sculpture a tant contribué à former en donnant la vie aux idées, vont renier leur origine, rire des poètes et des artistes et décourager l'inspiration des statuaires en égarant les esprits dans les méandres de la sophistique. Il ne faut pas leur en vouloir. L'équilibre allait se rompre, aucune puissance humaine, aucun miracle n'eût pu le rétablir. Et l'âme d'Athènes, au bord de

l'abîme où ses logiciens entraînaient la civilisation, forgeait même un outil avec lequel les hommes, dans un avenir lointain, pourraient bâtir une maison nouvelle. L'agonie de la Grèce nous donna le libre examen.

Dès les dernières années du cinquième siècle, une caresse furtive passe sur les marbres grecs. Les grandes formes soutenues par la circulation de leurs énergies intérieures vont disparaître des frontons, et l'artiste tentera d'appeler ces énergies à la surface des statues, des portraits, des groupes pittoresques qu'il isolera peu à peu et dont il oubliera de plus en plus les relations avec la vie universelle. La forme, l'esprit qui fleurissaient jusqu'alors dans la même expression totale, s'écartent peu à peu l'un de l'autre. Le spiritualiste fouille le corps pour en arracher l'âme, le sceptique n'y cherche plus guère que des satisfactions sensuelles. Vers ces temps là, on avait construit un petit temple, sur l'Acropole, pour y loger une Victoire aptère. Mais les Victoires extérieures qui s'étaient abattues sur lui avaient gardé leurs ailes. Elles allaient quitter Athènes.

La sculpture grecque passe pour avoir méconnu la vie intérieure avant le quatrième siècle. On pourrait rappeler que dès l'époque archaïque, il y a des statues, comme la *Femme Samienne* (1), comme telle *Orante* de l'Acropole, dont le visage fait penser à celui des vierges gothiques, par cet enchantement naïf à vivre qui l'illumine par dedans. Mais la question n'est pas là. On croit trop généralement que la pensée ne peut habiter ailleurs que dans la tête du modèle. Or, elle est toute entière dans la tête de l'artiste. La qualité intérieure d'une œuvre plastique se mesure à la qualité des relations qui nouent les éléments dont elle est faite. Et nul art ne fut plus intérieur que celui du cinquième siècle. Tout est modelé du dedans en dehors. Les surfaces, les mouvements, les vides mêmes, tout est déterminé par le jeu des puissances profondes qui passent de l'artiste dans la matière comme le sang du cœur dans les membres et le cerveau.

(1) *Musée de l'Acropole.* (Fig. p. 127.)

La vérité, c'est que dans une société pauvre, où l'esclave était bien traité, où les degrés de la hiérarchie sociale étaient très rapprochés, qui vivait sur un sol indulgent, dans un air salubre, près d'une mer fleurie, les êtres n'avaient pas les uns des autres un besoin très impérieux. L'expression moyenne de l'homme est une résultante du conflit quotidien de ses passions et de sa volonté. Le sculpteur grec connut les agitations sentimentales qui font passer leurs reflets sur le visage humain. Mais c'est plus tard seulement, avec la rupture définitive du rythme social que ces reflets s'y imprimèrent en traces indélébiles. L'homme, que caractérisera alors un corps déjeté et souffreteux, un visage hagard, était défini, pour Phidias, par la force et la grâce du corps et le calme de l'esprit. La tête des femmes lapithes (1), la tête de *Thésée* (2), celle de *Peitho* (3) et de l'*Artémis* (4)



Hermès de Praxitèle, détail (*Musée d'Olympie*)

du Parthénon expriment une vie profonde, mais paisible. C'est comme une grande épaisseur d'eau pure, pleine, limpide, sans un frisson. Le monde ne connaît pas encore l'eau toujours labourée par l'orage, noircie par les miasmes empoisonnés qui dormaient sous elle.

(1) *Musée d'Olympie*. (Fig. pp. 137, 140.)

(2) *British Muséum*. (Fig. p. 143.)

(3) *Musée National d'Athènes*.

(4) *Collection de Laborde*.

Praxitèle, pour attirer l'esprit vers l'épiderme des statues, pour le faire flotter sur leur visage en sourire imprécis, en inquiétude vague, en ombre lumineuse, brise cette unité qui donnait aux formes du grand siècle leur calme rayonnement. Pour exprimer la vie intérieure, il commence à l'extérioriser. Ce n'est pas comme une aurore, c'est comme un soir que l'âme monte des profondeurs pour se répandre à la surface. Praxitèle est l'Euripide de la sculpture. Ni sa mesure, ni son élégance, ni son esprit, ni la subtilité de son analyse ne peuvent nous cacher qu'il doute de sa force et qu'il regrette, au fond, d'avoir perdu l'ivresse sainte dont il rit. Sous ses doigts, le plan s'amollit, hésite, laisse fuir l'esprit que Phidias enfermait en lui. L'expression de la forme, distraite et comme un peu lassée, n'est plus le jeu des forces intérieures, mais celui des lueurs et des ombres ondulant sur son écorce.

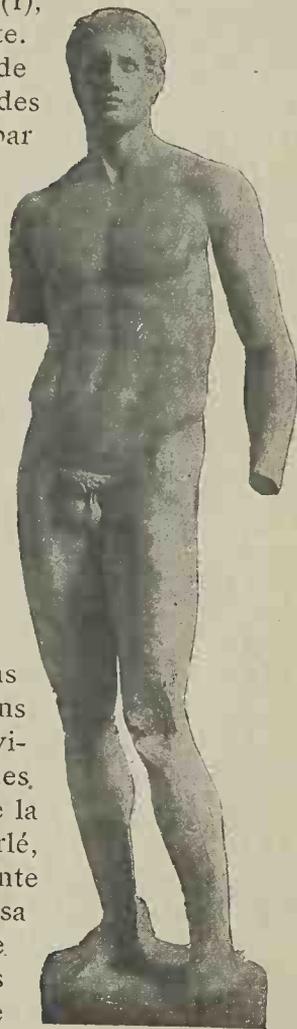
Pourtant, cette âme qui veut échapper à l'étreinte du marbre, cette âme est tout de même, par les grands fronts rêveurs sous l'ondulation des cheveux, par les yeux reculant dans l'ombre, la bouche sensuelle et vibrante, par le charme imprécis de la face inclinée, cette âme est tout de même, pour ceux qui ne savent pas la trouver sous les visages calmes du Parthénon et d'Olympie, un éclair nouveau dans le monde antique. Les *Aphrodites* (1) praxitéliennes, la *Déméter de Cnide* (2), l'*Artémis de Lycosoura* (3), à l'heure où l'âme humaine va quitter la Grèce, annoncent, en la laissant errer à leur surface hésitante et déjà noyée, qu'elle continuera de vivre au sein des multitudes ignorées, quand sa forme disparaîtra, pour aller, à travers une très longue nuit, fleurir sous d'autres ciels. Au moment où le langage humain faiblit avec l'enthousiasme, l'œuvre de Praxitèle affirme non l'apparition mais la survivance de l'esprit, le déplacement de sa fonction qui va répondre à de nouveaux besoins.

(1) Musée du Vatican. Musée du Louvre, Musée du Capitole. Musée des Offices. Musée de Naples. Musée de Syracuse, etc. (Fig. pp. 161, 169.)

(2) British Museum. (Fig. p. 167.)

(3) Musée National d'Athènes. (Fig. p. 163.)

Son art dénonce une sorte de sensualité cérébrale qu'on voit apparaître à la même heure chez tous ses contemporains, à qui les frises du temple de la Victoire aptère et le chapiteau des *Danseuses* (1), à Delphes, avaient déjà montré la route. On oublie peu à peu la charpente profonde pour caresser par le désir la surface des formes, comme la surface des visages par l'intention psychologique. Quand la statue reste vêtue, les robes se font plus légères qu'une brise sur l'eau. Mais, pour la première fois, le statuaire grec dévoile tout à fait la femme, dont la forme est surtout significative par les frémisséments de sa surface, comme la forme masculine qui lui avait dicté sa science l'est avant tout par la logique et la rigueur de sa structure. Pour la première fois, il rejette les étoffes que les élèves de Phidias commençaient à draper en tous sens, au risque d'oublier la vie qui bougeait sous elles, il exprime sans voiles l'ascension mouvante des torsos, l'animation des plans que la lumière et l'air modèlent en frissons puissants, la jeunesse des poitrines, la vigueur des ventres musculeux, le jet pur des bras et des jambes. Il parle du corps de la femme comme on n'en avait jamais parlé, il le dresse et l'adore dans sa rayonnante tiédeur, ses ondulations fermes, dans sa splendeur de colonne vivante où la sève du monde circule avec le sang. Et si nous avons pour Praxitèle une reconnaissance



Agias de Lysippe, copie
(Musée de Delphes)

(1) Musée de Delphes. (Fig. p. 151.)

intime, un sentiment plus attendri et moins enthousiasmé que l'exaltation héroïque où nous transporte Phidias, c'est qu'il nous a appris que le corps féminin, par sa montée dans la lumière et la fragilité émotionnante du ventre, des flancs, des seins où sommeille notre avenir, résume l'effort humain dans son invincible idéalisme exposé à tant d'orages. Il est impossible de voir certaines de ces statues brisées, où le torse jeune et les longues cuisses survivent seules, sans être déchiré d'une tendresse sainte.

Mais l'enthousiasme primitif se transformera bientôt, quelque chose d'un peu lassé touchera la force du marbre. Très vite les formes s'allongent, s'affinent, coulent comme une caresse unique, tremblent d'émoi sensuel, de pudeur envahie d'amour. Le modelé ondule doucement, le passage insiste, s'insinue, efface le plan peu à peu. Des creux errants moirent la chair, les seins sont des fleurs incertaines qui ne s'ouvrent jamais tout à fait, le cou se gonfle de soupirs, le chignon serré de bandelettes pèse à la belle tête ronde où court le ruissellement des cheveux. Comme vers la fin de l'Égypte, c'est l'adieu troublé à la femme où dormira l'espoir des résurrections lointaines. Regardez, après les *Victoires* (1), après les *Danseuses* de Delphes, d'une telle grâce naturelle qu'elles font penser à une touffe de roseaux, la *Léda* (2) accueillant tout debout le grand cygne aux ailes battantes, laissant le bec saisir sa nuque, la patte se crisper sur sa cuisse, — la femme tremblante soumise à la force fatale qui lui révèle, en la pénétrant de volupté et de douleur, toute la vie. Cela est encore religieux, grave, à peine imprégné de trouble enivré, à peine incliné sur la pente de l'abandon sensuel, et comme l'adieu de la Grèce à la noble vie païenne. Le paganisme héroïque commence son agonie par un sourire, peut-être un peu mélancolique, mais attendri, et résigné. Il semble que cette race admirable ait eu le sentiment de la

(1) *Musée de l'Acropole.* (Fig. p. 150.)

(2) *Musée National d'Athènes.* (Fig. p. 22.)



Aphrodite (Musée de Naples)

relativité de notre compréhension et qu'elle ait accepté le début de sa déchéance aussi simplement qu'elle avait accepté son essor.

Ainsi, par la critique et la sensualité, la Grèce se rapprochait de l'homme vrai pour oublier l'homme possible. Lysippe recommençait à couler en bronze des athlètes (1), athlètes musculeux, réels, vus directement, sans l'interposition de l'idée hiératique des premiers temps ou de l'idée divine du grand siècle, et dont la vie immédiate, quittant les régions intérieures, roulait sous la peau soulevée. Il orientait en



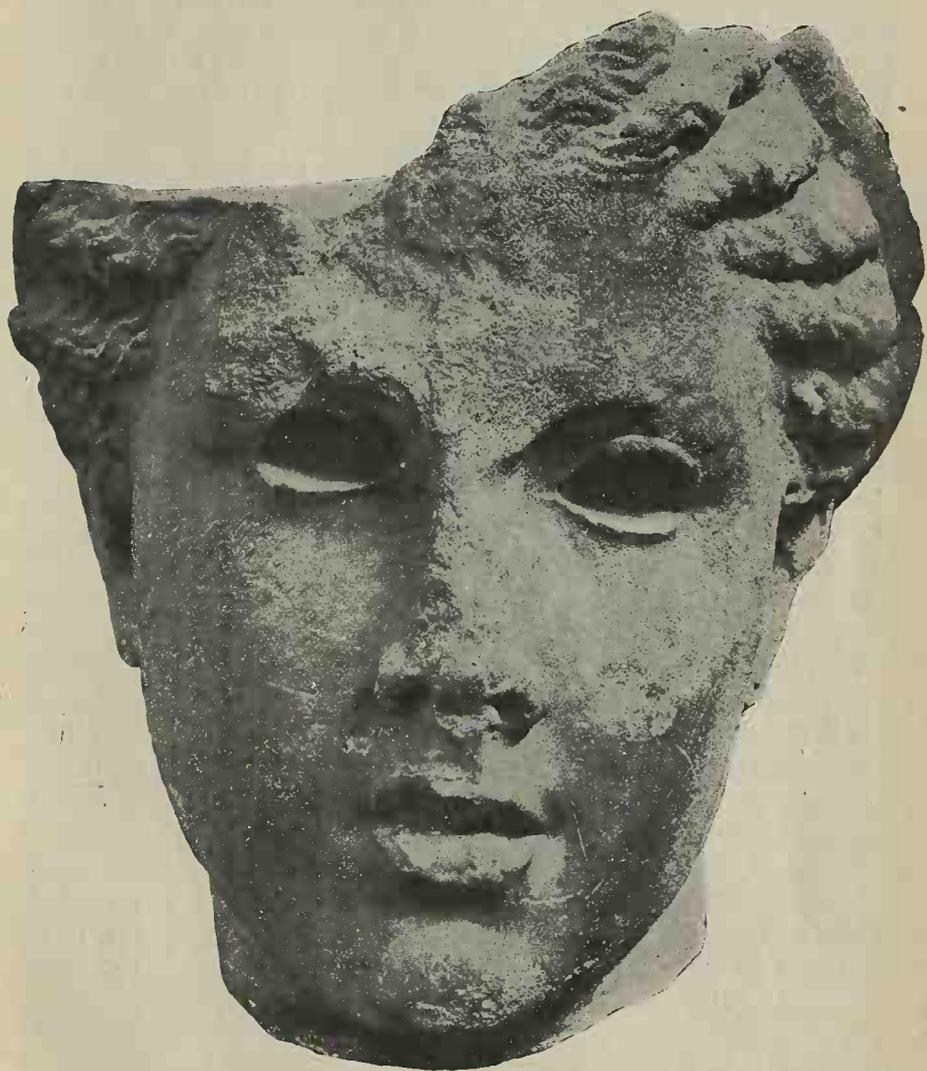
Le Mausolée, détail (*British Museum*)

même temps et par les mêmes voies la sculpture vers ces portraits de caractère que nous ne connaissons, en réalité, que par des copies romaines, mais dont quelques-uns, celui d'*Homère* (2), celui que Polyeuctos fit de *Démosthènes* (3), nous révèlent d'abord la noblesse désenchantée, la finesse nuancée, la pénétration contenue, et plus tard, par la *Tête*

(1) *Musée de Delphes*. (Fig. p. 159.)

(2) *Musée de Naples*. *Musée du Louvre*.

(3) *Musée du Vatican*.



Artemis de Lycosoura (*Musée National d'Athènes*)

d'*Herculanum* (1) et la tête d'*Euthydème* (2), la fièvre, l'extrême acuité, la virtuosité descriptive. Mouvement qui annonce d'ailleurs la plus grave des crises sociales. L'art n'est plus fonction de l'espèce, il commence à se placer sous la dépendance du riche qui va peu à peu le détourner de ses voies héroïques pour lui demander des portraits, des statues d'appartements et de jardins.

Le dernier des grands monuments de l'époque classique, le *Mausolée* (3) de Scopas et de Bryaxis, est fait pour un particulier, le roi Mausole, et, par une ironie qui touche au symbole, ce monument est une tombe. Vivant encore, certes, nerveux, étincelant, tout imprégné d'intelligence. Dans les guerriers, les amazones, leurs chevaux, dans les courses, les fuites, les attaques, circule un esprit libre, fier et fin, une rapidité de pensée qui devance presque l'action, fait résonner dans la matière des bruits d'armure, de hennissements, de sabots heurtés sur le sol, des vibrations de javelots et de cordes d'arc tendues. Le ciseau attaque le marbre avec la fougue conquérante d'un esprit trop ardent qui se hâterait de confier au flot de sa verve un enthousiasme déjà effleuré par le doute. Élégance extrême de forme, expression mordante, aiguë, geste direct, c'est une brise fraîche qui traverse un soir commençant. Mais le sens du continu faiblit. Il y a des parallélismes constants de pli à pli, de membre à membre, de mouvement à mouvement. Les espaces vides sont bien vides, on n'y voit plus passer cette onde abstraite par où les volumes se pénétraient, et, d'un bout du fronton à l'autre, faisaient comme une mer dont les vagues amenaient les gouffres et dont les gouffres remontaient. Le gouffre est seul, la vague est seule, le détail descriptif et pittoresque profite de cette dissociation pour apparaître et s'imposer. Il va tendre de plus en plus à l'emporter sur l'ensemble philosophique.

(1) *Musée de Naples.*

(2) *British Muséum.*

(3) *British Muséum.* (Fig. p. 162.)

L'évolution des grandes époques est à peu près partout la même, mais en Grèce, du septième au troisième siècle, elle apparaît avec un étonnant relief. L'homme, quand il se réalise, procède comme la nature, de l'anarchie à l'unité, de l'unité à l'anarchie. D'abord les éléments épars se cherchent dans l'obscurité de la vie; puis l'être chaotique reste, par sa masse entière, emprisonné dans le sol qui empâte ses jointures et suit ses pas pesants; puis les formes se dégagent, s'orientent, s'accordent, leurs rapports logiques apparaissent dans une adaptation de plus en plus étroite de chaque organe à sa fonction; enfin le rythme se brise, la forme semble fuir la forme, l'esprit errer à l'aventure, les contacts sont perdus et l'unité se dissocie. Ainsi, dans l'art grec, quatre époques déterminées : les primitifs,



Sénèque (2) (Musée National romain)

Egine, le Parthénon, le Mausolée. D'abord l'analyse balbutiante suivie, avec les archaïques, d'une brève et fruste synthèse; puis, quand l'esprit est mûr, une nouvelle analyse courte,

lumineuse, entraînant, aboutissant d'un seul élan à la synthèse consciente d'une société équilibrée; enfin, une dernière enquête qui n'aboutira pas, se dispersera de plus en plus jusqu'à se fragmenter à l'infini, briser toutes les attaches anciennes, se noyer peu à peu dans l'incompréhension et la fatigue.

L'oubli des relations essentielles entraîne l'artiste à s'inquiéter de l'accident, du mouvement rare, de l'expression exceptionnelle, de l'action momentanée, et surtout, avec la remontée à l'horizon des préoccupations mystiques, à rechercher l'effroi, la douleur, le délire, toutes les souffrances physiques, toutes les impulsions sentimentales. La synthèse plastique, qui exprime l'unité de l'action humaine, subit la même dispersion. Alors le détail apparaît, il tyrannise l'artiste. L'attribut envahit la forme. Elle a beau gesticuler comme si elle voulait s'en défendre, l'attribut se rive à elle, comme une chaîne. Lyres, tridents, sceptres, foudres, draperies, sandales, coiffures, la défroque des ateliers et des coulisses de théâtre fait son entrée. Le lyrisme profond de l'âme baisse, il faut un lyrisme extérieur qui masque ses défaillances. C'est l'enthousiasme qui divinisait la statue, comment reconnaître le dieu, maintenant, s'il n'a pas de sceptre et de couronne? La foi soulevait la matière, en faisait jaillir l'éclair jusqu'au ciel humain de l'espoir. C'est fini. Il faut des ailes aux statues. Au cinquième siècle, l'aile était rare aux épaules des déesses. On la trouvait plus souvent chez l'archaïque essayant d'arracher la forme à la matière qui la retenait. On la trouve surtout chez le décadent où elle tente de soulever la forme que sa propre ardeur ne soutient plus. La *Victoire de Samothrace* (1) en a déjà besoin pour quitter la proue du navire, car la complication des draperies mouillées qui lui pèsent aux jambes alourdit son terrible élan, la torsion de son buste, la tempête de vol, de clairons et de vent qui se lève dans son sillage.

L'art grec, au moment même où il se dissociait ainsi en profondeur, s'éparpillait sur toute la surface matérielle de l'anti-

(1) Musée du Louvre.



Demeter de Cnide (*British Museum*)

quité hellénique. Après le mouvement de concentration qui avait entraîné vers Athènes toutes les forces de l'hellénisme, un mouvement de dispersion commençait, qui devait porter d'Athènes vers l'Italie méridionale, vers la Sicile, la Cyrénaïque, l'Égypte, les Iles, l'Asie Mineure,



L'Enfant à l'Oie (Musée du Capitole)

à défaut du génie créateur, la passion et malheureusement aussi la manie des belles choses. Le dilettantisme, la diffusion du goût amènent la multiplication et l'affaiblissement des talents. C'est la période hellénistique, la plus riche de l'histoire en œuvres d'arts, peut-être, mais peut-être une des plus pauvres en puissance d'émotion.

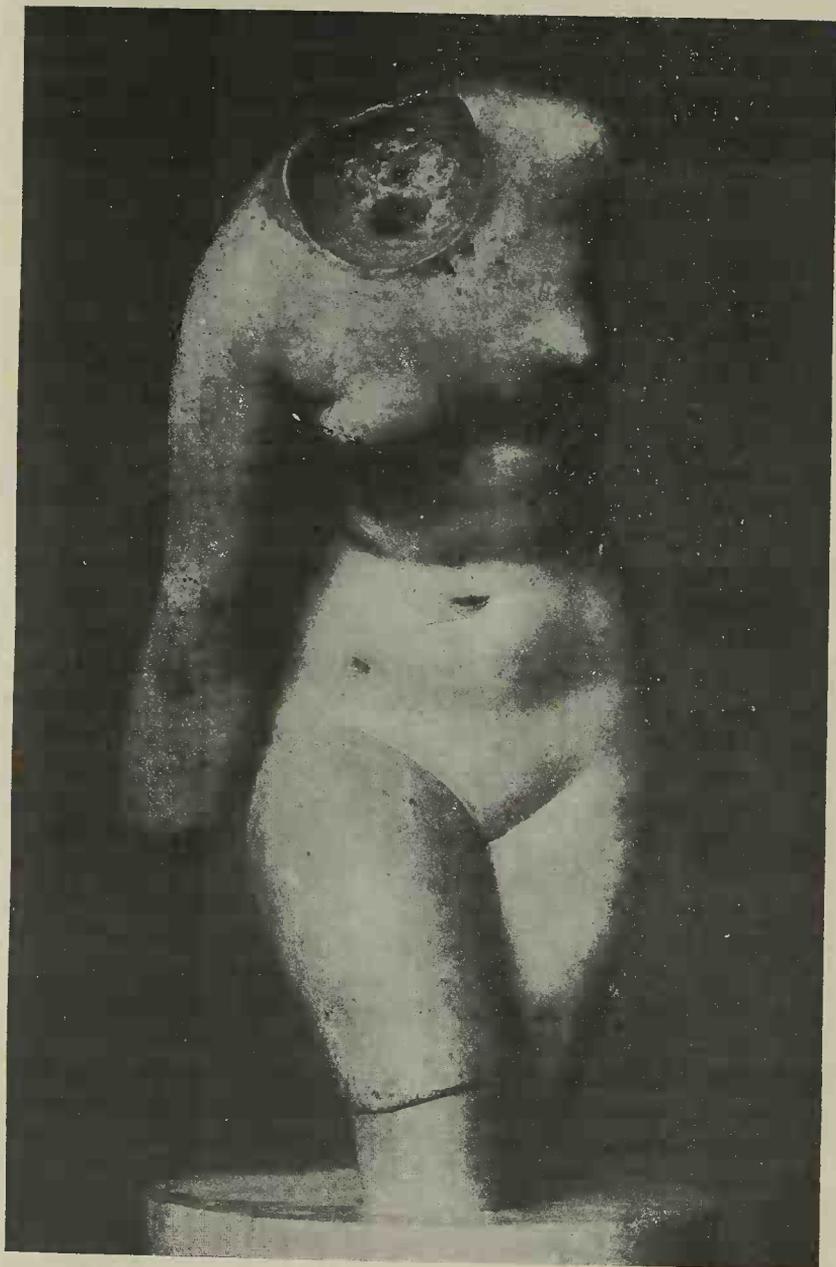
Ils sont bien peu à écouter encore en eux et à y recueillir parfois, dans un bref élan de ferveur, comme le vigoureux statuaire de la *Vénus de Milo* (1), un écho très noble, mais un peu sourd et désuni de l'hymne à la vie dont le cœur triomphal s'éteint dans le passé. L'auteur adroit et remuant du *Sarcophage d'Alexandre* (2) prend à la vieille sculpture assyrienne ses sujets à défaut de sa science et transforme en mouvement lyrique un peu dé-

clamatoire sa force et sa brutalité. Le sculpteur du *Gaulois mourant* (3), les sculpteurs de Rhodes surtout, recherchent le

(1) Musée du Louvre.

(2) Musée de Constantinople.

(3) Musée du Capitole.



Aphrodite (*British Museum*)

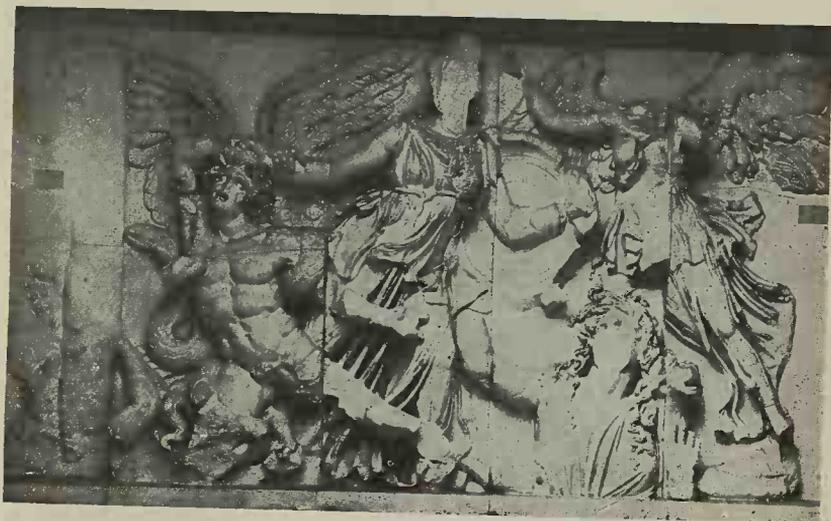
mélodrame gesticulant et compliqué dans l'événement sensationnel et jusque dans la littérature, pour être plus sûrs d'atteindre l'éveil sentimental des masses qui commence sa réaction contre le specticisme des philosophes. D'autres, qui ne savent plus voir le sens des manifestations moyennes de la vie, attirent le client en lui contant des anecdotes, *l'Enfant à l'oie* (1), le *Tireur d'épines* (1), sculpture encore charmante, mais sans naïveté, où s'annonce déjà la fabrication monotone, l'art d'amateur, le bibelot, et ces cercueils de la dignité de l'artiste, la vitrine, l'étagère, la collection.

Ces courants imprécis, où le sentimentalisme des classes moyennes et la lassitude élégante des blasés dominant, agissent les uns sur les autres, s'associent ou se contrarient, suivent ou repoussent dans tous les sens le flot hésitant qui va des côtes d'Asie aux côtes d'Égypte, de Pergame à Alexandrie, des Iles aux trois continents. Le mélange incessant des populations côtières produit un tourbillon vertigineux où quelques lames de fond, rapportant la violence et la pesanteur de l'Asie, soulèvent encore la passion humaine d'un élan désespéré. Mais l'âme grecque n'est plus qu'une écume s'évaporant à sa surface. L'homme a perdu son unité, ses efforts pour la resaisir l'enfoncent dans une nuit plus épaisse. *L'Autel de Pergame* (2), la dernière des grandes compositions d'ensemble que l'hellénisme nous ait léguée, est l'image de ce désordre. Là où était la sobriété est la richesse touffue, la confusion remplace l'ordre, le rythme s'affole et s'essouffle, l'effort mélodromatique étouffe toute humanité et la puissance oratoire se fait emphase et boursouffle. L'artiste, dans l'abondance de son verbe, étale avec fracas le vide de son esprit. Ce verbe est ardent, sans doute, d'une somptueuse couleur, tout secoué de clameurs et d'ébranlements, mais un peu comme un manteau chargé d'or et de pierres où s'engouffre le vent. Scopas, du moins, n'avait

(1) Musée du Louvre, du Capitole, des Offices, etc. (Fig. p. 168).

(2) Musée de Berlin.

pas peur des vides, il était trop vivant, la sève primitive ne l'avait pas abandonné. Quand il n'avait rien à dire, il se taisait. Mais le sculpteur de Pergame redoute ces grands silences où l'esprit de Phidias, quand il quittait une forme pour aller vers une autre, glissait sur un flot invisible. Le sens de la continuité des volumes lui est tellement étranger qu'il ne résiste pas au besoin d'y suppléer par la continuité d'un verbalisme extérieur. Il remplit les fonds, comble les trous, bouche tout espace



Autel de Pergame (*Musée de Berlin*)

visible. Quand on a peu de chose à dire, on parle sans arrêt, et le silence écrase ceux-là seuls qui ne pensent pas.

Ces cris, ces yeux implorants, ces gestes désespérés ne répondent ni à l'éveil de la souffrance, ni à l'éveil de la pitié. La douleur a l'âge de l'esprit. Les hommes disparus n'avaient ignoré ni les drames de l'amour, ni les drames de la paternité, ni les abandons, ni la mort, mais ils savaient y recueillir des accroissements de puissance. Quand l'homme aime la vie, il domine et conduit la douleur. C'est quand il n'agit plus que

les larmes mènent le monde. Les dieux épileptiques, les héros larmoyants n'ont plus rien en eux de l'âme grecque, ils n'ont plus rien en eux de l'âme humaine. Elle fuit par les bouches hurlantes, les cheveux dressés, l'extrémité des doigts, la pointe des lances, par les gestes qui l'éparpillent. Le monde est mûr pour adopter les dualismes antagonistes qui vont écarteler la civilisation. Ici la terre, là le ciel, ici la forme, là l'esprit. Il leur est interdit de se rejoindre, de se reconnaître l'un dans l'autre. L'homme désespéré va errer dix ou douze siècles dans la nuit qui tombe entre eux. Déjà, les auteurs des groupes de mélodrame, le *Laocoon* (1), le *Taureau Farnèse* (2), et des suicidés romantiques, ne sont plus des sculpteurs, mais des comédiens boursoufflés vides de foi, d'action, de vie. Le sentiment, qui va renaître dans les foules, est mort chez les tailleurs d'images, domestiqués par les puissants. Leur science même est morte. Le statuaire est à peine un anatomiste appliqué qui suit avec exactitude le relief des muscles et le mouvement dramatisé que la mode prescrit à son modèle. La sculpture ne songe même pas à retrouver quelque chose du paradis perdu dans la divine ironie pour laquelle elle n'est pas faite et par qui Lucien de Samosate va consoler les esprits d'où l'impitoyable logique a chassé la foi. Les dieux ont déserté l'âme des artistes pour habiter le cœur des stoïciens qu'ils accueillent sans mot dire.

Il y aura bien, au cours de ce lent, de cet irrémédiable affaissement de l'idée grecque, des moments d'arrêt, quelques sursauts, parfois des pousses vertes sur le vieil arbre transplanté. Rien ne meurt sans lutte. Au contact de races plus neuves, le génie hellénique, honteux de sa déchéance, tente çà et là sur lui-même un retour vigoureux, et, s'il ne ramène pas les dieux sur la terre, il y voit vivre encore autour

(1) *Musée du Vatican*. (Fig. p. 173.) — TITIEN a vengé l'harmonie et par avance ridiculisé ceux qui écrivirent sur cette œuvre grotesque des livres entiers, en la représentant sous la forme d'une famille de singes aux prises avec un chapelet de saucisses.

(2) *Musée de Naples*.

des villes florissantes et des golfes illuminés, quelques hommes et quelques femmes. Il est assez difficile de suivre ses infil-



Laocöon (*Musée du Vatican*)

trations au travers des Latins de l'Italie du Nord et des peuplades latinisées de la vallée du Rhône, d'autant plus que depuis les origines de la civilisation grecque, la Grande Grèce

n'avait pas cessé de produire de la pensée, de tailler le marbre et de couler le bronze. Paestum dans ses marécages, les temples de Sicile sur leur sol de lave et de soufre où les troupeaux de chèvres errent au milieu des cactus, portent le témoignage qu'une puissance collective régnait, victorieuse des guerres, qui définit l'idéalisme de la race grecque au-dessus de la cité. L'évolution du désir hellénique avait été partout pareil. La Grande Grèce avait mis ses déesses nues pour découvrir la femme en elles à la même heure que Praxitèle. Mais peut-être s'était-elle amollie plus vite, et comme noyée dans les voluptés énervantes. L'Italie méridionale était plus riche que la Grèce, plus fertile, moins rude, plus remplie d'orangers, de fleurs, de brises tièdes. Les belles statues de Capoue (1) ont la fluidité des huiles parfumés et le poli des chairs de courtisanes, elles sont sans force propre, leur modelé fond et coule comme une cire. Rome n'eut pas grand mal à asservir ceux qui vivaient au milieu d'elles.

Mais il arriva qu'au contact de l'énergie romaine, l'élément grec retrouva quelque dignité. Ce sont des Grecs latinisés qui creusèrent dans les rochers siciliens, face à la mer étincelante, ces amphithéâtres de marbre où les pâtres s'asseyaient à côté des dieux. Ce sont des Grecs latinisés qui construisirent et décorèrent Pompéï. Ce sont des Grecs latinisés, et certainement aussi pénétrés de cette poésie concrète que la terre française infuse à ceux qu'elle nourrit, qui bâtirent Arles et Nîmes et surprirent au bain ces belles femmes accroupies (2), avec leur cuisse écrasée sous le poids du torse, leurs seins pulpeux, les plis gras de leur ventre, leurs reins creux où l'ombre remue avec la surface ondulante. A Rome même, sous Auguste, à côté des copistes romains, Pasitélès fondait une école grecque d'où le formidable *Hercule du Belvédère* (3), pareil à un chêne que la foudre a fait éclater, est sorti. Et c'est à Rome que les sculpteurs grecs tentaient, par réaction

(1) Musée de Naples. (Fig. p. 176.)

(2) Musée du Louvre. (Fig. p. 175.)

(5) Musée du Vatican.



Véus accroupie (Musée du Louvre)

évidente contre la sculpture d'Asie, un retour impossible à



Psyché de Copoue (*Musée de Naples*)

l'austérité archaïque (1). Et c'est sans doute encore à Rome que

(1) Je crois que le TRÔNE DE VÉNUS (du *Musée N° romain*), attribué jusqu'ici au début du v^e siècle, doit être restitué à cette Ecole, dont il serait d'ailleurs le

naquit — peut-être d'un père Alexandrin? — la petite *Vénus esquiline* (1), nue de la tête aux pieds, fraîche et ferme comme une germination, Était-elle le sourire que la Grèce adressait à l'Italie, comme une mourante qui retrouverait dans les jeunes yeux de sa fille la lueur d'un espoir qu'elle aurait perdu? Dans tous les cas, partout ailleurs, en Attique, en Asie, dans les Iles, l'hellénisme ne réagit plus que négativement contre la mer sentimentale qui vient des profondeurs.

Mais il discute encore, il ergote, et, il faut bien le dire aussi, il essaie, dans le naufrage de son esprit, d'en léguer au monde futur, sinon par le langage de la forme qu'il ne sait plus parler, du moins par le verbe, l'enseignement essentiel. Autour du 1^{er} siècle, toute la civilisation antique se concentre à Alexandrie comme pour y dresser l'inventaire de ses conquêtes. L'Egyptien fatigué tient le fond de la scène, mais le Juif et le Grec sont sur la rampe, applaudis, hués, amis ou ennemis, là seuls, ici suivis de multitudes fanatiques, travaillant dans la fièvre, la trépidation, la clameur d'un cosmopolitisme sans cesse brassé et renouvelé. Sur un lit de vices abjects, d'ascétismes exaspérés, d'intransigeances mystiques, de scepticismes indulgents, l'idée fermente. Philosophes, critiques, romanciers, théologiens, rhéteurs, artistes, tout ce monde se mêle et crie. L'artiste fait de la théologie, le philosophe du roman, le théologien de la critique, le rhéteur de la philosophie, le romancier de la rhétorique. Moment unique dans l'histoire où l'Egyptien apporte son mystère, la Grèce sa raison, l'Asie son dieu.

Mais malgré l'Egypte, malgré la Grèce, malgré l'Asie, la synthèse du monde ancien qu'effectuèrent dans le domaine

chef-d'œuvre. Sans parler de l'endroit où il fut découvert, sans parler de la figure nue, d'ailleurs inférieure au reste de l'œuvre, qui s'y trouve et que les artistes du v^e siècle n'auraient peut-être pas osée, il y a d'étranges détails, comme les oreillers, quelques négligences de style, quelque élégance de bon ton, quelque habileté de métier, un esprit plus élégant et plus raffiné que grave, un mélange de culture exquise et de naïveté voulue, une ombre de « littérature » très éloignée de la force et de l'austérité des prédécesseurs de Phidias. Tout de même, c'est un chef-d'œuvre.

(1) *Musée du Capitole*. (Fig. p. 179.)

trop aristocratique de l'esprit, l'enthousiasme des prophètes et la subtilité des sophistes, passera sur la masse humaine sans rassasier ses besoins. Le monde est fatigué de penser, il retrempe son idéal désorienté dans son élément primitif qui est l'enthousiasme populaire. Une mythologie nouvelle triomphera des philosophes.

Ce milieu social particulier ne permet pas de croire à un grand art alexandrin qui serait perdu. Ni la forte architecture, ni la grande sculpture ne reposent sur des systèmes. La source de l'inspiration plastique était tarie dans le cerveau trop compliqué des hautes classes, elle n'était pas encore ouverte dans l'âme trop obscure des peuples. Là comme ailleurs, certainement, il y eut de belles tentatives, là comme ailleurs des protestations solitaires. Mais cette époque où souvent l'hératisme égyptien venait tenter l'inspiration mourante du Grec a surtout cultivé la sculpture « de genre », qui marque infailliblement sur la poussière des siècles, la trace de la bassesse et de la vulgarité de l'esprit. On surprend les métiers d'exception dans leurs aventures pittoresques, on raconte des historiettes qui font rire ou pleurer. C'est le bibelot japonais, avec beaucoup moins d'esprit, avec beaucoup moins d'adresse ou le bronze d'ameublement des petits bourgeois de notre siècle, avec beaucoup plus d'adresse et pas beaucoup plus d'esprit. Les bas-reliefs du même temps témoignent des mêmes tendances : l'anecdote souvent confuse et surchargée, et un fond de paysage pour l'animer et la situer. Ils montrent la sculpture envahie, à l'époque ptolémaïque, par les recherches et les procédés des peintres. Et c'est la plus sérieuse des indications sociales qu'on puisse trouver dans cet art là.

Ce besoin de fusionner les deux grands modes d'évocation plastique était apparu, en Grèce même, depuis trois siècles au moins. Praxitèle voyait la forme en peintre plutôt qu'en sculpteur, Lysippe aussi parfois, et l'auteur du *Tombeau d'Alexandre* et surtout le décorateur de Pergame. La grande sculpture classique s'était bien servi de la peinture, mais comme moyen accessoire, pour donner à la forme déjà

vivante de par sa structure propre, l'apparence superficielle de la vie. Sous les larges tons simples qui couvraient les ensembles décoratifs et s'apaisaient dans la lumière, le plan sculptural persistait. Au quatrième siècle au contraire, et bien plus encore aux époques hellénistiques, le moyen d'expression pictural tend à se passer de la forme et à modeler les surfaces par le jeu mystérieux des lumières, des ombres, des demi-teintes et l'enveloppe diffuse de l'air. Tentative légitime encore, quand elle s'exerce sur le bas-relief, mais mortelle pour la sculpture. La forme doit vivre dans l'espace par ses propres moyens, comme l'être vivant. C'est au niveau même des plans déterminés par sa vie intérieure, que l'atmosphère réelle doit venir la rencontrer. L'enveloppe est nécessaire au peintre seul qui transporte conventionnellement sur une surface plane la matérialité et la profondeur de l'espace. Si le sculpteur incorpore à la forme une atmosphère artificielle, la forme sera dévorée par l'atmosphère véritable.

A l'époque Alexandrine, la confusion est accomplie. Il faut aux mystiques d'Asie, aux sceptiques d'Europe fatigués de leur scepticisme, l'enveloppe imprécise qui noie la forme, ouvre les rêves imprécis. La grande sculpture égyptienne, tout en gardant ses fortes traditions, s'était déjà orientée, à l'époque saïte, vers ces horizons nuageux. L'anecdote environnée du mystère de la peinture, tout l'art grec depuis Praxitèle y tendait. Le grand sentiment disparu, il fallait qu'un sentimentalisme nouveau germât dans la douleur des foules et l'incertitude des esprits pour renou-



Vénus esquiline (Musée du Capitole)

veler l'énergie du monde. C'est seulement dans ces tendances qu'on peut trouver dans l'art alexandrin une tentative obscure de fusionnement entre les aspirations essentielles des idéals du monde ancien.

L'idéal juif, c'est la justice. Il est limité, exclusif, par là intransigeant et dur. Comme tout excès passionnel, la passion sans contrepoids de la justice rend l'homme injuste pour ceux qui ne pensent pas comme lui, injuste pour lui-même dont la pensée ne connaît pas d'autre refuge que l'immolation de tous les jours ou l'impitoyable rigueur. Il est malheureux et seul, ne connaissant pas le pardon. L'idéal restreint de la justice conduit tout droit à la doctrine de la Grâce, qui est le contraire de la Justice (1) et n'ouvre qu'aux seuls élus le monde de l'espoir. L'idéal grec, c'est la sagesse, l'ordre du monde obéi et discipliné par l'intelligence, la conquête patiente, inclinée sur la vie, d'un équilibre relatif. Il n'ignore pas la justice, mais il cherche en même temps qu'elle la beauté et la vérité. Il retrouve dans chacune d'elles les échos des deux autres et l'une par les autres les complète, les tempère et les élargit. Phidias est dans Pythagore, et Aristide est dans Phidias.

Les Juifs devaient méconnaître le Christ, parce qu'il réagissait en artiste contre l'idéal de justice qui les avait fait injustes, et apportait aux hommes faibles la pitié des hommes forts. Les Grecs étaient bien mieux préparés à le comprendre. Ils le connaissaient de longue date. C'était Dionysos venu de l'Inde et retournant en Asie avec les armées d'Alexandre, Dionysos, le dieu des résurrections périodiques, le dieu des superstitions primitives, des magies et des maléfices, comme il avait été, au temps d'Eschyle, le dieu des ivresses païennes, Dionysos, l'éternel dieu des multitudes et des femmes. C'était l'homme-dieu de leurs mythes, aussi, le héros, Héraclès, Prométhée. Avant le Christ, les stoïciens avaient enseigné la conquête de la liberté intérieure. Avant le Christ, Socrate était mort pour les hommes. L'humanité du Christ fut le testament du monde antique plutôt que la préface du nouveau.

(1) Michelet, *Histoire de la Révolution*.

Elle apporta d'abord l'épée. Saint-Paul va trahir Jésus, souffler à l'intelligence obscurcie du monde gémissant, la revanche de l'esprit juif. Les philosophes lui tournaient le dos, mais les esclaves qui souffraient et les femmes, matrices de notre esprit comme de notre chair, les femmes qui veillent toujours à ce que le feu du foyer brûle, les esclaves et les femmes l'écoutaient. L'homme crée l'idéal, mais il s'en lasse. Quand l'idéal s'éteint en lui, c'est la femme qui le recueille pour le faire dormir en elle jusqu'au jour où une autre voix mâle viendra l'y réveiller. N'est-ce pas là ce que proclame l'une des rares belles œuvres (1) de ce temps qui soient sorties des sables égyptiens, cette profonde tête aux cheveux lourds, à la face douce et reposée, avec au fond de ses yeux calmes et montant de tout le corps disparu par le cou tiède, cette chaleur d'amour, de maternité, d'ivresse abandonnée qui illumine les vraies femmes comme un soleil intérieur? Et n'était-il pas nécessaire que là aussi, comme à la tombée de tous les crépuscules, l'homme découragé la retrouvât intacte dans son cœur?



Tête de femme (Collection Laffan. Cl. du Musée)

La raison mourait seule, sceptique et dédaigneuse. Le sentiment grandissait seul, aveugle et tâtonnant. Il devait vaincre. Il était la foule et la vie. L'élan sentimental des faibles ruine la civilisation. On va brûler les livres, briser les statues, éventrer les temples humains, perdre le contact de la terre. Qu'importe. Il faut accepter ces chûtes. Elles sont la condition des lendemains réparateurs. Sur le terrain occidental,

(1) Collection Laffan. (Fig. p. 181.)

labouré par la Grèce, la vraie pensée du Christ renaîtra, dans le verbe de Prométhée, après plus de mille ans d'obscurité, de fureurs, d'incompréhensions. On dirait que c'est cet abîme que regardent les vieux portraits de la dernière Egypte, avec leur visage effrayant d'énigme et les ténèbres de leurs yeux où tremble une lueur.





LA GRÈCE FAMILIÈRE

Tandis que l'art officiel, le grand art décoratif et religieux perdait de vue ses sources, l'art familier restait près d'elles, et pour lui seul elles ne se tarissaient pas. Le héros émané du peuple n'est plus, mais le peuple agit toujours, et c'est en lui que survit l'âme grecque. Le peuple subit plus lentement l'influence corrosive de l'intellectualisme et de l'or et la flamme de vie couve en lui quand elle est tout à fait éteinte en haut. Même au temps des pires déchéances, l'instinct des multitudes enferme tous les éléments de la vie supérieure, il ne faut que l'éveil de désirs nouveaux par l'apparition de nouveaux besoins pour que le grand homme apparaisse et que mûrisse en lui cet instinct que lui ont confié la foule morte des aïeux et la foule vivante des hommes. La puissance animale brute, la puissance intelligente, nous n'avons pas

d'autres armes pour conquérir la vérité que nous portons. Le civilisé moyen, au contraire, le dirigeant, le dirigé sont aussi éloignés de la raison que de l'instinct. Ils n'ont pas encore atteint l'une, ils ont perdu l'autre. Ce sont des êtres misérables, des déserts.

C'est le peuple qui recueillera, dans toute l'étendue du monde grec, les éléments épars de l'âme antique. L'ouvrier d'art remplace le héros. L'arbre déraciné va couvrir la terre de feuilles. Du pavé des villes grecques sort un monde de bibelots, figurines de métal ou de terre cuite, bijoux, pierres gravées, meubles, vases peints ou ciselés. Hier, l'homme de génie était au service du peuple. Aujourd'hui, l'homme du peuple est au service du rentier.

Le lien qui réunit le grand artiste à l'artisan, le passage de la grande sculpture à l'art populaire, c'est l'industrie des figurines en terre cuite qui se fabriquaient par milliers à Tanagra (1), parmi ces populations béotiennes que les Athéniens méprisaient tant. Cette industrie n'est pas nouvelle. Elle existe dès l'archaïsme. Mais, au quatrième siècle, sous l'influence de la diffusion du goût, elle va se perfectionner et s'étendre. Elle suit, comme un petit reflet timide, l'évolution du grand foyer. Archaïque avec lui, elle est avec lui puissante et lumineuse, puis, à l'époque praxitélienne, franchement familière. Mais, avant Praxitèle, le reflet est tout à fait perdu dans le rayonnement du foyer. A partir de Praxitèle au contraire, quand le foyer pâlit, le petit reflet devient, dans l'ombre qui commence, un point de lumière éclatant.

La grande sculpture, faite pour décorer les temples et vivre dans l'espace, devait échouer en s'essayant aux choses familières. La figurine, faite pour décorer les demeures privées et suivre son propriétaire dans sa tombe afin de lui tenir compagnie et de lui gagner les dieux, est essentiellement familière d'inspiration et de destination. Il était tout naturel

(1) *Musée du Louvre; British Museum; Musée National d'Athènes, etc.*
(Fig. pp. 185, 187, 189, 190, 193.)

qu'elle atteignît son apogée dans le siècle qui ramena les dieux parmi les hommes. Il n'y a pas beaucoup de dieux dans les sépultures béotiennes : il y a des hommes, surtout des femmes, des enfants, même des animaux, même des jouets et des poupées, même des figures obscènes.

On a dit que l'art grec avait manqué de caractère. C'est le connaître assez mal, et peut-être seulement par les calomnies



Tanagras (Musée National d'Athènes)

que les Académies, les copies romaines et les romans rétrospectifs ont répandu sur son compte. Qu'est-ce que le caractère? C'est la mise en évidence des éléments descriptifs d'une forme donnée. L'art du cinquième siècle, qu'on a dit sans caractère, dépasse le caractère individuel. Il exprime l'espèce entière, il la décrit en demandant à chaque individu son caractère dominant et sa direction logique. Mais l'art familier de la

Grèce ne vise pas si haut. Il suit, avec une sagacité charmante, le caractère individuel. On a oublié les portraits grecs — si rares, il est vrai, mais si aigüs — on a oublié les Tanagras, les Myrinas, les peintures de vases, toute la peinture pompéienne et ces statuettes, ces ébauches où s'éternise la vie cruellement comique des malades, des bossus, des boîteux, des infirmes de toute sorte. On a oublié qu'il y a même des caricatures dans les sépultures de Tanagra. La popularité dont jouissaient les comédies d'Aristophane s'explique quand on connaît leurs spectateurs. On riait beaucoup en Grèce, les philosophes riaient des dieux, le peuple riait des philosophes. Les coroplastes de Tanagra et les potiers du Céramique étaient tout à fait joyeux.

Imitaient-ils les grandes statues contemporaines aussi souvent qu'on l'a dit? C'est improbable. Il y avait parfois des réminiscences, et tout au plus. L'imitation, proche ou lointaine, c'est la mort. Or, elles vivent. Toutes les qualités de la sculpture praxitélienne y sont, plus aiguës. Elles sont modernes. Elles seront toujours modernes. C'est qu'elles sont éternelles. Faire un morceau vivant, c'est faire de l'éternité, surprendre les lois de la vie dans leur dynamisme permanent. Marche, danses et jeux, toilette, recueillement, causerie, attention, rêverie, immobilité, la vie des nuances, des impressions, des souvenirs passe dans ces charmantes choses, ou fuit, ou hésite, ou s'arrête. C'est une foule vivante de secondes imperceptibles que ces petites créatures candides aux cheveux roux, aux robes teintes. La Grèce, ici, cueille des fleurs et s'en couronne, se regarde dans l'eau, court sous les saules, se hausse sur la pointe des pieds pour atteindre aux lèvres des dieux, sait vivre cette vie si ingénument animale que ses chanteurs et ses sculpteurs n'ont pu que la diviniser et atteindre en suivant sa pente, sans révolte, sans douloureux effort, à la lumière de l'esprit.

Ces êtres gracieux ne savaient pas leur force de fascination. La Grèce aima et se laissa aimer dans une admirable innocence. Si le grandiose sensualisme d'Orient créa le drame musical et

inonda le sculpteur d'Olympie de sa frénésie sainte, il ne fit qu'effleurer les masses populaires et les ouvriers d'art qui traduisaient leurs besoins. C'est ce qui sépara toujours l'art dorien et même attique, au moins dans ses manifestations moyennes, de l'art des Grecs d'Orient. Les femmes de *Myrina*, la Tanagra d'Asie mineure, savaient leur puissance d'amour. L'âme vraie de la Grèce d'Asie, ardente à la volupté et faisant ruisseler sa flamme dans l'intelligence hellénique est là, bien plus que dans la grande sculpture décorative du moment. La richesse verbale y paraît moins choquante que chez l'artiste de Pergame, car ce petit art coloré, ardent, primesautier, est fait



Tanagras (Musée du Louvre)

pour être vu de près. Aucune emphase. Cela est gras, presque brutal, fait pour communiquer l'ardeur de ces belles femmes provocantes aux reins dodus, aux bras ronds, aux cheveux lourds, aux robes entraînantes, maquillées, parées, équivoques, toutes chargées de bijoux.

Partout, entre le quatrième et le premier siècle, partout en Italie, en Sicile, sur les côtes de l'Asie Mineure, l'art populaire et familier fait reculer l'art officiel. Le Coroplaste de Myrina, de Tanagra, le sculpteur Alexandrin reste lui-même, tandis que le décorateur des monuments publics essaie de rattraper une âme sortie de lui, sortie du monde, et de reconcentrer par des moyens artificiels les éléments dissociés de la création artistique. A Alexandrie, le sculpteur de figurine n'était sans doute pas, comme à Myrina ou à Tanagra, un ouvrier, mais plutôt un de ces artistes mondains très brillants, très superficiels, très adroits qui foisonnent autour du riche aux époques où le riche décrète que l'art lui sera soumis. Toute expression sociale nouvelle, sans doute, appelle un art qui s'y adapte, et qui est beau par cela seul. Mais, dans l'évolution du monde, les sociétés ploutocratiques ne sont qu'un accident. La vie profonde est dans la foule. On a dit que le luxe appelait les arts. C'est très possible. Mais le luxe détruit l'art, le profond sentiment créateur qui sort des peuples en plein effort comme l'enfant du ventre maternel et qui porte en lui leur foi, leur volonté, leur espérance, leur force de rayonnement. Entre la statuette du collectionneur et les temples de la démocratie, il y a la distance de l'Acropole qui les porte à l'étagère d'un salon.

A l'époque Alexandrine, plus encore à l'époque impériale, le goût a partout remplacé la force créatrice qui passe si souvent, quand elle se manifeste, pour une insulte au goût, c'est-à-dire à l'idée passagère et modérée que le monde des dirigeants se fait de la beauté. Certes, le goût est délicieux, à Alexandrie, du moins le goût de l'aristocratie intellectuelle, car le parvenu, là comme ailleurs, n'aime que l'art anecdotique. Tout devient frôlement, frisson, passage. On crée des petits bronzes délicats où la matière prend des qualités de chair vivante, de peau chaude, tout ce blottissement frileux des corps nubiles que l'artiste sensuel, aux époques raffinées, décrit avec complaisance au collectionneur cultivé pour la joie de ses yeux et de sa main. La femme n'est plus nue, on la déshabille.



Tanagra (Musée de Chantilly)

Cela s'accorde avec le salon à la mode, les meubles rares, les vitrines où dorment des choses précieuses, à l'abri des regards du vulgaire. La polygraphie et le roman ont succédé à la tragédie et à l'histoire. C'est l'époque où les élégants, hommes et femmes, écrasés de bijoux des pieds à la tête, se couvrent d'amulettes, boivent et mangent dans le métal ciselé. La cigale d'or dans les cheveux ne suffisait plus aux mondaines. Il leur fallait des bagues, des camées, des intailles, des colliers, des bracelets, des agrafes, des pendeloques. Bijoux d'or, simples de forme, en Grèce du moins, car l'Asie et la Rome impériale ont des goûts plus pompeux. Des cercles, des torsades dont les fermoirs sont des têtes d'animaux. Le métal a la souplesse d'une liane, il rampe comme un reptile sur les formes, il épouse les sillons tièdes des cous, il cerce la splendeur des bras, il attire l'œil sur les belles mains, il marie à l'éclat mat de la peau fardée sa pâleur fauve. Serties ou suspendues, des pierres finement gravées, portant des



Tanagra (*Collection particulière*)

dieux et des portraits, des oiseaux, des lions, des scarabées et des chimères, amulettes aussi nombreuses que les superstitions des époques sans foi.

L'art antique n'a pas connu la pierre pour elle-même, la lumière immobilisée. Il fallait qu'il travaillât la matière, qu'il imprimât en elle son idée de l'univers ou les fantaisies de son âme. Dans la pierre, le marbre, le bronze, l'or, l'argent, l'ivoire, la cire, le bois, l'argile, dans toutes les cristallisations de la terre, ses os, sa chair, son sang, ses larmes, le Grec a ciselé partout la forme de son esprit. On a douté de la beauté de la sculpture chryséléphantine du cinquième siècle, en accordant au seul marbre on ne sait quel monopole de noblesse et de pureté. En sculptant Athéné ou Zeus dans l'or ou l'ivoire, les Grecs ne voulaient qu'exprimer la vénération qu'ils avaient pour eux. Mais un esprit comme celui de Phidias ne pouvait pas se tromper sur l'instrument à employer. Il avait sous son front l'ordre, la force lyrique, l'accord harmonieux de l'intelligence et du cœur, et s'il sculptait les dieux dans l'or et l'ivoire, c'est que l'or et l'ivoire lui obéissaient comme le marbre. Qu'importe la matière? Quelle qu'elle soit elle exprime l'artiste comme l'écorce de la terre où la houille et le diamant se mêlent, expriment son feu souterrain. Elle est jetée bouillante au moule de son âme, et quand son âme est forte l'argile est fort comme l'airain, et quand son âme est douce l'airain est doux comme l'argile.

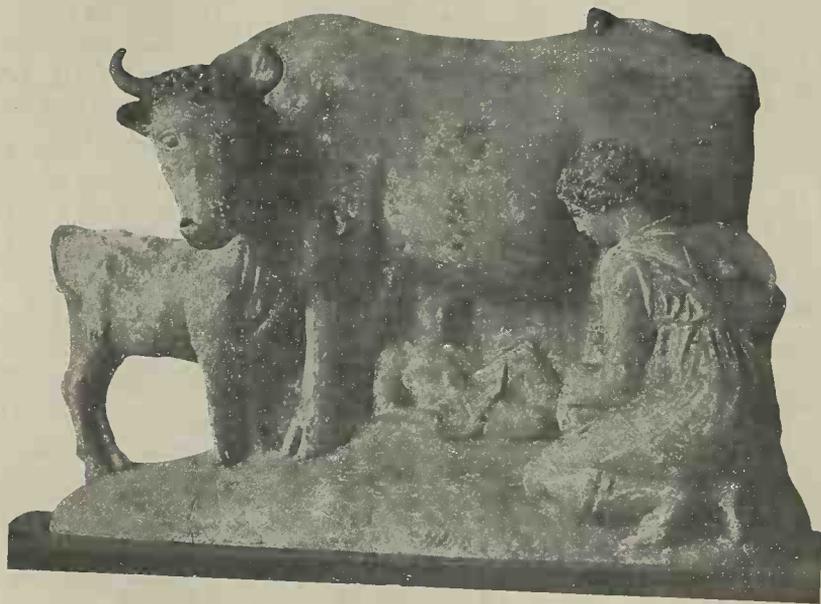
La bonne matière du monde! Comme la peau et la laine des bêtes, comme la chair des fruits, comme le pain, elle est la compagne de l'homme. Elle est l'eau et le sel. Elle a la docilité des êtres domestiques, elle accueille le maître par le seuil et les degrés, le protège par les murs et les toits, s'offre pour son repos, se creuse pour recevoir ses aliments, s'allonge pour atteindre ses lèvres, s'aiguise pour lui livrer les matières moins dures qu'elle. Il fut un temps, vers la fin de l'hellénisme, où la matière travaillée environnait l'homme de toutes parts comme un cortège immobile qui le défendait et l'exaltait à la fois. L'art héroïque faiblissait, sans doute, mais les dieux

d'ivoire et d'or étaient intacts au fond des sanctuaires, les héros de marbre bariolé habitaient encore les métopes où l'or des boucliers étincelait. Partout des temples peints, des propylées, des portiques, des stades à gradins, des colonnades, des dieux termes. De marbre les dalles des rues, les degrés des Acropoles, les amphithéâtres sereins faisant face à la mer par dessus les collines. D'or et de pierre, jaspes, agates, amétystes, cornalines, calcédoines, cristal de roche, les bijoux qui pesaient aux bras, agrafaient les tuniques, luisaient dans les cheveux teints. Et dans les maisons de marbre, de pierre ou de bois et jusqu'au fond des sépultures, des sièges de marbre ou de bois, des vases d'or, d'argent, de bronze, des statuettes de terre cuite ou de métal, des pots d'argile ou des coupes d'onyx.

Dans le creux de la main tiédissaient des morceaux de matière, la pièce d'or, la pièce d'argent, la pièce de cuivre. La Grèce n'inventa pas la monnaie, sans doute, mais ses cités furent les premières à lui donner sa forme circulaire, à frapper une tête d'un côté, un symbole de l'autre, une inscription mentionnant des devises, des signatures ou la valeur. Avec la diffusion de la richesse et de la culture esthétique, la monnaie jaillit par essaims des matrices de bronze. On en fabrique à peu près partout, à Athènes, en Asie, à Alexandrie, en Sicile surtout, dans les ateliers syracusains. La monnaie monte du foyer hellénique comme une crépitation d'étincelles. Le type change avec la ville, les événements, les victoires, les traditions. Statues, tableaux célèbres, légendes, mythes, animaux symboliques, portraits incisifs, les reliefs polis par des millions de mains, ombrés de noir au fond des creux, ont l'air d'une matière vivante immobilisée par le coin. Les Grecs donnaient au métal une vie charnelle ou végétale. Ils ciselaient des vases d'argent et d'or enlacés d'un réseau de branches où les grânes, les bourgeons, les feuilles — chêne, olivier, laurier, platane, lierre — semblent frémir. C'est le fruit lourd enfoui dans le mystère du feuillage.

C'est peut-être par ces vases, et par maintes figurines de

terre cuite, qu'on peut le mieux juger à quel point les Grecs ont compris le cadre où se meut la figure humaine. Ils n'en eurent pas le souci dominant, comme après eux les Indous et les Renaissants, surtout les Renaissants de Flandre, parce que leur sol était moins riche en formes animées, et parce qu'ils voyaient dans l'homme le fruit mûr suspendu aux branches, que ce fruit les attirait sans cesse, que les rameaux, le tronc,



Tanagra (Collection particulière)

le terrain où poussait l'arbre ne leur apparaissaient que comme l'accompagnement de la mélodie supérieure réalisée par leur esprit. Mais leurs grands poètes tragiques ont vu les Ménades vêtues de peaux de tigre et ceintes de serpents, couronnés de fleurs et de pampres, bondir avec les panthères hors des forêts, ils ont parlé de monstrueux accouplements d'où l'homme-bête jaillissait pour affirmer l'accord grandiose de la nature indifférente et de l'esprit. Et le plus humble de leurs paysans

qui savait la source et la grotte peuplées de divinités familières, sentait paisiblement la fraternité de son sol.

Les Grecs introduisaient dans leur maison le monde de l'air et des plantes. Le cadavre de Pompéï, ville de la Grande Grèce bâtie, décorée par des Grecs est couvert de fleurs. Dans les pièces closes, les marchés, partout des guirlandes de fleurs, de fruits, de feuilles, des oiseaux, des poissons, natures mortes épaisses, rutilantes, fougueuses, entourant des fausses fenêtres et des portes peintes qui s'ouvrent sur des perspectives de rues, de places, d'architectures et de champs.

Sans doute n'est-ce là qu'une Grèce transplantée, latinisée, différente de la Grèce classique et toute envahie par les influences d'Alexandrie, de l'Asie, et surtout inspirée par le ciel et la mer, la végétation, les rochers rouges, la flamme, le vin cuit dans la cendre chaude. Théocrite, sans doute, était Syracusain. Mais sur la terre grecque il y a des bas-reliefs, des sculptures de vases, des groupes tanagréens, chèvres-pieds, nymphes, jeunes femmes, danseuses, divinités des bois et des torrents, autour desquels on entend bruire les eaux, remuer les feuilles, mugir et chevroter les bêtes, rire et pleurer les flûtes dans le vent. Et si la nature environnante a fait taire un moment ses bruits autour du recueillement de Phidias inscrivant dans la seule forme humaine son intelligence du monde, Sophocle allait s'asseoir dans le petit bois de Colonne, le bois d'orangers pleins de cigales où les ruisseaux tremblent sous la mousse, Pindare, le rugueux poète du Nord, en se rendant aux jeux par les routes des gorges et des plages, y ramassait de formidables images, pleines de ciels et d'océans, Eschyle, du haut de l'Acropole d'Argos, regardait la nuit étinceler, et, du plus lointain passé d'Hellas soufflait une brise fraîche. L'art égéen, déjà, grouille de formes marines. Le vent de la mer, l'eau du fleuve et le murmure du feuillage assistent à la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa, que le héros trouve semblable à un tronc de palmier.

En tout cas cet art pompéien (1), assez restreint, fait de

(1) *Musée de Naples*, etc. (Fig. pp. 198, 199, 200.)

souvenirs et d'imitations lointaines, et dû presque tout entier au pinceau de décorateurs à gage, de peintres en bâtiment, respire le monde animal et matériel, le monde pullulant et confus qui nous entoure. Comme il est jeune encore, malgré la vieillesse des civilisations païennes, comme il est vigoureux dans sa vague morbidesse, profond et tout rempli de l'âme antique ! Que sa puissance est persuasive, et comme, sur les fonds monochromes, rouge, noir, vert ou bleu, la tache est large, spontanée, la forme sûre, intense d'expression, vivante ! Amours, danseuses, génies ailés, dieux ou déesses, animaux, formes nues, drapées, auréolées de gazes ondoyantes, légendes, batailles, tout le symbolisme ancien, si près du sol, y revit avec la sensualité un peu grosse et la candeur des ouvriers qui l'interprètent certes, mais avec ce calme, cette fraîcheur à peine un peu tachée, cette fleur de vie que le vieux monde seul a connus. Demi-voilées, des formes dansantes apparaissent, bras purs, jambes pures continuant comme des branches balancées le torse pur. Les corps nus émergent doucement de l'ombre, flottants dans leur ferme équilibre. Ça et là d'implacables portraits, avec de larges yeux ardents, la vie sans intermédiaire visible, dans son austérité brutale. Parfois, côte à côte avec l'âme grecque, comme dans le *Thésée vainqueur de Minotaure* (1), qu'eût aimé le grand Masaccio, cette ardente expressivité qui caractérisera, treize siècles plus tard, le réveil de l'Italie. Monde inquiet, inégal, travaillé dans tous les sens, mais fougueux, brillant, avec la pourriture en haut, l'ingénuité quand même en bas.



Statuette syrienne
 ("Le Musée". Cl. Leroux)

Voyez ces regards immenses, ces grandes figures pensantes,

(1) Musée de Naples. (Fig. p. 199.)

(2) Musée de New-York.

toute cette immobilité vivante qui frémit en dedans. Cette vie arrêtée est presque terrible à regarder. On la dirait fixée soudainement, comme saisie par le volcan à la même heure que la ville. Impressionnisme, a-t-on dit? Oui, par la fougue, la largeur, l'instantanéité du mouvement surpris, mais exprimant, par la voix pourtant affaiblie, pourtant éternuée des artisans d'une époque corrompue et sceptique, une force de compréhension et une profondeur d'amour où quelques hommes isolés atteignent à peine aujourd'hui. C'est la seule vraie renaissance de l'héroïsme grec. Elle répond, comme l'*Hercule du Belvédère* et les *Vénus* de la vallée du Rhône, au choc de l'intelligence hellénique et de la force latine et crée dans un éclair un art complet, par sa sève, sa vie ardente, sa fiévreuse concentration.

Bien que ces peintures ne soient pas à proprement parler des copies — en admettant que la copie soit possible et que le copiste, médiocre ou génial, ne substitue pas dans tous les cas sa nature à celle du maître, — bien qu'elles ne soient que des réminiscences d'œuvres grecques et leur transplantation sur un terrain renouvelé, c'est surtout par elles que nous pouvons nous faire une idée — lointaine — de la peinture antique, que les temples ont écrasée en s'écroulant. Les fresques les plus célèbres de la ville morte rappelaient les ouvrages de Polygnote, de Zeuxis, de Parrhasios, d'Apelles. La peinture racontait les mythes anciens et les guerres nationales. Elle ne connut d'abord que la teinte plate, sans doute très simplifiée, très éclatante, dure, en brutales oppositions, avant que le modelé apparût avec Parrhasios. Les lignes qui cernaient sa polychromie puissante devaient avoir la fermeté de la courbe ininterrompue que le passage des collines aux plaines et des golfes à la mer enseignaient à cette époque à ceux qui construisaient les dieux. Toujours décorative à ses débuts, elle subit la destinée de la peinture des écoles modernes où le tableau de chevalet apparaît quand les statues descendent du faite des temples pour envahir les places publiques, les appartements et les jardins. Comme la sculpture elle dut se plier aux volontés

du riche. Mais sans doute elle y résista mieux, étant plus souple, plus nuancée, plus individualiste, plus maîtresse de dire seulement ce qu'elle ne veut pas cacher.

En tout cas, elle a conservé jusqu'à nous, par Pompéi, le parfum de l'âme grecque, dont elle nous livre un des plus mystérieux aspects bien mieux que la céramique qui ne nous



Les Noces aldobrandines, détail (*Musée du Vatican*)

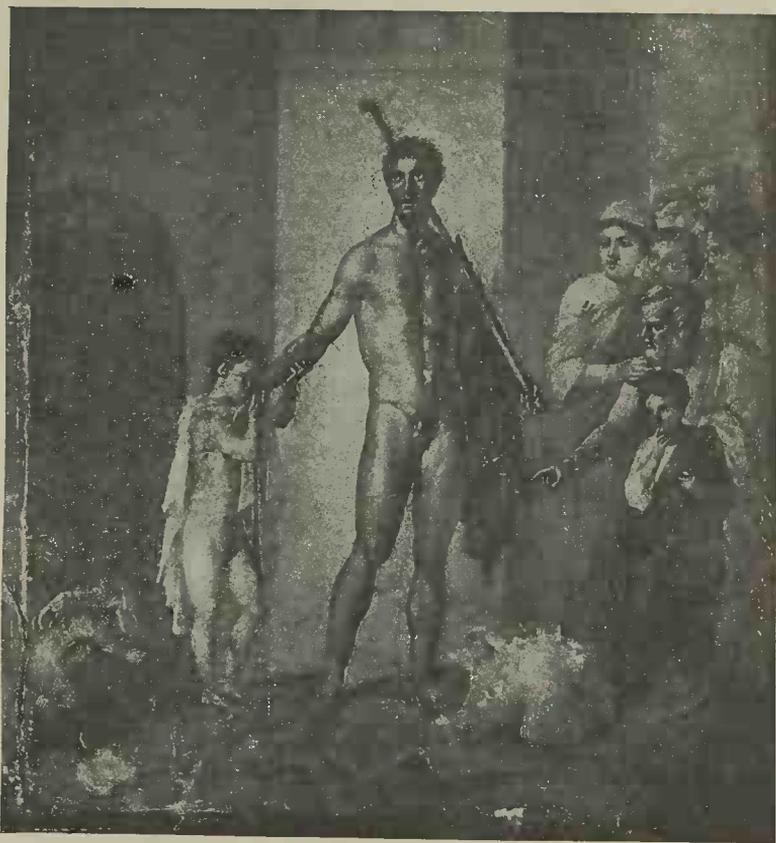
en a guère esquissé que l'évolution extérieure, tout ce qui est composition, technique superficielle, sujets. La céramique se borne à figurer, avec les petites terres cuites, l'art industriel national de la Grèce, et c'est beaucoup. Mais elle ne peut pas prétendre à représenter autre chose que le reflet, dans l'âme populaire, des floraisons éblouissantes moissonnées par quelques esprits dans le corps de la nation.

Des centaines d'ateliers s'étaient ouverts un peu partout,



Téléphe allaité par une chèvre (*Musée de Naples*)

à Athènes, en Sicile, en Etrurie, en Cyrénaïque, dans les Iles, dans le Pont, jusqu'en Crimée. Les plus célèbres peintres de coupes, Euphronios, Byrgos, Douris travaillaient avec leurs



Thésée vainqueur du Minotaure (*Musée de Naples*)

ouvriers, se répétaient souvent, se copiaient les uns les autres, rivalisaient d'activité pour attirer le client et fondaient, dans le bon travail en commun, l'échange continu, l'émulation, une industrie puissante. L'esclave, là comme ailleurs dans la Grèce non spartiatisée, était le collaborateur du maître,



Polynime (*Musée de Capoue*)

métayer à la campagne, domestique à la ville, ouvrier dans l'atelier, moins malheureux sans aucun doute que le serf féodal ou le salarié contemporain. L'homme était trop sage, alors, pour utiliser à son profit la souffrance de l'homme, la vie était trop simple, trop près du sol, trop mêlée à la lumière pour que l'enfer y pût entrer.



Canthare d'Epigènes (*Musée du Louvre*)

Mais l'art industriel, malgré la fraternité où il germait, malgré son évolution parallèle à celle de la démocratie, ne pouvait pas prétendre traduire des préoccupations aussi élevées que le grand art qui l'exprimait. Diderot a eu raison de rétablir la dignité des arts industriels. Il a eu tort de les placer à la hauteur des grandes expressions plastiques. L'artiste a des choses immenses à dire, l'idéal de toute l'espèce, la voie de son adaptation à ses destinées supérieures. L'ouvrier d'art, s'il veut suivre la même route, ne le peut pas. Même s'il écoute

son génie, même si une clientèle naturellement artiste lui laisse sa liberté, il lui faut abdiquer le désir qu'il peut avoir de cette adaptation héroïque devant la nécessité d'une adaptation partielle, et d'ordre secondaire : celle de l'objet qu'il fabrique, meuble, monnaie, poterie, bijou, a son immédiate fonction. L'utilitarisme pratique prime avant tout pour lui l'utilitarisme idéal.

Il faut en outre qu'il contraigne les ornements dont il veut décorer l'objet à suivre les contours de ses formes, à se modifier selon son volume, ses surfaces, à obéir comme lui-même à une destination exclusive et d'ordre inférieur. Il peut créer de très intelligentes choses, précieuses, d'une irréprochable harmonie, mais qui seront privées toujours de cette large liberté par où l'homme peut retrouver dans un élan irrésistible, la loi centrale qui le fait un monde vivant.

Il est bien rare qu'on découvre, aux flancs des plus beaux vases athéniens, même un soupçon de cette composition logique qui apparente la grande sculpture au plan universel. Les formes s'allongent et se font parallèles pour épouser le flanc des amphores, leur donner de la rectitude et de l'essor. Elles s'étirent en rondes circulaires autour des coupes, des vasques, des cratères, comme pour entraîner le pot dans un mouvement giratoire. De ci, de là, très souvent sans doute, dans un ensemble sobre, fougueux, facile à lire d'un coup d'œil, noir sur rouge ou rouge sur noir, d'admirables détails, un dessin pur comme la ligne du pays, incisif comme l'esprit de la race, qui suggère le modelé absent par sa seule direction et sa manière d'indiquer le mouvement et l'attitude. Pour l'ouvrier comme pour le sculpteur des temples le moule archaïque est brisé, la nature n'est plus un monde de formes immuables et séparées, mais un monde mouvant, se combinant et se désagrégant sans cesse, renouvelant ses aspects et changeant à chaque seconde les éléments de ses rapports.

La forme de ces vases est si pure qu'on la dirait née toute seule, et non sortie de la main des potiers, mais du jeu obscur et permanent des forces naturelles. Ils donnent la sensation vague que l'artiste obéissait aux indications du tour

pour étrangler ou pour renfler l'argile, asseoir la pâte ou l'allonger. Quand le tour ronfle, quand la matière tourne et fuit, une musique intérieure murmure à la forme mouvante le balancement mystérieux qui rythme les chants et les danses. Graines, mamelles, hanches rondes, fleurs fermées, fleurs ouvertes, racines tournoyantes, formes sphériques de la nature, le mystère central dort au creux recueilli des vases. La loi des attractions universelles ne régit pas seulement les soleils, toute matière se meut et tourne dans le même cercle. L'homme essaie d'échapper au rythme, le rythme le reprend toujours. Le vase a la forme des fruits, des ventres de mère et des planètes. La sphère est la matrice et le cercueil des formes. Tout en sort. Tout y revient.

Le vase grec, sauf les grandes amphores panathénaïques qui ont la sévérité de leur destination, le vase grec, quand on le regarde de près, vous accueille presque toujours avec une



Coupe de Chélis Musée du Louvre)

familiarité charmante. Quand il raconte les aventures de guerre ou les vieux mythes, il s'humanise délicieusement. Très souvent ce sont des enfants à leurs jeux, des hommes dans leur atelier, des femmes à leur toilette, de longues, d'ond-

lantes formes grasses indiquées d'un trait continu. La peinture familière de l'Egyptien agriculteur racontait le travail des champs, la peinture familière des Grecs, peuple de marchands et de causeurs, parle plus volontiers des travaux de la maison.



Nymphes dansant, bas-relief (Musée National d'Athènes)

La légende de l'héroïsme casqué ne tient pas plus devant ces vases que devant les figurines béotiennes. La vie, dans la cité antique, est d'un admirable équilibre. Elle se déroule paisible et cohérente, et les passages entre ses éléments constitutifs sont plus sensibles dans le langage et la loi écrite que dans la réalité. L'indulgence, la familiarité méridionales, la vie facile rapprochent tout. Si le Grec avait méprisé la femme, il n'eût pas parlé d'elle avec tant d'intelligent amour, et s'il avait été dur pour le serviteur, il ne l'eût pas montré associé à sa tâche quotidienne. L'enfant joue et va à l'école où il apprend

la musique, l'écriture et la récitation. L'éphèbe fréquente le stade, l'homme et le vieillard l'agora, la ménagère file et coud. Aux jours de fêtes, les jeunes filles, roseaux ployés, eaux ondoyantes, fleurs et guirlandes balancées, dansent en théorie, rythmant au son des musiques grêles les mouvements de la marche, de la poursuite, de l'adieu, de la supplication, de la prière, toute la vie synthétisée de nos gestes essentiels. La passion? Le Grec l'a tellement connue qu'il l'a divinisée, mais elle était pour lui un aliment, le passage d'un état d'équilibre à un autre état d'équilibre, il pressentait que l'impulsion sentimentale était seulement un moyen de réaliser l'harmonie.

Arès, Aphrodite avaient leurs temples, Dionysos aussi, mais les trois sommets de la Grèce, en dehors d'Eleusis, sommet voilé, mystérieuse région où lui apparaissait sans doute l'unité de notre désir, c'étaient le Parthénon d'Athènes, le sanctuaire de Delphes, l'Altis d'Olympie où l'homme venait adorer sa Raison, sa Beauté, son Energie. L'héroïsme, c'est la vie acceptée. C'est la réalisation progressive et jamais atteinte de l'idéal qu'elle nous impose.

Le consentement au destin, voilà la Grèce. Vivre et cultiver la vie, mourir à son heure sans révolte, c'est le secret de la puissance. Il y a

à Athènes, dans le petit cimetière du Céramique, au pied de l'Acropole et tout près du chemin qui menait à Eleusis, des stèles funéraires d'un symbolisme merveilleux. La Grèce a voulu nous faire aimer la vie jusque sur sa pierre tombale. On s'y dit adieu avec des gestes simples, avec une



Stèle funéraire (Musée National d'Athènes)

figure un peu triste et tout à fait calme, comme si on allait se revoir. L'ami serre la main de l'ami, la mère pose ses doigts sur les cheveux de l'enfant, la servante présente à la maîtresse le cofret plein de bijoux. Les animaux familiers viennent assister au départ. La gloire de la vie terrestre entre dans l'ombre souterraine.

C'est un antagonisme qui semble irréductible entre l'esprit du monde qui finit et l'esprit du monde qui commence. L'hellénisme avait pratiqué la résignation naturelle, qui consent à la mort comme à la vie et prend dans la vie et la marche à la mort tous les éléments de conquête et d'accroissement qu'elles nous offrent. Les pères de l'Eglise, poussés par le profond instinct des misérables qui veut rétablir l'équilibre brisé parce que le monde a trop aimé et trop compris, enseigneront la résignation sociale qui accepte toutes les tyrannies extérieures que nous pouvons éviter, et ne consentiront ni à la vie, ni à la mort. Voilà les deux mondes. Il faudra, pour sortir du second, ébranler quatre fois la terre (1).

(1) Révolution gothique, Renaissance, Révolution française, Transformisme.





ROME

Jusqu'à l'époque hellénistique, le rayonnement de la Grèce dans le monde méditerranéen, empêcha d'apercevoir les civilisations qui grandissaient ou disparaissaient autour d'elle. La nation qu'elle connut et dont elle parla le mieux, c'est la Perse, parce qu'elle eut à la combattre. Les vieux peuples n'avaient guère qu'un moyen de se pénétrer et de se comprendre, la guerre. Or, la conquête militaire répugnait aux Grecs. Les colonies qu'ils avaient semées sur tous les rivages de l'Asie, du Pont, de l'Afrique du Nord, de l'Italie méridionale, de la Sicile, constituaient les escales d'un vaste réseau maritime assez fermé, national en somme, au-delà duquel tout était pour eux légendes, demi-ténèbres et confusion. Le négoce ne dépassait guère le littoral des mers heureuses. L'intérieur des

terres, les montagnes de l'horizon, les forêts inconnues, en échappant à l'action de la Grèce, lui dérobaient leur secret.

L'hellénisme n'a laissé que des traces furtives hors du monde grec proprement dit. Il n'y eut guère qu'un peuple d'agriculteurs et de terriens qui subit assez fortement son influence par les villes de la Grande Grèce et les chemins maritimes. Le pays qui s'étend entre l'Arno, le Tibre, les Apennins et la mer fut peut-être le seul du vieux monde à accepter sans révolte, dès l'époque héroïque, la royauté de l'esprit grec. Les Etrusques, comme les Grecs, descendaient sans doute des vieux Pélasges et reconnaissaient dans les produits que leur apportaient les navires, — les vases surtout qu'ils achetaient par grandes quantités — l'encouragement d'un effort parent du leur. En fait, les manifestations les plus originales de leur art doivent toujours quelque chose à la Grèce, et certainement par son intermédiaire, à l'Assyrie et à l'Égypte.

Sans doute, à la longue, si Rome n'était venue en écraser le germe, le génie étrusque eût-il profité du déclin de la Grèce pour se réaliser au contact de sa terre. Elle est rude, torrents, forêts, montagnes, très dessinée, très définie. Mais le paysan d'Etrurie, courbé sur le sillon, ou l'œil sans cesse arrêté par les collines, n'avait pas l'horizon libre qui s'ouvrait devant l'homme grec, traficant entre les golfes et les îles ou berger sur les hauteurs. De là, dans l'art étrusque, quelque chose de funèbre, de violent et d'amer.

Le prêtre règne. Les formes sont enfermées dans les tombeaux. La sculpture des sarcophages où deux figures étranges, le bas du corps cassé, le haut secret et souriant s'accouident avec la raideur et l'expression mécanique que tous les archaïsmes ont connu, les fresques des chambres funéraires qui racontent des sacrifices et des égorgements, tout leur art est fanatique, superstitieux et tourmenté. Le mythe et la technique viennent souvent des grecs. Mais cela semble plus près de l'enfer que les Primitifs de Pise peindront, vingt siècles

plus tard, sur les murs du Campo-Santo, que des harmonies de Zeuxis. Le génie toscan perce déjà sous ces formes bizarres, trop allongées, quelque peu malades, où la force et l'élégance de la race n'arrivent pas à vaincre son mysticisme énérvé (1).

L'Etrurie, en faisant l'éducation de Rome, fut l'étape intermédiaire de la civilisation dans sa marche de l'Est à l'Ouest. Les annales matérielles de la République romaine nous renseignent peut-être mieux sur le génie des Etrusques que sur celui de ses fondateurs. La voûte, que les Pelasges ont apportée



Tombeau étrusque (Musée du Louvre)

d'Asie et dont leur descendance égéenne a doté la Grèce primitive, est transmise à Rome par leur descendance italique. La *Cloaca Maxima* de Rome est l'œuvre des ingénieurs d'Etrurie et l'arc de triomphe romain n'est que la porte étrusque modifiée. L'Etrusque, dès le sixième siècle, n'apporte pas seulement à Rome sa religion et sa science augurale, il creuse les égoûts, bâtit les temples, dresse les premières

(1) Musée archéologique de Florence, etc.

statues, forge les armes par lesquelles Rome l'asservira. Le symbole de la force romaine, la rude louve du Capitole (1) est d'un vieux bronzier toscan.

Dès ses débuts, Rome est elle-même. Elle détourne à son profit les sources morales du vieux monde, comme elle détournait les eaux dans les montagnes pour les amener dans ses murs. Une fois la source captée, son avidité l'épuise, elle va plus loin pour en capter une autre. Dès le commencement du troisième siècle l'Etrurie, broyée par Rome, cimente de son sang, de ses nerfs, avec le sang et les nerfs des Latins, des Sabins, le bloc où Rome s'appuiera pour se répandre sur la terre, en cercles concentriques, dans un effort profond. Toutes les résistances rencontrées, Pyrrhus, Carthage, Hannibal, ne seront pour elle que des moyens de cultiver sa volonté et de l'accroître. Les légions progressent comme une alluvion régulière.

Si le positivisme romain n'avait pas comprimé le Latin et l'Etrusque, on se demande à lire Plaute, Lucrèce, Virgile, Juvénal, quel art eût pu réaliser cette rude synthèse des vieux peuples italiques, épris des bois et des jardins et dont le génie est amer comme ses feuillages, nourri comme ses labours. Mais le Romain fut trop tendu vers la conquête du dehors pour se conquérir lui-même. Tant que dura la guerre méthodique — cinq ou six siècles — il n'eut pas le temps de s'exprimer. Dès que les ressorts se détendirent, l'esprit de la Grèce conquise les faussa. Mummius, après le sac de Corinthe, disait aux entrepreneurs chargés de faire parvenir à Rome le butin : « Je vous avertis que si vous cassez ces statues, vous serez obligés de les refaire. » Cette méconnaissance du rôle supérieur de l'œuvre d'art a quelque chose d'héroïque, de sacré. Elle révèle une de ces candeurs dont un peuple peut tout espérer, s'il l'applique à se regarder vivre. Elle eût été pour Rome le salut, si Rome avait refusé les chefs-d'œuvre que lui envoyait le consul. Mais elle les accepta avec empressement, elle en fit

(1) *Musée du Capitole.*

venir d'autres, encore d'autres, elle dévasta la Grèce, et son dur esprit s'usa sur ce diamant.

C'est là une des fatalités de l'histoire et la preuve de la tendance qu'a l'ensemble des sociétés humaines à poursuivre son équilibre. Asservi matériellement, un peuple de culture



Dame romaine (Musée du Louvre)

supérieure asservit moralement le peuple qui l'a vaincu. La Chaldée impose son esprit à l'Assyrie, l'Assyrie et la Grèce ionienne à la Perse, la Grèce transforme le Dorien. Rome veut plaire à la Grèce comme le parvenu à l'aristocrate, la Grèce veut plaire à Rome comme le faible au fort. A ce contact, la Grèce ne peut plus prostituer un génie qui s'est

depuis longtemps échappé d'elle ; mais Rome y perd une partie du sien.

Imiter, c'est renoncer à la nature que le milieu, les croyances, la conception atavique des choses imposent à l'individu et à la race. C'est placer hors de soi sa raison d'être et condamner son action à la stérilité. Le Romain, dans ses mœurs, son tempérament, sa religion, toute sa substance morale différerait totalement du Grec. Ici une vie simple, libre, investigatrice, toute au désir de réaliser un idéal intérieur ; là une vie disciplinée, égoïste, dure, cherchant hors d'elle-même son aliment. Le Grec fait la cité à l'image du monde. Le Romain veut faire le monde à l'image de la cité. La vraie religion du Romain, c'est le foyer et le chef du foyer, le père. Le culte officiel est purement décoratif ; les divinités sont choses concrètes, figées, positives, sans liens, sans enveloppe harmonieuse, un fait personnifié à côté d'un fait personnifié. C'est un domaine à part, et au fond, secondaire. D'un côté le droit divin et la religion, de l'autre le droit humain et la jurisprudence. C'est le contraire de la Grèce où le passage est insensible de l'homme au dieu, du réel au possible. L'idéal grec, c'est la diversité et la continuité dans le vaste ensemble harmonique des actions et des réactions. L'idéal romain, c'est l'union artificielle de ces éléments isolés dans un ensemble raide et dur. Si l'art de ce peuple n'est pas utilitaire, il sera conventionnel.

Pourquoi prendrait-il les éléments de ces conventions formelles à d'autres qu'à la Grèce, qui les lui offre ? Il y aura bien des essais de transformation, même une sourde insurrection d'instinct. Malgré lui, contre lui, un peuple est lui-même. Le temple grec ne peut être transporté à Rome, comme les statues et les peintures, et quand l'architecte romain revient d'Athènes, de Sicile ou de Paestum, il a eu le temps, en cours de route, de transformer sans le savoir la science qu'il en rapporte. La colonne devient épaisse et lisse, souvent inutile, placée contre le mur en guise d'ornement. Si l'ordre corinthien domine, le dorique et l'ionique transformés font de fréquentes

apparitions, souvent se mêlent ou se superposent dans le même monument. Le temple, presque toujours plus grand qu'en Grèce, perd son animation. Il est symétrique volontairement, massif, lourd, positif. Ce n'est guère que hors de Rome, en Gaule, en Grèce, en Asie surtout, que Rome construit de formidables temples, des temples éclatants de force et de soleil, où les hautes végétales corinthiennes paraissent des arbres vivants cimentés dans les murs. Mais sans doute Rome ne jouait-elle là-dedans que son rôle habituel d'administration sévère. Les temples de la Gaule hellénique sont Grecs, les temples d'Asie ont la somptuosité et la grandeur redoutable de tout ce qui s'élève au-dessus de ce sol mystique, fiévreux, saturé de pourriture et de chaleur, et pour qui le temps ne compte pas.



Gallia (Musée du Louvre)

Les Grecs bariolaient leurs monuments d'ocre et de vermillon, de bleu, de vert, d'or, ils éclataient dans la lumière.



Claude (*Musée du Louvre*)

Comment [le] Romain comprendra-t-il la polychromie? La peinture [a] quelque chose de mobile, de fugitif, d'aérien presque, qui répugne à son génie. Il la voit déjà pâlir et



Statue de Marc-Aurèle, à Rome

s'effriter sur les marbres des Acropoles. Alors il l'incorpore à la matière, il fait un temple où les marbres multicolores, unis ou veinés, alternent avec les granits, les porphyres, les

basaltes. L'harmonie n'importe guère : la couleur ne passera plus.

Même transformation partout, en peinture, en sculpture. La copie, consciencieuse toujours, est toujours infidèle. Elle est alourdie, empâtée, pénible, elle est morte. Le statuaire grec qui travaille à Rome a souvent de beaux réveils, mais il obéit à la mode, il est tantôt classique, tantôt décadent, tantôt archaïsant. Quant au statuaire romain, sa besogne est de fabriquer, pour le collectionneur, d'innombrables répliques des statues de la grande époque athénienne. C'est la seconde étape de cet académisme dont le monde moderne souffre encore. La première datait de ceux des élèves de Polyclète, de Myron, de Phidias, de Praxitèle qui savaient trop bien leur métier.

Sous l'Empire, la manie de la collection sévit beaucoup plus qu'autrefois en Asie ou à Alexandrie même. Le Grec d'Alexandrie ou de Pergame était un dilettante. Il avait du goût, à défaut de force. Il avait, à défaut d'enthousiasme, de la sensibilité. Le parvenu romain, qui n'a ni sensibilité ni goût, crée la forme moderne de la collection. Il s'agit de posséder l'objet précieux non pour les joies intimes qu'il procure, mais pour les joies extérieures, pour la vanité de l'avoir. La vanité gouverne Rome, et par Rome, le monde, comme jadis, sous la République, l'orgueil.

Rome s'encombre de statues. Il y a des morts et des vivants. Il est trop difficile de s'élever, par son action, une statue immatérielle. Tous ceux qui ont occupé une fonction publique, haute ou basse, veulent en avoir, sous les yeux, le témoignage matériel et durable. Bien plus chacun, s'il peut se la payer, tient à savoir d'avance l'effet que produira la cuve de marbre dans laquelle on l'étendra. Ce n'est pas seulement l'Imperator qui verra sa vie militaire illustrer le marbre des arches et des colonnes triomphales. Le centurion, le tribun ont bien aussi, dans leur existence publique, quelque haut fait à livrer à l'admiration de l'avenir. Les sculpteurs de sarcophages imaginent le bas-relief anecdotique, le « genre » d'histoire, cette

forme spéciale de dégénérescence artistique qui fit de tout temps si bon ménage avec l'académisme.

Il s'agit de trouver et de raconter, dans la vie du grand homme, le plus de faits héroïques possible. Sur cinq ou six mètres de marbre, on entasse les aventures, on presse les



Arc de Constantin, à Rome

personnages, les enseignes, les armes, les faisceaux. Tout est épisodique, et on ne saisit rien de l'épisode, alors que, dans le sobre bas-relief grec où rien n'était épisodique, toute la signification de la scène apparaissait du premier coup. Il est bien évident que l'âpre génie romain marque sa trace, qu'il y a là très souvent une sorte de force sombre et de solennité qui

pénètrent en nous avec tout un cortège de souvenirs écrasants, les lauriers, les licteurs, la pourpre consulaire. Une puissance barbare y éclate, qu'aucune éducation n'est capable de contenir. Parfois même, dans les lourdes guirlandes ciselées où les fruits, les fleurs, les feuillages s'accumulent et s'enchevêtrent ainsi que les moissons et les récoltes des fortes campagnes latines, on voit sourdre cette sève rustique que Rome n'a pas pu tarir et dont le poème de Lucrece craque comme un vieil arbre verdoyant. Mais une confusion violente, un monotone ennui, l'immobilité, voilà ce que crée presque toujours le besoin d'animer une vie qui n'eût aucune âme et d'intéresser le passant à des événements estimés considérables par l'homme qui les vécut. L'art marche vers un but exactement contraire à celui que lui impose sa vivante fonction. Il n'est plus la race s'exaltant par la voix du héros qui l'exprime, il est le premier venu porté au sommet par sa médiocrité même et le hasard et dictant à toute la race sa propre glorification. La statue, l'anecdote ne rejoignent l'art héroïque qu'à la condition d'exprimer d'abord le sculpteur qui les tira de la matière. C'est toujours à lui-même que l'artiste élève un monument.

C'est à cet esprit tout entier hors de l'homme et tout entier tendu à glorifier des êtres ou des abstractions vers qui l'homme n'est pas attiré par sa véritable nature, mais par le préjugé ou le culte du moment, que l'allégorie dut la fortune dont elle jouit chez le statuaire romain. L'allégorie est la caricature du symbole. Le grand artiste généralement s'en passe, ou, quand il en use, la domine, car c'est de la forme elle-même qu'il sait dégager, pour en illuminer la vie, les vérités générales que seule la forme peut nous enseigner. L'allégorie domine le faux artiste, imprégné d'idées toutes faites que la forme ne lui révéla pas et qu'il prétend lui imposer au nom d'un dogme, d'une mode ou d'une habitude. Le symbole fait vivre l'abstraction. L'allégorie signale la présence de l'abstraction par des attributs extérieurs et des formes conventionnelles. Ainsi, tout au long de l'histoire, le malentendu, l'antagonisme se maintiennent : l'un cherche son esprit dans la forme, et celui-là

donne à l'esprit l'inébranlable piédestal des réalités vivantes ; l'autre cherche la forme dans son esprit et n'y trouve jamais que des visions flottantes ou mortes.

Froides académies, mannequins de marbre, gestes figés, toujours les mêmes, attitudes oratoires ou martiales qui ne changeaient jamais, papyrus roulés, draperies, tridents, foudres, cornes d'abondance, les divinités et les hommes qu'il convenait d'adorer emplissaient les lieux publics, les forums, les carrefours, les sanctuaires, de leur lourde foule ennuyeuse. Sarcophages, statues, tout était fait d'avance, l'orateur vêtu de la toge, le général cuirassé, le tribun, le questeur, le consul, le sénateur, l'imperator. Pour reconnaître le personnage, il fallait regarder son visage, parfois placé trop haut, par malheur, pour qu'on pût le distinguer. Seul, il n'avait pas l'air de sortir de la fabrique. Seul dans l'ensemble il vivait, d'une vie pesante, vulgaire, certes, mais qui était quand même de la vie. C'est que seul il répondait à un souci, obscur et matériel, mais sincère, de vérité. Il n'était fait qu'après la commande, pour celui qui le commandait, et l'artiste romain et le modèle collaboraient dès lors loyalement.

Il semble que le portrait « flatté » soit d'invention contemporaine. Ni les Egyptiens, ni les Grecs, ni les Gothiques, ni les Italiens, ni les Flamands, ni les Hollandais, ni les Allemands, ni les Espagnols ne l'ont connu. Il suffisait au grand personnage d'avoir des habits qui dénonçaient son importance, ou même, simplement vêtu, d'être adoré sous sa forme réelle. L'artiste de l'antiquité, du Moyen-Age, de la Renaissance ne dissimulait ni la laideur du personnage, ni les tares ou la bassesse d'esprit que son visage trahissait. Le désir de paraître parfait et d'exiger de l'artiste qu'il vous voie par vos propres yeux n'est guère apparu chez les hommes à qui leur image est particulièrement chère avant le XIX^e siècle. Pourquoi ? Est-ce le triomphe de la médiocrité en politique, est-ce la naissance du doute et du manque de confiance en soi ? Ceci plutôt. L'autocrate, ou même la clientèle qui vivait dans son ombre, devaient croire sincèrement à leur supériorité sur la foule misérable qui



La Grande Vestale (*Musée National romain*)

ne paraissait pas avoir d'autre raison de vivre et de mourir que l'existence même de ceux que nourrissait sa misère.

En tout cas, les portraits romains (1), les têtes des statues ou les bustes que le patricien plaçait dans l'atrium de sa maison sont implacables. Nulle convention, mais aussi nulle fantaisie. Homme ou femme, empereur ou noble, le modèle est suivi



Bas-relief de l'Arc de Constantin

trait à trait, de l'ossature du visage au grain de la peau, de la forme des coiffures aux déviations des nez, à la brutalité des bouches. Le marbrier est attentif, appliqué, probe. Il ne pense pas à appuyer sur les éléments descriptifs de la figure du modèle, il veut le faire *ressemblant*. Aucun essai de généralisation, pas une tentative de mensonge ou de flatterie ou de

(1) Musée du Capitole, Musée du Louvre, etc. (Fig. pp. 211, 213, 214.)

satire, pas d'intention psychologique, et même pas de caractère. Moins de pénétration que de souci d'exactitude. L'artiste ne ment pas, ni le modèle. Ce sont des documents d'histoire, des vrais Césars de Rome aux aventuriers d'Espagne ou d'Asie, des monstres divinisés aux empereurs stoïciens. Où est le type classique du « profil de médaille » dans ces têtes lourdes ou fines, carrées, pointues ou rondes, parfois rêveuses, souvent méchantes, toujours vraies, cabotins bouffis, idéalistes impénitents, brutes tout à fait incurables, vieux centurions tannés, hétaires couronnées qui ne sont même pas jolies? C'est par hasard, sans doute, que dans le portrait de la *Grande Vestale* (1) la vérité immédiate atteint la vérité typique : alors Rome toute entière, sa domination sur elle-même, sa pesanteur sur l'univers, Rome apparaît en cette femme forte et grave, aussi solide que la citadelle, aussi sûre que le foyer, sans humanité, sans tendresse, sans défaillance, jusqu'au jour où lentement, profondément, irrésistiblement, elle aura creusé son sillon.

Il faut tourner le dos aux temples, jeter à peine un regard sur les arcs de triomphe massifs et sur les colonnes triomphales autour desquelles l'ascension lente des cortèges élève vers un empyrée qui ne dépasse pas leur cîme la force de Rome. La Rome qui se voulait, qui se croyait artiste, a mis dans les portraits de marbre et dans quelques bas-reliefs tout son rude génie natal. Pour le retrouver en des manifestations plus caractéristiques et démesurément imposantes, il faut quitter le domaine de l'art proprement dit, de cette fonction supérieure dont le rôle est d'exalter toutes les fonctions élevées de l'intelligence et de l'amour, et regarder les expressions de sa vie quotidienne, positive et matérialiste. Rome n'avait aucun autre besoin moral que de proclamer sa gloire extérieure, et tout monument y suffisait, pourvu qu'il fût décoré du nom de temple, d'arc de triomphe, de rostre ou de trophée. Mais elle avait de gros besoins de santé, de force physique, et plus tard,

(1) *Musée National Romain.*

pour dépenser cette force et cette santé devenues lourdes à porter après la fin des guerres, de gros besoins de nourriture, de femmes, de jeux violents. De là d'abord les voies dallées, les ponts, les aqueducs, ensuite les théâtres, les thermes, les cirques : le sang, la viande après la marche et l'eau.

L'idéal romain, au long de l'histoire, a l'uniformité et la constance d'une règle administrative. A Rome, le vrai artiste c'est l'ingénieur, comme le vrai écrivain c'est l'historien et le vrai philosophe le juriste. Le Romain imposera à la famille, à la société, à la nature, la forme de sa volonté. Il réprimera par



Procession, bas-relief (*Musée du Louvre*)

la loi ses instincts de rapine, il acquerra la vigueur morale qu'il faut pour conquérir la terre en s'entretenant de lui-même, il échappera à son milieu ingrat en poussant des tentacules de pierre jusqu'aux extrémités du monde. Tout cela, son droit, ses annales, ses routes, il les bâtira dalle après dalle, moellon après moellon, comme, parti de Rome, il s'étendra sur les plaines, les monts, les mers, cercle après cercle.

Tout l'orgueil de ce peuple, toute sa force sont dans les lieux qu'il habitait. Quelques collines basses au milieu des marais, que fuient l'habitant des hauteurs sabinnes et le laboureur du Latium. Ni pain, ni eau, un cercle lointain de monta-

noirs à voûtes monstrueuses où l'oisif passe sa journée au milieu des femmes, des danseuses, des musiciens, des rhéteurs, des sophistes, des statues rapportées de Grèce. Mais l'âme de la Grèce n'y est pas entrée avec elles. Le Grec, jusqu'aux jours de sa plus triste déchéance, aimait ces formes pour elles-mêmes ; le Romain les juge à peine dignes d'encadrer l'orgie de chair, de sang, d'eaux ruisselantes. Il s'enfonce avec frénésie dans sa lourde sensualité.

Mais, là au moins, il est artiste, sans le savoir. La fonction sans doute est basse, toute submergée de matière, positive, égoïste, cruelle. Mais l'organe qu'elle appelle y est si puissamment adapté qu'il en acquiert une écrasante et rare et directe et monotone splendeur. Ainsi toujours, au bas comme en haut de l'échelle, sur le premier degré comme au fronton du temple, dans l'ordre matériel comme dans l'ordre moral, le beau traduit l'utile.

✓ L'architecture religieuse ou triomphale déborde d'ornements, quadriges, bas-reliefs, allégories, fausses colonnes. La colonne corinthienne, si illogique avec son chapiteau de feuilles écrasé par l'entablement, et que les Grecs employèrent à peine, semble avoir été inventée pour permettre aux Romains de faire éclater, dans un stupéfiant contraste, la pauvreté de leur tempérament d'artistes. Dès qu'ils usent de l'ornement, leur architecture perd sa beauté, parce qu'elle perd sa logique. Et c'est la même erreur toutes les fois qu'ils visent à l'effet avant de songer à la fonction. Telles coupes d'argent romaines ont leur vasque encombrée de formes ciselées. On ne peut pas y boire. Jouisseur et positif, le Romain divague quand il aborde la spéculation, l'idée générale, le symbole. Dès qu'il s'agit de satisfaire ses instincts les plus matériels, il dit des choses admirables.

Pas d'ornements sur ses aqueducs, ses thermes, très peu sur ses amphithéâtres, et ce sont, avec les portraits positifs, ses seules œuvres d'art réelles. Nus, droits, catégoriques, acceptant leur rôle, ils présentent des murs terribles, des entassements de matière dorés par le feu méridional, craquelés et blanchis

par les gelées du Nord, des voûtes aériennes sur des piliers cyclopéens, des théories d'arches géantes enjambant les vallons, les marécages, crevant les barrières rocheuses ou les escaladant, sûrs dans leur ascension verticale ou leur marche comme des falaises ou des troupeaux de monstres primitifs. Le but qu'ils visent leur donne une allure implacable. Ils



Arènes de Nîmes

ont la rigueur du calcul, la force de la volonté, l'autorité de l'orgueil.

Ils ont la légèreté des frondaisons oscillant au sommet des arbres, à soixante pieds du sol. L'arche, la voûte, le berceau, les couloirs et les coupoles, mille blocs de granit suspendus en l'air comme des feuilles, pendant vingt siècles, et qui ne peuvent pas crouler avant que l'infiltration des eaux, l'assaut

des vents et du soleil aient déraciné leurs troncs, ont l'air de végétations naturelles qui traverseraient les hivers. Pétrifier l'épaisseur de l'azur, l'épaisseur des cîmes des bois ! Il fallait l'imagination humaine pour réaliser le prodige d'offrir aux foules, comme abri perpétuel, les courbes arrondies par dessus la courbe de la terre. Il fallait l'audace des hommes pour suspendre la matière dans l'espace par sa propre pesanteur, coller les pierres l'une à l'autre en leur laissant trop peu de place pour leur permettre de tomber et réfréner leur tendance à s'écarter l'une de l'autre en donnant aux piliers qui les portent, à force de les épaissir, une absolue solidité.

C'est à Rome que les applications de la voûte asiatique furent les plus variés, son usage le plus fréquent, son emploi le plus méthodique. La voûte, en Chaldée, en Assyrie, s'allongeait, s'écrasait ou se renflait sur les palais, sur les maisons, elle planait au-dessus des villes. A Rome, elle est la base même de toute construction utilitaire, et la plupart des formes architectoniques dérivent de sa présence, arches des ponts, vomitoires, couloirs autour des cirques, immensité des salles amenées par la force des murs, puissance des supports commandée par la hauteur des édifices, monuments circulaires, images de l'horizon des plaines portant la coupole du ciel.

Le tombeau de *Cecilia Metella*, le *Môle d'Adrien*, le *Panthéon d'Agrippa* surtout sont des raccourcis de la force de Rome et du cirque sévère et sauvage au centre duquel elle est bâtie. La puissance en est triste, les murs fermés, aussi rugueux qu'une peau de monstre, l'intérieur secret et jaloux comme l'âme de ce peuple qui ne consentit pas à se manifester avant d'avoir enlevé à tous les autres peuples le droit de la discuter. Cela pèse sur l'écorce terrestre et semble émaner d'elle. Au sommet du Panthéon, une ouverture circulaire laisse passer la lumière du ciel. Elle y tombe comme à regret et ne parvient jamais à en éclairer les recoins. Le front de Rome n'accueillit jamais la vraie lumière de l'esprit.

C'est seulement dans les cirques de pierre que le soleil descendait à flots, mais pour y éclairer les spectacles que le

monde domestiqué donnait à Rome en attendant qu'il y puisât la haine, la révolte, la soif de purification. *Panem et Circenses!* Le Colisée n'est que la formule de pierre des besoins monstrueux du peuple roi. Le patricien ne dispose plus de la guerre pour occuper le plébéien. Voilà du pain. Voilà des

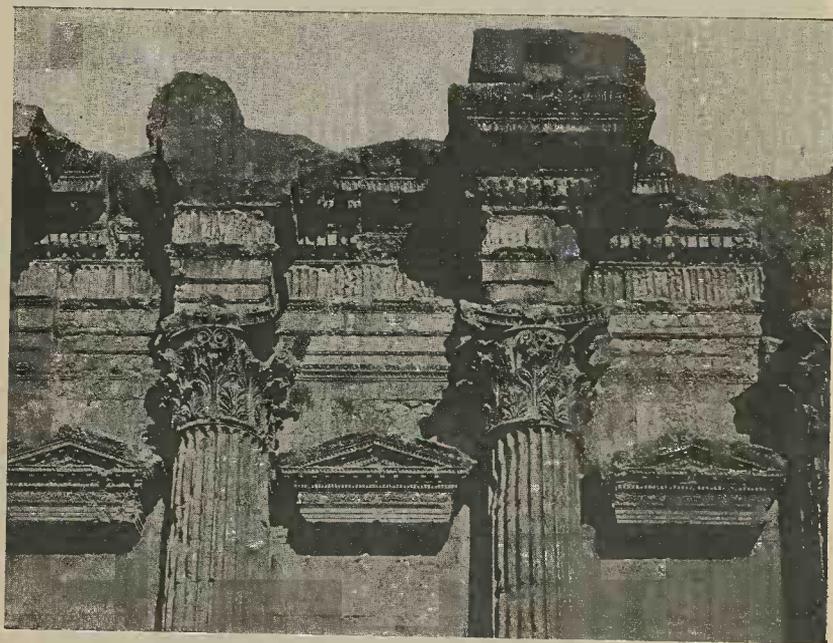


Tombeau de Cecilia Metella

cirques où peut tenir toute une ville, et construits de telle sorte que de chacune de ses places on puisse assister à l'agonie de cette ville. Jamais on ne vit, sous le ciel, de théâtre mieux aménagé pour y donner le spectacle d'un crime plus grandiose que celui-là.

L'équilibre romain n'eût pas le caractère spontané et philo-

sophique de l'équilibre athénien, et ce n'est pas tant à cause de l'étendue multiforme de l'Empire de Rome que de la profondeur de son anarchie morale. La Grèce, en guerre avec la Perse, était beaucoup plus près de l'harmonie que Rome ne le fut à l'heure même où elle décrétait la paix. Son repos, son art, jusqu'à ses plaisirs furent d'ordre administratif. La lutte des



Temple de Jupiter à Bolbec, détail

intérêts, la rivalité des classes, le désordre social n'y cessèrent pas, des premiers temps de la République au triomphe du Christianisme. Tout le long de l'histoire romaine, le pauvre lutte contre le riche qui le tient d'abord par la guerre, ensuite par les jeux. Mais, plus bas que le pauvre, il y avait un être plus misérable qui n'assistait guère aux jeux qu'en qualité d'acteur. C'était celui que Spartacus n'avait pu délivrer, l'esclave, le

grouillement obscur de Suburre et des Catacombes, la femme, autre esclave outragée tous les jours et par tous dans sa chair et sa tendresse. L'être qui vit dans les ténèbres demande sans cesse au soleil qu'il se lève au-dedans de lui. La marée mystique des pauvres, née du scepticisme hellénique monte et va submerger le matérialisme romain. Rome ne se doutait pas, sans doute, que le jour où elle brisa l'effroyable résistance du petit peuple juif, ce jour-là marqua le commencement de la victoire du petit peuple juif sur elle. Il était dans la loi des choses que l'âme du monde antique, comprimée par Rome, reflût dans l'âme de Rome. Les patriciens avaient subi l'idéal grec, les plébéiens, à leur tour, subissaient l'idéal juif.

L'Eglise allait se bâtir sur cette pierre dure, et le riche, encore une fois, asservir le pauvre en lui donnant la promesse ou le simulacre des biens qu'il réclamait. Rome, en se faisant chrétienne, ne cessa pas d'être elle-même, comme elle était restée Rome en croyant s'helléniser. Les apôtres avaient déjà voilé le visage du Christ. Rome n'eut pas de peine à couler le sentiment des masses au moule de sa volonté pour les lancer de nouveau à la conquête de la terre. Son désir matériel d'empire mondial allait se réveiller au contact du rêve de communion morale universelle que le Christianisme, après les Stoïciens, après le Bouddhisme lointain, semait dans les âmes, et transformer ce rêve à son profit. Julien l'Apostat, le dernier héros qui parût sur la terre obscure avant la chute du soleil, avait cru combattre la religion d'Asie. C'est déjà contre Rome qu'il luttait, et Rome avait l'habitude de vaincre. Les hommes du Nord, flots après flots, pourront descendre vers la Méditerranée, le grand miroir des figures divines, la cuve inépuisable de rayons où tous les peuples anciens sont venus puiser la lumière. Rome, noyée pendant plus de mille ans sous d'incessantes alluvions humaines, restera Rome, et quand elle réapparaîtra à la tête des peuples, les peuples s'apercevront qu'ils sont marqués de son empreinte.



Autel romain (*Musée d'Arles*)

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS CITÉS DANS LE VOLUME (1)

Abraham.	105	Endoios	120
Agamemnon.	105	Eschyle	106, 128
Alexandre.	101		136, 146, 194
Anaxagore.	130	Euphronios	199
Anténor	130	Euripide.	158
Apelle	196	Evans	105
Aristide	180		
Aristoclès	116	Guyau.	12
Aristophane.	133, 186	Hagélaïdas	116
Assurbanipal.	86	Hannibal	210
Auguste.	174	Héraclite	135
		Homère	105
Baudelaire.	8	Ictinos	146
Briaxys	164	Jésus-Christ.	21, 180
Byrgos	199		181, 231
		Julien l'Apostat	231
Cambyse	74	Juvénal	210, 218
Carrière (Eugène)	15	Kanakhos	116
Cervantès	17	Kant	12
Clécéthas	116	Lamarck.	21
Cyrus	94	Lucien de Samosate.	172
Darius.	98, 117		
Diderot	201		
Douris	199		

(1). — Les noms des artistes dont il est directement question sont en égyptiennes.

Lucrèce	210	Pyrrhus	210
Lysippe	162, 178	Pythagore	180
Masaccio	195	Rembrandt	9, 21
Michel-Ange	8, 18	Rodin (Auguste)	15
Michelet	8	Saint-Paul	181
Moïse	105	Salomon	88
Mummius	210	Sargon	86
Myron	132, 133, 216	Schliemann	105
Newton	21	Scopas	164, 170
Parrhasios	196	Sémiramis	82
Pasitélès	174	Sennacherib	86
Périclès	65, 133	Socrate	130, 180
Phidias	9, 11, 21, 65, 132	Sophocle	128, 146, 194
	133, 137-141, 146	Spartacus	230
	153, 158, 159, 160	Spencer (Herbert)	12, 20
	171, 180, 191, 216	Sully (James)	30
Pindare	128, 194	Taine	8
Pisistrate	112, 118	Théocrite	194
Platon	13, 130	Titien	11, 172
Plaute	210	Tolstoï	9
Poincaré	13	Virgile	210
Polyclète	132, 133, 216	Xerxès	122
Polyeuctos	162	Zeuxis	196, 209
Polygnote	196		
Praxitèle	118-160, 178		
	179, 184, 216		

SIGNES ET ABRÉVIATIONS

Employés dans les tableaux synoptiques

a. Architecte.
s. Sculpteur.
p. Peintre.
c. Céramiste.

A. Ecole attique.
Ag. Ecole argienne.
E. Ecole éginétique.
S. Ecole sicyonnaïque.

Les noms des peintres, sculpteurs, architectes, céramistes et autres artistes plastiques sont en italiques. Les noms des principaux maîtres sont en caractères égyptiens.

Ne sont mentionnés dans le tableau synoptique que les monuments existant encore aujourd'hui ou dont les fragments sont assez importants pour constituer une œuvre intéressante au point de vue artistique ou archéologique. Exception est faite pour les monuments détruits particulièrement célèbres, comme le temple de Héra à Olympie (le premier temple grec connu), le colosse de Rhodes, la tour de Babel, le temple de Salomon, le sanctuaire d'Eleusis, l'Asclépieion d'Epidaure.

DATES	TERRES PRÉHISTORIQUES	ASIE	ÉGYPTE
Avant J.-C.	BASSIN DE LA GARONNE-PYRÉNÉES (<i>Troglodytes chasseurs de Rennes</i>)		
10 ^e à 100 ^e siècles (?)	Silex éclatés Armes et outils en os Os sculptés Os et bois de rennes gravés Fresques des grottes		Silex taillés Poteries primitives Sphinx de Gizeh 1 ^{re} pyramide de Sakkarah Temple de granit rose
75 ^e siècle (?)			
60 ^e siècle (?)			ANCIEN EMPIRE <i>Memphis. 1^{re} à X^e Dynasties</i> Tombeaux de Sakkarah Pyramides de Gizeh Peintures d. tomb. de Gizeh Pyramides de Sakkarah
50 ^e siècle		CHALDÉE	
		Temples observatoires (Tour de Babel?) Palais de Tello Stèle des vautours Statues de Goudéa Cylindres gravés	Scribe accroupi Statuette en bois de Boulag Tombeaux de Siut
40 ^e siècle	FRANCE, SUISSE (<i>cités lacustres</i>) Silex polis Colliers, bracelets Poteries		MOYEN EMPIRE <i>Thèbes. XI^e à XVI^e Dynast.</i> Temples, peintures des Hypogées de Béni-Hassan Peint. des tomb. d'Abydos Sculpt. funéraire classique Colosse de Sowekhotep III Sphinx de Tanis Porteuse d'offrandes
30 ^e siècle	FRANCE, BRETAGNE ANGLETERRE, SCANDINAVIE ESPAGNE	CHINE {	NOUVEL EMPIRE <i>Thèbes. XVII^e à XX^e Dyn.</i> Sculpt. funéraire académ. Temple de Deir-el-Bahary Temples de Karnak Temple d'Elephantine Colosses de Memnon Temple de Louqsor Temple d'Abydos Colosses d'Ibsamboul Bas-reliefs peints Ramesseum Hypogées de Biban-el-Mouk Temple de Medinet-Habu
20 ^e siècle	Menhirs		1 ^{ers} bronzes (?) 1 ^{res} céramiques (?)
18 ^e siècle			
	Dolmens		
15 ^e siècle			
	Cromlechs	Etoffes, Poteries Verreries phéniciennes	
13 ^e siècle		Art hittite	
12 ^e siècle	Armes, outils de bronze	Premiers jades chinois (?)	
11 ^e siècle		<i>Hiram</i> , architecte phénicien	

CIVILISATION ÉGÉENNE
 Murs cyclopéens
 Murs pélasgiques
 Idoles de marbre
 Palais de Cnossos en Crète
 (fresques, b.-rel., poteries)

Vase des moissonneurs de
 Phastos
 Palais de Tirynthe
 fresques, b.-rel., poteries)
 Trésors à coupoles
 Palais de Mycènes
 Porte des lions
 Poteries

Tombeaux de Mycènes
 Bijoux et masques d'or
 Vases de Vaphio

Périodes glaciaires.

Période humide et chaude.

Ménès fonde l'Empire égyptien (5.833 ?)

Khéops.

Babylone. L'Astronomie.

Abraham. Les patriarches d'Israël.

Les Hébreux en Egypte (?).

Puissance de Sidon. Ecriture cunéiforme (?)

Lac Mœris (?)

Invasion des Hyksos en Egypte.

L'Egypte trouve le papyrus (?)

L'Egypte délivrée des Hyksos.

Les Aryens aux Indes (?) Le Rig-Véda (?)

Les canaux mésopotamiens.

Les Phéniciens inventent l'Alphabet (?)

Moïse. Les Hébreux quittent l'Egypte.

Puissance de Tyr.

Ramsès II (Sésostris).

Guerre de Troie.

Les Juges en Israël.

Invasion des Doriens en Grèce et en Crète.

DATES	TERRES PRÉHISTORIQUES	ASIE	ÉGYPTE
10 ^e siècle		<p style="text-align: center;">ASSYRIE</p> <p>Zigurats (tours à étages)</p> <p>Jardins suspendus</p>	<p style="text-align: center;">EMPIRE SAÏTE</p> <p><i>Delta. XXI^e à XXX^e Dyn.</i></p>
9 ^e siècle		<p>Bas-reliefs {</p> <ul style="list-style-type: none"> Monstres, génies ail. Rois assyriens Scènes de guerre et de chasse Animaux <p>Cylindres gravés</p>	
8 ^e siècle		<p>Bas-reliefs de Nimroud</p> <p>Bas-reliefs de Khorsabad</p>	<p style="text-align: center;">Chefs de villes assis</p>
7 ^e siècle		<p>Bas-reliefs de Koujoundjik</p>	<p style="text-align: center;">Portraits</p> <p style="text-align: center;">Statuettes féminines</p>
		<p>Reconstr. de la tour de Babel</p>	<p style="text-align: center;">Restaurations de temples</p>
6 ^e siècle		<p style="text-align: center;">EMPIRE MÉDO-PERSIQUE</p> <p style="text-align: center;"><i>(Art assyro-égypto-ionique)</i></p> <p style="text-align: center;">(Recons. du temple de Salomon)</p> <p style="text-align: center;">Palais de Persépolis</p> <p style="text-align: center;">Bas-reliefs de Béhistoun</p>	

GRÈCE	ROME	HISTOIRE
Vases de Dipylon à Athènes		<p>Ninive.</p> <p><i>Lycurgue</i> à Sparte (884).</p> <p><i>Assurnarzipal</i> (885-860).</p> <p>Luttes des Assyriens et des Hittites.</p>
<p>Xoana (idoles de bois)</p> <p>L'Ordre dorique</p> <p>Temple de Héra à Olympie</p> <p>Vases corinthiens</p> <p><i>Rhæcos</i> et <i>Theodoros</i></p> <p>coulent le bronze</p> <p>Premières monnaies</p> <p>Temple de Corinthe</p> <p>Temp. C. de Sélinonte (628)</p> <p>Artémis de Délos</p> <p>L'Ordre ionique</p> <p><i>Chersiphron</i>, a. du premier</p> <p>Temple d'Ephèse</p>	<p>Tombeaux, peintures étrusques</p> <p>L'Ordre toscan</p> <p>Vases étrusques (importations grecques)</p>	<p>Fondation de Carthage.</p> <p><i>Hésiode</i>.</p> <p>Ere des Olympiades (776).</p> <p><i>Archiloque</i>.</p> <p>Fondation de Rome (753).</p> <p>Ere de Nabonassar (747).</p> <p><i>Sargon</i> (722-705).</p> <p><i>Sennacherib</i> (705-681), détruit Babylone (692).</p> <p>L'Egypte asservie par l'Assyrie (671).</p> <p><i>Assurbanipal</i> (667-625).</p> <p><i>Tyrée</i>.</p> <p>Les Phéniciens font le tour de l'Afrique (609).</p>
<p>ARGOS, SICYONE, SPARTE</p> <p>Vases (noir sur rouge)</p> <p>Apollons doriens</p> <p>Héra de Samos (580)</p> <p>Temp. de Jupiter à Syracuse</p> <p>Temples de Sélinonte</p> <p>Niké de Délos</p> <p><i>Cléothas</i>, s., <i>Aristoclès</i>, s. S.</p> <p><i>Kanakhos</i>, s. S.</p> <p>Mur polygonal de Delphes</p> <p>Parthénon de Pisistrate</p> <p>Basilique de Paestum</p> <p>Statue de Charès</p> <p><i>Hagélaidas</i>, s. Ag.,</p> <p><i>Endoios</i>, s. A.</p> <p>Le Moschophore</p> <p>Temp. d'Apollon à Delphes</p> <p>Vases (rouge sur noir)</p> <p>Le trésor des Cnidien</p> <p>Les Orantes de l'Acropole</p> <p>T. d'Hercule à Agrigente</p> <p>Stèle d'Aristion</p> <p>Temple de Métaponte</p>	<p>Cloaca maxima de Rome (Etrusques)</p> <p>Tombeaux étrusques</p> <p>Louve du Capitole de Rome (Etrusques)</p>	<p><i>Nabuchodonosor</i> (604-561), relève Babylone (597).</p> <p><i>Solon</i> (594).</p> <p><i>Alcée</i>. <i>Sappho</i>.</p> <p><i>Empédocle</i>.</p> <p><i>Zoroastre</i> (?) L' <i>Avesta</i> (?)</p> <p><i>Lao-Tsé</i> (604-529).</p> <p><i>Pisistrate</i> (560-527).</p> <p><i>Çakiamouni</i> (?) (Le Bouddah).</p> <p><i>Anacréon</i>.</p> <p><i>Héraclite</i> (576-480).</p> <p><i>Cyrus</i> (560-29), prend Babylone (538).</p> <p><i>Cambyse</i> (529-22), conquiert l'Egypte (525).</p> <p><i>Pythagore</i> (572-472).</p> <p>République athénienne. Républ. romaine (500)</p>

DATES	TERRES PRÉHISTORIQUES	ASIE	ÉGYPTE
5 ^e siècle		Tomb. de Darius à Persépolis	

GRÈCE

ROME

HISTOIRE

ATHÈNES
Calon, s. E.
 Temple d'Égine
 Éphèbe de l'Acropole
Glaucos, s. Ag.,
Dionysos, s. Ag.
 Aurige de Delphes
Hégias, s. A.,
Micon, s. A.
Glaucias, s. E.
 Temple de Cérés à Paestum
 Déméter d'Éleusis
Pythagoras, s., *Onatas*, s. E.
 T. de Junon à Agrigente
 Temple d'Olympie (460)
 T. de Jupiter à Agrigente
Critios, s. A., *Nésiotès*, s. A.
Calamis, s. A.,
Polyclète, s. A.
 Temple de la Concorde à
 Agrigente
 Théâtre de Syracuse
Myron, s. A. Le Discobole
 Le Theseion
 T. de Neptune à Paestum
Phidias, s. A. (490-431)
Ictinos, a. A. de
 Le Parthénon (447-432), et
 le Sanctuaire d'Éleusis
Alcamente, s. A.,
Paeonios, s. A.
Polygnote, p. A.,
Euphronios, c. A.
Douris, c. A., *Brygos*, c. A.
 Temple du Cap Sounion
 Temple de Ségeste
 Théâtre de Dionysos
Mnésiclès, a. A. de
 Les Propylées (437)
 Temple de Phigalie (419)
 L'Érechtheion (415)
Kallimachos, a. L'ordre
 corinthien
 Monnaies siciliennes
 emp. de la Victoire antérieure

Tombeaux étrusques

Tombeaux étrusques

Aristide (540-468).
 Athènes repousse l'Asie.
 Marathon (490). *Miltiade* (?-489).
 Sac d'Athènes (480).
 Salamine (480). *Thémistocle* (525-459).

Eschyle (525-456).
Pindare (522-442).

Réédification d'Athènes.

Cimon (?-449).
Périclès (494-429). Hégémonie d'Athènes.

Sophocle (495-406).

La Loi des Douze-Tables à Rome.

Hérodote (484-406).
Euripide (480-406).
Alcibiade (450-404).

Thucydide (471-401).
Socrate (469-399).

Guerres du Péloponèse (431-04).

Démocrite (490-380).

Aristophane (455-388).

Hippocrate (460-380).

GRÈCE

Léda
 Apogée des Tanagra
 Stade de Delphes (?)
Polyclète le Jeune, a. du
 Théâtre d'Epidaure
 Asclépieion d'Epidaure
 Temple de Némée
Zeuxis, p. A.,
Parrhasios, p. A.
Céphissodote, s. A.
Bryaxis, s. A.,
Timotheos, s. A.
Scopas, s. A.
 Le Mausolée (352)
 Artémis de Lycosura
Pythios, a. ionien
 Monument de Lysicrate (335)
 Deuxième temple d'Ephèse
 Temple de Priène (334)
Léocharès, s. A.
Euphranor, s. A.
 Déméter de Cnide
 Apollon du Belvédère
Praxitèle, s. A. (360-280)
Lysippe, s. A.
 L'Apoxyomenos
Apelle, p. A. (356-308)
 Les Niobides
 Victoire de Samothrace
Silanion, s.
 Vénus, Psyché de Capoue

PÉRIODE HELLÉNISTIQUE

(Asie Mineure, Iles,
 Alexandrie)
Charès, s.
 Le Colosse de Rhodes
Timomaque, p.
Polyeuctos, s.
 Sarcophage d'Alexandre
Pigonos, s. de Pergame
Daedalos, s.
Eutykidès, s. S.
 Statuettes de Myrina
 Gladiateur mourant
 Erynnie endormie
 Sculpture familière

ROME

Tombeaux étrusques
 Voie Appienne
Fabius Pictor, p.
 Colonne rostrale de Duilius

HISTOIRE

Retraite des Dix-Mille (399). *Xénophon* (445-354)
Platon (429-348).
Epaminondas (415-362).
 Hégémonie de Thèbes.
Démosthènes (385-322).
Aristote (384-322).
Philippe (359-336).
 Hégémonie de la Macédoine (338).
Alexandre (356-323), conquiert l'Egypte, l'Asie
 Mineure, et pénètre dans l'Inde.
Valmiki (?). Le Ramayana (?)
 Zénon. Le Stoïcisme.
 Fondation d'Alexandrie (305).
 Rome soumet l'Etrurie.
Epicure (341-270).
Pyrrhus contre Rome (280-274).
 Le Muséum d'Alexandrie.
Açoka, roi des Indes (277-23), se fait Bouddhiste.
Archimède (287-212).
Théocrite.
Hannibal (247-183), contre Rome (218-202).
 Rome soumet la Grande Grèce et la Sicile.

DATES	TERRES PRÉHISTORIQUES	ASIE	ÉGYPTE
2 ^e siècle	Monnaies, bronzes gaulois	INDES { Temple de Bhaja Chaitya de Karli (163) Temple d'Ajunta CHINE. B.-rel. de Hiao-Tang-Chan	Art
1 ^{er} siècle			Art
Après J. C.			Temple d'Hathor à Dendéra Art
1 ^{er} siècle			Restaurations de temples V

GRÈCE

ROME

HISTOIRE

alexandrin

Damophon, s.
Théâtre de Delphes
Autel de Pergame

Vénus de Milo

Pacuvius, p. (220-130)

Aqua Marcia

Plaute (250-184).*Philopæmen* (233-183).*Euclide*.

Invention du papier en Chine (?)

Destruction de Carthage (147).

La Grèce province romaine (146).

Marius défait les Cimbres et les Teutons
(102-101).

alexandrin

Andronicus Cyrrhestes, a.
de la

Tour des Vents à Athènes

ECOLE DE RHODES } *Apollonios de Tralles*, s. du
Taureau Farnèse
Agésandre, s. du
Laocoon

Pasitèlès, s. (écol. de Rome)

Vénus de l'Esquilin (?)

Apollonios, s. A. de

l'Hercule du Belvédère

Trône de Vénus (?)

Mutius, a.

Import. de l'art grec à Rome
Copies romaines

Vitruve, a. et critique

Le Palatin. Maison de Livie

Pyramide de Cestius

Valerius d'Ostie, a. du

Panthéon d'Agrippa (26)

Pont du Gard (19)

Lucrèce (98-55).Révolte des Esclaves. *Spartacus* (73).*Cicéron* (106-43).*César* (100-44), conquiert la Gaule (51).*Virgile* (70-19).*Auguste*, l'Empire romain (31).*Horace* (65-08).

alexandrin

Vénus accroupies

Vénus d'Arles

Arcélaüs, s. (éc. de Rome)

Monuments de Pompéi

Peintures de Pompéi

Sculptures de Pompéi

Vases et Bijoux de Pompéi

Dioscuridès, mosaïste

Portraits romains

Sarcophages romains

Arc de triomphe d'Orange

Aqua Claudia

Tombeau de Cecilia Metella

Pline l'Ancien (23-79), crit.

Maison carrée de Nîmes

Colisée

Arènes d'Arles

Arc de Titus

Jésus-Christ (-04-29).*Strabon*, géographe.*Tite-Live* (-59-19).*Philon-le-Juif* (-30-54).*Sénèque* (2-65).

La Grèce pillée par les Romains.

Saint-Paul à Athènes (54).

Incendie de Rome (64).

L'Empereur *Ming-Ti* se fait Bouddhiste (64).

Prise de Jérusalem par les Romains (71).

Destruction d'Herculeum et Pompéi (79).

Tacite (55-117). *Juvénal* (42-?).

DATES	TERRES PRÉHISTORIQUES	ASIE	ÉGYPTE
2 ^e siècle		CHINE { Bas-reliefs de Ou- Leang-Tsé <i>Tsaï-Yong</i> , p. INDES : Chaïtya d'Amravati	Art Portraits de Sarcophages
3 ^e siècle		<i>Tsao-fou-hing</i> , p. chinois PERSE : Bas-relief de Sapor	Art Portraits de Sarcophages
4 ^e siècle		<i>Oueïsi</i> , p. chinois 1 ^{re} tour de porcelaine à Nankin	Art Portraits de Sarcophages

GRÈCE

ROME

HISTOIRE

alexandrin	Art alexandrin	
Monument de Philopappos	Portraits et sarcoph. rom. Aqueduc de Ségovie Colonne trajane <i>Cossutius</i> , a.	<i>Plutarque.</i> <i>Trajan</i> (98-117).
<i>Aëtion</i> , p.		
Olympieion (134-135)	Rotonde du Pant.d'Agrippa	<i>Adrien</i> (117-138).
Arc d'Adrien à Athènes	Amphithéâtre de Trèves Môle d'Adrien	<i>Lucien de Samosate.</i>
<i>Pausanias</i> visite la Grèce	Art des Catacombes Arènes de Nîmes Théâtre d'Orange	<i>Ptolémée</i> , astronome.
Odéon d'Hérode Atticus	Monuments de Timgad Temple de Baalbeck	<i>Marc-Aurèle</i> (161-180). Ambassade romaine en Chine (166).
alexandrin	Art alexandrin	
	Portraits et sarcophages Monuments de Palmyre Arc de Septime Sévère (203) Thermes de Caracalla Art des Catacombes Thermes de Dioclétien Statues des Vestales Arènes de Vérone (290)	<i>Kalidasa</i> (?). Le Çakountala (?) <i>Plotin</i> (205-270).
alexandrin	Art alexandrin	
	Arc de Constantin Basilique de Constantin Thermes de Julien à Lutèce Porte de Trèves St-Paul hors les murs (386)	Byzance (326). <i>Constantin</i> (306-337). Le Christianisme triom- phe. <i>Julien l'Apostat</i> (361-363). <i>Théodose le Grand</i> (378-95), détruit les idoles patennes (383). <i>Jean Chrysostôme</i> (347-407). Les Visigoths détruisent Eleusis (395). Fin des Jeux Olympiques (396). <i>Hypathie</i> (370-415).



TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Avant l'histoire.	23
L'Égypte	45
L'Ancien Orient	77
Les sources de l'Art grec.	103
Phidias.	129
Le Crépuscule des hommes	155
La Grèce familière.	183
Rome	207
Index alphabétique	233
Tableau Synoptique de l'Histoire de l'Art	236



FRAZIER-SOYE

GRAVEUR-IMPRIMEUR

153-157, RUE MONTMARTRE

PARIS