UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01479094 3

DU MÊME AUTEUR

Les statues de terre cuite en Grèce, 72 p. in-8°, avec 1 fig. — Paris, Fontemoing, 1906.

La statuaire ceramique à Chypre, 17 p. in-8°. — Genève, Kündig, 1907.

Les statues de terre cuite dans l'antiquité, 250 p. in-8°, avec 23 fig. — Paris, Fontemoing, 1908.

Les « Apollons archaïques ». Etude sur le type masculin de la statuaire grecque au VIe siecle avant notre ère. 407 p. in-4°, avec 9 pl. et 202 fig. — Genève, Georg, 1909.

Ouvrage couronne par l'Association des Etudes grecques de France (Prix Zographos, 1910).

Honoré d'une subvention de la Société auxiliaire des Sciences et des Arts de Genève.

Comment les procédés d'expression inconscients se sont transformés en procédes conscients dans l'art grec — Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge? 87 p. in-8°, avec 16 fig. — Genève, Georg, 1910.

Les toilettes modernes de la Crète minoenne, 47 p. in-8°. — Genève, Kündig, 1911.

L'archéologie, sa valeur, ses methodes, in-8°, Paris, Laurens, 1912.

Tome I : *Les methodes archéologiques*, 479 p. et 39 fig.

Tome II : *Les lois de l'art*, 532 p. et 143 fig.

Tome III : *Les rythmes artistiques*, 565 p. et 88 fig.

Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique de France et de la Direction des Beaux-Arts.

L'Erreur et l'Illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques, 66 p. in-8°. — Genève, Kündig, 1913.

Pour paraître prochainement :

Archeologie et Histoire de l'Art, Bibliothèque de culture generale, Paris, Flammarion.

Comment naissent, vivent et meurent les formes artistiques.

Tiré a 350 exemplaires

Temple d'Egine.

W. DEONNA
ANCIEN MEMBRE ÉTRANGER DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
DOCTEUR ÈS LETTRES

L'Expression des Sentiments dans l'Art grec

LES FACTEURS EXPRESSIFS

Avec 56 figures.

GYMNASIUM NEOMAGENSE
C 7

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, Rue de Tournon, 6
1914

ABRÉVIATIONS

AM.	= *Athenische Mitteilungen* (*Mitteilungen des kaiserlich. deutsch arch. Instituts, Athenische Abteilung*). Cf. aussi MAI.
Arndt-Amelung, EV.	= *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen.*
BCH.	= *Bulletin de Correspondance hellenique.*
Bulle, SM.	= *Der Schöne Mensch im Altertum* (1re éd.)[1].
Collignon, SG.	= *Histoire de la Sculpture grecque.*
CRAI.	= *Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres.*
DA.	= Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquites grecques et romaines.*
Deonna, A.	= *L'archeologie, sa valeur, ses methodes* (3 vol. 1912).
Deonna, Ap.	= *Les Apollons archaïques.*
Furtwängler, MP.	= *Masterpieces.*
Furtwängler, MW.	= *Meisterwerke.*
GA.	= *Gazette archéologique.*
GBA.	= *Gazette des Beaux-Arts.*
Helbig-Toutain.	= *Guide dans les musees d'archéologie classique de Rome*, trad. Toutain (1803)[2].
JDAI.	= *Jahrbuch des kaiserl. deutsch. arch. Instituts.*
JHS.	= *Journal of hellenic Studies.*
JOAI.	= *Jahreshefte des kaiserl. Oesterr. arch. Instit.*
Joubin, SG.	= *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'epoque de Pericles.*
Lechat, SA.	= *La sculpture attique avant Phidias.*
MA.	= *Monumenti antichi.*
MAI.	= Cf. AM.
MG.	= *Monuments grecs.*
Michel, HA.	= *Histoire de l'Art.*
MP.	= *Monuments Piot.*
MRI.	= *Mitt. d. kaiserl. deutschen arch. Instituts. Römische Abteilung.*
Perrot, HA.	= *Histoire de l'Art dans l'antiquite.*
Pottier, CV.	= *Catalogue des vases antiques de terre cuite.* Musee du Louvre.
RA.	= *Rev. archéologique.*
RAAM.	= *Revue de l'art ancien et moderne.*
REA.	= *Revue des études anciennes.*
REG.	= *Revue des etudes grecques.*
RHR.	= *Revue de l'hist. des religions.*
RM.	= Cf. MRI.
Winckelmann, HA.	= *Histoire de l'Art* (trad. 1802).
WkIPh.	= *Wochenschrift f. klass. Philologie.*

[1] 2e éd., 1912. [2] 3e éd. allemande, 1912.

APR 24 1984

AVANT-PROPOS

Lire sur les visages humains, dont la statuaire et la peinture antiques ont éternisé les traits, l'expression des sentiments divers qui s'y reflétèrent, analyser les efforts que fit l'artiste pour animer les faces inertes, y peindre la douleur, la joie, et les diverses nuances de ces deux sentiments fondamentaux, une telle recherche, semble-t-il, a dû tenter depuis longtemps déjà les historiens de l'art. Certains s'y sont essayés. M. Girard, dans une patiente étude sur *L'expression des masques dans les drames d'Eschyle*[1], a décrit les moyens dont les artistes disposaient jusqu'au Ve siècle pour indiquer les jeux de physionomie ; ailleurs, il est revenu sur cette question, en les scrutant avec finesse sur les visages des personnages du cratère d'Orviéto[2]. D'autres encore, qui seront cités dans ce travail, ont cherché à définir l'énigmatique sourire archaïque, ont caractérisé la sérénité idéale de l'art grec au Ve siècle, la passion qui commence à animer les œuvres du IVe, et la fougue déchaînée des hellénistiques. Mais, si

[1] REG., 1894, p. 1, 337 ; 1895, p. 88.

[2] *Le Cratère d'Orviéto et les jeux de physionomie dans la céramique grecque,* MG., II, 1895-7, n° 23-5, p. 7 sq.

les travaux de détail, si les aperçus ingénieux ne manquent point, il n'existe pas, à notre connaissance, d'ouvrage qui ait pris pour tâche de réunir toutes ces données, et de tracer l'évolution de l'expression dans l'art grec.

* * *

Il est vrai que la pénurie des documents de travail présente un obstacle considérable à un examen approfondi. On désirerait pouvoir disposer d'un grand nombre de photographies, reproduisant fidèlement les têtes des statues, des figurines, des peintures de vases, en dimensions suffisamment grandes pour que tous les détails soient parfaitement perceptibles, et prises toujours du même point (face et profil).

M. S. Reinach a donné aux archéologues, dans son « Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées » (1903), un précieux instrument de travail, destiné avant tout à caractériser le style des maîtres de l'antiquité, puisque « le style d'un artiste s'affirme surtout dans sa manière de figurer les traits du visage »[1]. Mais, quoi qu'en dise l'auteur[2], le procédé de reproduction employé laisse une trop grande latitude au dessinateur, et n'offre pas, pour l'étude de l'expression, les garanties nécessaires de fidélité. « Pour donner à des comparaisons de ce genre, dit ailleurs avec raison M. Reinach[3].

[1] GBA., 1902, II, p. 449 sq. ; *Recueil de têtes*, p. V.
[2] *Recueil de têtes*, p. 11.
[3] RA., 1894, II, p. 284.

toute la rigueur qu'elles comportent, il faudrait disposer d'un instrument de travail qui manque encore absolument aux archéologues ; je veux dire un Corpus de têtes antiques reproduites, de face et de profil, par l'héliogravure... Tant que cette lacune subsistera, la critique d'art ne pourra enregistrer que des impressions ; l'avenir montrera combien d'entre elles reposent sur autre chose que sur des illusions ».

Les documents sont donc épars çà et là, dans les revues, les traités spéciaux, les recueils de planches. Bien plus, bon nombre de pièces de première importance sont reproduites de façon défectueuse, ou même ne le sont pas du tout, et l'on ne saurait qu'approuver les doléances de M. Amelung à propos des têtes du Mausolée d'Halicarnasse [1]. « Que de temps et de clichés éparpillés, dit encore M. Reinach, à prendre pour la millième fois l'Acropole, qui seraient mieux employés, dans les Musées d'Athènes, à reproduire des têtes isolées » [2]! Souhaitons que cet appel soit entendu, et que quelque éditeur nous donne le précieux recueil qui fait défaut, en un format plus facile à manier que les lourds in-folio germaniques aux photographies cartonnées !

* * *

On négligera ici les portraits, et c'est sur les visages des dieux, sur ceux des humains idéalisés, qu'on cherchera

[1] Ausonia, III, 1908, p. 103, 104.
[2] GBA., 1911, I, p. 254.

l'expression des sentiments, indépendamment de toute nuance individuelle. Les deux séries, toutefois, ont une évolution à peu près parallèle, car le réalisme plus ou moins grand du portrait dépend souvent des mêmes facteurs qui concourent à l'expression des sentiments, et qui seront analysés dans cette étude.

I. — LES DOCUMENTS ET LEUR INTERPRÉTATION.

A. LES CAUSES MATÉRIELLES D'ERREUR

Il est utile d'énumérer les difficultés qui surgissent quand on veut étudier l'expression des visages antiques. Elles peuvent être tout d'abord *d'ordre matériel :* on veut entendre par là que l'erreur peut être provoquée par le monument lui-même, suggérant à l'érudit, pour des causes diverses, une interprétation fautive.

LES REPRODUCTIONS

Une vie d'homme ne suffirait pas à examiner les monuments qui sont conservés dans les collections publiques ou privées ; la mémoire ne pourrait retenir la vision exacte de l'objet, sans que l'imagination n'en déformât le souvenir, et la comparaison entre des œuvres éloignées les unes des autres serait impossible. On a donc recours aux divers procédés qui donnent de l'objet une image réduite et

facilement transportable, mais qui ont l'inconvénient d'ajouter de nouvelles causes d'erreur à celles que présente l'étude directe du monument.

Gravures. — Les recueils de planches qui reproduisent les statues antiques se sont multipliés, depuis le temps où les érudits de la Renaissance se passionnèrent pour l'antiquité retrouvée[1]. Est-il nécessaire de rappeler les éléments de variation qu'apporte à la copie de l'original la main du dessinateur? Ce ne sont pas seulement des détails mal compris, transformant la nébride de Bacchus en une cuirasse, ou le long manteau de Vulcain en la robe féminine de Juno Martialis[2]. Ce sont, ce qui est plus grave, les modifications qu'apporte à son insu la personnalité de l'artiste; en effet, tel ne voit pas dans un même monument ce qu'y voit son confrère, et croyant remarquer de la tristesse où l'autre découvre de la gaîté, accentuera involontairement dans sa reproduction cette expression illusoire. De plus, dans chaque gravure, on reconnaîtra le style particulier de l'artiste, la marque de son temps, souvent celle de sa race[3]. Enfin, la différence

[1] Divers détails sur ce sujet dans Hubner, *Le statue di Roma*, I, 1912 (histoire des collections antiques de Rome et de leurs reproductions, de 1580 à nos jours).

[2] Justi, *Winckelmann*, II, 2, p. 356 sq.

[3] Deonna, A., I, p. 331-2; id., *L'erreur et l'illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques*, 1913, p. 43: Perrot, HA., I, p. LXVIX, etc.

Fig. 1. — Vénus de Médicis. Florence, Uffizi (d'après l'original).

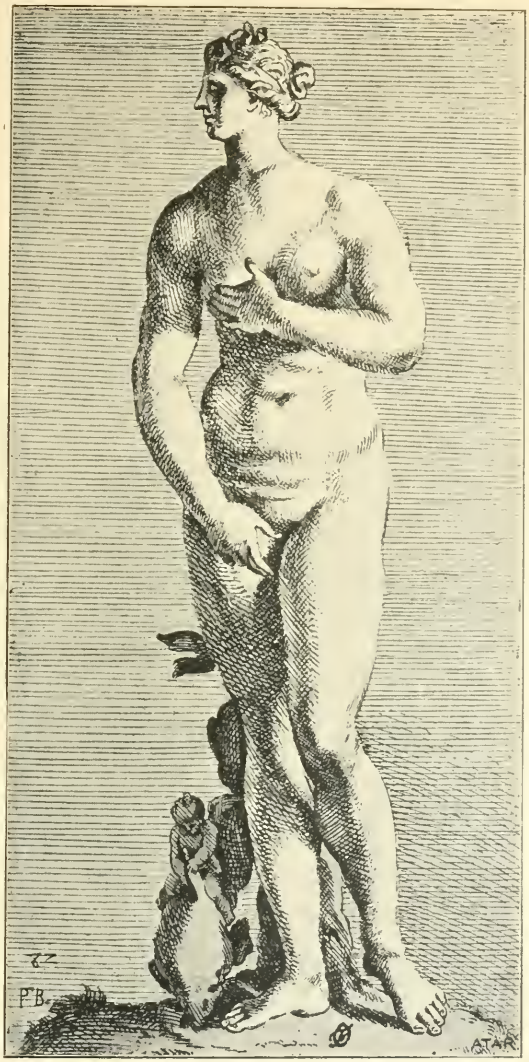


Fig. 2. — Vénus de Médicis (d'après le recueil de Perrier, 1638, pl. 82).

des procédés techniques employés pour la gravure peut entraîner une divergence souvent considérable dans l'expression des traits. Qu'on examine la série des reproductions de la Joconde de Vinci[1] : on constatera combien la physionomie varie, suivant qu'il s'agit d'une gravure sur cuivre ou d'une lithographie. Ici, comme en maints cas, il faut tenir compte des deux facteurs, technique et spirituel, qui contribuent à la formation de l'œuvre d'art.

Que devient, sous le burin de Perrier, la figure calme et froide de l'Hestia Giustiniani ?[2] Le visage, arrondi, est poupin ; les lèvres charnues sont sensuelles, et l'on dirait plutôt l'image d'une contemporaine du graveur, que la création idéale du Ve siècle grec. Il n'est du reste pas une tête de ce recueil dont l'expression soit fidèle, pas plus que ne le sont les proportions des corps ou la musculature, conçue suivant l'idéal du temps de la Renaissance, qui ramène toutes les formes antiques au canon de Praxitèle et de Lysippe, et outre la musculature, au goût de l'école de Michel-Ange[3] (*fig. 1 et 2*).

Dira-t-on que les gravures plus récentes sont plus fidèles, parce que l'artiste moderne a d'autres scrupules d'exactitude que son ancêtre ? Mais à comparer avec l'original (*fig. 3*) la tête du Kouros de Théra, dessinée au trait[4], on aura sans doute quelque peine à en reconnaître l'identité.

[1] Focillon, *Les graveurs de la Joconde*, RAAM., 1911, 2, p. 365 sq.
[2] Pl. 72.
[3] Cf. encore Hautecœur, *Rome et la Renaissance de l'antiquite à la fin du XVIIIe siècle*, p. 13.
[4] AM., IV, pl. VI, 2.

On ne saurait donc étudier l'expression des visages antiques d'après les gravures, sans courir le risque d'être amené à des solutions partielles erronées ou d'élaborer des thèses générales fausses. Jadis les gravures donnaient aux monuments égyptiens une complète uniformité de traits, alors qu'aujourd'hui, grâce à des procédés de reproduction plus perfectionnés, on reconnaît en eux des nuances de style et de technique prouvant que cet art, et le contraire eût été stupéfiant, a évolué tout comme un autre ; ce sont ces images infidèles qui ont permis à la thèse de l'immobilité de l'art égyptien de se constituer et de vivre pendant longtemps [1].

Fig. 3. — Tête du Kouros de Théra. (VIe siècle avant J.-C. Musée d'Athènes.)

[1] Maspéro, De la reproduction des bas-reliefs égyptiens, *Causeries d'Egypte*, p. 297 sq. ; id., *Egypte*, 1912, p. XI.

Photographies. — On a surtout recours, depuis 1850 environ, au procédé mécanique qui paraît le plus fidèle, à la photographie[1]. Mais on en a toutefois signalé les inconvénients[2]; s'ils n'ont pas grande importance quand il ne s'agit que d'apprécier la silhouette, l'attitude d'une statue, ils en prennent d'avantage quand on veut se livrer à l'étude délicate et minutieuse des traits du visage.

Les détails les plus rapprochés de l'appareil apparaîtront souvent déformés. Les dimensions du tailloir du chapiteau corinthien d'Epidaure, faussées sur une reproduction, ont dû être corrigées dans le dessin géométral[3]; la déformation des parties saillantes d'une tête, telles que le nez, les lèvres, provoquera souvent une modification de l'expression. Les physionomistes reconnaissent que les photographies ne rendent pas toujours exactement l'expression des sentiments[4] : il en est de même quand il s'agit non plus d'une tête vivante, mais d'une tête de statue.

*
* *

On notera plus loin les variations d'expression résultant *des jeux de lumière* divers que reçoit le monument.

[1] Sur la photographie en archéologie, Michaelis, *Die archaeolog. Entdeckungen*, p. 295 sq.; Petrie, *Methods and aims in arch.*, p. 73 sq.; Krumbacher, *Die photographie im Dienste der Geisteswissensch.*, 1906; Hiller von Gaertringen, *Thera*, III; Sudhoff, *Photographie oder Zeichnung*, WKIPh., 1911, p. 279.

[2] Ex. *Annales arch.*, 22, p. 315.

[3] Defrasse-Lechat, *Epidaure*, pl. VII (géométral restauré); p. 115, fig. (photogr. prise de trop près).

[4] Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 224; Piderit, *La mimique et la physiognomonie*, p. 137, 174 sq.

Plus encore que l'œil humain, la photographie est sensible à ces divergences, qui peuvent complètement modifier l'aspect d'une physionomie, et l'on peut dire qu'on pourrait faire exprimer à une même tête, suffisamment neutre[1], les sentiments les plus divers, passant de la tristesse à la joie, rien qu'en modifiant les conditions d'éclairage[2].

Fig. 4. — Tête du Sphinx de Delphes. (VIe siècle av. J.-C.)

* * *

Si en même temps que l'éclairage varie, le monument, au lieu d'être photographié du même point, l'est *sous des angles différents*, on obtiendra les effets les plus divers. Qu'on regarde les photographies du Sphinx de Delphes. Sur l'une (*fig. 4*), la grande bouche aux lèvres pincées, avec le fort sillon vertical aux commissures, les gros yeux triangulaires, donnent à la physionomie une expression bonasse

[1] Sur cette imprécision nécessaire au changement de sens, Deonna, *L'erreur et l'illusion*, p. 38.

[2] Ex. *Les graveurs de la Joconde*, RAAM., 1911, 2, p. 368.

Fig. 5. — Agias de Delphes. IVe siècle av. J.-C. (d'après le moulage de l'École française d'Athènes.)

Fig. 6. — Agias de Delphes, d'après l'original.
(BCH., 1899, pl. X.)

GYMNASIUM NEOMAGENSE

GYMNASIU

et niaise[1]; sur une autre, prise encore de face, mais d'un peu plus bas, elle semble moins dénuée d'intelligence[2]. Enfin, sur une héliogravure, les yeux ne paraissent plus prêts à jaillir de l'orbite, et sur les lèvres se joue un « sourire grave et énigmatique », qui semble annoncer le sourire de la Sosandra de Calamis[3]. Les anciennes images de la Méduse Rondanini en donnent une idée tout à fait fausse, car elles dérivent toutes d'une photographie prise de trop haut, déterminant un fort raccourci du bas du visage : la photographie de ce masque, prise de face, en modifie complètement l'ancienne expression[4]. A voir les reproductions que Furtwängler donne du double hermès d'Eros et d'Aphrodite à Madrid, pourrait-on admettre son hypothèse qui l'attribue à Phidias? Vues de face, ces têtes sont franchement grotesques, avec leur nez énorme et leur expression de profonde bêtise, résultant uniquement du fait qu'elles ont été photographiées de trop près et de trop bas, car les vues prises de profil, à une meilleure distance, montrent que cette expression est indépendante du monument même[5]. Telle image de la tête du Diadumène de Délos, pensive et réfléchie, ne ressemble pas à celles où la tête est prise à peu près à hauteur d'œil. Mais quelle différence entre ces deux

[1] Deonna, AP., p. 310, fig. 193.

[2] Homolle, *Fouilles de Delphes*, IV, p. 42, fig. 17 a.

[3] Pl. VI a; *ibid.*, p. 47, 52 : « bien éclairé, il (le visage) s'adoucit, il s'anime, il sourit presque. » Frazer : « smiling a grave mysterious smile » (*ibid.*, note 2).

[4] RA., 1904, I, p. 152, fig. 1.

[5] *Masterpieces*, p. 67-8, fig. 20 (de face), 21 (de profil).

photographies de l'Agias de Delphes (*fig. 5-6*)! Ici, dans un visage arrondi, les yeux se lèvent au ciel, la bouche s'entr'ouvre : c'est une expression d'extase et d'émotion contenue (*fig. 6*) ; là, l'ombre qui remplit les cavités oculaires semble diriger le regard non plus en haut, mais sur le spectateur, et toute la physionomie en devient plus sombre et plus énergique (*fig. 5*).

* * *

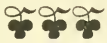
On n'oubliera pas que certains procédés de reproduction photographique ne sont pas à l'abri de la retouche, et que, comme pour les gravures, l'élément de variation individuel s'ajoute aux causes de divergences que l'on vient d'énumérer. « L'héliogravure comporte un travail de retouches très considérable, où la personnalité d'un graveur dessinateur se superpose à l'image fournie par la lumière. L'avantage de l'héliogravure, au point de vue de la fidélité quasi-mécanique, est bien moindre qu'il ne paraît au premier abord »[1].

Moulages. — Leur utilité pour l'historien d'art, tant de fois vantée, est incontestable. Toutefois, dans un moulage, l'expression de l'original peut être légèrement modifiée, par le fait que la matière employée n'est pas la même[2].

[1] Reinach, *Recueil de têtes*, p. II-III.
[2] Perrot, *Praxitèle*, p. 24.

Fig. 7. — Hermès d'Olympie (d'après l'original).

Retrouve-t-on, dans la tête en plâtre de l'Hermès d'Olympie, l'intensité de rêverie douce et quelque peu mélancolique que montre la tête sculptée dans le beau Paros translucide [1] *(fig. 7)?* Le moulage empâte les contours, noie les détails des yeux et de la bouche, et risque de déformer leur valeur expressive, qu'un rien peut modifier.



LES MONUMENTS

Laissons maintenant de côté les divers procédés de reproduction et examinons directement le monument.

Eclairage. — Un jeu de lumière peut faire surgir d'une pierre informe l'apparence d'une tête animale ou d'une tête humaine, et ces *lusus naturae* ont été remarqués à toutes les époques, par les anciens comme par les modernes [2]. Je n'en citerai qu'un exemple que les circonstances de la découverte rendent des plus curieux. En 1880, une Américaine, Mrs. Bacon, assistait aux émouvantes représentations de la Passion à Oberammergau, et ramassait en souvenir deux petits fragments de rochers de cette localité. Huit

[1] Deonna, *L'influence de la technique sur l'œuvre d'art*, RA., 1913.
[2] Id., A propos des pierres-figures. *Compte rendu du XIVe Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques*, 1913, I, p. 535 sq.; id., *L'erreur et l'illusion*, p. 31 sq.

ans après, regardant de nouveau ces pierres, sous un certain éclairage, elle eut la stupéfaction de reconnaître très nettement dans l'une un visage souffrant, conforme au type que l'iconographie chrétienne donne à Christ *(fig. 8)*. Coïncidence étrange! Combien elle est émouvante cette

Fig. 8. — Pierre naturelle trouvée à Oberammergau, montrant, dans des conditions favorables d'éclairage, le visage de Christ.

nature, qui s'est ingéniée à graver l'image du Sauveur dans la pierre d'un village où se célèbre le Mystère de sa Passion! Au moyen âge, cette pierre, enfermée dans une châsse, eût été exposée à la vénération des fidèles, et, considérée comme tombée du ciel, eût opéré maints miracles[1]!

[1] Deonna, *Compte rendu*, I, p. 538, fig. 1.

La fameuse Niobé du Sipyle, qui pleurait la mort tragique de ses enfants, n'était vraisemblablement qu'une saillie de rocher où les jeux capricieux de la lumière, à certains moments et à certaine distance, permettaient de reconnaître une tête humaine éplorée. Les témoignages anciens le disent expressément. « Voilà, dit Quintus Smyrnaeus, ce qui est indéniable quand on la voit de loin, mais si tu approches, elle ne paraît plus que comme un rocher abrupt, une saillie du Sipyle ». Et les larmes qui coulaient de ses yeux, « comme une source qui goutte à goutte coule du rocher »[1], n'étaient en effet que le suintement de la pierre, ou que les eaux d'une source voisine habilement amenée à la place des yeux par des conduits spéciaux[2].

* * *

Les jeux de lumière n'ont pas moins d'importance quand il s'agit, non plus d'un « lusus naturæ », mais d'une tête sculptée. Que de fois les écrivains ont décrit ces modifications de la physionomie d'une statue, passant de la joie à la tristesse, par le simple effet de la lumière changeante ! Une statuette d'Uranie, sujet de pendule, soulevait l'enthousiasme de Flammarion : « Eclairé de face, ce pur visage se montrait grave et austère. Si la lumière arrivait obliquement, il devenait plutôt méditatif. Mais si la lumière venait d'en haut et de côté, ce visage enchanté s'illuminait

[1] Andromaque (Euripide).

[2] Schweisthal, L'image de Niobé et l'autel de Zeus Hypathos au Mont Sipyle, *Gaz. arch.*, 1887, p. 213 sq. ; RA., 1890, II, p. 398 sq. ; Perrot, HA., IV, p. 755 sq.

d'un mystérieux sourire, son regard devenait presque caressant, une exquise sérénité faisait place à l'expression d'une sorte de joie, d'aménité et de bonheur. Ces changements d'expression faisaient vraiment vivre la statue »[1].

Cette dernière phrase n'est pas une simple métaphore. La croyance universelle des primitifs de tout temps à la vie réelle des statues a pu paraître confirmée par ces changements d'expression que la lumière déterminait sur leurs visages, et ces rires et sourires, ces pleurs, ces clignements d'yeux[2], que l'on croyait y voir, n'étaient que des illusions déterminées par la suggestion individuelle ou collective, ou par des jeux de lumière.

* * *

On sait que l'art grec a tenu compte du facteur éclairage; l'ὄγκος du masque tragique devait rétablir les proportions faussées par la lumière qui tombait d'en haut[3]; les plis des statues étaient creusés à peine ou au contraire très profondément, suivant qu'elles recevaient une lumière forte ou faible[4]; la profondeur du relief dépendait de la même cause, comme en architecture celle des cannelures, des colonnes et des triglyphes, et les courbes savantes des

[1] Flammarion, *Uranie*, p. 4-5.

[2] Saintyves, *Les reliques et les images légendaires*, p. 84 sq. Les images qui ouvrent et ferment les yeux.

[3] REG., 1895, p. 97.

[4] Ex. statue romaine, dont les plis sont creusés à une profondeur exagérée, parce qu'elle était placée, non en pleine lumière, mais dans la pénombre d'une cella funéraire, Helbig-Toutain, I, p. 323.

temples devaient, par cette « contradiction préventive »[1], redresser les illusions d'optique.

En statuaire, ces modifications de physionomie dus à l'éclairage devaient être fréquents, et nous en avons un exemple dans le masque fameux de Boupalos et d'Athénis, qui paraissait triste à ceux qui entraient dans le temple, et gai à ceux qui en sortaient. On a pu donner de ce phénomène diverses explications ; toutefois il semble bien, dit M. Collignon[2], que « c'était un jeu de physionomie, résultant du point de vue où l'on se plaçait et sans doute aussi de l'éclairage ». La bouche du Sphinx de Delphes est rectiligne et morne, mais les sillons profonds qui limitent les lèvres à la rencontre des joues donnent souvent, suivant l'éclairage, l'impression du sourire[3].

Point de vue. — Le point de vue sous lequel on envisage le monument importe aussi, et peut entraîner des variations dans l'expression de la physionomie.

Les anciens connaissaient ces masques à double expression où l'un des sourcils, relevé, indiquait la colère, tandis que l'autre, horizontal, impliquait la sérénité d'humeur, et suivant les sentiments qu'il avait à exprimer, l'acteur

[1] Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 110, 114. Cherbuliez, *A propos d'un cheval* (1), p. 255 sq.

[2] REG., 1901, p. 4.

[3] *Fouilles de Delphes*, IV, p. 45, 46, 52 ; sur les photographies du Sphinx, ci-dessus, p. 22.

tournait vers les spectateurs l'un des deux profils. Callimaque a laissé la description d'un de ces masques : « De la victoire d'Agoranax le Rhodien, je suis ici, ô étranger, témoin vraiment comique, moi masque de Pamphile, d'un côté nullement brûlé des feux de l'amour, de l'autre tout semblable à une figue cuite ou à une lampe d'Isis ». Les fouilles illustrent ce passage, car on a trouvé à diverses reprises des masques dont les sourcils sont dirigés en sens inverse [1]. Il semble que l'auteur du Zeus d'Otricoli se soit souvenu de ce procédé. « Pour indiquer que les arcades sourcilières peuvent changer d'aspect, le sculpteur ne les a pas traitées toutes les deux de la même façon. L'arcade droite a la forme d'une courbe bien prononcée, tandis que l'arcade gauche s'écarte de la base du nez suivant une ligne droite et ne s'infléchit qu'au-dessus du coin extérieur de l'œil. En le regardant d'un côté ou de l'autre, le spectateur peut donner facilement, par la pensée, à cette tête une expression différente de celle que le sculpteur a fixée ; il peut, par exemple, se représenter Jupiter souriant avec bienveillance ou bien au contraire irrité et menaçant [2] ».

* * *

Le changement d'expression a lieu même sans qu'il y ait dans le visage d'élément dissymétrique [3]. La double expres-

[1] Deonna, A., II, p. 344 sq. référ. ; Sittl, *Die Gebärden der Griecher und Römer*, p. 202 ; Robert, *Die Masken der neueren attischen Komödie*, p. 8-9, fig. 16, 19.

[2] Helbig-Toutain, I, p. 209.

[3] REG., 1901, p. 5 : Deonna, *l. c.*

sion du masque de Boupalos et d'Athénis pouvait n'être due qu'à un jeu de lumière ; peut-être aussi que « la forme de la bouche variait pour chaque profil, que, du côté droit, par exemple, le coin des lèvres s'abaissait avec une sorte de moue, et que, du côté gauche, il se relevait pour dessiner un sourire »[1]. Ou bien, dans une troisième hypothèse, « le masque était triste quand on le voyait de profil, et gai quand on le voyait de face », uniquement à cause du sillon perpendiculaire qui limite les coins de la bouche dans les œuvres archaïques, et qui donne à la physionomie de ces têtes un aspect différent de face ou de profil[2].

Il serait facile de citer d'autres exemples. Voici ce que dit M. Maspéro d'un fragment de statuette thébaine de la XIXe dynastie : « Le visage entier change de caractère et presque de siècle, selon l'angle sous lequel on le regarde. Vu de face, il est rond et plein, sans surabondance ni mollesse de chairs ; c'est la bonne petite bourgeoise de Thèbes, jolie, mais vulgaire de facture et d'expression. Vu de côté, entre les marteaux de sa perruque, comme entre deux longues anglaises qui retombent sur les épaules, il prend soudain une finesse malicieuse et mutine, qu'on ne connaît pas d'ordinaire aux Egyptiens ; on dirait une de nos contemporaines, coiffée et poudrée à l'antique, par caprice ou par recherche de coquetterie »[3]. Les éléments sombres de la

[1] REG., 1901, p. 6.

[2] Autres exemples de la dissymétrie des traits du visage, déterminant un changement d'expression suivant le point de vue d'où l'on regarde le monument, Deonna, *l. c.* Sur le sillon des coins de la bouche, p. 35.

[3] Maspero, RAAM., 1905, I, p. 403.

physionomie apparaissent seuls dans le masque du Zeus Albani, vu de profil, mais disparaissent lorsqu'il est vu de face [1].

* * *

Les anciens ont tenu compte des différences qui résultent du point de vue suivant lequel doivent être envisagées les statues, et de la hauteur qu'elles occupaient. On connaît l'anecdote douteuse, mais caractéristique, de la rivalité entre Phidias et Alcamène : le prix allait être décerné à ce dernier, dont la statue paraissait plus belle, et l'on méprisait celle de Phidias, où les lèvres ouvertes, les narines relevées, donnaient au visage une expression niaise. Mais une fois les deux œuvres mises en place, on vit que Phidias avait tenu compte de la hauteur à laquelle la sienne devait être vue, et que tous ces défauts disparaissaient, alors que son rival avait négligé cette précaution [2]. Les statues des frontons d'Olympie ont été exécutées comme si elles avaient dû rester à hauteur d'homme, et comme si le regard du spectateur avait dû dominer la plinthe sur laquelle elles sont posées; mais en revanche, les imperfections de la tête du Sphinx de Delphes, trop grosse, devaient être beaucoup atténuées par la hauteur à laquelle il se trouvait, car, à dix mètres de haut, l'absence de modelé qui nous choque actuellement n'était plus

[1] Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, I, p. 77 (Zeus).
[2] Tzetzès, cf. Collignon, *Phidias*, p. 114.

un défaut[1]. Si les plis du vêtement, dans une Amazone du fronton d'Epidaure, paraissent un peu gros, c'est parce que nous les voyons de trop près, alors que le sculpteur avait eu raison d'y ménager des raies d'ombres, puisque la statue ne devait être vue que de bas et de loin[2]. Dirons-nous encore que les statues assises, destinées à être placées sur un piédestal élevé, étaient posées sur une surface non point horizontale, mais légèrement inclinée en avant : on pouvait voir le corps dans tout son développement, alors que, si le plan du siège eût été horizontal, comme c'est le cas dans maintes statues modernes, les cuisses seraient restées invisibles, et les proportions auraient paru défectueuses[3]. Rappellerons-nous que, depuis les fouilles récentes du Dipylon, les stèles, vues comme les passants pouvaient jadis les apercevoir, prennent une valeur nouvelle, et que l'éclairage différent qu'elles reçoivent maintenant en fait ressortir tous les détails de modelé ?

Les artistes adoptaient un point de vue défini pour leurs œuvres, qu'il s'agit de retrouver pour les juger impartiale-

[1] *Fouilles de Delphes,* IV, p. 50. Les traits d'archaïsme que montrent les portraits romains tardifs ne seraient pas dus, comme on le croit généralement avec raison, à la décadence technique, qui, depuis Hadrien, ramène insensiblement l'artiste aux mêmes conventions que son ancêtre primitif (Overbeck, *Griech. Plastik* (4), II, p. 530 sq. ; Deonna, A, III, p. 50, 190, II, passim) ; ils proviendraient, au dire de Riegl, d'une influence orientale conduisant l'art à l'ornementation, au schématisme, comme aussi au fait que les portraits devaient être vus de loin, et qu'en raison de la distance, on supprimait certains détails, ou on en grossissait d'autres. *Zu Spätrömische Porträtskulptur,* Strena Helbigiana, p. 250 sq., 254.

[2] Defrasse-Lechat, *Epidaure,* p. 65, note 1.

[3] Helbig-Toutain, I, p. 220.

ment. La tête de l'Hermès d'Olympie doit être vue de trois quarts, et non de face : alors, le regard du dieu change, et on se doute moins qu'il ne se dirige pas sur l'enfant Dionysos [1].

* * *

Ces constatations sont importantes quand il s'agit de déterminer l'expression d'une tête antique. Avant de chercher à le faire, on se demandera si la pose en est exacte, ou s'il convient de la modifier. Maintes têtes colossales, exposées trop bas dans nos musées pour que l'effet voulu par l'artiste ancien puisse se produire, changeront d'expression si on les situe à leur hauteur primitive [2]. La lèvre inférieure, légèrement avancée, communique à la tête d'Aphrodite Ludovisi, dans sa position actuelle, une curieuse expression de mauvaise humeur ; mais, si l'on examine un moulage de cette tête placé à une certaine hauteur, la bouche semble au contraire sourire doucement [3]. Une bouche trop ouverte paraît niaise : c'est qu'elle devait être vue d'en bas [4]. La tête de l'Ephèbe blond de l'Acropole, dans son ancienne position, avait une expres-

[1] Meier, JDAI, V, 1890, p. 211-2 (cette pose de 3/4 est habituelle aux œuvres praxitéliennes).

[2] Helbig-Toutain, I, p. 212.

[3] *Ibid.*, II, p. 118.

[4] Furtwängler, *Collection Sabouroff*, I, pl. VII. Cf. l'anecdote de Tzetzès, ci-dessus, p. 38.

Fig. 9. — Méduse Rondanini.

Munich, Glyptothèque.

sion d'entêtement brutal ; déplacée, elle a gagné une douce expression de mélancolie paisible[1]. Jadis la Méduse Rondanini était inclinée *(fig. 9)*, et beaucoup d'archéologues on reconnu à tort dans ce masque l'image d'une morte ou d'une mourante, depuis le temps ou Gœthe y voyait, dans l'agonie de la mort, la lutte entre la douleur et la volupté[2]. Mais la tête ayant été placée de face et droite, comme elle devait l'être, l'expression a changé[3] : les yeux grand ouverts de la Gorgone ont un regard froid et fascinateur qui fait frissonner[4] et qui évoque le souvenir de la tête de Méduse peinte par Bœcklin[5]. On a donné au moulage d'une tête de Coré de Munich une autre direction qu'à l'original, en tournant le cou légèrement à droite et en arrière, et certes l'expression gagne beaucoup à ce changement[6]. La tête du Zeus d'Otricoli était primitivement penchée en avant, et l'expression en était autre qu'aujourd'hui, car « il est clair que dans cette attitude les ombres portées sur les yeux avaient plus d'étendue et de profondeur qu'elles n'en ont dans la position droite que de nos jours on a donnée à la tête[7] ».

[1] Lermann, *Altgriech. Plastik,* p. 135, note 2.
[2] Furtwängler, MP., p. 158-9.
[3] RA., 1903, II, p. 223.
[4] Furtwängler, *l. c.;* id., *Beschreib.*, p. 249. Sur les photographies de la Méduse Rondanini, ci-dessus, p. 27.
[5] RAAM., 1908, I, p. 45, fig.
[6] Furtwängler, *Beschreib.*, p. 183.
[7] Helbig-Toutain, I, p. 208.

Matière. — Comme on l'a vu à propos des moulages, la matière employée peut contribuer à modifier l'expression. On a remarqué que les images de Sérapis en marbre blanc ont une expression plus douce que celles qui sont taillées dans le marbre noir[1]; dira-t-on que cette divergence est voulue par l'artiste, et veut exprimer le double caractère du dieu qui régnait à la fois sur la terre féconde et sur le sombre empire des morts[2]? L'explication peut être juste en certains cas; mais souvent la matière est seule responsable de cette différence, et la caractère sombre et douloureux de quelques bustes en pierre noire tient à la couleur et à l'exécution de ces roches difficiles à travailler[3].

Usure du Monument. — L'usure de la pierre peut occasionner des méprises et faire croire à l'expression de sentiments que l'artiste en réalité n'a pas cherché à rendre. Une tête du Musée d'Orléans, dont le style est celui du IVe siècle, ferme-t-elle les yeux? est-elle l'image d'un aveugle qui, guéri par le dieu d'Epidaure, aurait consacré cet ex-voto[4]? Mais, à examiner le monument, cette appa-

[1] Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, p. 91, 94.

[2] Helbig-Toutain, I, p. 162, 221.

[3] RA., 1903, II, p. 202. Elle est parfois aussi due à des retouches modernes.

[4] Babelon, Tête d'aveugle au Musee d'Orléans, *Gaz. arch.*, 1885, p. 1 sq., pl. I.

rente cécité ne semble provenir que de l'usure du marbre, de l'aspect flou qu'a revêtu l'épiderme de la pierre.

Le plus souvent, la couleur qui animait le regard des marbres s'étant effacée, les statues paraissent aveugles, et l'on comprend la méprise du peuple de Paris, à qui, devant une statue du Bernin, « il semblait que le petit Christ de la Vierge était aveugle, ne lui voyant aucune couleur aux yeux »[1]. C'est ainsi que l'œil de l'Hoplitodrome, sur une stèle d'Athènes du VIe siècle, ne paraît fermé et mourant que par la disparition du coloris[2]. L'art égyptien fournit un autre exemple de cette diversité d'expression. On possède plusieurs têtes de canopes représentant le même portrait, dont les yeux sont rapportés ; parfois l'iris est tombé, laissant le masque aveugle ou borgne ; ou bien l'œil entier s'est porté en avant, comme si le sujet était atteint d'un commencement de goitre exophtalmique ; ailleurs, ayant bougé dans l'orbite, il louche terriblement[3].

La polychromie d'une tête de Christ du XIIe siècle a disparu, et l'on ne se rend plus compte si l'artiste a voulu indiquer les yeux fermés, ou peindre au contraire l'iris et la prunelle sur les globes saillants[4].

L'orbite creuse des bronzes donne souvent à la tête une

[1] On voit, par cette citation, que la statuaire polychrome existait encore en France au XVIIe siècle, et peut-être que la Madone du Bernin fut le premier marbre sans couleur qu'on vit en France. GBA., 1911, II, p. 311-2.

[2] Lechat, SA., p. 298.

[3] RAAM., 1910, 2, p. 242.

[4] MP., 16, 1909, pl. 18, p. 137 sq.

apparence rêveuse qu'elle n'avait pas primitivement. Les yeux d'une princesse égyptienne de l'âge hellénistique ne sont mystérieux que parce que l'ombre a rempli la cavité des orbites [1] ; la douceur mélancolique que l'on veut apercevoir dans la tête d'éphèbe dite de Bénévent, est peut-être due au fait que le vide des yeux, jadis incrustés, les fait paraître moins ouverts qu'ils ne le sont en réalité. Mais en revanche, quelle intensité de vie prend le regard, quand l'œil de verre ou d'émail est conservé !

Restaurations modernes. — On doit prendre soin de discerner les détails qui sont modernes, et qui risquent fort de changer l'expression du visage. N'imitons pas Blanc, qui avait fondé toute sa théorie du module dans la statuaire grecque sur la mesure du médius de l'Arès Borghèse, sans s'apercevoir que ce doigt était moderne [2] ! Rappelons-nous que jadis on n'éprouvait aucun scrupule à polir une tête antique, à lui remettre un nez ou des lèvres, sans souci de l'exactitude, souvent à la dénaturer complètement.

On a vanté maintes fois le sourire discret et voilé de la tête Laborde : comment dire avec certitude que cette expression a été voulue par l'artiste ancien, puisque la bouche, avec le menton et le nez, ont été restaurés [3] ?

[1] REG., 1898, p. 210 ; Delbruck, *Antike Porträts*, pl. 28.

[2] Ravaisson, *Vénus de Milo*, p. 4-5 ; RA., 1896, I, p. 60, note 1.

[3] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 180, note 1 ; Collignon, *Le Parthénon*, pl. 62, nos 1-4 (tête en l'état actuel), nos 5-8 (moulage où les restaurations ont été supprimées).

Fig. 10. — Tête décorative archaïsante.

Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Copies. — Les remarques qu'on a faites à propos des gravures modernes[1] peuvent être répétées quand il s'agit de copies antiques, où intervient également l'élément de variation dû au copiste lui-même, à son temps, et à sa race[2].

Certes, dans les copies, et surtout dans celles de petites dimensions, il semble que le visage ait été l'objet de plus de soins que le corps, parfois travaillé d'après une maquette ou un moulage[3]. Mais toutes fidèles qu'elles paraissent être, les copies, même celles qui ont été faites par des moyens mécaniques[4], se trahissent toujours par quelque détail qui n'existait pas dans l'original, et qui est un anachronisme artistique. On conçoit que cette divergence puisse influer sur l'expression de la physionomie, et qu'il y ait lieu de distinguer l'expression propre à l'original de celle qui est due à la copie.

* * *

L'œil est dans le visage l'un des principaux éléments expressifs, et l'examen de sa forme fournit un critérium

[1] Cf. p. 14.
[2] J'ai étudié ailleurs la fidélité plus ou moins grande des copies antiques, A., I, p. 310 sq.
[3] RA., 1898, I, p. 165 ; 1900, I, p. 174 ; 1904, I, p. 34.
[4] Deonna, A., I, p. 326 sq.

chronologique très sûr, dont les copistes ne se sont souvent pas doutés. L'artiste ancien a-t-il reproduit une tête du VIe ou de la première moitié du Ve siècle ? Il ne s'est pas aperçu qu'à cette époque la paupière supérieure ne débordait pas encore la paupière inférieure à l'angle externe, et il s'est souvent trahi par le détail[1], bien que quelques-uns de ses confrères, plus observateurs, en aient tenu compte[2].

Suivant une convention générale de l'archaïsme, l'œil est de face dans une tête de profil : le copiste l'a représenté d'une façon plus exacte, mais qui n'est pas celle de son modèle. L'œil s'enfonce dans l'orbite et n'a plus l'exophtalmie primitive...

La bouche, aux lèvres minces et uniformément tendues des archaïques, est modelée avec le naturalisme d'un art postérieur, la frontalité du corps n'est pas observée, et la tête est tournée de côté[3]....

Regardez la tête de Tyché au Musée de Munich ; l'imitation d'une œuvre du VIe siècle est évidente[4] ; mais les yeux s'enfoncent profondément sous l'arcade sourcilière au lieu d'être à fleur de tête ; la paupière supérieure prolonge l'inférieure à l'angle externe ; la bouche a des lèvres onduleuses et desserrées ; en un mot, il y a une infinité de détails techniques dans le visage, et on en trouvera maints autres

[1] Ex. Reinach, *Recueil de Têtes,* p. 18, 29, 37 ; Athéna du Varvakeion, GBA., 1902, II, p. 460 ; tête de Périnthe, MRI., II, p. 106, note 51 : JDAI., III, p. 185 ; MAI., XVI, p. 317, 320-1 ; Graef, *Aus der Anomia,* p. 66, etc.

[2] Reinach, *op. l.*, p. 35.

[3] Artémis archaïsante de Munich, Furtwängler, *Beschreib.*, p. 195.

[4] Furtwängler, *op. l.*, p. 53, n° 49.

Fig. 11. — Tête féminine d'Olympie (Ve siècle).

Fig. 12. — Tête féminine d'Olympie (copie romaine).

dans le rendu de la draperie, qui empêchent l'observateur attentif de rapporter cette œuvre au VIe siècle, mais qui la lui font attribuer à l'art archaïsant de l'époque romaine. La même analyse s'applique à cette tête féminine qui décorait un bras de fauteuil, et qui est conservée au musée de Genève *(fig. 10)*[1]. A comparer encore une tête de femme lapithe du fronton d'Olympie *(fig. 11)*, sculptée au Ve siècle, avec une tête féminine du même ensemble, mais sculptée à l'époque romaine, lors d'une restauration *(fig. 12)*, on saisira tout de suite les divergences notables qui les séparent. Dans la copie romaine, la paupière supérieure déborde l'inférieure, l'œil s'enfonce sous une arcade sourcilière plus proéminente, la bouche s'entr'ouve davantage, et la chevelure est plus souple[2].

* * *

On conçoit que ces petites déformations techniques entraînent des changements dans l'expression, toujours altérée dans les copies archaïsantes[3]. Une tête d'Athéna de la collection Barracco répète un type du VIe siècle, mais comme l'œil est traité d'après la manière propre à l'époque où vivait le copiste, il en résulte une curieuse discordance. « De là, sans doute, l'expression étrange du visage, qu'on pourrait appeler un mélange de crânerie et de malice, et

[1] RA., 1908, II, p. 167, fig. 14.
[2] Bulle, SM., p. 27, fig. 4, pl. 59; Deonna, A., I, p. 334, note 5.
[3] GA., 1888, p. 305.

qui ne trouve pas d'analogue dans les œuvres dont l'exécution archaïque est incontestable[1].

* * *

De plus, le travail du copiste, même le moins capable d'invention, étant toujours imprégné du style de l'école où il a été formé, il faut non seulement tenir compte des modifications techniques introduites dans le dessin des organes du visage, mais encore du style particulier à une école, qui peut donner à la copie une expression inconnue à l'original. L'on a pu se demander, par exemple, si les caractères scopasiques de la tête d'Agias ne proviennent pas, plutôt que d'une influence de Scopas sur Lysippe, du fait que la copie de marbre est due à un praticien élève de Scopas[2].

* * *

Ainsi, en suivant les vicissitudes d'un même motif dans la plastique antique, on verra comment sa physionomie change d'expression en même temps que change l'idéal artistique[3]. Le Tireur d'Epine est, dans le bronze original du Ve siècle, un jeune garçon aux formes élégantes dans leur robustesse; malgré la douleur qu'il ressent, son vi-

[1] *Collection Barracco,* pl. XXIV, p. 27.
[2] RA., 1900, II, p. 388-9; Deonna, A., I, p. 400.
[3] Deonna, A., I, p. 325-6.

sage calme reflète la sérénité du Ve siècle[1]. Dans le bronze Rotschild, le jeune athlète est devenu un pâtre au corps alourdi[2]. « La physionomie tout entière exprime la prédominance de l'énergie physique. Les yeux sont perçants et durs, et une volonté quelque peu rageuse se marque dans la contraction du cou, dans le froncement du nez, dans le développement des muscles de la joue. Il n'est pas jusqu'aux cheveux qui ne concourent à donner cette impression : durs et crêpés, en mèches courtes, ils se tordent avec une sorte de furie ». Plus tard encore, la douleur crispera les traits vulgaires du gamin de Priène[3], serrera ses lèvres en une moue comique, fera cligner les paupières.

Le Doryphore de Polyclète a inspiré une statuette de Pan au Vatican ; mais le copiste a adouci le visage et y a répandu une expression de langueur étrangère au prototype[4] : c'est là un procédé fréquent à l'époque hellénistique, dont les artistes reproduisent les modèles antérieurs en en changeant le style et l'expression d'après le goût de leur temps[5]. Au contraire, certaines copies d'œuvres remontant à Phidias et à son école frappent par leur air de froideur, qui est évidemment le fait du copiste, et qu'on ne retrouve dans aucune œuvre originale de cette époque. Croirons-nous que les masques glacés des Athénas Hope, Farnèse, Albani,

[1] Cf. tête de face, Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 149, fig. 54.
[2] Héliogravure dans *Gaz. arch.*, 1881, II, pl. 9, p. 127.
[3] Wiegand, *Priene*, p. 357, fig. 434-5.
[4] Helbig-Toutain, I, p. 280 ; cf. aussi cette mélancolie dans la tête de bronze polyclétéenne d'Herculanum, Furtwängler, MP., p. 283.
[5] Cf. tête féminine, type du Ve, avec expression mélancolique étrangère à l'original, *Collection Barracco*, p. 46, pl. LX.

d'Herculanum[1], reproduisent fidèlement l'expression des originaux, alors que les têtes du Parthénon, celles des stèles attiques, celles des terres cuites (*fig. 14*), nous charment au contraire par leur expression de douceur rêveuse, qui semble la marque distinctive de l'école phidiesque ?

. . .

On comprend qu'il est difficile de dire, lorsqu'une œuvre antique n'est connue que par une seule copie, si l'expression qu'on voit dans celle-ci est bien celle de l'original.

Ces variations sont facilement reconnaissables quand on possède plusieurs répliques d'une même tête antique, répliques qui ne sont pas des adaptations libres, comme dans les exemples cités plus haut du Tireur d'Epine, mais des copies qui prétendent à la fidélité. La tête de Silène, dans la statue du Latran, a un masque immobile, mais, dans la tête Barracco, « le regard plein de convoitise est très bien rendu, et en même temps, la bouche entr'ouverte, les sourcils redressés, le front creusé de plis, expriment avec beaucoup de vérité la stupeur que le Silène éprouve à la vue de la déesse irritée »[2]. Dans la tête de Centaure Barracco, qui appartenait au groupe hellénistique du Centaure tourmenté par Eros, l'expression de souffrance

[1] Furtwängler, MP., p. 73 sq.

[2] *Collection Barracco*, pl. 36, p. XXXVII ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 54.

Fig. 13. — Diadumène de Délos (Musée d'Athènes).

domine, tandis que dans la réplique du Capitole, c'est surtout le caractère féroce de l'être brutal[1].

On possède plusieurs têtes de Diadumène du Ve siècle, présentant entre elles des nuances assez sensibles d'expression. Dans la tête du British Museum, les glandes lacrymales fortement accentuées, la dépression des muscles aux coins de la bouche, donnent au visage une expression très morose[2]. Dans celles de Madrid, de Cassel, de Délos (*fig. 13*), c'est plutôt une mélancolie très douce et comme atténuée. Dans celle du Diadumène Farnèse, disent certains, c'est « comme une mélancolie sentimentale qui nous fait oublier les têtes plus simples et plus matérielles, et d'expression moins raffinée que Polyclète donna certainement à ses athlètes »[3]; mais d'autres, remarquant que les coins de la bouche sont légèrement relevés, y voient la joie contenue et mal dissimulée du vainqueur[4].

Que devra-t-on déduire de ces différences? les hypothèses sont variées. Les uns reconnaissent un type polyclétéen représenté entre autres par les statues de Vaison, de Madrid; toutefois en présence des divergences de cette série avec les statues polyclétéennes comme le Doryphore, certains pensent que l'influence attique s'est exercée sur Polyclète et a adouci sa formule[5], alors que d'autres admettent que les élé-

[1] *Collection Barracco*, p. 48, pl. LXVI.

[2] RA., 1895, II, p. 146. Il est vrai que les lèvres sont restaurées (cf. p. 46), mais il semble que la restauration est exacte.

[3] Paris, *Polyclète*, p. 58.

[4] Sur ces divergences d'expression, MP., III, 1896, p. 148 sq.; RA., 1895, II, p. 145 sq.; Paris, *op. l.*, p. 54, 58.

[5] Lechat, *Phidias*, p. 121-2; MP., IV, p. 70.

ments attiques de la statue de Madrid sont dus au copiste, lequel, relevant de l'école praxitélienne, les a mêlés au prototype polyclétéen [1]. Une autre série, représentée surtout par le Diadumène Farnèse du British Museum, serait une variante attique du motif créé par Polyclète, à propos de laquelle on a prononcé le nom de Phidias [2]. La tête du British Museum proviendrait encore d'un autre original attique [3], comme celles de Cassel, de Petworth, pour qui l'on a songé à Crésilas [4]. Ces brèves indications n'ont d'autre prétention que de montrer la diversité d'opinion qui existe au sujet de ces variantes, et qui sont plus grandes encore qu'on ne le dit ici. Certes, il est vraisemblable que plusieurs artistes ont traité ce motif de l'athlète ceignant ses cheveux de la bandelette des vainqueurs, mais rappelons-nous que nous opérons uniquement sur des copies et non sur des originaux, et qu'il est difficile de dire si les divergences qui apparaissent d'une statue à l'autre, dans le style, l'attitude, comme dans les nuances de l'expression, proviennent d'originaux différents, ou si elles ne sont pas tout simplement le fait des copistes s'inspirant du même prototype et le traitant chacun à sa manière. C'est bien ce que certains prétendent, refusant par exemple d'attribuer

[1] MP., 1897, p. 53 sq., p. 72-3 ; REG., 1898, p. 201-2 ; sur le Diadumène de Polyclète, cf. en dernier lieu, A. Maviglia, Il Diadumeno di Policleto, MRI., 1912, p. 37 sq. ; Furtwängler, MW., p. 435 ; Mahler, *Poly-klet*, p. 73 (liste des répliques).

[2] Furtwängler, MP., p. 242 ; MW., p. 444.

[3] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 41-2.

[4] Arndt-Amelung, EV., 308-9, n'admet pas cette attribution : AA., 1893, p. 140 ; Reinach, *op. l.*, p. 41, note 3 ; Furtwängler, MP., p. 61 ; MW., p. 333.

le Diadumène Farnèse à un maître attique, et n'y voyant qu'une copie infidèle du modèle polyclétéen [1].

On trouvera des divergences analogues d'expression dans les répliques de la tête du Discobole de Myron [2].

* * *

Que de commentaires enthousiastes a suscité la Vénus d'Arles, dont le visage « a une expression charmante de coquetterie grave » [3]; le bout du nez seul ayant été restauré, disait-on [4], c'est un document fidèle du type praxitélien, et l'on remarquait que la tête présente des caractères plus archaïques que la Cnidienne, entre autres dans la lourdeur des paupières et le dessin sévère de la bouche. Que reste-t-il de ces subtiles analyses, depuis que nous avons retrouvé le moulage de la statue, telle qu'elle était avant les grattages et restaurations, qui en ont dénaturé le caractère, et qui en ont transformé l'attitude, en déplaçant la tête pour diriger le regard vers le miroir mis arbitrairement dans la main [5]? Or, vis-à-vis des originaux des maîtres antiques, que nous ne connaissons que par des

[1] RA., 1895, II, p. 146.

[2] Studnickza, *Festschrift f. O. Benndorf*, p. 153 sq. Zum Myronischen Diskobol (cf. p. 163 sq).

[3] Collignon, SG., II, p. 270.

[4] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 145.

[5] Formigé, CRAI., 1911, p. 658 sq.; REG., 1912, p. 379; Hallays, *En flânant à travers la France. Provence*, 1912, p. 65 sq. pl.; Héron de Villefosse, RAAM., 1912, I, p. 81 sq.

copies, nous en sommes à peu près au même point que vis-à-vis de la Vénus d'Arles restaurée.

Originaux. — Pour éviter ces causes d'erreurs, on devrait s'efforcer de se passer des copies, et recourir aux originaux. Il semble que c'est une recommandation banale et superflue, et que les historiens de l'art antique savent suffisamment différencier la valeur d'un original de celle d'une copie. Or on constate que la plupart d'entre eux, emportés par le désir de retrouver l'image des maîtres de l'antiquité et leur style particulier, ne tiennent pas assez compte de ces divergences, et s'adressent indifféremment aux deux sources. Est-il besoin de rappeler que l'œuvre de certains artistes célèbres, tels que Polyclète, Myron, n'est connue que par des copies, que c'est dans les copies uniquement que l'on veut discerner les nuances qui caractérisent le style d'un hypothétique Crésilas! Quelque érudit, las des doutes et des incertitudes, cherchera-t-il un jour à écrire l'histoire de l'art grec uniquement d'après les documents originaux, laissant de côté la stérile étude des artistes [1]? Car ces documents, s'ils sont trop souvent anonymes, se présentent toutefois avec suffisamment d'abondance pour autoriser une telle conception. L'histoire de l'art grec du VIe siècle ne repose que sur des originaux, et certes nous en avons aujourd'hui une vue bien plus précise que

[1] Deonna, A., I, p. 263 sq.

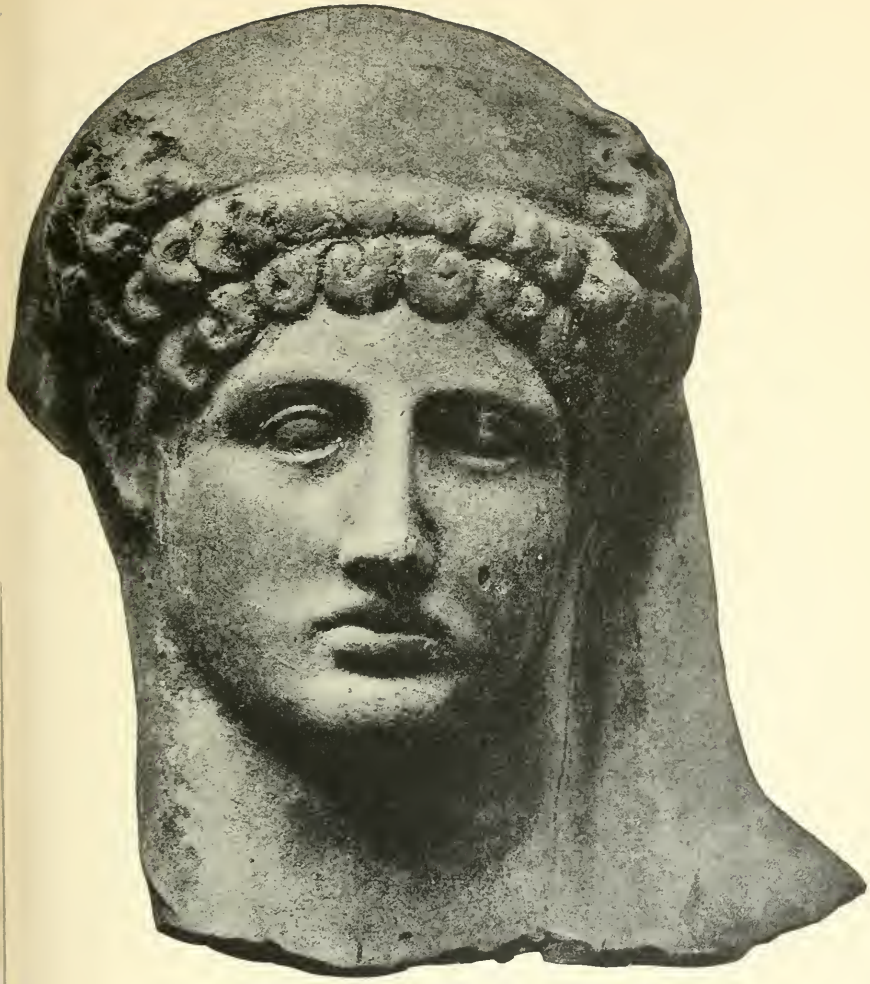


Fig. 14. — Tête féminine en terre cuite, de Phocide, Ve siècle. Musée de Berlin. (D'après *Aus dem Berliner Museum. R. Kekulé von Stradonitz dargebracht*, 1909, pl. IX.)

pour les époques suivantes des Ve et IVe siècles, envahies par les copies romaines des œuvres célèbres. Et toutefois, en laissant de côté ces répliques, ne possède-t-on pas, dans l'Apollon Devonshire[1], les Caryatides de l'Erechtheion, les sculptures du Parthénon, de Phigalie, du Théseion — je cite au hasard — assez de documents fidèles pour bien comprendre l'évolution de l'art à cette époque, dégagée des personnalités ?

Mais ce ne sont pas seulement les monuments de la grande sculpture ; les produits industriels forment une source trop souvent négligée par l'historien de l'art antique, dont la statuaire est l'intérêt principal. Et pourtant ils nous sont parvenus tels qu'ils sortaient de la main de l'ouvrier : figurines de bronze, dessins de vases, monnaies, terres cuites... Combien supérieurs à toute copie de marbre, rappelât-elle le souvenir d'une œuvre célèbre, ces vases modelés en forme de tête humaine, ces bustes en terre de Sicile[2], où se reflètent le sourire maniéré du VIe siècle, la sévérité de l'archaïsme dans la première moitié du Ve siècle, puis la douceur rêveuse du style phidiesque ! Pour connaître le style de l'école de Phidias, adressons-nous avant tout aux marbres du Parthénon, puis aux stèles funéraires qui en ont gardé le souvenir, aux beaux bustes siciliens qui n'ont point à craindre les restaurations, et non pas aux répliques de la Parthénos, à la problématique

[1] Furtwängler, *Intermezzi*, pl. I-IV.

[2] Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 62 sq. ; GBA., 1911, I, p. 250, fig. (phidiesque) ; MA., 18, 1907, pl. I. (Ve siècle) ; JOAI., 1910, p. 63 sq.

Lemnia ! « En maniant une terre cuite du Ve siècle *(fig. 14)*, dit avec raison M. Pottier[1], j'ai le droit de m'imaginer que Phidias ou Périclès auraient pu la toucher de leurs mains. Je puis penser, en contemplant une Tanagréenne, qu'elle garde dans ses yeux, dans le sourire de sa bouche, quelque chose de l'âme d'un Praxitèle ou d'un Scopas. »

A ne recourir qu'à ces sources vierges de tous soupçons, l'histoire de l'art grec ne gagnerait-elle pas en précision tout ce qu'elle perdrait en hypothèses contradictoires ?

[1] Pottier, *Diphilos,* p. 55, 123 ; cf. encore, pour l'importance des figurines, Mendel, RAAM., 1907, I, p. 350.

B. LES CAUSES SPIRITUELLES D'ERREUR

Il est d'autres facteurs d'erreur, qui ne proviennent plus du monument lui-même, mais qui sont imputables à nous qui l'interprétons.

Divergences personnelles d'appréciation. — Darwin montre les difficultés qu'on éprouve souvent, en présence d'une photographie, à dire quelle est l'expression du visage[1]. De même, en cherchant à déterminer l'expression d'une statue, les opinions pourront varier au gré des observateurs qui, suivant leurs dispositions personnelles, leurs sentiments intimes, suivant l'éclairage que reçoit le monument, l'angle sous lequel ils le contemplent, verront tour à tour de la tristesse ou de la joie, de la dignité ou de la bassesse, tout comme jadis Lavater prit le masque de Herder pour celui d'un assassin[2]. Voici l'Athéna Hope[3] :

[1] *L'expression des émotions* (2), p. 320.
[2] Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 13-4.
[3] En dernier lieu sur l'Athena Hope, Preyss, Athéna Hope und Pallas Albani-Farnese, JDAI., 1912, p. 88 sq.

« Puissante et grave, dit M. Joubin, calme et froide, le regard dominateur et dur, l'Athéna Hope représente exactement l'idéal du peuple athénien au Ve siècle »[1]. Mais M. Ducati, se refusant à lui trouver cette physionomie sévère et froide, lui attribue au contraire une bienveillance sereine[2]. L'un prétend que la tête du Ganymède du Vatican est peu significative[3], mais un autre qu'elle exprime l'orgueil et la joie[4], et que le jeune homme s'abandonne sans effroi à son ravisseur[5]. D'une Ménade en terre cuite, Rayet disait que « le ventre porté en avant, la sensualité du visage trahissent la courtisanne », alors que M. Reinach croit « qu'il n'y a rien de plus parfaitement chaste »[6].

* * *

Il en est du reste pour l'expression des sentiments comme pour l'appréciation du style d'un artiste, qui varie du tout au tout suivant l'auteur : l'un ne voit-il pas dans Euphranor un artiste laborieux et appliqué, continuant dans un sens adouci la tradition polyclétéennne, aimant les attitudes tranquilles, alors qu'un autre déclare que c'est un maître fougueux et exalté[7] ?

[1] Joubin, MP., III, p. 29.
[2] RA., 1905, I, p. 256.
[3] Amelung, RA., 1904, II, p. 334, fig. 6.
[4] Helbig-Toutain, I, p. 290.
[5] Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, I (Zeus), p. 522.
[6] RA., 1894, I, p. 293.
[7] Deonna, A., I, p. 373.

Il est vrai que nous ne possédons de cet artiste grec aucune œuvre, et que l'imagination peut s'exercer sans contrainte, puisque nul monument n'est là pour la réfréner. Mais qu'on lise les appréciations du style d'un maître plus récent, dont l'œuvre nous est connue, Verrocchio : la note caractéristique de son style, dit M. Reymond, est la tendresse ! Non, dit Mlle Crutwell, c'est la force sévère[1]...

Ne nous étonnons point trop de ces divergences d'opinion, qui sont inévitables, parce que la personnalité de l'observateur se superpose à celle de l'artiste. Sainte Thérèse disait : « Je connais des personnes dont l'esprit est si faible qu'elles s'imaginent voir tout ce qu'elles pensent » ; il serait facile de citer de nombreux exemples de cette suggestion[2], à laquelle nous sommes tous sujets et qui ne témoigne nullement de la faiblesse de notre esprit.

Suggestion du sujet. — Ce ne sont pas seulement nos préoccupations intimes qui nous amènent à découvrir une expression déterminée dans un visage ; la suggestion vient souvent du sujet lui-même : il nous incite à reconnaître sur la physionomie l'expression qui doit logiquement lui correspondre.

[1] RAAM., 1906, II, p. 151-2.

[2] Cf. Deonna, *L'erreur et l'illusion, sources de nouveaux thèmes artistiques,* 1913 ; *Compte rendu du XIVe Congrès d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques,* I, p. 539.

L'art grec du VIe siècle ne dispose que de jeux de physionomie très restreints : expression morne, souriante... Il n'y a encore aucune recherche de demi-teintes, telles qu'on les rencontrera plus tard. Si l'on voit sur les visages du relief dit de Leucothée « la tristesse sans amertume, le charme mélancolique »[1], n'est-ce pas que le relief funéraire éveille logiquement dans notre esprit des sentiments tristes, et n'y discernerait-on pas plutôt la joie douce et souriante de la mère tendant ses bras à son enfant, si ce n'était qu'une scène de famille décorative ? N'est-ce point aussi parce que le sphinx de Marion était une statue funéraire, que certains veulent reconnaître sur ses traits une « velléité de mélancolie »[2] ? Le sourire de ces œuvres, que nous allions à l'idée de la mort, détermine en notre esprit cette impression de mélancolie, alors qu'en réalité l'artiste, s'il l'a éprouvée, n'a point cherché à la rendre. La tête de Thésée, sur le relief de Berlin, exprime-t-elle la douleur qu'éprouve le héros à la pensée de quitter son ami Pirithoüs[3] ? Mais n'est-ce point parce que le sujet est celui de la séparation des deux amis dans les Enfers ? rien, dans cette tête d'éphèbe n'indique la douleur, et son expression ne diffère pas de celle des jeunes gens graves et calmes de la frise des Panathénées *(fig. 15)*. On voit dans la tête d'Athéna Jacobsen l'image superbe, triomphante, de la guerrière[4] ; c'est bien parce qu'il s'agit de l'Athéna belliqueuse du Ve siècle, et l'on n'aurait point songé à cette expression, si la tête était, avec

[1] Perrot, HA., 8, p. 406.
[2] Collignon, *Statues funéraires*, p. 84.
[3] Helbig-Toutain, II, p. 76.
[4] Ducati, RA., 1905, I, p. 255.

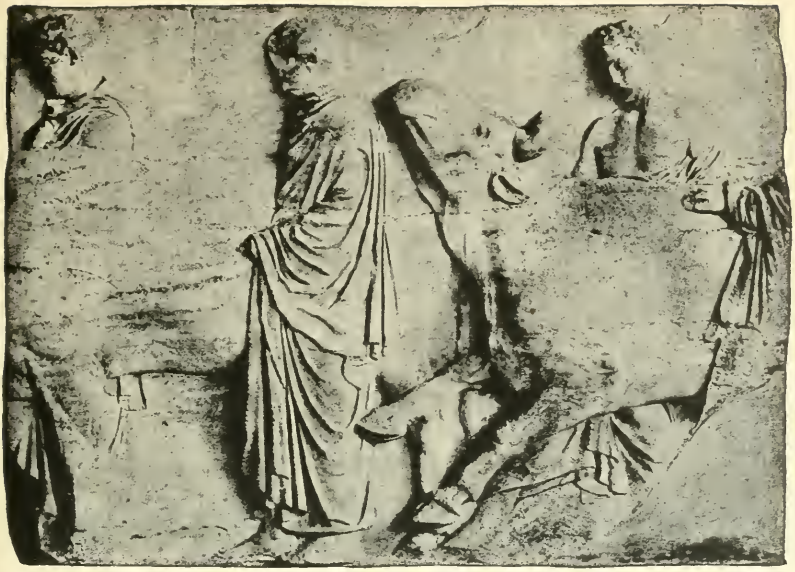


Fig. 15. — Parthénon, frise des Panathenées.

les mêmes traits, celle d'une Héra ou d'une Coré. On dit d'un autre monument : « L'expression sévère de la physionomie est adoucie par le regard langoureux des yeux en forme d'amande, et le menton fort et la lèvre inférieure épanouie trahissent une vive sensualité »[1]. Mais cette sensualité n'est point dans le visage ; elle n'est que suggérée par la dénomination de cette tête, dite jadis Sapho Albani ; l'appellation n'étant point exacte, la nuance de sensualité ne doit-elle point disparaître ?

* * *

Il arrive fréquemment en effet que la fausse dénomination d'une œuvre entraîne une erreur dans l'interprétation des traits de la physionomie, par suggestion du sujet. On regardait une tête romaine comme le portrait de Vitellius, ce qu'elle n'est point en réalité, et on lui prêtait les caractères que l'histoire donne à ce prince. Clarac reconnaissait dans l'embonpoint la vie crapuleuse ; Sacken, dans le front bas, l'indice de la stupidité ; la bouche sensuelle, le regard, trahissaient la cruauté froide du tyran. D'autres, il est vrai, moins prévenus, ne voyaient rien de tout cela[2]. Comme le dit Darwin en parlant de certains sentiments qui ne se révèlent point par une expression déterminée assez distincte pour être décrite : « Dans bien des cas, nous nous laissons guider avant tout, et beaucoup plus que

[1] Helbig-Toutain, II, p. 51-2.
[2] RA., 1899, I, p. 209-10.

nous ne le pensons, par notre connaissance antérieure des personnes ou des circonstances » [1].

* * *

Ne confondons toutefois pas ces cas avec ceux où l'expression, qui n'apparaît pas sur les visages, est donnée par l'attitude, cas que nous étudierons plus loin. Sur une coupe bien connue de Douris, Eos tient entre ses bras le corps rigide de son fils mort Memnon. On a comparé cette image émouvante de la douleur maternelle avec celle de la Mater dolorosa de l'art chrétien [2]. « La déesse... n'est plus qu'une mère désespérée, fixant d'un long regard les traits chéris qu'elle ne verra plus : le contraste est d'une mélancolie profonde, et la trouvaille digne d'un grand poète ». Mais, si l'attitude abandonnée, les yeux fermés de Memnon indiquent visiblement la mort, l'expression du visage d'Eos ne paraît mélancolique et douloureuse que parce que le sujet l'impose à notre esprit, et parce que la déesse incline la tête ; en réalité, les traits eux-mêmes n'ont que la sérénité habituelle aux visages du Ve siècle, et, détachée de l'ensemble, personne ne verrait dans cette tête l'expression de la douleur.

* * *

[1] *L'expression des émotions* (2), p. 280.

[2] Pottier, CV., III, p. 954 ; id., *Douris*, p. 72 ; Deonna, A., III, p. 290 ; *Le Correspondant*, 1913, p. 465.

Nous devons donc reconnaître, avec M. Fougères[1], « qu'il y a danger à trop subtiliser sur l'expression des figures et sur les sentiments que le sculpteur a voulu rendre ». En contemplant les Muses du relief praxitélien de Mantinée, « on pourrait dire que le visage un peu rêveur de notre Muse assise traduit le travail intérieur d'une composition musicale encore hésitante, que le sculpteur a exprimé avec une rare distinction la candeur ingénue de l'artiste qui prélude en cherchant sa mélodie ; on pourrait voir des timidités studieuses dans le geste délicat des doigts qui s'essayent légèrement sur les cordes et s'amusent à la poursuite des motifs intérieurement murmurés. Mais ces conjectures sont plus du domaine de la littérature que de l'archéologie ; elles peuvent séduire par leur fantaisie l'amateur qui visite un musée, ou fournir des développements agréables à propos de terres cuites. L'écueil est de pécher par excès d'imagination et de prêter à l'artiste des intentions qu'il n'a jamais eues ». M. Fougères raille agréablement certains de ses collègues que n'effleurent point ces hésitations. M. Helbig s'étonne de reconnaître sur le visage de la Melpomène du Vatican une expression tranquille et presque enjouée, alors que Thalie, la Comédie, a une expression mélancolique. N'est-ce point renverser les rôles ? Mais, dit-il, si la première paraît joyeuse, c'est que, d'après la définition d'Aristote, la tragédie, en inspirant au spectateur de la pitié et de la crainte, provoque en lui la purification (Catharsis) des sentiments ; et si la seconde paraît triste, « cela tient sans doute que dans la pensée

[1] BCH., 1888, p. 120-1.

du sculpteur, la comédie qui représente les accidents et les conflits si nombreux de la vie humaine, doit faire naître la mélancolie plutôt que la gaîté »[1]. L'explication est fort ingénieuse ; on peut penser qu'elle l'est trop, et que l'artiste, tout hellénistique qu'il était, n'a point cherché un pareil raffinement.

Soyons donc prudents ; n'imitons point Winckelmann, qui, en apôtre fanatique de la beauté antique, prêchait à ses disciples l'aveuglement, et ne connaissait pas ces hésitations critiques : « Approchez-vous d'un esprit prévenu en faveur de l'antique. Persuadés que vous devez y trouver le beau, vous le chercherez, et à force de le chercher, il se dévoilera à vos yeux, si ce n'est la première fois, ce sera en renouvelant votre examen, car il existe réellement »[2]. En effet, à force de vouloir reconnaître telle expression sur les visages, qu'impose souvent la suggestion inconsciente du sujet, ou les sentiments intimes qu'on éprouve, on la trouve par un acte de foi semblable à celui de Winckelmann. « Votre imagination est une nouvelle source d'erreurs encore plus graves, dit Darwin ; si nous nous attendons, dans une situation donnée, à voir une certaine expression, nous nous imaginons sans peine qu'elle existe »[3].

Suggestion de l'époque. — La détermination chronologique d'un monument, souvent erronée, risque de suggérer

[1] Helbig-Toutain, I, p. 191, 192.
[2] *Hist. de l'art*, 1802, I, p. 484.
[3] *L'expression des émotions* (2), p. 13, 14.

à l'observateur la vue de sentiments que l'artiste n'a pas exprimés, mais qui sont caractéristiques de l'époque à laquelle il vivait. On croyait jadis que la Vénus de l'Esquilin était le produit d'une école tardive, et c'était « la saveur d'alexandrinisme »[1] qu'on cherchait dans ses traits. « L'expression de la physionomie est un mélange de sensualité et de légère mélancolie, une de ces nuances qu'aimait à rendre l'art hellénistique ». L'uraeus n'est, il est vrai, qu'une adjonction du copiste, mais alors qu'on le considérait comme partie intégrante du prototype, sa présence rappelant le culte d'Isis influait sur l'expression : « dans la physionomie se reflète le caractère à la fois sensuel et mystique de cette religion »[2]. Mais la statue, quel que soit le nom qu'on veuille lui donner[3], dérive d'un prototype du Ve siècle ; aussitôt ce caractère chronologique établi, on a fait remarquer dans le corps de cette femme les formes robustes et viriles que l'artiste du Ve siècle prête encore à ses modèles féminins, et au lieu de l'expression sensuelle, attribuée par certains au copiste[4], on n'a plus vu que la gravité habituelle des têtes de l'archaïsme, et on l'a comparée à celle de la Pénélope funéraire du Vatican[5].

* * *

[1] Collignon, SG., II, p. 686.
[2] Helbig-Toutain, I, p. 422 sq.
[3] Pour Klein, ce serait la plongeuse Hydna, JOAI, X, p. 141 ; *Berliner Phil. Woch.*, 1908, p. 27 ; cf. Deonna, A., I, p. 364.
[4] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 225.
[5] Klein, *Gesch. d. gr. Kunst*, I, p. 397.

« Chaque génération imagine à nouveau les chefs-d'œuvre antiques et leur communique de la sorte une immortalité mouvante »[1]. Comme nous, les critiques anciens voyaient dans les œuvres d'art plutôt ce qu'ils y mettaient que ce qui y était en réalité[2]. Les Alexandrins prêtaient aux personnages mythologiques chantés par les auteurs antérieurs la mentalité de leur époque ; ils leur donnaient « l'attitude et les façons du milieu ou les introduit le poète ; ces personnages austères ou touchants deviennent galants et aimables, jusqu'à ce qu'enfin, avec Ovide, ils finissent par s'écrire des lettres fort spirituelles, mais fort peu héroïques »[3]. La chaste Pénélope d'Homère devient chez eux une effrontée, cherchant, comme les dames hellénistiques, à aguicher ses amants[4]. Maintes fois, les auteurs de l'Anthologie décrivent des œuvres d'art d'une époque antérieure, dont ils sont incapables de comprendre l'esprit[5]. La description d'une statue de Polyxène attribuée à Polyclète est plus conforme à l'idéal hellénistique qu'à celui du Ve siècle : « Ses voiles sont déchirés, mais voyez comme elle cache pudiquement sa nudité dans ses voiles, la malheureuse ; elle implore la vie, et dans ses yeux se peignent tous les malheurs de la guerre de Troie »[6].

Il serait intéressant de rechercher les opinions diverses émises sur l'expression d'une statue déterminée, telle

[1] Anatole France.
[2] REG., 1894, p. 344, note 3, ex.
[3] Couat, *La poésie alexandrine*, p. 67.
[4] Deonna, A., I, p. 251 sq. : III, p. 494, ex.
[5] RA., 1894, I, p. 316, 319.
[6] *Ibid.*, p. 353.

que la Niobé[1], l'Apollon du Belvédère, etc., et qui ont varié considérablement suivant les époques[2]. Mais il en est ainsi de tout l'art antique, qui a été différemment apprécié suivant les temps, et dans lequel, à tour de rôle, on a cherché le calme et la sérénité parfaite, ou la volupté. Aucune de ces vues n'est entièrement fausse, parce que chacune met en lumière un trait particulier de l'art grec qui a réellement existé : si la sérénité a dominé l'art du Ve siècle, la volupté est bien la note dominante de l'art alexandrin ; aucune toutefois n'est juste, parce que toutes, généralisant cette parcelle de vérité, attribuent à la Grèce entière, en bloc, ce qui n'est vrai que pour une période déterminée. Le tort de l'ancienne critique a été de confondre ensemble des œuvres très diverses, et de chercher la règle commune entre les frontons d'Egine, les sculptures de Phidias, la Vénus de Milo, l'Apollon du Belvédère, qui, appartenant à des points différents de l'évolution artistique en Grèce, dénotent chacun une sensibilité différente.

Influence de certaines théories erronées. — On comprend que certaines de ces théories, dont l'étude des monuments démontre la fausseté, aient pu détourner les

[1] Overbeck, *Griech. Plastik* (4), II, p. 91.

[2] Sur la variation de l'idéal grec chez les modernes, Deonna, A., I, p. 241 sq. : Canat, *La renaissance de la Grèce antique;* Yvonne de Romain, *Les dieux eternels;* Hautecœur, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle,* etc...

savants de rechercher sur les visages des œuvres antiques l'expression des sentiments de l'âme, en leur faisant croire que cette recherche serait inutile. J'ai en vue un dogme très ancien, celui de la sérénité de l'art grec[1], croyance qui, pendant des siècles, a dénié arbitrairement à l'artiste antique la faculté et le désir de rendre l'expression sur les visages, qui, exacte pour une période déterminée de cet art, pour le Ve siècle classique, ne l'est plus pour les époques ultérieures, mais qui fut étendue systématiquement à l'art grec tout entier. Au nom du Beau Idéal, de certaines théories livresques d'esthétique, qui condamnaient le réalisme sous toutes ses formes, et par conséquent la représentation des passions, on prétendait retrouver dans l'art antique ce calme parfait des traits que ne peuvent émouvoir la douleur et la joie. Pour Lessing, pour Winckelmann, et pour nombre de leurs disciples jusqu'à nos jours, la Beauté parfaite existe « lorsque nulle émotion ne trouble la sérénité de l'âme, lorsque l'aiguille de la balance ne s'incline ni vers la douleur, ni vers la gaîté, et que l'esprit se recueille dans le calme profond de la satisfaction et de l'oubli de lui-même... L'expression change les traits du visage, elle altère par conséquent les formes qui constituent la beauté. Or, plus cette altération est grande, plus elle est préjudiciable à la beauté... Ce n'est que dans le calme que l'artiste peut parvenir à rendre

[1] Sur ce dogme, que j'ai étudié et combattu, Deonna, A., I, p. 97 sq. ; Canat, *op. l.*, p. 121 sq., 258 sq. ; Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques. De Poussin à Diderot*, 1909. Cf. Lagrange, Le miracle grec et les rythmes de l'art, *Le Correspondant*, 1913 p. 440 sq.

Fig. 16. — Tête de Laocoon.
Vatican.

l'essence même de l'art »[1]. L'art grec, ayant atteint la perfection, suivant un autre dogme étroitement lié à celui-ci[2], doit montrer dans ses œuvres ce calme absolu, que l'on retrouve jusque dans les monuments les plus pathétiques. Quoi de plus expressif que le Laocoon *(fig. 16)*, dont le visage exprime la douleur physique avec une intensité que la sculpture moderne ne saurait dépasser? Toutefois, hypnotisés par le dogme de la sérénité, les anciens critiques voyaient paraître dans ces tourments affreux « l'âme ferme d'un grand homme, qui lutte contre ses maux, et qui veut étouffer les angoisses de la douleur[3]... Tandis que la souffrance enfle ses muscles et tire violemment tous ses nerfs, on voit la sérénité de son esprit briller sur son front gonflé »[4]! Et plus tard encore : « les cris affreux que poussait Laocoon sous l'étreinte des serpents, la statuaire antique les a réduits à des soupirs pour ne pas trop déformer les traits du héros »[5]. Niobé pleure ses enfants morts et mourants; toutefois, elle s'efforce de sauver encore sa plus jeune fille réfugiée entre ses bras, et elle lève au ciel un visage désespéré. Mais cette image de la douleur maternelle, cette « Mater dolorosa de l'art antique », comme l'appelait Feuerbach[6], est choisie elle aussi par les anciens critiques comme un exemple admirable de la sérénité grecque[7], et

[1] Winckelmann, *Hist. de l'art*, I, p. 415, 416, 424, 603 sq., etc.
[2] Deonna, A., I, p. 81 sq.
[3] Winckelmann, *op. l.*, I, p. 425.
[4] *Ibid.*, II, p. 293; cf. Canat, *op. l.*, p. 222, 259 sq.
[5] Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 489.
[6] On a fait cette comparaison à propos de diverses œuvres de l'art grec, cf. coupe de Douris, p. 78.
[7] Canat, *l. c.*; Blanc, *op. l.*, p. 349.

l'on n'a garde, en célébrant sur tous les modes ce calme parfait de la statuaire antique, d'oublier cet exemple devenu classique ! « On admirerait moins la tête de Niobé, dit Raoul-Rochette, et on la plaindrait moins, si son visage était déformé par la souffrance [1] ». Overbeck, dont nous consultons encore avec fruit l'histoire de la plastique grecque, rappelle les paroles de Feuerbach : « still wie eine geknickte Blume », et renchérit sur son devancier [2].

* * *

Il est inutile de donner plus d'exemples. On dira que ce sont là des idées surannées, et que les archéologues d'aujourd'hui ont renié cette croyance fausse. Il est vrai. Mais on le sait, les croyances ont la vie tenace, et continuent leur existence en dehors des cercles compétents qui en ont démontré la fausseté. Si les archéologues classiques on renié le dogme de la sérénité grecque que leur avait imposé pendant longtemps la vieille esthétique, les historiens de l'art moderne ne sont pas encore entièrement délivrés de ce joug — j'en ai donné déjà des exemples [3] — et continuent comme jadis à opposer au calme antique *(fig. 17)* la recherche de l'expression caractéristique de l'art chrétien [4] *(fig. 18)*; ils approuvent, en termes variés, cette phrase burlesque de

[1] Canat, *op. l.*, p. 131.
[2] *Op. l.*, (4), II, p. 85, 87.
[3] Deonna, A., I, p. 102.
[4] Sur cette antithèse entre l'art grec et l'art chrétien, *ibid.*, p. 103 sq.

Fig. 17. — Tête du IIIe siècle avant Jésus-Christ.
(Géant mourant de Florence.)

La sérénité grecque!

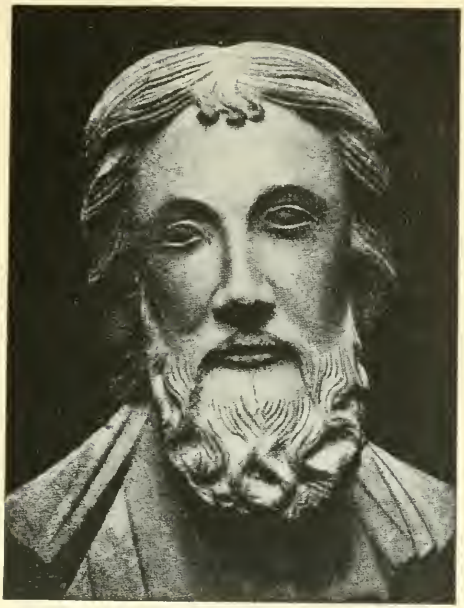


Fig. 18. — Tête du XIIIe siècle.
(Springer, *Handb. d. Kunstgesch.* (8), II, p. 709, fig. 556.)

Le pathétique chrétien !

Piderit[1], que les Grecs, « sur les vagues en furie des passions, ont versé pour ainsi dire l'huile calmante du calme antique ». M. Reymond, dont on apprécie les beaux volumes sur la sculpture florentine, énonce à maintes reprises cette antithèse entre l'art chrétien qui cherche à émouvoir, et l'art grec qui s'attache avant tout à la représentation des formes du corps ; il vante « ces qualités de mesure et de sobriété, cette simplicité et ce calme dans l'expression des sentiments de l'âme, qui nous sont donnés comme étant la caractéristique de cet art »[2].

* * *

Certains archéologues toutefois, tout en n'admettant plus cette antithèse brutale entre l'art antique, calme et serein,

[1] *La mimique et la physiognomonie*, p. 28.

[2] *Sculpture florentine*, I, p. 9-10, 13, 17. Il oppose à l'art antique l'art florentin, « qui a recherché de préférence l'agitation, la complication des mouvements, le charme des passions » (p. 17) ; en décrivant la Madeleine de Donatello, il s'exprime ainsi : « Ici, Donatello, à l'encontre des anciens, pense que la recherche essentielle et unique de l'artiste ne saurait être la beauté des formes, l'être dans la plénitude de sa santé, de son développement, de sa normalité. Il ne recule pas devant la forme usée par la vie, déformée par la douleur... A l'idéal grec se substitue l'idéal moderne, tel que l'âme chrétienne l'a fait », p. 153 sq. Cf. au contraire la représentation de la vieillesse, commune aux artistes hellénistiques et à ceux du XVe siècle (Deonna, A., III, p. 396, 416). Parlant de l'art grec du Ve et de l'art français du XIIIe, M. Reymond oppose ces deux périodes l'une à l'autre, alors que nous savons au contraire qu'elles présentent de profondes analogies spirituelles (Deonna, *op. cit.*, III, p. 191 sq.) : « Si le Ve siècle grec est incomparable pour la perfection de la forme, le XIIIe siècle français par la haute valeur morale des idées... » (p. 7).

et l'art chrétien, expressif, s'efforcent de prendre un moyen terme. M. Della Seta montre comment l'art grec a passé de la sérénité du Ve siècle à la recherche du pathétique des hellénistiques ; mais il lui refuse d'avoir su mesurer l'expression à l'état d'âme, et n'admet que deux tendances, sentimentale chez Praxitèle, douloureuse chez Scopas, qui sont conventionnelles, et qui sont outrées à l'époque hellénistique. Seul, l'art chrétien a pris comme problème central ce que l'art grec avait négligé, l'expression du visage, les luttes de l'âme et non plus celles du corps[1]. Le P. Lagrange lui aussi prend la même position, et tout en admettant que l'antique antithèse ne peut subsister, trouve que chez les Grecs l'expression de la souffrance est toujours digne et mesurée, qu'ils n'ont jamais rendu « la peur et la lâcheté flétrissante à la pensée de la mort » ; comme preuve, il compare aux stèles funéraires du Ve siècle le Monument aux Morts de Bartholomé, avec « ces misérables qui s'approchent de la porte sombre comme des condamnés que l'on traîne à la guillotine »[2]. Mais c'est commettre la même erreur que les anciens critiques que de comparer les stèles de l'époque impassible de l'art grec à une œuvre d'une époque de réalisme !

* * *

L'étude que nous entreprenons montrera avec évidence ce que l'on sait déjà[3], c'est que l'art grec a suivi dans la

[1] *Religione e arte figurata*, p. 277.
[2] *Le Correspondant*, 1913, p. 467-8.
[3] Deonna, A., III, *Les rythmes artistiques*.

recherche des sentiments la même évolution que l'art chrétien, passant de l'idéalisme inexpressif au réalisme de plus en plus expressif. Le nier, serait nier l'évidence des monuments, source de notre connaissance. Il ne faut pas que des considérations étrangères à la science interviennent pour maintenir coûte que coûte l'antithèse entre l'art païen et l'art chrétien, afin de ne point permettre au paganisme et au christianisme de fraterniser, et d'avoir été aussi beaux et aussi purs à certaines époques l'un que l'autre. Le P. Lagrange, qui admet séparément les analogies frappantes que j'ai relevées entre les deux arts, ne peut se résoudre à croire que le même rythme ait dominé la marche de l'art grec et celle de l'art chrétien, et c'est au nom de la religion qu'il s'y refuse, en l'avouant franchement. « C'est quelque chose de reconnaître la valeur artistique des imagiers chrétiens et de comparer les chefs-d'œuvre de la sculpture du XIIIe siècle à ceux du siècle de Périclès, mais cet avantage serait bien chétif, et notre succès plus que compromis, si la pensée religieuse chrétienne était du même coup mise sur le même rang que la pensée religieuse des Grecs. Franchement, j'aimerais mieux qu'on accusât l'art chrétien d'avoir sacrifié le corps dans l'élan qui emportait l'âme. Il y a donc au fond de ces thèmes une question religieuse... »[1].

[1] *Le Correspondant*, 1913, p. 443-4.

II. — LES FACTEURS ARTISTIQUES, RELIGIEUX ET SOCIAUX DE L'EXPRESSION

A. LES DIVERSES BRANCHES DE L'ART AU POINT DE VUE DE L'EXPRESSION DES SENTIMENTS

ART ET RÉALITÉ

A rechercher sur les visages le reflet des émotions de l'âme, la statue gagne un intérêt nouveau. Ce n'est plus un froid bloc de pierre, dont l'érudit discute l'attitude, les formes, ou le style du maître qui l'a créée. Elle s'anime et prend vie ; elle révèle les sentiments mêmes qu'éprouva l'artiste, ou ceux qui furent caractéristiques de son époque. Et l'on voit avec surprise que l'art grec a connu les nuances les plus diverses du sentiment, les plus tendres et les plus violentes, les plus nobles et les plus basses. On l'a dit souvent avec raison : les Grecs ont créé en art l'expression de la physionomie[1]. Car ils ont été des hommes comme nous, et n'ont point vécu, comme les historiens de l'art tendent souvent à le faire croire, dans un monde irréel, au-dessus des passions humaines, mais ils ont été tristes et joyeux, et nous en ont laissé la preuve dans leurs monuments.

Ces nuances d'expression, on ne cherchera point à trop

[1] Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 30 ; Girard, MG., II, nos 23-5, p. 10.

les préciser. Les physionomistes eux-mêmes, qui étudient les visages des vivants, sont souvent embarrassés de dire à quel sentiment correspond telle expression fugitive. Les difficultés sont plus grandes encore dans l'étude de l'art figuré, où tant de facteurs divers viennent entre choquer leurs effets. Les Grecs ont-ils été sensibles, comme on l'a dit[1], à des nuances d'expression que nous ne pouvons plus saisir ? Il se pourrait. Quoi qu'il en soit, on ne prétendra qu'à des approximations générales, et on ne suivra pas les traces de ces anciens physionomistes qui ont voulu lire avec subtilité sur les visages des statues les sentiments les plus fins et les plus délicats, avec une précision toute mathématique. On cherchera avant tout à montrer quels sont les facteurs qui concourent en art à l'expression, et comment l'art grec parvint à exprimer sur les visages les diverses émotions qui agitent le cœur humain.

* * *

Les physionomistes ont montré que les principales expressions sont les mêmes dans le monde entier, parce qu'elles sont basées sur des réactions physiologiques[2] ; ils ont indiqué par le jeu de quels muscles ces sentiments se

[1] Boutmy, *Philosophie de l'archit. en Grèce*, p. 107.

[2] Darwin, *L'expression des émotions* (2), p. 10, 387 ; Mantegazza, *La physionomie et l'expression des émotions*, p. 197. Sur les travaux concernant l'expression, on consultera : Mantegazza, *op. l.*, p. 1 sq. (référ.); Piderit, *La mimique et la physiognomonie*, p. 2 sq., 179 (référ.); Darwin, *op. l.*, trad. Pozzi-Benoit (2), p. 1 sq. (référ.) : Cuyer, *La mimique*.

traduisent sur les visages [1]. Il semble qu'il n'y ait point eu de différences entre les Grecs et nous au point de vue de ces formes expressives, et il apparaît erroné de leur refuser le don de l'émotion que nous possédons. C'est toutefois ce que pensait Dumont qui, prétendant avoir retrouvé dans les campagnes de la Grèce moderne le même type idéal qu'aimait l'art serein du Ve siècle, s'exprime ainsi : « Les membres y ont moins la force qui vient de l'exercice qu'une solidité, une dureté même, qui semblent être dans les chairs aussi bien que dans les muscles. De là pour les nerfs une grande difficulté à transmettre les impressions ; par suite, la lenteur et la gravité des mouvements, par suite aussi la régularité de tous les traits ; les émotions sont évidemment rares, souvent obscures ; le visage n'a pas cette mobilité qui, dans nos pays est une condition de la grâce ; le sourire remue la figure par larges masses au lieu de se jouer dans mille nuances aussi rapides que délicates » [2]. Viollet-le-Duc croyait aussi retrouver chez les paysans du Morvan le type sculptural du moyen âge [3]. De telles opinions ne proviennent-elles pas d'une confusion entre l'art et la réalité ?

Il convient donc de bien concevoir les rapports qui existent entre l'art et la réalité dont il s'inspire, afin d'éviter les erreurs d'interprétations. Parce que le Grec a connu les divers sentiments de l'âme, s'ensuit-il qu'il les ait toujours représentés dans son art ? Entre l'émotion ressentie

[1] Muscles du visage, Darwin, *op. l.*, p. 24-5, fig. 1-3.
[2] MG., I, n° 2, 1873, p. 47.
[3] *Dict. d'arch.*, VIII, p. 113-5.

et sa réalisation dans la matière, s'interposent une quantité de facteurs qui viennent en faciliter ou en empêcher l'exécution, et qu'il n'est pas sans intérêt de déterminer.

* * *

Dans toute œuvre d'art, il est nécessaire de tenir compte de deux facteurs importants, l'élément technique, et l'élément spirituel, et toute étude qui négligerait l'un au profit unique de l'autre serait forcément incomplète et faussée.

C'est pourquoi l'on devra examiner comment l'incapacité technique a empêché l'artiste de rendre l'expression du visage alors même qu'il l'aurait voulu ; comment, au cours du temps, les progrès techniques ont levé toutes ces entraves. Le modelé de l'œil, de la bouche, ces deux organes principaux de l'expression, devront être étudiés minutieusement.

Puis on notera les modifications qui se sont produites au cours du temps dans les sentiments religieux, sociaux, esthétiques, etc.

* * *

En recherchant la part de chacun de ces facteurs, on constate souvent que, grâce à leur action, il n'y a pas

accord entre la réalité et l'art. En voici un exemple. Les races inférieures, les primitifs comme les enfants, manifestent volontiers leur joie par des rires et des éclats bruyants[1], et leur sensibilité rudimentaire ne les rend encore que peu accessibles à la douleur physique et morale[2]. Or, à cause de l'inexpérience technique des commençants, les visages sont inexpressifs ou n'ont qu'une expression involontaire. En revanche, la sensibilité augmente avec la civilisation, la supériorité de race et d'intelligence[3]; mais alors intervient souvent en art le facteur social de convenances, qui réfrène l'indication des sentiments; c'est ce qui se produit au Ve siècle, dont l'idéalisme s'oppose à la manifestation des passions.

Il peut y avoir accord entre l'élément technique et l'élément spirituel : si les têtes du IVe siècle sont déjà passionnées, c'est que la technique s'est assouplie, et ayant emprunté à la peinture son souple modelé, n'oppose plus aucune difficulté à la main de l'artiste, et lui permet de réaliser bien plus de nuances d'expression qu'antérieurement; en même temps, la société a changé, et l'idéal austère du Ve siècle, modifié, humanisé, est devenu accessible à toutes les passions.

Ces trois exemples montrent trois cas divers qui peuvent se produire, suivant la prédominance de l'élément technique ou de l'élément spirituel. Dans le premier, c'est l'inexpérience technique qui met obstacle à la réalisation des pas-

[1] Sully, *Essai sur le rire*, p. 23.
[2] Ribot, *La psychologie des sentiments*, p. 36 sq.
[3] Dumas, *La tristesse et la joie*, p. 20.

sions dans l'art ; dans le second, alors que la technique progressée en rendrait l'exécution facile, l'idéal spécial d'une époque s'y oppose ; et dans le troisième, tous deux concourent à obtenir le maximum d'effet, comme cela s'est produit à l'époque hellénistique (*fig. 19*).

Fig. 19. — Tête d'Aphrodite de Pergame. IIIe siècle av. J.-C. Musée de Berlin.

. . .

Il s'agit donc de discerner les possibilités diverses, et de trouver la cause exacte qui produit le phénomène. On aurait tort de considérer en bloc tous les cas semblables, et de ne pas admettre que souvent les analogies sont déterminées par des causes variées. Cette erreur, on l'a commise en bien des domaines. Dans les faits de cannibalisme, on n'a pas distingué suffisamment les idées très différentes qui le provoquent, le désir de se procurer des aliments, celui de s'incorporer les qualités du mort, etc.[1]. En étudiant les cas de nudité corporelle, on voit qu'elle peut avoir une valeur rituelle, pour l'homme qui se présente devant la divinité ou qui exécute certains rites magiques ; que ce peut être une nudité d'humiliation, celle des captifs devant

[1] Foucart, *Histoire des religions et méthode comparative*, p. 376, note 1.

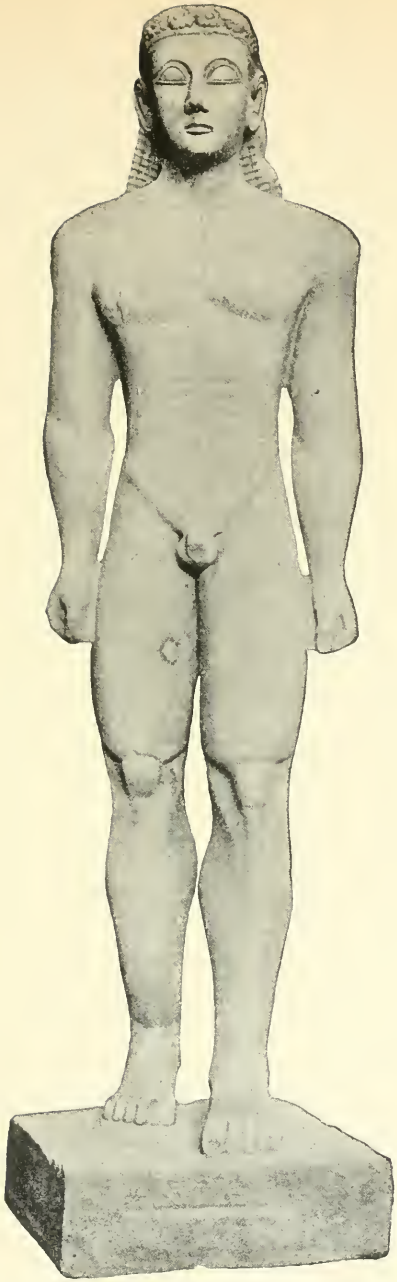


Fig. 20. — Kouros du Cap Sounion, VIe siècle av. J.-C.
Musée d'Athènes.

leur vainqueur, comme sur les monuments chaldéens et assyriens ; ce peut être encore une convention naïve provenant de l'inhabileté des commençants à indiquer le vêtement sur le corps ; c'est la nudité idéale des statues grecques *(fig. 20)*; ou bien ce sera, sur un lécythe blanc attique, la nudité factice, provenant de ce que la couleur des habits a disparu, et que seul le dessin du corps est resté.

Il en est de même pour l'expression des sentiments. Ici aussi, il faut discerner les causes diverses qui peuvent concourir à un résultat en apparence identique. En examinant telle tête dont l'expression nous aura frappés, nous devrons nous demander si cette expression a été voulue par l'artiste et correspond bien aux sentiments qu'elle exprime en réalité sur une tête vivante, si ce n'est qu'une convention artistique, ou encore si elle n'est pas complètement involontaire, et ignorée de l'ouvrier.

* * *

Ainsi l'art n'est pas toujours l'expression de la réalité, puisque l'élément technique et l'élément spirituel (convenances sociales, idéal artistique, etc.) peuvent la modifier. Il semble que ce soit là une banalité ; mais banalité qu'il est bon de répéter, puisqu'on voit souvent les archéologues confondre réalité et art, et vouloir, par exemple, retrouver jusque dans les œuvres les plus primitives, l'image fidèle

d'une race, alors que le dit trait caractéristique n'est déterminé que par les conventions techniques[1].

Mais on a dit aussi que l'art est l'expression de la société. Cela est vrai dans les époques avancées, où l'artiste se joue des difficultés techniques. Cela ne l'est pas pour les périodes où il subit encore cette contrainte technique, qui substitue à son désir des formes involontaires. Dira-t-on des grossières idoles énéolithiques, des figurines d'ivoire du Dipylon, ou encore de la statue dédiée au VIe siècle par Nicandra *(fig. 21)*, qu'elles sont révélatrices des époques auxquelles elles appartiennent ? Elles ne révèlent autre chose que la maladresse de l'ouvrier, laquelle est partout la même chez les commençants.

Ce sont les actions de ces divers facteurs qu'il convient d'examiner tout d'abord.

[1] Deonna, A., II, p. 235 sq. : *Compte rendu du XIVe congrès international d'Anthropol. et d'Archéol. préhist.*, I, p. 535 sq. : RA., 1913, *A propos d'un bas-relief de Laussel.* Certains archéologues ont cru à l'origine négroïde de Bouddha, parce que les sculpteurs, suivant une convention générale de l'art (Deonna, A., III, p. 156 sq.), rendaient sa chevelure par des boucles recroquevillées, semblables aux cheveux crépus des nègres. Goblet d'Alviella, *Ce que l'Inde doit à la Grèce*, p. 56. D'autres ont voulu étudier, au point de vue physiologique, la forme de la vulve des statuettes quaternaires, et en déduire des considérations scientifiques ! *L'homme*, I, p. 515.

Fig. 21. — Statue dédiée par Nicandra.
Musée d'Athènes.

LITTÉRATURE ET ART FIGURÉ

Amplification littéraire. — Il faut se garder de prendre au pied de la lettre les descriptions que les auteurs anciens donnent de l'expression de certaines statues ; il s'agit souvent d'un simple procédé littéraire, qui consiste à prêter à la matière inerte l'illusion de la vie. Les primitifs croyaient, pour des raisons magiques[1], à la vie des statues ; mais quand les écrivains hellénistiques les animent, et, comme Hérondas, feignent d'avoir sous les yeux non plus une peinture, une statue de marbre ou de bronze, mais bien l'objet vivant lui-même, nous comprenons qu'il ne s'agit que d'un exercice de rhétorique, inspiré par leur ardent désir de réalisme. « Vois, ma chère, ce jeune enfant qui regarde en haut vers cette pomme ; il mourrait de ne pas l'avoir, n'est-ce pas ? *(fig. 22)* ... Par les Parques, vois cet enfant, comme il étrangle l'oie ! si le marbre n'était pas là devant toi, tu jurerais qu'il va parler ; pour sûr avec le temps, les hommes finiront par faire vivre la pierre elle-même. Et cet enfant nu, si je le pinçais, n'en garderait-il pas la marque »[2] ? Le Diadumène de Polyclète semble respirer[3] ; une statue de Démétrios d'Alopéké s'élance de sa base, et le vent agite les rares poils de la barbe du stra-

[1] Ci-dessous, p. 144 sq.
[2] Hérondas. Cf. Legrand, *Etude sur Théocrite*, p. 135.
[3] Paris, *Polyclète*, p. 48-9.

tège Pélichos[1]. En passant près de la vache de Myron, le taureau mugit, la croyant en vie[2]...

Himérius dit d'une statue qu'elle était pudique et rougissante : prendrons-nous au sérieux cette image de rhétorique, et croirons-nous, avec Preller, que les joues de cette Athéna, dans laquelle on a voulu reconnaître sans motif la Lemnia de Phidias, étaient vraiment peintes en rouge[3] ? Les épigrammes de l'Anthologie donnent souvent aux visages des statues des expressions qu'il était impossible à l'artiste d'exprimer, parce qu'elles sont trop subtiles. « La langue des formes est moins claire que celles de mots »[4] ; ce que le littérateur peut se permettre, le sculpteur ou le peintre ne peut parvenir à le rendre, même s'il en a l'intention. Les physionomistes l'ont dit : « on peut percevoir très nettement un changement dans une physionomie, sans pouvoir spécifier en quoi ce changement consiste »[5] ; la difficulté est encore plus grande, quand on veut l'exprimer non plus par des paroles, mais dans la matière.

Exercices littéraires, ces descriptions du Pâris d'Euphranor, dont le visage trahissait qu'il était à la fois le juge des trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille ; du Démos de Parrhasios, qui montrait à la fois les défauts et les qualités les plus opposés du peuple athénien ; de Médée, où la fureur de l'amante s'alliait à la tendresse de

[1] Collignon, SG., II, p. 185.

[2] Sur les nombreuses épigrammes célébrant le réalisme de cette œuvre, Paris, GBA., 1896, I, p. 486 ; RA., 1894, I, p. 351.

[3] MG., II, nos 21-2, p. 31 : DA., s. v. Statuaria, p. 493.

[4] Perrot, HA., I, p. 22.

[5] Darwin, *L'expression des emotions* (2), p. 13, 386

Fig. 22. — Enfant à l'oie.

Musée de Vienne.

la mère ; de Niobé, saisie au moment précis où l'espoir et les supplications peuvent encore se joindre chez elle à la douleur et aux malédictions ; d'Iphigénie, à la fois prêtresse courroucée, et sœur tendre qui retrouve son frère : « la pitié et la fureur se mêlent sur son visage »[1].

Avance de la littérature sur l'art figuré. — On a maintes fois fait observer avec raison qu'il y a une notable différence d'évolution entre la littérature et l'art figuré[2], la première n'étant point entravée par les difficultés techniques, et sachant de bonne heure exprimer par le langage et l'écriture les nuances expressives que le second ignore pendant longtemps. Entre l'idéal que se forge l'artiste, entre l'image qu'il voit clairement dans son esprit et leur exécution, il y a un abîme, et, une fois réalisées, les conceptions les plus belles et les plus élevées ne répondent plus que d'une manière imparfaite aux rêves qui les ont créées. Le poète et l'écrivain, s'ils éprouvent cette désillusion et ne reconnaissent souvent plus ce qu'avait enfanté leur cerveau, la subissent cependant à un degré moindre que le sculpteur ou le peintre, dont le travail mental ne peut être réalisé aussi directement, mais se complique des difficultés que leur

[1] Cf. RA., 1894, I, p. 315 sq. ; 354 sq.

[2] Les anciens le remarquaient déjà, cf. MG., I, nº 5, 1876, p. 25 ; Deonna, A., II, p. 26 ; RA., 1893, II, p. 63 sq. (Lessing) ; Deonna, *ibid.*, 1913, *Influence de la technique sur l'œuvre d'art ;* Perrot, HA., I, p. 106.

suscitent l'outil qu'ils tiennent en main et la matière qu'ils mettent en œuvre.

. . .

C'est cette différence dans la résistance technique qui explique en partie l'essor plus rapide que prend la litté-

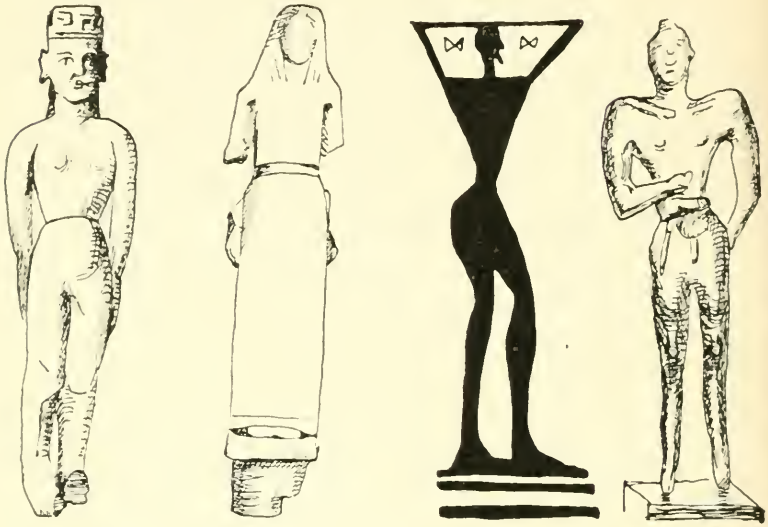


Fig. 23. — 1. Ivoire du Dipylon ; 2. Statue de Nicandra, cf. fig. 21 ; 3. Vase du Dipylon : 4. Bronze minoen. (Cf. Deonna, A., II, p. 204, fig. 60.)

rature, son avance sur l'art figuré. Au temps d'Homère, le copiste sait différencier les dieux entre eux, il sait leur prêter, ainsi qu'à ses héros, les nuances de phy-

sionomies les plus variées[1], plus précises et plus subtiles dans l'Odyssée que dans l'Iliade[2]. Mais le sculpteur taille les grossières statuettes du Dipylon, raides et barbares comme les fétiches de quelque peuplade actuelle de l'Afrique, et le peintre trace sur les vases funéraires des scènes où son inexpérience retrouve toutes les conventions des arts dans l'enfance (*fig. 23*). Quelques siècles après, la passion qui anime l'œuvre dramatique d'Euripide ne se manifestera dans la plastique qu'au IVe siècle au plus tôt, de même que la sensibilité qui déborde dans la littérature chrétienne depuis saint François d'Assise ne trouve son expression figurée qu'aux XIVe et XVe siècles...

* * *

Il faut donc tenir compte de cette différence d'évolution entre ces deux domaines en étudiant l'expression, ne point penser que les sentiments décrits par la littérature se retrouvent à la même époque dans l'art figuré; et l'on ne saurait approuver cette critique : « M. X. a trop de culture et de philosophie pour ne pas observer que les évolutions de l'art, qui sont celles de l'esprit grec lui-même, se produisent simultanément dans les œuvres de la plastique et dans celles de la littérature »[3]. Cette erreur, Winckel-

[1] REG., 1894, p. 1 sq., l'expression des sentiments dans la littérature grecque avant Eschyle; dans Homère, p. 4 sq.
[2] *Ibid.*, p. 23 sq.
[3] BCH., 1898, p. 583.

mann la commettait aussi, quand il disait : « Nous serions autorisés à croire que les anciens statuaires, qui avaient l'occasion de poser mainte statue équestre, contre une seule qu'on érige de nos jours, connaissaient aussi bien les qualités d'un bon cheval que leurs écrivains et leurs poètes ; et nous ne pouvons douter que Calamis n'ait eu autant de sagacité qu'Horace et Virgile à bien saisir les qualités et les beautés d'un cheval »[1]. C'est négliger l'élément technique qui s'interpose entre la connaissance, l'idée, et son exécution dans la matière.

Les convenances sociales. — Mais l'élément technique n'est pas le seul qui détermine cette différence entre la littérature et l'art figuré. Les convenances sociales s'imposent beaucoup plus rigoureusement en art qu'en littérature. Les dieux chaldéens, dans les textes, sont soumis à toutes les passions humaines ; comme ceux d'Homère, ils pleurent de pitié ou d'effroi, ils crient, ils rient : « Il s'affligea, il gémit, il cria bien haut, son cœur se serra, sa face se décomposa, les sanglots lui brisèrent la poitrine »[2]. Mais le sculpteur chaldéen ou assyrien a-t-il jamais osé traduire une telle image de réalisme ? Il aurait cru commettre un sacrilège que de rabaisser la dignité divine aux angoisses des mortels,

[1] HA. (trad. 1802), I, p. 491.

[2] Maspéro, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*. I, p. 569, 577, 578, 694, etc.

qui, eux aussi, sont impassibles dans son art. En Egypte, Râ, mordu par le serpent d'Isis, pousse des hurlements de douleur : « Il ne trouva que leur répondre, tant ses lèvres claquaient, tant ses membres tremblaient... l'eau coule sur sa face comme en la saison d'été »[1]. Trouve-t-on dans l'art égyptien l'image de cet effroi, ou même celle de la vieillesse décrite avec tant de réalisme dans les Instructions de Phtahotpou : « Quand l'âge est là, et que la vieillesse arrive, la débilité vient et la seconde enfance, sur laquelle une misère s'abat chaque jour ; les yeux se rapetissent, les oreilles s'étrécissent[2]... »

C'est pour avoir méconnu ce principe que Lange, montrant sur un relief assyrien l'image calme du roi tuant le lion, affirme qu'Homère et les tragiques grecs ont été bien supérieurs, en décrivant les puissants saisis de passion[3]. En choisissant ses points de comparaison non pas entre une œuvre figurée et une œuvre littéraire, mais uniquement parmi les monuments de l'art ou parmi les monuments littéraires, il aurait vu que cette différence n'existe plus, car, si les dieux sont aussi passionnés dans les textes assyriens que dans ceux d'Homère, ils sont tout aussi impassibles sur les reliefs assyriens que dans les œuvres classiques de la plastique grecque, parce que les lois qui régissent l'art figuré ne sont pas celles de la littérature, et qu'il faut tenir compte de l'élément technique entravant le rendu

[1] Maspéro, *op. l.*, I, p. 163.
[2] *Ibid.*, I, p. 400 ; cf. décrépitude de Râ, Jéquier, *Hist. de la civilisation égyptienne*, p. 35.
[3] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 5.

fidèle de la passion, comme aussi des convenances sociales qui interdisent, on le verra, les visages pathétiques.

L'idéal littéraire et l'idéal plastique. — Cette divergence se maintient du reste dans tout l'art antique. M. Girard, étudiant l'expression des masques dans Eschyle, montre la contradiction, chez ce poète comme chez ses successeurs, entre les expressions des visages qu'il imagine dans ses pièces, et celles qu'il montre aux regards[1]. Mais, plus tard encore, quand l'art hellénistique aura atteint le comble du pathétique, jamais cependant les visages des statues ne seront aussi violemment expressifs que s'il étaient la transcription directe des descriptions littéraires, car si l'oreille n'est point choquée par ces dernières, la vue ne pourrait supporter la crispation grimaçante des traits, dans des œuvres qui n'ont pas la prétention d'être grotesques. Que l'on n'aille toutefois point faire argument de cette constatation pour ressusciter la vieille antithèse entre l'art antique et l'art chrétien, déjà combattue[2]. Il s'agit d'un principe qui n'est point spécial à l'art grec, mais général, et dont on constate l'application aussi bien dans l'art chrétien.

[1] REG., 1895, p. 130; cf. 1894, p. 370 sq.
[2] P. 83 sq.

Certes, entre la littérature et l'art, les rapports sont souvent très étroits : les textes permettent de mieux comprendre les monuments, comme ces derniers peuvent aussi éclairer les textes[1]. Ce ne sont pas seulement des analogies de sujets, ce sont aussi des analogies de style : les poésies de Pindare trahissent le même idéal que les métopes d'Olympie, Sophocle explique le Parthénon, Euripide répond au réalisme de certains artistes isolés du Ve siècle, comme Démétrios d'Alopéké. Il y a, de l'un à l'autre domaine, des emprunts réciproques...

* * *

Mais souvent aussi les artistes puisent à des sources qui sont en contradiction avec les textes littéraires. On aurait tort de chercher sur les scènes des sarcophages chrétiens la transcription fidèle du dogme, et les divergences qu'on y trouve proviennent de ce que les artistes s'inspirent des liturgies funéraires, des textes que l'on récitait, des psaumes

[1] Deonna, A., I, p. 187 sq. (référ.): Robert, *Bild und Lied*. Les opinions varient sur ces relations entre la littérature et l'art grec, cf. Pottier, MP., 16, 1909, p. 99 sq. (p. 100, référ.). On peut croire à un vrai dualisme : d'un côté les poètes, mythologues et historiens, de l'autre les artistes travaillant sur les mêmes données, mais peu au courant des textes, et obéissant à des nécessités techniques qui leur imposent souvent de tout autres conceptions que celles de la poésie; ou bien admettre une étroite union. M. Pottier prend un moyen terme, croit en certains cas à une corrélation manifeste entre la littérature et l'art, qui s'opère le plus souvent dans l'art industriel, non pas directement, mais par l'intermédiaire du grand art. Pottier, CV., III, p. 617.

que l'on chantait [1]. Il en est de même dans la Grèce antique : « Les monuments funéraires, dit M. Pottier [2], bas-reliefs et peintures de vases, nous indiquent une solution qui n'est pas toujours conforme aux idées exprimées par les auteurs. Ceux-ci se font, en général, l'écho de la philosophie de leur temps ; ils représentent l'élite des intelligences. Les monuments sont le produit des croyances populaires ; ils expriment fidèlement les sentiments naïfs, ou même grossiers, qui agitaient le commun des esprits en face de la mort. »

Les divergences avec le dogme que l'on trouve sur les sarcophages chrétiens — nombre variable des urnes de Cana, David de la même taille que Goliath, Lazare dans un édicule à fronton au lieu d'être dans la caverne traditionnelle, etc. — proviennent de maintes causes diverses, de la fantaisie individuelle de l'artiste, de l'action persistante des types païens, des lois techniques de la composition [3].

Souvent, ce sont des contradictions formelles. Si la poésie grecque représente le cyclope Polyphème avec un seul œil, l'art, qui trouve cette conception inesthétique, donne toujours au monstre deux yeux comme à n'importe quel autre être humain. L'œil unique de Polyphème n'apparaît que dans l'art étrusque [4], qui n'eut jamais les mêmes soucis esthétiques, et l'art romain, pour les mêmes motifs, ajoute encore un troisième œil supplémentaire au

[1] Le Blant, *Etudes sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, p. XXI : Laurent, *L'art chrétien primitif*, I, p. 67-8.

[2] *Lecythes blancs*, p. 7.

[3] Le Blant, *op. l.*, p. VIII sq.

[4] GA., 1887, p. 6.

milieu du front. Dans l'art chrétien, Christ est toujours beau, malgré la tradition de laideur acceptée par les Pères primitifs conformément aux déclarations prophétiques d'Isaïe[1]; tout comme leurs devanciers grecs, les artistes chrétiens font de la beauté corporelle l'indice du divin. « La beauté, disait un philosophe, est le caractère du divin ; si donc le Christ n'a pas été beau, on ne peut le tenir pour un Dieu »[2]. La Vierge avait soixante ans quand elle mourut; mais, au moyen âge, dans les scènes de sa résurrection où les anges l'enlèvent du tombeau, elle « est belle, revêtue d'une jeunesse éternelle; la vieillesse n'a pas osé l'approcher », car les artistes n'ont pas voulu suivre sur ce point le dogme[3]. Et, de même que l'art grec du Ve siècle n'a pas exprimé sur les visages les passions, non par incapacité technique, non par convenance sociale uniquement, mais parce que la passion forte dérangeait l'équilibre harmonieux entre l'âme et le corps, par idéal artistique[4], de même, les imagiers du XIIIe siècle ont donné à leurs figures cette sérénité parfaite[5], qui rapproche leurs œuvres de celles des contemporains de Périclès.

* * *

[1] GA., 1885, p. 364; RA., 1887, II, p. 202; BCH., 1885, p. 218-9; cf. Winckelmann, HA (trad. 1802), I, p. 394.

[2] Cf. GA., 1885, p. 364.

[3] Mâle, *L'art religieux au XIIIe siècle*, p. 292; Deonna, A., III, p. 243.

[4] REG., 1894, p. 370 sq.

[5] Deonna, A., III, p. 243.

Sachons donc, en examinant comment les artistes ont exprimé sur les visages les passions humaines, comprendre qu'ils ont souvent obéi à d'autres préoccupations, volontaires ou non, que les littérateurs, et qu'il n'est pas toujours exact d'établir un parallélisme rigoureux entre ces deux domaines.

DESSIN ET RONDE BOSSE

« Disons d'abord que la peinture et la sculpture marchent ordinairement d'un pas égal, et que Phidias fait foi pour Apelle et Zeuxis. Tous les arts du dessin se tiennent, et il est impossible que la sculpture fasse de grands progrès sans que la peinture s'en ressente aussitôt »[1]. C'est là une erreur ; tous les arts du dessin n'évoluent pas parallèlement, et ce n'est point la sculpture qui a déterminé les progrès de la peinture. Les arts du dessin, qu'il s'agisse du dessin linéaire, de la peinture ou du relief issu du dessin, sont en avance sur la plastique en ronde bosse, jusqu'au moment où, dans les derniers temps de leur évolution, dessin et ronde bosse, essayant chacun d'emprunter les qualités propres à l'autre, se fusionnent et donnent une plastique picturale, un dessin statuaire, comme on le con-

[1] *Annales archeologiques*, XXII, p. 166.

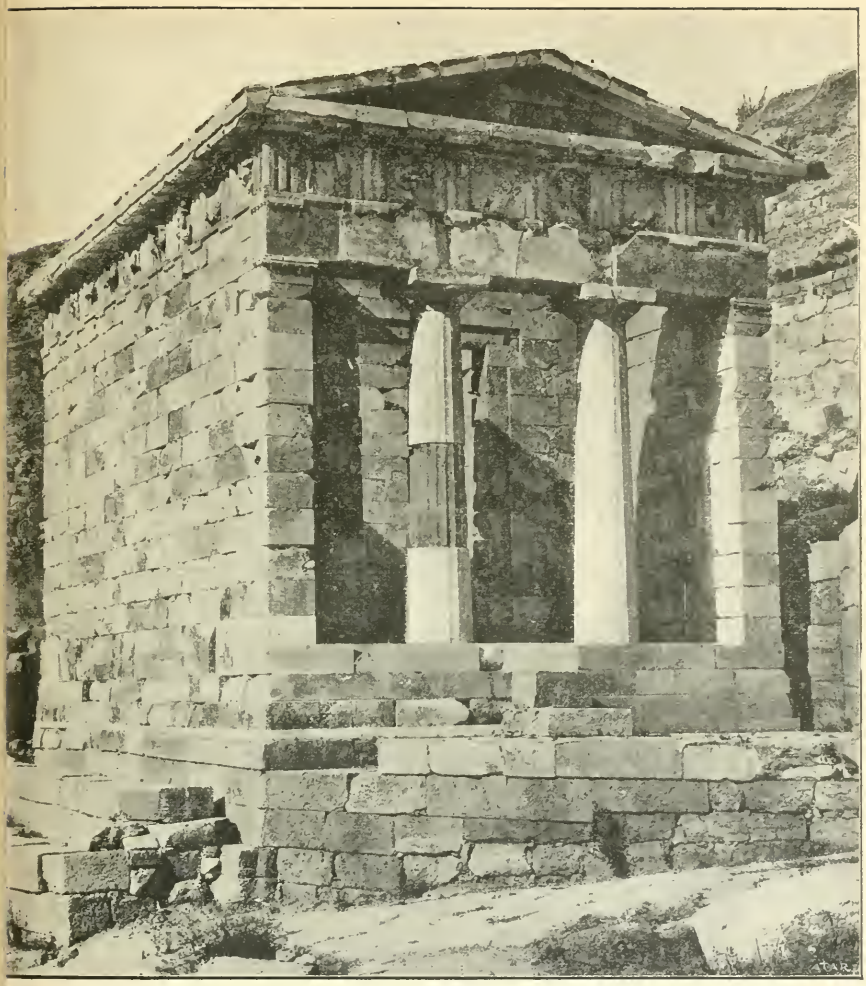


Fig. 24. — Trésor des Athéniens à Delphes.

state à l'époque hellénistique, à la Renaissance, et au XVIIIe siècle. Mais, avant d'arriver à ce point, la priorité appartient au dessin, qui, par cela même, peut être considéré comme le véritable facteur des progrès artistiques de la statuaire[1]. Il est en effet plus facile de tracer sur une surface plane des mouvements, des attitudes, qui nécessiteraient en ronde bosse une science consommée et une grande habileté à ne pas rompre les parties saillantes, sous les coups du ciseau maladroit. Il est plus facile, à l'aide de quelques traits, d'indiquer l'expression des visages, que de la traduire par le modelé. C'est pourquoi tous les détails techniques qui entravent le sculpteur n'arrêtent pas le peintre. A l'époque paléolithique, les fresques ont atteint une habileté consommée, mais la statuaire est encore rudimentaire. Au temps du Dipylon, alors que le modeleur de terres cuites et l'ivoirier ne parviennent qu'à créer d'informes statuettes, les décorateurs de vases « osent entreprendre des compositions auxquelles les meilleurs sculpteurs n'ont pas pu songer avant le Ve siècle »[2].

* * *

En bien des points donc, les peintres ont été les précurseurs des sculpteurs. « Quand on compare, dit M. Pottier, un vase de Brygos à des sculptures contemporaines, comme les frontons d'Egine ou le trésor des Athéniens à Delphes

[1] Deonna, A., II, p. 65 sq. *Ronde bosse et dessin;* id., RA., 1913, *L'influence de la technique sur l'œuvre d'art;* REG., 1894, p. 354.
[2] Pottier, CV., III, p. 634.

(*fig. 24*), on est confondu de la distance qui sépare ces dessins, si souples et si vivants, de cette plastique archaïque et raide... Quand on pense qu'à la même époque on faisait en marbre les éphèbes de l'Acropole et les frontons d'Egine, on est confondu des progrès qu'avait déjà réalisés le dessin. » Le dessin a fourni à la ronde bosse des motifs nouveaux; il y a introduit des qualités de mouvement. Mais, ce qui importe davantage ici, c'est dans le dessin que le réalisme a fait son apparition, et c'est en lui que sont nées les recherches d'expression [1], dès le VIe siècle, alors que la plastique ne montrait que des visages inertes ou uniformément souriants (*fig. 25*). Ce sont les études patientes des céramistes, dans les vases à figures noires, puis dans les vases à figures rouges, qui ont rendu possible dans la ronde bosse l'expression des sentiments de l'âme. Car la peinture de vases, dès le VIe siècle, connaît le pathétique bien avant les inventions attribuées à Polygnote. Elle est en avance sur la plastique, et il faudra attendre le IVe siècle, et surtout l'époque hellénistique, alors que le réalisme aura triomphé dans le grand art, pour voir apparaître dans ce dernier des formes semblables. L'extase de Scopas est connue des céramistes du Ve siècle, et la Ménade de Dresde, œuvre hellénistique de tendance scopasique, trouve dès lors son prototype. La douleur qui crispe les Géants de Pergame et le Laocoon, le sommeil (*fig. 26*), la mort, n'apparaissent dans la plastique que du temps des diadoques, mais sont des sujets traités depuis longtemps

[1] Deonna, A., II, p. 68 sq.; MG., II, n°s 23-5, p. 15; REG., 1894, p. 355 (référ.).

Fig. 25. — Tête de Kouros du Ptoion. VIe siècle.
Musée d'Athènes.

par le dessin. On y notera avec étonnement « toute la puissance d'émotion que, dès l'époque antérieure aux guerres médiques, un peintre avait su concentrer dans une physionomie. Le chemin est frayé à Polygnote, il n'aura plus qu'à recueillir les fruits du travail de ses prédécesseurs. Et après lui les sculpteurs, depuis Myron jusqu'à Scopas et Lysippe, sauront où trouver des modèles pour mettre de la pensée au front et dans les yeux de leurs statues »[1].

* * *

Cette avance du dessin n'est pas due uniquement à la différence de technique, elle provient aussi du fait qu'on accorde à la peinture plus de réalisme qu'à la sculpture. On sait le scandale soulevé au XIXe siècle par le groupe de la Danse de Carpeaux, alors qu'on admettait sans difficulté le réalisme des toiles de Rubens. M. Hourticq en donne la raison : « Il est une sorte de réalisme depuis longtemps consacré par la peinture, mais qui n'avait point encore pénétré dans la grande sculpture. La sculpture, qui est un art plus concret que la peinture, et de matière moins souple, a toujours généralisé et simplifié les formes. Or, une grande part de l'originalité de Carpeaux a toujours été d'atteindre à la couleur des peintres par des coups de pouce ou d'ébauchoir, des accents qui rendent jusqu'à la vie de la chair[2]. »

[1] Pottier, CV., III, p. 851.
[2] RAAM., 1912, I, p. 413-4.

GRAND ART ET ART INDUSTRIEL

On constate la même différence quand on envisage non plus le genre de technique, mais la classe sociale de l'art, c'est-à-dire si le monument appartient au grand art ou à l'art industriel[1]. Les convenances sociales exercent une influence beaucoup plus rigoureuse dans le premier que dans le second. Cette liberté plus grande de la peinture de vases grecque n'est pas due uniquement aux qualités inhérentes au dessin, mais aussi au fait qu'il s'agit d'un art profane, qui n'a pas à se soucier des convenances du grand art, et qui est en contact plus intime avec la vie journalière[2]. Entre la peinture officielle, qui couvrait les murs des temples, et la peinture des céramistes, il devait y avoir une différence, et plus de réalisme dans la seconde que dans la première, comme ce fut le cas encore dans l'art byzantin, entre la mosaïque soumise à la surveillance de l'Eglise, et la miniature plus indépendante, laquelle a fini par réagir sur le grand art[3]. Cette constatation, appliquée à l'histoire de l'expression, explique pourquoi la grande peinture et la sculpture ont négligé pendant l'époque classique certains genres où les visages étaient expressifs, comme la caricature, et les ont abandonnés aux arts mineurs, industriels, qui

[1] Deonna, A., II, p. 42.
[2] *Ibid.*, p. 81.
[3] *Ibid.*, p. 80.

Fig. 26. — Hermaphrodite endormi.

Florence, Uffizi.

les ont pratiqués dès une date très ancienne[1], pourquoi aussi certains motifs familiers des stèles funéraires n'ont pas été admis dans la grande sculpture[2].

* * *

Si par certains côtés les arts industriels sont en avance sur le grand art, parce qu'ils n'ont pas à subir les mêmes exigences d'étiquette, par d'autres ils sont en retard sur lui et le suivent à distance[3], parce que les conditions du travail industriel ne permettent pas à l'ouvrier la même indépendance et le même esprit de recherche. Cela est visible surtout dans les monuments funéraires. Point de portraits sur les stèles, non seulement pendant l'idéalisme du Ve siècle, ce qui est alors naturel, mais encore pendant le réalisme décidé des temps hellénistiques, parce que ces monuments étaient sculptés d'avance[4] ; point d'événements particuliers sur les lécythes, mais uniquement des scènes générales, pour les mêmes raisons[5]. « Les sculpteurs, ou plutôt les marbriers qui exécutaient les ex-voto, avaient-ils le loisir de chercher un type, de souligner par de fines nuances d'expression les différences souvent fugitives qui

[1] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 480 ; Perrot, MG., I, n° 5, 1876, p. 33 sq.
[2] REG., 1901, p. 447, note 1.
[3] Deonna, A., II, p. 45 sq.
[4] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 158 ; RA., 1897, I, p. 377 ; de Ridder, *De l'idée de la mort en Grèce*, p. 154-5.
[5] Pottier, *Etude sur les lécythes blancs*, p. 62, 115.

distinguaient l'une de l'autre certaines divinités du Panthéon hellénique, comme Aphrodite, Coré, Déméter ? Ils retrouvaient sous leur ciseau les types connus »[1]...

. . .

De plus, cette hiérarchie que l'on constate entre le grand art et l'art industriel, et qui n'est pas sans influence sur la recherche de l'expression, se retrouve dans un même monument, où, suivant qu'un personnage occupe une place prépondérante ou accessoire, il sera plus ou moins expressif. Ce sont les figures accessoires qui montrent le plus de passion : sur les stèles funéraires, ce sont les serviteurs, les servantes, comme les types mythologiques, la Sirène, petit à petit relégués au second plan[2]. Ainsi, tandis qu'au moyen âge les imagiers chargés de tailler les figures des portails, les plus en vue, sont encore tenus par un certain respect de la tradition, d'autres, qui ont la charge des figures accessoires, purement décoratives, s'émancipent davantage et plus rapidement, sculptent des masques saisissants de vérité et d'expression, des figures grotesques ou d'autres qui sont pensives[3].

[1] Collignon, MG., I, nº 10, 1881, p. 7-8.
[2] Id., *Statues funéraires*, p. 214.
[3] MP., XIII, p. 245-6.

B. RELIGION ET EXPRESSION DES SENTIMENTS

ART POPULAIRE, LAÏQUE, ET ART OFFICIEL, SACERDOTAL

On a montré ailleurs l'action conservatrice de la religion sur l'art, et l'allure plus libre, plus expressive qu'eut souvent l'art laïque, profane, vis-à-vis de l'art sacerdotal, à des époques et dans des civilisations différentes[1].

* * *

Ce dualisme est très net en Egypte, où l'on remarque à travers tout l'art deux courants distincts[2] amenant une différence, non seulement dans les types humains, mais même dans les types animaux, dont les uns sont de facture hiératique, dont les autres, profanes, sont plus réalistes[3].

[1] Deonna, A., II, p. 40 sq.

[2] *Ibid.*, p. 42; MP., XIII, p. 6-7; Maspéro, *Egypte*, p. 210, 213, XI; Spiegelberg, *Gesch. d. ægypt. Kunst*, 1903; Della Seta, *Religione e arte figurata*, p. 64, conteste toutefois ce dualisme.

[3] MP., XVII, p. 22; XIX, 1911, p. 32.

L'Egypte a ignoré l'expression des sentiments sur les visages, et les reliefs, les peintures, les statues, comme dans la Grèce classique du Ve siècle ou comme au Japon, ne traduisent les émotions de l'âme que par les attitudes. Mais on constate avec étonnement un changement sous le règne de Khounaten : alors apparaît dans les monuments un réalisme nouveau et souvent intense, se traduisant par plus de vie, plus de mouvement, plus d'expression sur les visages, dont l'œil, la bouche, sont aussi rendus avec une exactitude inconnue jadis. Avec ce prince commence, a-t-on dit, une période en quelque sorte romantique de l'art officiel, qui s'inspire plus directement de la nature. Quelle est la cause de ce changement ? C'est, dit-on, que le Pharaon, inaugurant une révolution religieuse, avait voulu rompre avec toutes les traditions ; délaissant les ateliers de sculpture officiels et religieux, il s'était adressé aux ateliers laïques, plus réalistes et plus libres de toutes conventions, et lui-même, poussé par cet esprit d'indépendance, et peut-être aussi par humilité, s'était fait représenter plus laid, plus humain [1], alors que ses prédécesseurs se faisaient idéaliser et transformer en dieux [2].

[1] Bénédite, MP., XIII, p. 20 sq., 25 ; sur cette réforme artistique, peut-être influencée par la Crète et la Grèce, Petrie, *Arts et métiers de l'ancienne Egypte*, trad. Capart, p. 28, 52, 64 ; Jéquier, *op. l.*, p. 234 sq. ; *Revue des Idees*, 1906, p. 636 sq. ; Abraham, Amenhotpou IV, Psychoanalystische Beiträge zum Verständnis seiner Persönlichkeit und des monotheistischen Aten-Kutus, *Imago*, oct. 1912.

[2] Ex. Seti Ier était déjà d'un certain âge quand il fut proclamé ; son portrait cependant lui prête les traits d'un jeune homme, Maspéro, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, I, p. 438. On reconnaît là le même principe d'idéalisation des traits individuels qu'au Ve siècle grec.

* * *

Il en est de même en Grèce. A côté de l'art officiel et religieux qui sculpte les statues des dieux et des mortels consacrés aux dieux, qui répète les types traditionnels, l'art profane des céramistes s'inspire de la nature, aborde toutes sortes de recherches, qui, nous l'avons vu, ne pénétreront dans le grand art que plus tard. Au lieu de célébrer les athlètes dans leur état de gloire, il les met aux prises les uns avec les autres, se portant des coups violents, reproduit avec fidélité leurs visages grimaçant de douleur ou de colère, leurs joues tuméfiées, leurs nez sanglants[1]...

Plus tard, dans l'art byzantin, on cherchera à donner aux personnages une dignité compassée; ils perdront leur individualité, leur caractère expressif, et là encore, ce sera l'art profane qui, comme en Grèce, devra communiquer à cet art hiératique son réalisme, et lui infuser une vie nouvelle[2].

* * *

Il faut donc tenir compte, en étudiant l'expression dans l'art grec, de la catégorie sociale à laquelle appartient le monument, dont le réalisme expressif pourra varier de ce fait.

[1] Deonna, A., II, p. 42, 44.

[2] Kondakoff, *Hist. de l'Art byzantin*, II, p. 9 sq., 106 sq.; MP., III, 1896, p. 237; Deonna, A., II, p. 42, 45.

MAGIE ET EXPRESSION DES SENTIMENTS

La vie des statues. — L'enfant ne distingue point tout d'abord l'image de la réalité, et prête à toutes deux la même vie. Voyant sur un tableau des personnes se rendant à l'église, il demande le lendemain pourquoi elles ne sont pas encore arrivées à leur but[1]. Il anime les objets inertes, auxquels il attribue le mouvement qu'il leur communique lui-même[2]. Après avoir tracé un dessin, il oublie qu'il en est l'auteur et prend vis-à-vis de lui la même attitude qu'il observe, non seulement en face d'un dessin tracé par autrui, mais encore en face d'un objet réel[3].

On a rapproché avec raison cette mentalité de celle des primitifs, tant anciens que modernes : elle permet entre autres de comprendre la signification des peintures quaternaires, dont l'image, pour l'artiste paléolithique qui les traça, se confond avec la réalité, et lui donne pouvoir sur les animaux qu'il chasse.

* * *

Mais cette croyance est universelle, et partout, dans les superstitions antiques comme dans celles de nos jours, on

[1] Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 434.
[2] *Ibid.*, p. 44, 135, 137, 437-8.
[3] Luquet, *Les dessins d'un enfant*, p. 64 ; id., Le problème des origines de l'art, *Rev. philosoph.*, 1913, p. 472, note 2.

trouve d'innombrables exemples de cette vie prêtée aux objets inanimés. Les menhirs, les dolmens, les pierres brutes, dont beaucoup ne sont que des hommes pétrifiés, se déplacent[1]; les trépieds forgés par Héphaistos étaient automobiles[2]; les sarcophages chrétiens, contenant des morts illustres, se promenaient à leur gré, refusaient de bouger sans leur consentement, broyaient la main de l'imprudent ou du sacrilège qui osait s'appuyer sur eux[3]; sur les tombes de certaines peuplades demi-civilisées actuelles, la cuiller, habillée en poupée, est animée de mouvements convulsifs[4]...

* * *

Il en est de même pour les peintures, les statues. Elles ne sont point « d'immobiles images, toujours debout sur leur base »[5], elles se conduisent comme tout être vivant, en chair et en os.

Elles vont où elles veulent, sans qu'aucune force humaine ne puisse les en empêcher, elles reviennent quand bon leur semble, comme ces statues de saints qui indiquent aux fidèles l'emplacement où doit s'élever leur

[1] Sébillot, *Le Folk Lore de France*, IV, p. 17; RA., 1893, I, p. 343 sq.; Reinach, *Cultes*, III, p. 411 sq.; Tylor, *Civilisation primitive*, I, trad. Brunet, p. 404, note; II, trad. Barbier, p. 210 sq.

[2] Perrot, HA., 7, p. 113.

[3] GA., 1885, p. 374-5.

[4] Tylor, *op. l.*, II, p. 197, 204.

[5] Pindare, Ode à Pythéas.

église[1], comme cet homme de bronze, Talos, qu'avait forgé Héphaistos, et qui faisait en une journée trois fois le tour de la Crète[2], comme les statues vivantes des Rhodiens, ou comme celles de Dédale qui marchaient[3]. Devons-nous reconnaître dans ce dernier cas une expression hyperbolique de l'admiration excitée par les progrès de la statuaire qui, par de lents progrès, avait su détacher les bras et les jambes collés ensemble, et donner au corps inerte une apparence plus vivante[4]? non, on retrouve plutôt dans cette légende le souvenir de la croyance à la vie des statues, dont on connaît d'autres exemples en Grèce[5].

Cette vie se traduit de mainte autre manière. Elles agitent les bras : n'est-ce point par l'effet de cette croyance que, sur un vase du VIe siècle, le Palladion près duquel se réfugie Hélène épouvantée, n'est pas immobile, mais la couvre de sa protection[6]? que, sur un lécythe, le lion d'une stèle semble s'animer et poser sa patte sur l'offrande présentée par une jeune fille, comme pour l'agréer[7]? que le sphinx, sur sa colonne, dresse la patte vers un éphèbe[8]?

Les statues hochent la tête en signe d'assentiment ou de re-

[1] Sébillot, *op. l.*, IV, p. 121.
[2] Cf. autre explication de ce mythe, RHR., 1913, p. 71.
[3] Lechat, SA., p. 3.
[4] REG., 1894, p. 343; Tylor, *op. l.*, I, p. 320; Pottier, *Diphilos*, p. 31.
[5] Weinreich, *Antike Heilungswunder*, p. 138, note 5; Deonna, A., I, p. 199, réf.; à Madagascar, Tylor, *op. l.*, II, p. 221, 222.
[6] RA., 1896, II, p. 88.
[7] Collignon, *Strena Helbigiana*, p. 42-3; id., *Statues funéraires*, p. 103.
[8] Pottier, CV., III, p. 1032.

fus[1]. Elles parlent pour faire connaître leur volonté[2], et cela devient chez les auteurs grecs un exercice littéraire que de donner la parole aux œuvres célèbres, par exemple au lion funéraire qui veillait sur la tombe de Léonidas[3]. Elles transpirent : peu avant sa mort, Alexandre vit avec effroi l'Héraclès Epitrapézios de Lysippe, dont il ne se séparait jamais, tout en sueur sur sa table[4]. Mais elles sont aussi sujettes à toutes sortes de jeux de physionomie : elles pleurent, sourient[5] ou rient aux éclats, ouvrent ou ferment les yeux, regardent à droite et à gauche, lancent des regards terribles ou bienveillants[6], des rayons de lumière[7], et la suggestion personnelle ou collective, les hallucinations, comme aussi les fourberies, se superposant à la vieille croyance primitive à la vie des statues, contribuent à produire de nos jours encore ces cas bizarres[8].

[1] Foucart, *Hist. des religions et méth. comparative*, p. 352 ; Sittl, *Gebärden der Griech. und Römer*, p. 343.

[2] Cf. à Madagascar, Tylor, *op. l.*, II, p. 221.

[3] *Strena Helbigiana*, p. 43. Sur cet exercice littéraire, ci-dessus, p. 113.

[4] Collignon, *Lysippe*, p. 61.

[5] Sittl, *op. l.*, p. 344.

[6] Tylor, *op. l.*, II, p. 218 sq., 223, 224 note 1 (référ.) ; Sébillot, *Le Folk Lore de France*, IV, p. 160 sq., 165, 166 sq. ; Reinach, *Cultes*, IV, p. 112 ; Saintyves, *Les reliques et les images légendaires*, Les images qui ouvrent et ferment les yeux, p. 84 sq. ; Weinreich, *op. l.*, p. 146 ; Maspéro, *Etudes de mythol. et d'arch. égypt.*, I, p. 77 sq., 319 ; regard foudroyant d'Isis, Amélineau, *Essai sur le gnosticisme égyptien*, p. 143 ; regard fécondant, Hartland, *The legend of Perseus*, I, p. 142 sq. ; Saintyves, *Les Vierges Mères*, p. 228, note 2, etc.

[7] Croyance devenue dans la suite simple métaphore littéraire, ex. : les étincelants rayons des yeux de Théoxène, Pindare.

[8] Saintyves, *Les reliques*, p. 89, 94. Sur la suggestion déterminant certains jeux illusoires d'expression, ci-dessus, p. 34.

. . .

Souvent on avait recours à de pieux subterfuges pour assurer la vie de l'image, et l'Egypte ancienne où la statue était mue par les prêtres que l'on croyait inspirés par la divinité[1], la Grèce[2], la religion bouddhique, comme le christianisme[3], en donnent des exemples. Aujourd'hui encore, on vend des images truquées de Christ, où les prunelles sont peintes sur les paupières : elles donnent l'illusion que les yeux s'ouvrent et se ferment alternativement quand on les regarde pendant un certain temps[4].

. . .

On comprend que l'homme ait agi envers ces êtres vivants, quoique de pierre ou de bois, comme vis-à-vis de ses semblables. On les battait sans pitié, quand ils n'accor-

[1] Statues articulées et parlantes, Foucart, *Hist. des relig. et meth. comparative*, p. 354 : Maspéro, *Les statues parlantes de l'Egypte antique*, Causeries d'Egypte, p. 167 sq. ; id., *L'Egypte*, 1912, p. 10 : id., Le double et les statues prophétiques, *Etudes de myth. et d'arch. égyptiennes*, I, p. 77 sq., 319.

[2] Furtwängler, *Collect. Sabouroff*, II, 3, p. 11 ; Heuzey, *Catal. des figurines*, p. 43-5 ; Pottier, *Statuettes*, p. 167 ; ailes mobiles de Myrina, BCH, 1882, p. 563.

[3] Tylor, *op. l.*, II, p. 222 ; dans les Mystères du moyen âge, statuette de la Vierge qui agitait la tête et les bras, et dont les yeux se levaient au ciel, RA., 1891, II, p. 314.

[4] Saintyves, *op. l.*, p. 98.

daient pas les désirs des fidèles[1], on les jetait dans l'eau la tête la première[2]...

Mais, pour réfréner cette force inquiétante, on avait aussi recours à divers moyens préventifs, dont le plus simple était d'enchaîner la statue[3]. Telles étaient les œuvres de Dédale. En Chine, un artiste peignait des chaînes à ses peintures pour les empêcher de partir[4]. A Rome, la statue de Saturne, placée dans l'Aerarium, avait les jambes liées par un fil de laine, que l'on déliait à la fête des Saturnales, au moment où les fers des esclaves tombaient et leur donnaient une liberté passagère ; d'où l'expression : « Deos laneos pedes habere »[5].

* * *

Cette croyance explique maints rites curieux, tels qu'en Egypte l'ouverture de la bouche et des yeux du mort, que l'on pratiquait soit sur la momie, soit le plus souvent sur la statue, support du double ; on frottait les lèvres et les yeux avec de la chair saignante, pour la mettre en appétit ; on faisait le simulacre de lui ouvrir la bouche et les yeux avec des instruments, et tout cela nécessitait divers rites soigneusement déterminés[6]. Aussi, détruire la sta-

[1] Weinreich, *op. l.*, p. 143, note 1.
[2] Sébillot, *op. l.*, IV, p. 166 sq.
[3] Weinreich, *op. l.*, p. 146.
[4] Bushell, *Art chinois*, p. 322, note 1.
[5] DA., s. v. Saturnus ; GA., 1875, p. 32.
[6] Maspéro, *Etudes de mythol. et d'arch. égyptiennes*, I, p. 283 sq. Le rituel du sacrifice funéraire (p. 289 sq.) ; id., *Hist. anc.*, I, p. 180 ; Foucart, *Hist. des relig. et meth. comparative*, p. 412, note 1, 427 ; Moret, *Mystères égyptiens*, p. 30, 297.

tue était détruire en même temps le double, et de nos jours encore, pour empêcher le Kâ, devenu démon suivant un processus de renversement des valeurs bien connu[1], de causer du mal aux survivants, les fellahs mutilent les statues[2]. Le christianisme connaît une pratique analogue à celle de l'ouverture de la bouche et des yeux de la statue, celle du baptême chrétien qui donne la vie spirituelle aux enfants. Comme dit le Psalmiste (Psaume CXIII) : « Ils ont des yeux pour voir et ne voient point, des oreilles pour entendre et n'entendent point... » ; ils ressemblent à ces statues humaines qui ont des sens pour percevoir, et des membres pour agir, mais qui sont inertes, tant que la consécration, ici le sel et l'huile du baptême, ne les ont point éveillés à la vie[3]. Comment douter dès lors que les dieux égyptiens, que Prométhée, que Dieu, que Jésus enfant, aient insufflé la vie à l'homme ou à des oiseaux modelés dans l'argile ?

Influence de cette croyance sur l'art. — On conçoit que cette croyance ait exercé une influence importante sur les formes plastiques, dont j'ai donné ailleurs des exemples

[1] Cf. sur ce processus par lequel ce qui est bon ou propice devient mauvais et néfaste, Deonna, Un châtiment domestique : tirer l'oreille, *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, 1914.

[2] Maspéro, *Etudes de myth. et d'arch. égyptiennes*, I, p. 7 sq., 48 sq., 91.

[3] Didron, Les cérémonies et les fonts du baptême, *Annales arch.*, V, 1846, p. 21 (p. 25).

convaincants[1]. Elle explique leur présence ou leur absence : l'absence de la figure humaine à certaines époques de l'art, parce que, à la suite de la confusion faite entre la réalité et l'art, l'image magique donne le pouvoir de réduire à sa merci l'être vivant dont la silhouette est tracée[2]. Elle explique la rareté des images viriles, et l'abondance des images féminines et animales dans l'archaïsme grec. Elle explique aussi certaines conventions curieuses de l'art primitif : si dans de nombreuses figurines primitives, l'artiste a omis d'indiquer les jambes, ou s'il les a collées l'une contre l'autre, ce n'est pas seulement par simplification technique et inexpérience, mais aussi peut-être dans l'intention bien nette de les rendre immobiles et innocentes : l'enfant trace un bonhomme dont les jambes se rejoignent en bas, et dit que les pieds sont attachés pour qu'il ne puisse s'en aller[3]. C'est pourquoi encore des statuettes de l'Egypte préhistorique ou les animaux de certains hiéroglyphes ont les pieds coupés[4].

C'est seulement quand cette superstition s'atténue que ces formes deviennent possibles, ainsi que l'a dit M. Pottier à propos de l'apparition tardive de la figure humaine dans le décor ancien[5]. Le portrait fidèle n'apparaît que tard dans l'art grec ; les raisons en sont-elles uniquement techniques ou esthétiques[6], ou ne faut-il pas tenir compte de

[1] A., I, p. 197 sq.
[2] *Ibid.*, p. 197-8 ; *Mém. de la Délégation en Perse,* XIII, p. 51.
[3] Luquet, *Les dessins d'un enfant,* p. 66.
[4] Deonna, A., I, p. 200 (référ.).
[5] *Mém. de la Délégation en Perse, l. c.* Cf. le geste de la jambe croisée, Deonna, A., I, p. 205.
[6] Inexpérience technique, idéalisme du Ve siècle.

l'obstacle apporté au réalisme des traits par la crainte magique du portrait, commune à tous les peuples[1] ?

Les considérations qui précèdent sont nécessaires pour comprendre certains détails expressifs de l'art antique.

L'œil. — Il est inutile de rappeler la croyance à la puissance magique du regard qui, depuis l'antiquité la plus reculée, subsiste encore de nos jours, et qui a été maintes fois étudiée. Les dieux homériques fascinaient leurs adversaires[2] ; le regard de la Gorgone, des hommes scorpions chaldéens[3], des sorciers[4], tuaient, comme aussi celui de certains animaux auxquels on accorde ce pouvoir depuis l'antiquité, lion, crocodile, basilic, salamandre, crapaud, serpent, etc.[5]. Souvent l'œil de ces êtres dangereux offre une apparence spéciale : la pupille des sorciers est double[6], et porte parfois la marque de Satan[7]. Notre langage fait inconsciemment allusion à cette puissance fasci-

[1] Deonna, A., I, p. 199.

[2] REG., 1894, p. 9 ; cf. ci-dessus, p. 147, note 6.

[3] Maspéro, *Hist. anc.*, I, p. 584.

[4] *Melusine*, V, 1890-1, p. 154 sq., 172 sq., 175 sq.

[5] En Egypte, Maspéro, *Et. de myth. et d'arch. égyptiennes*, II, p. 417-8, ex. : riche nomenclature de cette faune fascinatrice dans *Melusine*, IV, p. 473, 481, 570 ; V, p. 16, 18, 21 ; Sébillot, *Le Folk Lore de France*, III, p. 263, 268 sq.

[6] *Melusine*, V, p. 251 ; IV, p. 25, 33, 79 ; sur l'âme pupilline, Monseur, RHR., 1905, p. 1 sq., 361 sq.

[7] *Melusine*, IV, p. 81.

natrice du regard, en parlant de regards foudroyants, et jadis déjà l'auteur d'une épigramme de l'Anthologie disait de l'Eros de Praxitèle : « Il lançait des charmes, non point avec ses flèches, mais avec son seul regard »[1].

En effet, les statues, qui possèdent la vie, ont aussi ce pouvoir magique, telles les images d'Artémis de Pellène, d'Artémis Orthia[2] en Grèce : c'est pour éviter le danger d'être fascinés que les fellahs de Mariette s'enfuyaient de terreur en voyant surgir des tombes de Saquarah les statues au regard fixe et brillant[3].

* * *

Si dans l'art archaïque certains personnages et certains animaux présentent leur tête de face sur un corps de profil, ce n'est pas seulement qu'il s'agit d'un stade nécessaire de l'évolution artistique[4], c'est aussi afin de diriger le regard puissant sur le spectateur. L'art chaldéen a une tendance de montrer les visages des dieux de face, comme pour bien fixer les yeux sur le fidèle qui paraît devant eux, et lui imposer le respect par la puissance de ce regard ici bienveillant[5]. De même, sur les vieilles stèles laconiennes, le défunt héroïsé dont le corps est vu de pro-

[1] Collignon, *Lysippe,* p. 69.
[2] *Mélusine,* II, p. 241.
[3] REG., 1895, p. 443.
[4] Deonna, A., II, p. 260 sq. ; RA., 1910, 1, p. 230 sq.
[5] Pottier, RAAM., 1910, 2, p. 421-2 ; regard du dieu dirigé sur les adorants, Sittl, *op. l.*, p. 343.

fil, tourne sa tête de face vers le spectateur. « Les pieux auteurs des monuments voulaient que son œil reposât sur eux avec une expression de douceur et d'affection, oubliant qu'ils avaient déjà leurs propres représentants dans les petites figures du relief, que le héros eût plutôt dû regarder »[1]. C'est le même désir de prophylaxie qui, dans l'archaïsme oriental et grec, tourne de face les têtes des animaux[2], et c'est encore pourquoi la tête de Gorgone, celle des Silènes, en un mot celles des apotropaia, sont, dès le début, dirigées de face[3]. D'autre part, j'ai montré que dans certaines occasions, on évite de placer ainsi la tête, pour que l'être humain ou animal ne dirige pas son regard sur le spectateur[4].

* * *

L'enfant n'éprouve pas la même crainte magique que les primitifs, aussi, à part quelques exceptions, n'omettra-t-il pas d'indiquer l'œil de ses bonshommes[5]. Mais l'artiste primitif a d'autres préoccupations, et peut craindre qu'en donnant à l'image l'organe de la vue, il ne lui communique

[1] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, texte, pl. I ; la tête des héros, sur les reliefs votifs montrant des repas funèbres, est souvent tournée de face vers le spectateur, cf. Furtwängler, *ibid.*, I, pl. XXX, XXXI.

[2] Pottier, *op. l.*, p. 426.

[3] RA., 1910, I, p. 234 ; Della Seta, *op. l.*, p. 50 sq., 52.

[4] *Ibid.*, p. 233-4 ; Deonna, A., I, p. 199.

[5] Sully, *op. l.*, p. XXXI, 468 ; Deonna, A., I, p. 200, note 10 ; Réja, *L'art chez les fous*, p. 75 ; cf. toutefois Luquet, *Les dessins d'un enfant*, p. 126-7.

un pouvoir dangereux pour lui. On raconte qu'un peintre chinois savait donner aux figures qu'il peignait une telle intensité d'expression, qu'il n'osait achever de leur prêter la vie, en leur peignant des yeux, de peur de les voir s'animer et sortir de la toile. Un autre peintre chinois laissait toujours ses dragons incomplets et ne traçait pas les yeux. Un jour, défié par des incrédules, il indiqua d'un trait les prunelles de deux dragons sur une fresque. Mal lui en prit : les murs s'écroulèrent, et les créations du peintre, s'étant animées, s'envolèrent dans les nuages. On songe aussitôt à ces statues de la Grèce primitive, qui, disent les textes, étaient privées d'yeux. Etait-ce uniquement par difficulté technique ? L'œil n'est pas indiqué dans nombre de monuments primitifs d'époques et de pays divers ; sans doute, il pouvait être peint, mais on peut admettre aussi que ce détail était omis volontairement, par suite de la double crainte : celle de l'œil fascinateur, et celle de voir s'animer tout à coup la statue [1].

* * *

C'est sans doute à cette croyance qu'il faut faire remonter le procédé universel de peindre les yeux des statues, afin de donner au regard la vie qu'il a dans la réalité. On sait le soin que l'artiste égyptien a mis à rendre d'une façon saisissante cette intensité du regard, surtout dans les œuvres

[1] Sur ces détails, Deonna, A., I, p. 200.

soignées[1] ; que l'art égéen[2], puis l'art grec, n'ont pas négligé ce détail, dont l'emploi s'est maintenu dans toute l'antiquité[3], et dont la disparition modifie souvent l'expression de la physionomie. M. Homolle vante un fragment de tête féminine en terre cuite de Delphes, de la première moitié du Ve siècle : « Je ne connais pas, dans toute la série des jeunes filles de l'Acropole, front plus pur et yeux plus adorables »[4]. Que l'on regarde les vases en forme de tête, les bustes en terre cuite de Sicile[5], où l'œil a souvent conservé toute la fraîcheur de ses couleurs, on comprendra l'importance que devait avoir cette indication, surtout pour des primitifs. Mais avec le temps, cette préoccupation magique disparut, et l'on ne chercha plus dans la peinture des yeux qu'un moyen de traduire le réalisme de la vie, avec une technique de plus en plus raffinée, par exemple en piquant l'iris d'un léger point noir en relief, qui forme un centre lumineux destiné à donner plus de vie au regard[6], ou en indiquant même le reflet de la lumière sur l'iris.

[1] *Coll. Barracco*, II, pl. 12.

[2] Idoles énéolithiques, AM., XVI, p. 46 ; vase de Crète, en tête humaine, avec œil peint énorme, Baumgarten, *Die Hellenische Kultur* (3), p. 41, fig. 46.

[3] Ex. Ephebe blond, Corés, frontons d'Egine, d'Olympie, etc. ; sur la disparition de la peinture, modifiant l'expression, ci-dessus, p. 45.

[4] RAAM., 1901, 2, p. 374, fig., p. 377 ; Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 40.

[5] MA., VII, p. 249, 251, ex.

[6] Cratère polygnotéen d'Orviéto, MG., II, nos 23-4, p. 24.

Au lieu d'être peint, l'œil peut être rapporté en une autre matière, dont l'éclat sert à vivifier le regard. Ce procédé est universel et remonte aux origines mêmes de l'art, puisqu'on en trouve des exemples dès l'époque paléolithique et néolithique[1], et il faut admettre, comme le montre M. Foucart pour les statues égyptiennes, qu'il est d'origine magique. « On sait combien est fréquente, dans la sculpture des non-civilisés, cette préoccupation de donner aux regards des statues l'illusion de la vie du regard des vivants, au moyen d'artifices plus ou moins parfaits (éclats de pierre, clous de bois poli, de métal, fragments de miroir, etc.). Le but commun, pour ces images comme pour celles des Egyptiens, semble bien être non l'imitation plastique de la vie, mais le désir de munir la statue d'une force magique lui permettant de se défendre contre les « esprits mauvais », et le tout se rattache à la théorie magique de la force du regard »[2]. Plus tard, comme pour l'œil peint, ce ne fut plus qu'un procédé de réalisme, pour imiter la vie et animer l'expression. Combien vivante et intelligente l'expression que les yeux en émail brillant donnent à la tête de Sophocle vieux du Vatican, et quel contraste entre ce regard plein d'ardeur et les chairs flétries du visage[3]! L'expression de convoitise qu'on observe sur la tête de Satyre en marbre rouge du Vatican est accrue par l'éclat des yeux en verre[4], et dans l'éphèbe de Pompéi,

[1] Deonna, A., II, p. 209 sq., ex. à diverses époques.

[2] Foucart, *Hist. des religions et méth. comparative*, p. 331, note.

[3] Helbig-Toutain, I, p. 181. Cf. en Egypte, les yeux d'émail incrustés entre les paupières des momies, les yeux factices aux prunelles d'or, Maspéro, *Et. de myth. et d'arch. égypt.*, I, p. 280; GBA., 1908, I, p. 128.

[4] Helbig-Toutain, I, p. 174.

l'œil en pâte de verre blanche, avec l'iris et la prunelle en émail noir, communique au regard une singulière intensité de vie[1].

On pouvait aussi illuminer à l'intérieur les orbites creusées de certaines statues religieuses, et par ce moyen factice, donner aux fidèles l'illusion de l'éclat lumineux du regard divin[2].

* * *

On retrouve la croyance magique à la force du regard dans la vieille convention par laquelle l'artiste représente l'œil de face dans une tête de profil. Elle est universelle, et apparaît dans toutes les périodes d'inexpérience technique. Mais il se pourrait que les primitifs y aient attaché encore la même idée magique que nous venons de voir. Comme on l'a dit : « L'œil humain perd toute son importance comme reflet de l'âme, s'il n'est pas vu de face. De là, la nécessité absolue pour l'artiste de dessiner l'œil sous cet aspect, même lorsqu'il ne donne que le profil du visage »[3]. Il faut le montrer dans sa plus grande dimension, tel qu'il se présente lorsque la tête est vue de face, parce que de la sorte s'établit un lien entre le regard de l'image et le spectateur[4].

* * *

[1] RAAM., 1901, 2, p. 218, fig. ; MA., 10, pl. XXIII-VI.
[2] RM., 1887, p. 95.
[3] *Collection Barracco*, p. 3.
[4] Della Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 49 sq. ; Riegl, JOAI., 1906, p. 12-3 ; Deonna, RA., 1910, I, p. 234.

Enfin cet œil, celui des statues ou des peintures, a souvent des dimensions énormes et disproportionnées avec le reste du visage. C'est là une tendance naturelle à tous les artistes inexpérimentés *(fig. 27)*, qu'ils soient des enfants, des primitifs anciens ou modernes, et c'est pourquoi cette convention apparaît de nouveau dans les arts en décadence, par exemple à la fin du monde romain[1] : on considère cet organe comme le plus important dans le visage, et l'on ne se soucie pas de le coordonner avec les autres parties[2].

Fig. 27.
Fragment de poterie ibérique[3]

Ce pouvait être aussi une simple mode que d'agrandir les yeux. Comme les femmes coquettes de nos jours, les Egyptiens agrandissaient leurs yeux avec des fards, et sur les

[1] Ex. têtes du temps de Constantin, entre autres traits d'archaïsme, RM., 1901, p. 50-1, fig. 2-3, p. 54 ; cf. Deonna, A., II, p. 155 ; III, passim, cf. la table (œil).

[2] Pottier, CV., I, p. 228 ; Milliet, *Mélanges Nicole*, p. 363. Comme ex. entre autres, vase en tête humaine de Crète, Baumgarten, *Die Hellenische Kultur* (3), p. 41, fig. 46. Sur le manque de coordination dans l'art, Deonna, A., II, p. 456.

[3] Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, pl. XXIV.

monuments on aperçoit dans ces yeux étirés à l'excès l'imitation de cette mode[1]. Déjà au Ve siècle grec, les yeux largement ouverts passaient pour un indice de coquetterie provocante, et Prodicos attribue ce trait à la mollesse et au vice. Les peintures de Pompéi[2], du Fayoum[3], les monuments d'Antinoé[4], ont des yeux grand ouverts, où souvent la pupille mange tout le blanc.

Mais peut-être que déjà dans ces cas on pourrait découvrir le souvenir, conscient ou non, de la force magique du regard, d'autant plus efficace que l'œil est plus grand. Le poulpe prophylactique, qui joue un rôle considérable dans l'art de la Grèce préhellénique, a un œil énorme, et de nos jours encore la croyance populaire dit que son regard attire le nageur épuisé[5]. C'est l'œil terrifiant de la Gorgone, qu'Homère compare à celui d'Hector combattant, dilaté par la colère[6]. Peut-être aussi que les épithètes si discutées de βοῶπις, γλαυκῶπις, données par les anciens à Héra et à Athéna, faisaient allusion à la grandeur des yeux de ces divinités et à la puissance de leur regard[7].

[1] Capart, *Débuts de l'art*, p. 23 sq., 29 (rôle pratique et aussi magique).

[2] Milliet, *op. l.*, p. 364.

[3] JDAI., 1905, pl. I-II.

[4] *Annales du Musée Guimet*, XXX, 2, pl. V ; 3, pl. VIII, etc.

[5] *Mélusine*, IV, p. 489.

[6] Helbig, *Epopée homérique*, p. 499 ; Perrot, HA., 7, p. 116 ; cf. l'œil largement ouvert dans la frayeur, Darwin, *L'expression des émotions* (2), p. 313, 314, 325.

[7] Reichel, Βοῶπις, JOAI., 1910, p. 9 sq. ; sur les diverses interprétations de ces termes, cf. Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, Héra, p. 64, 74 ; REG., 1905, p. 12 sq. ; Pottier, BCH., 1908, p. 529 sq.

* * *

Dans une étude récente, M. S. Reinach a montré que *le rire*, à certaines époques et dans certaines occasions, et non seulement dans l'antiquité, mais aussi dans les temps modernes, a pris une signification rituelle et magique, dont il a donné maints exemples auxquels on renvoie ici[1]. En Egypte le rire grimaçant de Bès, un des rares types plastiques de ce pays dont les traits soient expressifs, jouait un rôle magique contre les forces malfaisantes de ce monde et de l'au-delà[2]; il était seul capable de dérider l'accouchée dans les douleurs de l'enfantement, et c'est à ce titre qu'il figure dans l'entourage d'Isis au moment de la naissance d'Horus. Tel est encore le rire hideux de la Gorgone *(fig. 28)*; et l'on sait que les masques comiques, déposés dans les tombes[3], devaient rompre, par la puissance magique du rire empreint sur leurs traits, les influences funestes du tombeau[4].

* * *

[1] Le rire rituel, *Cultes*, IV, p. 109 sq.; cf. le rire des dieux homériques, REG., 1894, p. 19, 24, 26.

[2] GBA., 1908, II, p. 320; sur Bès, Ballod, *Prolegomena zur Geschichte d. zwerghaften Götter in Aegypten*, 1913.

[3] Ex. masques puniques, RAAM., 1899, II, p. 102-3, fig.

[4] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 468.

On connaît aussi la puissance créatrice et magique des *larmes* divines[1] : les larmes des pleureuses à gages, qui n'ont pas disparu partout[2], ne sont-elles pas la survivance des larmes rituelles[3], une sorte d'incantation chargée d'éloigner du défunt les mauvaises influences durant son voyage dans l'au-delà[4] ? Le Blant, dans sa curieuse étude sur « Les larmes de la prière »[5], a montré avec quelle abondance elles coulaient dans le christianisme primitif. De même que Christ avait pleuré sur Lazare, de même les fidèles s'efforçaient de verser des larmes, marque d'une chaleureuse oraison; des larmes sans paroles valaient mieux pour eux que des paroles sans larmes. Ne retrouve-t-on pas distinctement dans ce trait la croyance à leur vertu fécondante ?

* * *

Ce sont bien d'autres expressions qui ont cette valeur magique.

Quand un animal en attaque un autre, se met en colère, ou a peur, il cherche à se donner un air terrible

[1] Reinach, *op. l.*, p. 113; larmes créatrices de Sophia dans les textes gnostiques, Amélineau, *Essai sur le gnosticisme égyptien*, p. 304, et passim; donnant naissance à des plantes, des êtres divers, Saintyves, *Les Vierges Mères*, p. 67; Joret, *Les plantes dans l'antiquite et au moyen âge*, I, p. 259.

[2] Saintyves, *Les saints successeurs des dieux*, p. 61 sq.

[3] Reinach, *op. l.*, p. 127.

[4] Saintyves, *op. l.*, p. 64; cf. larmes de sainte Geneviève, déterminant un miracle, *ibid.*, p. 404.

[5] GA., 1875, p. 73 sq., cf. le moine Schnoudi, Amélineau, *Vie de Schnoudi*, p. 65.

Fig. 28. — Tête de Méduse, VIe s. Athènes, Musée de l'Acropole.

en hérissant son poil, en découvrant ses dents[1], et sans doute que l'habitude de l'homme de montrer les dents dans la colère est un reste de l'habitude ancestrale de se battre à coups de dents, comme les animaux[2]. Les dieux et les héros homériques grincent des dents...[3]

L'effrayante Gorgone retrousse les lèvres et découvre une formidable denture à longues canines *(fig. 28)*; dans l'Odyssée, chacune des six têtes de Scylla est armée, pour paraître plus redoutable, de trois rangées de dents[4]; le masque de Manducus des Atellanes terrifiait les spectateurs de ses dents aiguës[5], et aujourd'hui encore, les Papous utilisent contre leurs ennemis des masques analogues[6].

* * *

Dans le même but, pour effrayer l'adversaire, pour lui témoigner son mépris, on tire la langue[7]. La Gorgone, non contente de montrer ses dents aiguës, tire une langue dé-

[1] Darwin, *L'expression des emotions* (2), p. 63, 138.

[2] *Ibid.*, p. 259; de même, découvrir la dent canine, *ibid.*, p. 266; Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 144; explication combattue par Dumas, qui ne voit là qu'une simple réaction mécanique, *Le sourire*, p. 116, 152.

[3] REG., 1894, p. 8, note 3; Sittl, *op. l.*, p. 16, 43, autres ex.; Darwin, *op. l.*, p. 73, 78.

[4] Helbig, *Epopee homerique*, p. 550.

[5] *Necropole de Myrina*, p. 483, note 4.

[6] Hirn, *Ursprung der Kunst*, p. 269.

[7] Darwin, *op. l.*, p. 280; Cuyer, *La mimique*, p. 178, 212; Mantegazza, *op. l.*, p. 146; Hirn, *op. l.*, p. 267; Sittl, *op. l.*, p. 90, 117.

mesurée, que l'on aperçoit encore sur les urnes allemandes à visages[1], sur les faces des démons étrusques, des Bès égyptiens, sur les masques en terre cuite archaïques de Sparte...[2] Nos polissons, qui tirent la langue par injure, continuent un geste qui était autrefois magique, mais qui s'est laïcisé au cours du temps, suivant un processus général d'évolution[3].

* * *

Enfin la laideur des traits a une valeur magique, et, comme tout ce qui est répugnant, sale[4], écarte les mauvaises influences. C'est pourquoi les monstres chaldéens ont des faces hideuses[5], et la Gorgone, les Satyres et les Silènes, des figures bestiales. On dépose dans les tombes des figurines grotesques qui, par leur laideur et par le rire que celle-ci soulève, écarteront du défunt tout mal[6] ; et c'est encore ce rôle prophylactique qui peut expliquer certaines caricatures hellénistiques[7].

[1] Hoernes, *Urgeschichte d. bild. Kunst in Europa*, pl. XVIII, 4, 6, p. 512.

[2] *Annual of the Brit. School at Athens*, 1905-6, XII, pl. X, XI, p. 340 sq.

[3] Reinach, *Cultes*, IV, p. 120, ex.

[4] *Mélusine*, VIII, p. 254.

[5] Maspéro, *Hist. anc.*, I, p. 632.

[6] Pottier, *Statuettes*, p. 124 ; *Nécropole de Myrina*, p. 466.

[7] Wace, *Annual of the Brit. School*, X, p. 109, 113 ; Pottier, *Diphilos*, p. 95.

C. CONVENANCES SOCIALES ET EXPRESSION DES SENTIMENTS

Il est nécessaire de tenir compte, non seulement de la catégorie sociale à laquelle appartient le monument, mais aussi du rang qu'occupe le personnage représenté, qui influera sur l'expression du visage[1]. En effet, les règles de la société exigent des gens haut placés une réserve, une tenue, dont les petites gens ne se soucient point.

On distinguera donc les monuments suivant qu'ils représentent des dieux ou des mortels, des mortels de haut rang ou de classes inférieures, des hommes ou des femmes, des hommes ou des animaux.

Cette distinction s'observe déjà dans les attitudes. D'une façon générale, et ceci non seulement dans l'antiquité, mais aussi de nos jours, les classes supérieures de la société observent une plus grande pondération dans leur maintien, car les attitudes et les gestes désordonnés leur paraissent être

[1] Deonna, A., II, p. 82 sq.

l'indice d'une mauvaise éducation[1]. Cette modération, les Grecs l'exigeaient de tous les arts, et Platon disait de la danse : « Elle doit rechercher les attitudes nobles et les mouvements tranquilles, qui maintiennent entre les parties du corps des rapports harmonieux, et fuir l'agitation désordonnée ainsi que l'imitation des êtres contrefaits et ridicules. » Si l'on examine à ce point de vue les monuments de l'art grec, on verra que l'artiste a toujours réservé les attitudes violentes et contorsionnées aux types qu'il considérait comme inférieurs, et qui pouvaient l'être de façons diverses : par leur origine, comme les Satyres, les Silènes, Antée, êtres rapprochés de la bestialité; par leur condition sociale, hommes du commun, joueurs de flûte, danseuses, courtisanes, esclaves ; par leur physique même, vieillards, êtres contrefaits, dont la laideur physique est une tare que les anciens identifiaient souvent avec la laideur morale[2].

* * *

Les Satyres et les Silènes, sur les vases grecs, marchent à quatre pattes comme les singes dont ils descendent, pren-

[1] Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 164; Sittl, *op. l.*, p. 7.

[2] C'est pourquoi les êtres méchants et malfaisants, les démons, sont laids; les caractères bas, dans la comédie, se trahissent par des masques grotesques, MG., I, nº 5, 1876, p. 39; partout, les traîtres sont repoussants (Judas, etc.); comme la laideur est l'expression esthétique de la méchancete, on dit à un enfant méchant qu'il est vilain, *Mélusine*, VI, 1892-3, p. 174.

nent des postures obscènes, dansent en agitant leurs membres avec exubérance[1]. L'attitude du Silène Marsyas, sur le relief de Mantinée, est-elle « le symbole d'un art violent qui recherche ses effets surtout dans l'émotion passionnée et ne craint pas de demander au mouvement physique un surcroît d'exaltation »[2]? Mais non, cette agitation ne caractérise que le rang social du Silène, car de tout temps la peinture de vase, comme la sculpture, a aimé opposer à l'allure débraillée de ces êtres inférieurs le maintien plein de dignité des Grecs de noble race[3], qui auraient cru déchoir que de les imiter. Qu'on se rappelle encore le récit biblique de la danse de David devant l'arche : la femme du roi, regardant par la fenêtre et apercevant ses gestes désordonnés, en conçut du dédain ; pour Renan, cette légende paraît répondre « à l'antipathie pour les dévotions jahvéiques, et à l'espèce de respect humain qui empêchait les gens du monde de s'y livrer »[4].

* * *

C'est pourquoi, dans l'art égyptien, les images des pharaons sont raides et graves ; alors que l'ouvrier a donné

[1] Sittl, *op. l.*, p. 298.
[2] BCH., 1888, p. 111.
[3] Mouvement très violent des Satyres, caractéristique du style de Brygos, Hartwig, *Meisterschalen*, p. 309 ; cf. vase de Berne, RA., 1910, I, p. 234.
[4] Renan, *Hist. du peuple d'Israël*, II, p. 57-8 ; Maspéro, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, II, p. 729.

aux esclaves, aux paysans, aux danseuses, aux animaux, une liberté beaucoup plus grande et a suivi de plus près la nature. Lange croit que les anciens ont attribué à la frontalité (*fig. 29*), indépendamment des nécessités techniques, une signification morale : c'était, pense-t-il, l'attitude la plus digne pour des êtres supérieurs, et les infractions que l'on relève s'expliquent parce qu'il s'agit d'êtres inférieurs, esclaves, nègres, etc.[1].

* * *

Les anciens ont attaché une idée de dignité morale et sociale aux attitudes où le corps est debout, droit[2], alors que les attitudes affaissées, accroupies, couchées[3], impliquent une idée d'abaissement, de servitude. Vespasien disait : « Un empereur doit mourir debout » ; dans l'art grec, il semble que la même pensée traverse l'esprit de ces blessés, du « Vulneratus deficiens » de Crésilas[4], des Amazones, qui, grièvement atteintes à la poitrine, trahissent à peine leur défaillance en s'appuyant sur un pilier.

En revanche, l'attitude orientale de l'adoration, où l'on s'agenouillait, se prosternait devant l'être divin ou royal, paraissait aux Grecs indigne des hommes libres, et bonne

[1] Deonna, A., II, p. 83.

[2] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 10, 12, 196 ; Tœpffer, *Essais de physiognomonie*, p. 34 ; Deonna, A., II, p. 22, 372.

[3] Lange, *op. l.*, p. XV sq., 13 sq.

[4] Cf. guerrier de Bavai.

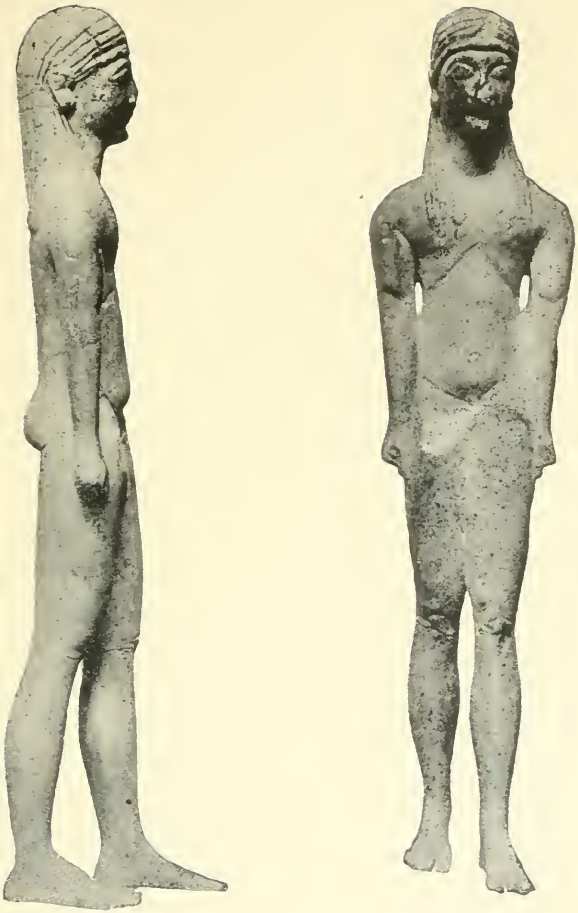


Fig. 29. — Frontalité. Kouros de Naucratis (VIe siècle).

pour les barbares [1]. La position accroupie est réservée aux Silènes éhontés, dont les jambes écartées laissent voir le ventre et le sexe [2], aux nègres [3], aux pygmées, aux artisans [4], au jeune garçon, sans doute un petit esclave [5], qui dans le fronton d'Olympie tient son pied dans sa main. Mais Aristophane, dans les Nuées, recommandait aux jeunes gens de s'asseoir les jambes allongées, afin qu'on ne pût rien apercevoir de honteux, et, dans un mime d'Hérondas, une mère se plaint de son garnement de fils qui grimpe sur les toits et s'assied en écartant les jambes, comme un singe sur son perchoir [6].

Les attitudes couchées, qui apparaissent dans la peinture de vase bien avant d'envahir la plastique (*fig. 26*), sont données de préférence aux personnages du thiase bacchique, « ces êtres pétulants, qui s'abandonnaient volontiers et tout entiers à toutes les exigences de la nature et en particulier au sommeil » [7].

Dans les frontons d'Olympie, les personnages étendus à plat ventre sont sans doute des gens rustiques [8], et c'est

[1] DA., s.v. Adoratio, p. 81 ; cf. le chien, qui se couche à terre, le ventre à l'air, pour exprimer sa soumission, Darwin, *op. l.* (2), p. 128 ; cf. stèle de Ménephtah, de Gournah : « Les princes s'aplatissent pour t'adresser leurs salutations ; pas un ne lève la tête parmi les barbares ». RA., 1898, II, p. 263.

[2] Nombreuses figurines de terre cuite, sans doute prophylactiques.

[3] Ex. figurines hellénistiques, AM., X, pl. XI, 2, p. 383 ; AA., VII, p. 50, fig. 70.

[4] Fondeur de bronze accroupi de face sur un escabeau, Buschor, *Griech. Vasenmalerei*, p. 176, fig. 122.

[5] Lœwy, *Griech. Plastik*, p. 19, 27 ; Deonna, A., II, p. 92.

[6] REG., 1891, p. 224.

[7] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, 3, pl. XC.

[8] Lœwy, *l. c.* ; Deonna, *l. c.*

la même attitude abandonnée que prend parfois Silène[1]. On pourrait citer maints autres exemples analogues, mais ce sont là détails trop connus pour qu'il soit nécessaire d'insister, puisqu'aujourd'hui encore cette réprobation s'attache à la plupart de ces attitudes.

* * *

Souvent cette idée n'est pas primordiale, et ce n'est que petit à petit que l'attitude est devenue inconvenante, suivant un processus dont on trouve des exemples en bien des domaines[2]. La civilisation moderne nous en fournit un qui est typique. Au moyen âge, le geste de croiser une jambe sur l'autre était le privilège des souverains et des grands seigneurs[3], et les gens des classes inférieures eussent commis une usurpation sociale que de le faire. Avec le temps, ce geste tomba en désuétude, mais l'idée d'incon-

[1] Vase, Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, 2, pl. LV.

[2] Comme l'a montré M. Reinach, certains gestes, qui avaient à l'origine une valeur magique, en perdant ce sens avec le temps, sont devenus des insultes. Reinach, *Cultes*, IV, p. 119. C'est ce que AM. van Gennep appelle « le pivotement du sacré » : c'est-à-dire, quand la croyance magique s'en va, l'interprétation se renverse et la marque, de favorable qu'elle était, devient dangereuse et néfaste. Cf. mon article, *Un châtiment domestique : tirer l'oreille*, Nos anciens et leurs œuvres, 1914, ex.

[3] Martin, *Les enseignements des miniatures, Attitude royale*, GBA., 1913, I, p. 173 sq.

venance subsista, et ce devint contraire aux bonnes mœurs que de croiser une jambe sur l'autre. Les « Civilités » mettent en garde l'enfant : « Il n'est point honnête qu'estant assis, il tienne l'un genoux sur l'autre, et les jambes en croix... Aucuns sont assis avec cette mauvaise grâce qu'ils font passer la jambe par-dessus le genouil... Se seoir ayant la jambe droite jetée sur la gauche estoit une ancienne coutume de nos Rois, mais maintenant elle est resprouvée [1]. »

* * *

Il semble qu'on observe un processus analogue en Grèce [2]. Croiser les jambes, comme les bras ou les mains, détermine un nœud magique, dont on connaît la puissance. Les Parques et Eileithyia avaient empêché la naissance d'Hercule en croisant les mains ; pour les Romains, croiser les jambes ou les mains près d'une accouchée ou d'un malade, lui jetait un charme malfaisant, et de telles postures étaient interdites dans les cérémonies religieuses [3]. La même croyance existe encore dans les Abruzzes [4] et chez certaines populations à demi-civilisées [5].

Mais dans la suite, en Grèce comme chez nous [6], cette

[1] Franklin, *La vie privée d'autrefois. Les soins de toilette*, p. 172, 180, 195.

[2] Deonna, A., I, p. 205.

[3] Frazer, *Rameau d'Or*, I, p. 321.

[4] Dans les Abruzzes, on croise les jambes contre les maléfices, *Mélusine*, IX, 1898-9, p. 82.

[5] Frazer, *l. c.*

[6] Cuyer, *La mimique*, p. 299.

attitude avait perdu son sens magique et n'avait plus gardé que le sens d'inconvenante, de contraire aux bienséances[1] : Aristophane a bien soin de recommander au jeune homme de s'asseoir sans croiser les jambes[2].

* * *

Les monuments du Ve siècle laissent constater qu'elle est réservée aux gens des classes inférieures. Sur une coupe de Douris montrant un intérieur d'école[3], les maîtres, dont l'un enseigne à jouer de la cithare, et l'autre déroule un parchemin, de même que l'élève devant le premier des deux, sont assis en tenant les genoux serrés l'un contre l'autre. Mais un autre personnage, assis sur un tabouret, croise délibérément ses jambes, et c'est sans doute le pédagogue qu'il faut reconnaître à cet indice de mauvaise éducation. Sur le relief du trône Ludovisi, la joueuse de flûte nue croise une jambe sur l'autre, tandis que la femme qui lui correspond, chastement enveloppée dans son manteau, n'a pas cette attitude. Œdipe croise ses jambes, assis devant le sphinx[4], mais c'est un voyageur dont les manières sont relâchées.

[1] Winckelmann, *Hist. de l'Art* (trad. 1802), I, p. 419.
[2] Nuées.
[3] Pottier, *Douris*, p. 112, fig. 22; Walters, *Hist. of anc. Pott.*, I, pl. XXXIX.
[4] Perrot, HA., 8, p. 397, fig. 186.

* * *

Les personnages de rang supérieur montrent rarement cette attitude en Grèce ; si elle devient fréquente à partir du IVe siècle, ce n'est point parce que ce fut une invention de Praxitèle[1], mais parce que les croyances superstitieuses qui s'y rattachaient, comme les idées de convenances, s'étaient affaiblies. Les dieux eux-mêmes, assis, prennent cette posture nonchalante et négligée, tel Asklépios sur un relief d'Epidaure[2] ; toutefois les grands dieux, Zeus, Hadès, Héra, Déméter, ne s'oublient pas jusqu'à ce point[3]. « Cette pose, dit Furtwängler[4], a pour résultat d'entrechoquer et de rompre les courbes simples des lignes et la structure naturelle du corps, dans une mesure que n'admettait point le goût de la véritable époque classique, mais qui répond bien à l'esprit blasé de l'époque hellénistique, qui cherchait à faire du nouveau. » Il s'agit, plutôt que d'une recherche d'attitudes inédites, d'un laisser-aller dans les convenances, qui ne sont plus aussi rigides qu'autrefois, et tolèrent en art ce qui eût semblé impossible jadis. De même, dans l'art du XVe siècle, la Vierge ne trône plus en dignité, mais est parfois accroupie, les jambes repliées

[1] Sur cette attitude dite praxitélienne, Deonna, A., I, p. 274 sq.; Reinach, *Cultes*, IV, p. 396.

[2] Collignon, SG., II, p. 186; Defrasse-Lechat, *Epidaure*, p. 84-5, fig.

[3] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 298.

[4] *Coll. Sabouroff*, I, 3, pl. LXXVII-VIII.

sous elle : cette attitude familière et peu respectueuse aurait suscité le scandale auparavant [1].

* * *

On indiquera les différences sociales autrement encore que par les attitudes. Les diverses pièces du vêtement et de la parure distinguent, dans la sculpture assyrienne, les dieux des mortels, les grands des petits [2]; en Grèce, la calyptra distingue les femmes mariées des jeunes filles [3]. Le chapeau, la canne, le parasol, le trône à haut dossier, sont à l'origine des insignes de dignité et de différenciation sociale, comme souvent de nos jours encore. La chevelure, soigneusement peignée chez les êtres supérieurs [4], est hérissée et en désordre chez les Satyres, les Silènes, Antée, et les gens de basse classe [5]. Et si la Gorgone [6], comme Satan [7] et les sorcières [8], a les cheveux hérissés, n'est-ce point autant pour indiquer son rôle inférieur ou malfaisant que parce que les cheveux se hérissent dans la

[1] Reymond, *La sculpture florentine*, Ire moitié du XVe s., p. 226.
[2] Heuzey, Quelques règles d'interprétation pour les figures assyriennes, *Mél. Perrot*, p. 173 sq.
[3] Heuzey, MG., I, nº 3, 1874, p. 15.
[4] Lange, *op. l.*, p. 49.
[5] Winckelmann, *op. l.*, I, p. 473; Blanc, *op. l.* (3), p. 366.
[6] Ex. Perrot, HA., 8, p. 445, fig. 218, VIe s.
[7] Ex. fresque byzantine, MP., XIII, p. 51.
[8] *Melusine*, IV, p. 77.

terreur et la colère ?[1] Les esclaves auront les cheveux coupés courts, marque de leur servitude. Tiro, qui vient d'être réduite en esclavage, se plaint douloureusement de cet outrage : « Je suis triste comme la jeune cavale, lorsque les pâtres l'ont traînée dans l'écurie, et qu'une main cruelle a défloré le blond duvet de son encolure. Dépouillée, elle revient à la prairie; elle veut, comme autrefois, boire au ruisseau, et le miroir de l'onde lui montre le honteux ravage de sa crinière. Hélas, un cœur impitoyable serait touché de pitié à la voir s'enfuir pour cacher sa honte, et, transportée de douleur, pleurer la chevelure qu'on lui a enlevée »[2]. Mais on pourra aussi, quand l'artiste sera suffisamment en possession de ses moyens techniques, indiquer la différence sociale par des détails de musculature; le corps des Satyres, des Silènes, des barbares, n'aura point le développement harmonieux des athlètes, et sera plus fruste; le Discobole de Myron n'aura pas la même forme de tête que le Silène Marsyas[3].

En un mot, car il est inutile de multiplier les exemples qui sont innombrables, il y a des façons très diverses de marquer en art la différence sociale des personnages représentés.

* * *

[1] Darwin, *op. l.* (2), p. 312, 316; chez les animaux, p. 101.

[2] Sophocle; cf. REG., 1890, p. 339; Weil, *Etudes sur le drame antique*, p. 220.

[3] Furtwängler, MP., p. 181.

Toutefois il est certains cas, par exemple dans l'affliction, la douleur, où les personnages de haut rang peuvent faire fi de ces distinctions, et pour témoigner de leur deuil, se rabaisser, par leurs vêtements, leurs gestes, au rang des inférieurs. Les Grecs agissaient comme les habitants de Madagascar[1] et d'autres contrées actuelles, qui, dans le deuil, prennent des vêtements sales, ne se lavent pas, se couchent par terre et non sur des sièges, s'efforcent de mener la vie la plus misérable. Les esclaves portaient les cheveux courts : pour marquer sa douleur, on rase sa chevelure. Admète s'écrie : « A tous les Thessaliens dont je suis le roi, j'ordonne de prendre le deuil de cette femme, en se rasant les cheveux et en portant des vêtements noirs », et Alceste : « Faut-il couper notre chevelure et déjà prendre les noirs vêtements de deuil?... Point de chevelure suspendue à l'entrée, après être tombée sous le fer en l'honneur des morts que l'on pleure »[2].

On recherche les attitudes humbles ; on se jette à terre de désespoir[3], et Déméter affligée, refusant de prendre place sur le trône à haut dossier, n'accepte qu'un petit siège bas[4]. Alors les gestes inconvenants sont aussi permis. Les femmes se découvrent la poitrine, et la nourrice dit à Hermione que la douleur égare : « Ma fille, voile ta poitrine, attache ta robe »[5]. Et c'est pourquoi le geste de

[1] *L'Anthropologie*, 1912, p. 347.

[2] Alceste, Euripide. Cf. Sommer, *Das Haar in Religion und Aberglauben der Griechen*, 1912.

[3] Sittl, *op. l.*, p. 23.

[4] Hymne homérique; Heuzey, MG., I, nº 3, 1874, p. 13; Lange, *op. l.*, p. 197.

[5] Andromaque, Euripide.

croiser la jambe devient caractéristique de la douleur. Il apparaît dans la dite Pénélope du Vatican dérivant d'un relief funéraire, sur les stèles attiques, en particulier sur la belle stèle trouvée dans l'Ilissus[1], dans les figurines d'Attis d'Amphipolis, où il s'accorde bien avec les caractères tristes du sujet et la mélancolie de la physionomie[2], et on peut le poursuivre jusque dans les Eros funèbres gréco-romains[3]. Une terre cuite de Tanagra montre une femme voilée, assise, que l'on a nommée Cérès. Furtwängler fait observer que « seule, la position des jambes, la droite croisée sur la gauche, ne convient pas absolument au caractère calme et digne de la déesse »[4]. Au contraire, qu'il s'agisse de Déméter affligée ou d'une image répétant un type de la plastique funéraire, cette attitude est tout à fait en harmonie avec les sentiments de deuil qu'exprime le monument. Sur les peintures de vases illustrant l'ambassade adressée à Achille, le héros voilé est assis, dans une attitude de profonde tristesse, et devant lui, Ulysse croise les jambes l'une sur l'autre, sans doute pour compatir à sa douleur[5].

[1] Collignon, *Statues funéraires*, p. 148-9; Pénélope, *ibid.*, p. 116 sq.

[2] BCH., 1897, p. 521, ex. pl. VI, VII bis.

[3] Collignon, *op. l.*, p. 329 sq.; Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, II, 3, pl. XCI, etc. La signification funéraire de ce geste a été indiquée depuis longtemps, Winckelmann, *op. l.*, I, p. 422; Blanc, *op. l.* (3), p. 370.

[4] *Coll. Sabouroff, l. c.*

[5] RA., 1898, II, p. 156 sq. A propos de l'attitude de la jambe croisée, j'ai montré ailleurs (RA., 1913), comment divers gestes, de religieux et magiques qu'ils étaient à l'origine, sont devenus ensuite inconvenants, puis, par l'effet du même processus que nous indiquons ici, symboles de tristesse.

. . .

Cette différence sociale, qu'on vient de voir exprimée par des moyens extérieurs, on va la constater dans l'expression de la physionomie, où les sentiments seront réfrénés, ou au contraire apparaîtront sans retenue, suivant que le personnage appartient à un rang supérieur ou inférieur de la société.

DIEUX ET MORTELS

Euripide tourne en dérision les dieux grecs qui éprouvent toutes les passions humaines, et fait dire à Agavé : « Les dieux ne devraient pas avoir les mêmes passions que les hommes »[1]. Mais bien que la littérature, dès les débuts, ait imaginé les dieux helléniques subissant les mêmes colères, les mêmes joies, les mêmes souffrances que les mortels, l'art figuré n'a pas suivi son exemple, et, nous l'avons vu, il y a désaccord entre les deux domaines[2]. On cherche

[1] Bacchantes. Cf. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 77.
[2] Cf. p. 113 sq.

Fig. 30. — Traits humains animalisés.
Traits d'animaux humanisés.

à donner aux divinités les traits les plus beaux, les plus dignes, et si Euripide leur reprocha leurs passions honteuses, ce fut cependant son influence qui fit pénétrer dans leurs types plastiques le pathétique dont ils étaient auparavant exempts.

* * *

J'ai montré ailleurs que l'artiste primitif a tout d'abord confondu les traits humains et animaux[1] *(fig. 30)*, et qu'une fois cette différenciation opérée, il dut encore distinguer les traits des mortels de ceux des dieux, communiquer à ces derniers une majesté idéale qui les fit reconnaître tout de suite. Il n'y parvint qu'assez tard[2]. Le Zeus de Munich est l'image d'un beau corps humain, mais rien dans le visage ne caractérise le dieu[3], et devant maintes statues du Ve siècle, dont les attributs ne sont pas assez précis, devant mainte tête isolée *(fig. 31)* on hésite à dire s'il s'agit d'un dieu ou d'un mortel idéalisé[4]. Toutefois Phidias s'était déjà efforcé de donner aux divinités un air souverain qui les distinguât de l'humanité. Il semble qu'il ait voulu, plus que ses prédécesseurs, traduire la majesté divine, non plus tant par les attributs, les gestes,

[1] *L'indétermination primitive dans l'art grec*, Rev. d'Ethnogr. et de Sociologie, 1912, p. 22 sq.; Deonna, A., II, p. 415 sq., fig. 219.

[2] *Ibid.*, p. 33; Brunn, *Götterideale*; Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*; Seta, *Religione e arte figurata*, p. 152 sq.

[3] Bulle, SM., p. 33.

[4] Rev. d'Ethnogr. et de Sociologie, 1912, p. 32-3.

les attitudes, en un mot par des moyens extérieurs[1], que par les traits du visage, reflet de leur âme. L'auteur du Zeus et de la Parthénos avait « ajouté à la religion », parce qu'il avait montré ce qu'étaient la majesté et la beauté des dieux. « Cependant, Phidias n'avait créé ni des formes ou des attitudes nouvelles, ni inventé de nouveaux attributs susceptibles de mieux caractériser l'être divin. Les éléments matériels de ses compositions existaient déjà dans le répertoire de l'art grec, mais il appartint à Phidias, d'abord de les porter à ce degré d'achèvement d'où se dégage pour le public comme une impression de certitude, puis de leur donner une signification, une éloquence, une âme selon la nature de son génie. Bref, l'essentielle beauté de ses statues n'était réellement autre que le rayonnement de l'âme qui les habitait, et qui elle-même représentait le plus haut idéal qu'artiste grec eût conçu des dieux de la Grèce »[2]. Avec ce maître, le type supraterrestre des dieux commence à se dégager du type idéalisé du mortel, par son expression même et non plus par de simples détails matériels. Toutefois, la différenciation entre le type divin et le type humain n'est complète qu'au IVe siècle, avec l'école de Praxitèle, qui a su marquer avec le plus de finesse la limite entre les deux éléments[3]. Mais bientôt, sous l'influence du réalisme qui rabaisse les dieux au rang des humains, la même indétermination que jadis reparaît[4].

[1] Cf. ci-dessous, l'expression extérieure.
[2] Lechat, *Phidias*, p. 84-5, Bulle, SM., p. 33.
[3] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, p. 14.
[4] Sur ce retour à l'indétermination primitive des types, *Rev. d'Eth. et de Sociol.*, 1912, p. 45 sq.; Deonna, A., II, p. 449.

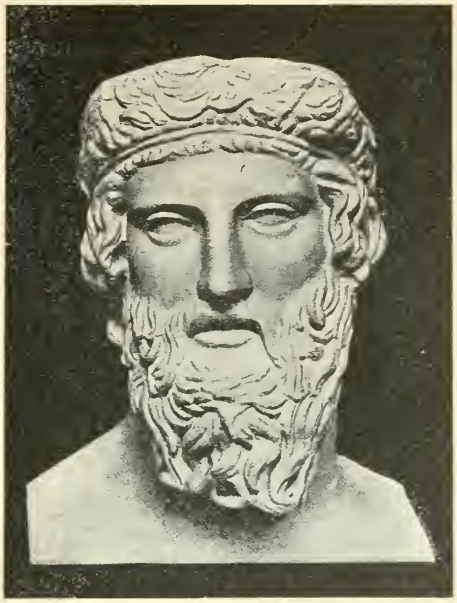


Fig. 31. — Tête idéale du Ve siecle grec.
(Furtwängler, MP., p. 65, fig. 19.)

Asklépios n'est plus qu'un mortel, souvent assez vulgaire, aux traits sans noblesse ; comme autrefois, les attributs seuls (chevelure, serpent) le distinguent des humains, et toute l'expression morale, si délicatement empreinte dans l'ancien type, disparaît[1].

* * *

Entre les dieux eux-mêmes la différenciation est lente à se faire, et elle n'a lieu tout d'abord que par des moyens extérieurs, barbe, chevelure, attributs. S'il est difficile, dans l'archaïsme du VIe siècle, de dire s'il s'agit d'un mortel ou d'un dieu, il l'est encore plus, par exemple sur les vases à figures noires, de distinguer entre elles les divinités barbues et vêtues de même. Déjà dans les vases à figures rouges, il y a moins d'uniformité, et l'on peut différencier Hermès d'Apollon, Arès de Zeus, même en l'absence d'attributs, si toutefois les dieux âgés, Zeus, Poseidon, Hadès, Dionysos, Héphaistos, se confondent encore[2]. Poseidon n'a acquis que tard les caractères individuels qui le séparent de Zeus[3], et souvent la distinction est faible : ne reprochait-on pas à Euphranor de lui avoir donné une noblesse telle que celle de Zeus ne pouvait être plus grande encore[4] ? Asklépios se différencie de Zeus par des

[1] Defrasse-Lechat, *Epidaure*, p. 90.
[2] Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, I, p. 29.
[3] Helbig-Toutain, I, p. 63, 135.
[4] RA., 1904, II, p. 340.

nuances de physionomie que sauront indiquer les artistes du IVe siècle, si maîtres de l'expression. Mais, de même que les traits divins se confondent de nouveau à l'époque du réalisme avec ceux des mortels, de même Asklépios se confond avec Zeus. « Livrés plus tard à des mains moins habiles, les deux types voisins se rapprochèrent souvent jusqu'à se confondre. Une certaine impuissance à exprimer l'aspect habituel de vigueur et de majesté dans une tête de Zeus en faisait, par là même, presque une tête d'Asklépios, et réciproquement, une exagération des signes divins dans une tête d'Asklépios devait la rendre presque pareille à une tête de Zeus »[1]. Il est donc souvent difficile de dire de laquelle des deux divinités il s'agit. De deux monnaies d'Epidaure, l'une donne le type traditionnel d'Asklépios avec une douceur sérieuse et une bonté grave ; l'autre, aux traits accusés, au front saillant, aux arcades sourcilières proéminentes, fait penser à Zeus, bien que ce ne soit pas son image.

* * *

Si les mortels de noble race doivent réfréner leurs passions, la dignité de leur rang oblige davantage encore les dieux à se montrer impassibles, et auprès d'Hippolyte mourant, Artémis regrette que sa divinité lui interdise de pleurer[2]. Un dieu doit être inaccessible à la douleur[3] :

[1] Defrasse-Lechat, *op. l.*, p. 89-90.

[2] Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 388.

[3] L'insensibilité à la douleur était dans l'antiquité une marque de possession divine, croyance fondée sans doute sur une vérité physiologique (insensibilité dans certains états d'extase). Dans l'Evangile

Fig. 32. — Tête de Christ, XVe siècle. Musée du Louvre.
(Deonna, A., III, p. 362, fig. 64.)

n'est-ce pas là une croyance universelle? L'un des arguments que l'on a présentés en faveur de l'authenticité du saint Suaire de Turin n'est-il pas « l'expression de noblesse et de résignation de la tête »[1]? comme si Christ, en réalité, n'a pu montrer sur sa croix le même masque convulsé par la souffrance que les larrons ses voisins! C'est confondre ici encore, avec la réalité[2], l'idéal esthétique, qui donne au visage de Christ en croix l'expression impassible d'un roi de majesté[3], avant que le réalisme du XVe siècle n'en fasse l'image d'un supplicié[4] (*fig. 32*), ou à celui de saint Sébas-

Fig. 33. — Saint-Sébastien, de Guido Reni.

de Pierre, Jésus crucifié garde le silence, « comme s'il ne sentait aucune douleur ». Sur cette croyance, Reinach, *Cultes*, IV, p. 189. D'où la croyance à l'insensibilité des sorciers, possédés par le diable.

[1] RA., 1902, I, p. 412.

[2] P. 101 sq.

[3] Cf. tête du Musée de Cluny, XIIIe siècle, avec une expression de résignation et presque de sérénité, RAAM., 1905, I, p. 459, fig.

[4] Courajod, GA., 1884, p. 229.

tien, percé de flèches, l'air d'un triomphateur, avant qu'il ne trahisse sur ses traits l'extase douloureuse (*fig. 33*).

* * *

L'idéalisme grec jusqu'à la fin du Ve siècle n'a pas voulu montrer sur les visages des dieux la joie ou la douleur[1], mais leur a donné le calme et la sérénité que possèdent aussi les mortels de noble lignée. Il faudra que le réalisme du IVe siècle ait amoindri la dignité divine, pour que l'on voie paraître sur les physionomies le reflet des passions qui soulèvent les âmes ; Athéna lèvera au ciel un visage extatique[2] : Apollon sera courroucé[3] ; Zeus lui-même perdra son air majestueux pour subir la contagion de cette tristesse qui est un des traits caractéristiques de l'art hellénistique. On étudiera plus loin cette humanisation des types divins. Toutefois le dualisme entre les dieux et les mortels persistera, car, toutes passionnées qu'elles deviennent, les divinités, par un reste de conscience de leur rang, n'atteindront pas au maximum de pathétique auquel parviendront les humains, et jamais leurs traits ne seront aussi convulsés que ceux d'un Laocoon.

* * *

[1] RAAM., 1907, 2, p. 183 sq.
[2] Athéna scopasique de Florence.
[3] Apollon du Belvédère.

Il faut distinguer, parmi les types mythologiques, la même différence sociale que parmi les humains, entre types supérieurs, comprenant les dieux, et types inférieurs, comprenant les Satyres, les Centaures, les Silènes, les Géants, en un mot tous ceux qui se rapprochent de l'animalité par leur origine, par leur essence, comme par leurs actes. C'est en eux que l'artiste montre toutes les ressources du pathétique, alors qu'il laisse les visages des dieux et des nobles héros impassibles.

Faut-il attribuer cette différence au fait qu'il est plus facile de rendre la laideur des traits grimaçants que la beauté d'un visage calme, comme le semble croire M. Girard[1]? et répéter le principe d'Hokousai : « Il n'est pas difficile de dessiner des monstres, des revenants ; mais ce qu'il y a de difficile, c'est de dessiner un chien, un cheval, car ce n'est qu'à force d'observer, d'étudier les choses et les êtres qui nous entourent qu'un peintre représente un oiseau qui a l'air de voler, un homme qui a l'air de parler... »[2]. Non, cette expression provient de ce qu'il s'agit de types mythologiques inférieurs, qui, pas plus que les gens du commun, n'ont à se soucier d'une semblable dignité, expression qui, pour certains d'entre eux, Satyres, Gorgone, a de plus une valeur prophylactique.

A tous ces êtres inférieurs, l'artiste, peintre ou sculpteur, donne la laideur physique, image de leur laideur sociale, s'accordant avec la conception idéaliste que l'expression des sentiments dégrade le visage. Les Silènes et les Saty-

[1] REG., 1894, p. 372.
[2] GBA., 1913, I, p. 224.

res, Achéloos, ont des nez camus, des sourcils proéminents ; Antée a un nez crochu, comme les démons étrusques[1], comme Thersite, ou comme ces hommes grossiers qui s'enivrent et en viennent aux mains au sortir d'une orgie, en un mot, comme tous les êtres inférieurs par leur condition sociale ou par leur conduite[2] *(fig. 34)*.

Fig. 34. — Achéloos. Vase de Pamphaios. Brit. Museum. JOAI., II, 1899, p. 79, fig. 56.

Sur les visages des Satyres se peignent tous les sentiments de leur nature bestiale, la brutalité, la convoitise, la curiosité[3], la lâcheté de ces êtres qui font de grandes promesses à Ulysse, mais au dernier moment, trouvent mille prétextes pour éviter de l'aider à enfoncer le pieu brûlant dans l'œil du Cyclope[4]. Papposilène est grondeur et refrogné[5] ; parfois Silène, le front ridé, montre une face douloureuse[6], ou bien, malgré toutes ses tares, l'intelligence éclate sur son masque bestial[7].

[1] MA., XX, p. 645 sq. ; Martha, *Art étrusque*, p. 394, fig. 268, p. 395, 396, fig. 269.

[2] Deonna, A., II, p. 85 sq., profil grec ; 87, laideur, caricature. Nez camard, Legrand, *Etude sur Théocrite*, p. 216.

[3] Cf. encore Blanc, *op. l.*, (3), p. 368 ; Berchmanns, *L'esprit décoratif dans la ceramique attique*, p. 106.

[4] Euripide, Cyclope.

[5] BCH., 1884, pl. IX, p. 164.

[6] Antéfixe du VIe siècle, MA., 16, p. 523-4, fig. 157.

[7] BCH, 1886, p. 89-90.

Les Centaures, eux aussi, donnent libre cours à leurs passions. Dans le fronton d'Olympie, tandis que les Lapithes ne trahissent leur douleur physique ou leur colère que par de légères nuances d'expression, les visages de ces monstres qui hurlent se contractent d'angoisse et de terreur [1]. Les métopes du Parthénon offrent même dualisme [2]. Leurs visages grimacent sous l'effort, ont des élans de joie sauvage, de rage, de brutalité et de convoitise quand ils emportent leur proie humaine. Une tête très expressive a la bouche ouverte, les yeux levés au ciel [3]. Mais, comme à Olympie, les Lapithes conservent leur dignité [4]. C'est encore la tête de Centaure douloureux du fronton d'Epidaure, qu'une main de Lapithe empoigne aux cheveux [5], les têtes tristes et grotesques des Centaures traînant le char d'Héraclès... [6].

* * *

Certes, l'art grec s'est efforcé, dans la période de l'idéalisme, d'atténuer la laideur de ces types, et de leur communiquer un peu de la beauté qu'il donnait à ses dieux et à

[1] Overbeck, *Gesch. d. griech. Plastik* (4), I, p. 325, fig. 82; REG., 1894, p. 358.
[2] JHS., III, p. 233, note 2; 1906, p. 174; Overbeck, *op. l.*, I, p. 428, fig. 110; Collignon, SG., II, p. 12, 14, 17.
[3] Face S., Collignon, *Le Parthenon*, pl. 27.
[4] Collignon, SG., II, p. 18.
[5] Defrasse-Lechat, *Epidaure*, p. 70.
[6] MG., I, n° 5, 1876, pl. 3.

ses héros[1]. Les Satyres grimaçants du VIe siècle deviennent moins laids ; le masque horrible de la Gorgone prend dans la Méduse Rondanini *fig. 9* une beauté glacée. Le type de Charon, sur les lécythes blancs, s'il a parfois des traits rudes et communs, un regard farouche, est souvent aussi calme et pensif, et n'a rien de l'horreur des descriptions littéraires[2]. Même dans les métopes du Parthénon, on rencontre deux types de Centaures, témoignant de deux conceptions artistiques différentes : d'une part, des têtes bestiales qui ressemblent à celles des Silènes, des Satyres repoussants, à celles des brigands que combat Thésée[3] ; d'autre part, des visages idéalisés, sans rien de brutal, plus semblables à ceux d'honnêtes bourgeois d'Athènes qu'à ceux d'un monstre, même un peu tristes[4] : telle est cette tête, belle et placide, du Centaure qui brandit un vase pour en assommer un Lapithe[5].

Animaux. — Des Satyres et des Centaures aux animaux, la distance est petite, aussi trouvons-nous dans ces derniers les mêmes caractères. Ce n'est pas le lieu ici d'étudier si les animaux savent rire, sourire, pleurer, si les mouve-

[1] Pottier, CV., III, p. 1099-1101 ; id., *Etudes sur les lécythes blancs*, p. 129 ; AM., V, p. 209.

[2] Id., *Etudes sur les lecythes blancs*, p. 45-6, 129.

[3] MG., I, n° 4, 1875, p. 7, note 1 ; ex. Collignon, *Le Parthénon*, pl. 37.

[4] Collignon, *op. l.*, p. 36.

[5] *Ibid.*, pl. 28.

ments des traits sont presque aussi expressifs chez les singes que chez l'homme [1]; nous ne voulons pas faire la confusion maintes fois relevée entre la réalité et l'art, et nous ne cherchons qu'à voir si l'art n'a pas donné aux animaux plus d'expression qu'à certains types humains, retenus par le décorum dans une dignité calme. Il semble bien qu'il en soit ainsi. Déjà dans l'art quaternaire, en même temps que les formes animales sont rendues avec plus de bonheur que celles de l'homme [2], la physionomie est plus expressive, par exemple celle du renne qui se détourne [3]. On connaît l'allure féroce, saisissante, de certains lions élamites [4], et le pathétique des animaux assyriens; le corps percé par les flèches qui ont paralysé l'arrière-train, une lionne fait encore face à l'ennemi : « Quand on a, pendant quelque temps, fixé les yeux sur cette image, on se prend à sentir arriver jusqu'à ses oreilles l'écho du rugissement suprême qui sort de cette bouche entr'ouverte, déjà plaintif et cependant encore menaçant [5]. » Ce sont les chevaux, dont l'artiste a rendu avec beaucoup d'intensité d'expression la peur, le courage, l'amour mater-

[1] Darwin, *Expression des émotions* (2), p. 128-9, 141, 145, 151-2, 155, 178; Sully, *Essai sur le rire*, p. 145 sq., 151.

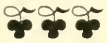
[2] Constatation faite chez tous les primitifs, cf. de Morgan, *Les premières civilisations*, p. 134; Reinach, *Epoques des alluvions et cavernes*, p. 172; Capart, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 171 sq.; Lange, *Darstellung*, p. 111 sq.; Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), q. 144 sq., etc.

[3] Rennes et saumons, Della Seta, *Religione e arte figurata*, fig. 6, etc.

[4] RAAM., 1909, I, p. 26.

[5] Perrot, HA., II, p. 571, 575, 694; Maspéro, *Hist. anc. des peuples de l'Orient*, II, p. 624; Lange, *op. l.*, p. 5; BCH, 1889, p. 483.

nel[1]. Il en est de même dans l'art grec, et l'on peut opposer aux visages calmes et expressifs des humains, les traits plus pathétiques de certains animaux, ceux de ce lion trouvé près d'Athènes, dont « la gueule rugit, et dont la tête, tournée à gauche, en haut, a une expression pathétique qui saisit »[2], ceux du lion de Tégée[3] ou même du lion dont Héraclès porte la dépouille[4].



LES MORTELS

Les types nobles. — Il ne faut pas conclure de l'absence d'expression à l'absence des sentiments qui la déterminent. C'est toutefois ce que l'on a fait, en prétendant que certaines populations primitives ignoraient le rire, « action involontaire développée chez l'homme par les progrès de la civilisation ». En réalité, si parfois les Européens n'ont pas remarqué ce rire, c'est que les « sauvages » s'observent

[1] Lange, *op. l.*, p. 6.
[2] IVe siècle, RA., 1897, I, p. 136.
[3] BCH., 1889, p. 479 sq.
[4] Furtwängler, MP., p. 341, fig. 146, Héraclès et Téléphos Chiaramonti.

devant les étrangers et dissimulent leurs impressions[1]. Certes, il y a des races qui sont plus expansives que d'autres, et l'on sait que les méridionaux réfrènent moins leurs rires et leurs larmes que les gens du Nord. Mais, en dehors des différences physiologiques qui peuvent exister, il faut tenir compte, et ceci a une grande importance en art, des règles de convenances qui s'opposent au libre cours des sentiments.

* * *

Nous le constatons journellement autour de nous, où l'éducation met de bonne heure un frein à l'expansion des sentiments. Par crainte de paraître faibles, nous éprouvons de la pudeur à pleurer, et nous considérons l'explosion d'une bruyante douleur comme de mauvais ton. De même le rire à grands éclats nous semble vulgaire, et nous le laissons à nos inférieurs. Lord Chesterfield se félicite, dans ses Lettres, que personne ne l'ait jamais vu rire. Déjà l'Ecclésiaste disait : « Fatuus in risu exaltet vocem suam, sapiens autem vix tacite ridebit », et les Proverbes : « Risus abundat in ore stultorum. » La contorsion que ces expressions infligent aux traits du visage blesse notre vue et constitue comme une sorte de dégradation mentale. Mais il y a aussi, dans ce désir de dominer ses sentiments, l'ex-

[1] Sully, *Essai sur le rire*, p. 204 ; Lang, *Mythes, Cultes et Religions*, trad. Marillier, p. 82. On remarquera aussi que ce qui est risible pour nous ne l'est peut-être pas pour eux, et vice-versa. Dissimulation habituelle des Indiens en présence des Européens, Darwin, *op. l.*, (2), p. 22.

pression d'une défense sociale, par laquelle l'individu veut rester maître de lui-même, et ne point donner prise à autrui, et l'idée morale de savoir se maîtriser et de dompter les soubresauts de son corps n'est sans doute qu'ultérieure. « Entre l'homme victorieux à la guerre, en mille et mille batailles, et l'homme victorieux par le triomphe de soi, celui-là est le plus grand conquérant qui s'est vaincu soi-même... Un dieu même ne peut transformer en défaite la victoire de l'homme sur lui-même [1]. »

Quelle que soit la véritable nature de cette tendance à l'impassibilité, elle apparaît partout comme nécessitée par le code des convenances sociales; elle est l'apanage de l'homme de noble race, et les passions non contenues sont abandonnées aux inférieurs [2].

* * *

L'art antique en donne de nombreux exemples. En Orient, les rois ont la même impassibilité que les dieux [3]: c'est l'étiquette qui la leur impose, comme elle l'impose à la peinture japonaise [4].

[1] Textes bouddhiques, Lafcadio Hearn, *Le Japon inconnu*, p. 25.

[2] Dumas, *La tristesse et la joie*, p. 199; Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 88, 96, 193; Sully, *Essai sur le rire*, p. 1, 397; chez les sauvages, Darwin, *op. l.*, (2), p. 164.

[3] Heuzey, *Figurines de terre cuite*, p. 132; Perrot, HA., III, p. 538.

[4] De Seidlitz, *Les estampes japonaises*, p. 2; sur cette maîtrise de soi-même au Japon, que n'ébranle pas l'adversité, Lafcadio Hearn, *op. l.*, p. 12, 13-4; Flach, *L'âme japonaise d'après un Japonais*, Annales des Sciences politiques, 1904. Sur le sourire japonais, autre marque d'étiquette, Deonna, A., II, p. 159.

Cette dignité sociale imprime sa marque sur toute la littérature de la Grèce classique, et atteint sa plus belle expression dans les tragiques. Dans l'œuvre d'Eschyle, c'est la tension de la volonté contre la sensibilité, et l'immuable sérénité d'un caractère supérieur à sa destinée. Prométhée souffre avec une fermeté inébranlable ; le monde pourrait tomber sur lui, mais rien ne saurait ébranler son âme [1]. Il se raidit contre la destinée cruelle : « Le silence est la réponse du sage », dit Euripide.

Cette fermeté, seuls les Grecs de noble race la possèdent : « Quelle forte marque imprime aux mortels, pour les distinguer des autres, une bonne race [2] ! » Les héros des drames antiques hésitent entre le sentiment du décorum qui leur impose cette impassibilité, et les sentiments humains auxquels ils voudraient donner libre cours. Agamemnon, comme roi, rougit de verser des larmes, mais comme père malheureux, il rougit de n'en point répandre [3]. Ainsi Périclès, au dire de Plutarque, montrait toujours un visage serein et ne riait jamais [4].

* * *

On a donc raison, en relevant cette maîtrise de soi-même [5], de parler de la sérénité grecque. Que de fois n'a-

[1] Eschyle. Cf. Weil, *Etudes sur le drame antique,* p. 61, La fable de Prométhée dans Eschyle; REG., 1886, p. 280 sq.

[2] Euripide, Hécube.

[3] Euripide, Iphigénie. Cf. Winckelmann, *Hist. de l'Art* (trad. 1802), II, p. 276.

[4] Lange, *Darstellung*, p. 190.

[5] *Ibid.*, p. 188 sq.

t-on pas montré que les anciens artistes « n'exprimaient des passions humaines que celles qui conviennent à un homme sage, qui sait contenir la force des passions, et qui n'en laisse échapper que par étincelles, pour que ceux qui le révèrent ou qui cherchent à l'approfondir puissent soupçonner ce qui se passe dans son âme »[1]! On a très bien remarqué depuis longtemps que cette sérénité était une décence sociale[2]. Mais, nous l'avons dit, ce fut une généralisation hâtive que de vouloir retrouver cette sérénité partout dans l'art grec, et l'on n'a pas su distinguer suffisamment les périodes artistiques, qui n'eurent pas toutes le même idéal. Nous ne voyons plus dans la tête du Laocoon, comme encore vers 1840, « l'énergie morale dominant la douleur physique »[3], et nous ne pensons plus que « le Grec a toujours été si maître de lui-même, que le drame intérieur n'a jamais pu se produire impétueusement au dehors, que l'homme n'a jamais connu la passion dans sa nudité hardie, et qu'il ne l'a jamais vue que parée pour le monde, et voilée de décorum »[4].

Les types inférieurs. — Mais les classes inférieures de la société ne sont point asservies à ce code sévère de convenances, pas plus pour l'expression des sentiments que pour

[1] Winckelmann, *op. l.*, I, p. 423.
[2] *Ibid.*, I, p. 416.
[3] Canat, *La Renaissance de la Grèce antique*, p. 260 sq.
[4] Boutmy, *Philosophie de l'arch. en Grèce*, p. 70.

les attitudes. Les larmes et les rires sont beaucoup plus faciles chez les gens de moindre rang[1], qui expriment tout ce qu'ils sentent, et passent souvent sans transition de la colère au rire, ou inversement[2].

Alors que les personnages de haute lignée sont calmes, même au milieu des tourments et des combats, les inférieurs trahissent sur leurs visages les sentiments qu'ils éprouvent, et c'est en eux qu'apparaîtront tout d'abord les recherches artistiques d'expression[3]. Plus tard seulement, quand les liens de la société se seront relâchés, quand les types divins se seront humanisés, vers le IVe siècle, le pathétique qui leur était jusque-là réservé pénétrera dans les rangs élevés de l'art.

* * *

Que l'on examine à ce point de vue l'art classique du Ve siècle, les peintures de vases, les reliefs ou les statues, qui groupent des êtres de conditions différentes. D'un côté, ce sont des visages impassibles, de l'autre des traits passionnés. Sur une coupe d'Euphronios, Héraclès lutte contre le géant Antée. Le visage du héros est calme ; seules les lèvres serrées et l'œil grand ouvert trahissent la colère qui

[1] Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 193, 188; Darwin, *op. l.* (2), p. 13-4, 164; Sully, *Essai sur le rire*, p. 206, 244, 268; d'Udine, *L'art et le geste*, p. 4; Sittl, *op. l.*, p. 7; GA., 1875, p. 80.

[2] De même chez les dieux homériques, REG., 1894, p. 18-9.

[3] Blanc, *op. l.* (3), p. 490-1 ; Lange, *Darstellung*, p. 168. J'ai étudié ce sujet en détail ailleurs, A., II, p. 80 sq.

l'anime : sa chevelure et sa barbe sont soigneusement peignées. Mais le géant, à la chevelure hirsute, à la moustache et aux sourcils velus, ouvre la bouche pour laisser passer un cri d'angoisse, ses dents se découvrent dans la douleur, et l'œil retourné sous la paupière annonce que la mort approche[1]. Apollon dispute à Marsyas le prix de la musique : le dieu est noble et calme, Marsyas montre un visage comique et laid[2]. Et si l'on peut dire que dans l'exemple cité où Héraclès s'oppose à Antée, l'expression de ce dernier est nécessitée par la douleur qu'il éprouve, ailleurs il apparaît avec évidence que l'expression, comme la laideur, sert surtout à caractériser le rang social du personnage. Ainsi, dans l'art chrétien, Christ, au beau visage, reste impassible au milieu de ses bourreaux, dont les têtes hideuses[3] grimacent et ricanent[4].

Mais quels sont ces types inférieurs ?

Les humbles. — Ce sont les gens qui appartiennent aux basses classes de la société, esclaves, hommes

[1] Pottier, CV., III, p. 932. Cf. la comparaison avec Christ et Judas, Deonna, A., II, p. 97 ; III, p. 218.

[2] Peinture de vase, *Elite des Monuments céramographiques*, II, pl. 61 ; Perrot, MG., I, nº 5, 1876, p. 35, note 6.

[3] Sur la laideur physique identifiée à la laideur morale, cf. p. 166, 170.

[4] Ex. peinture de Bosch, XVe-XVIe s., RAAM., 1906, II, p. 303, fig. 2.

Fig. 35. — Vieille paysanne portant un agneau.
Rome, Capitole.

du commun, joueurs et joueuses de flûte, pédagogues, hétaires, etc. La tragédie grecque ne leur prête jamais les sentiments des héros : il y a au contraire en eux un élément de comique qui tient à leur rang social, et ils font souvent sourire le spectateur par leur absence de dignité, leur égoïsme, leur peur et leur friponnerie [1]. Ce fut une nouveauté quand Euripide prit résolument leur parti contre les puissants, devança les temps en sympathisant avec les paysans et les esclaves, montrant qu'ils ont souvent des sentiments plus nobles que les gens d'un rang supérieur; mais le poète, sentant qu'il offensait les idées reçues, dut s'excuser de cette infraction à la tradition [2].

Pendant l'époque classique, le grand art ne s'intéresse guère à ces petites gens, et ce n'est pas encore le temps où les sculpteurs et les peintres hellénistiques, comme les littérateurs, prendront plaisir à la vie besogneuse des pêcheurs, des paysans, des bergers, des marchands ambulants, et reproduiront fidèlement leurs types dans des statues (*fig. 35*), des statuettes de terre cuite, ou des reliefs [3].

En revanche, ils attirent l'attention du céramiste plus réaliste, qui, appartenant lui-même à ces classes sociales, et les comptant parmi sa clientèle, a maintes fois l'occasion de les observer. « Qui oserait, dit dédaigneusement Isocrate, comparer Phidias à un modeleur de terres cuites, Zeuxis et Parrhasios à des peintres d'ex-voto ? » Et M. Pottier, qui montre l'humble situation du céramiste, ajoute avec

[1] Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 366 sq.
[2] *Ibid.*, p. 162, 171, 500.
[3] Deonna, A., III, p. 325, 404.

raison : « Il en eut dit autant, sans doute, des peintres de vases[1]. »

* * *

Les visages, libérés du décorum que subissent les gens de bonne naissance, sont plus réalistes et plus expressifs. Des hommes vulgaires se battent, et l'un d'eux, d'un geste que l'artiste a saisi sur le vif dans la rue, empoigne par le sexe son adversaire et le fait hurler de douleur[2]. Au sortir d'un banquet trop copieux, ils vomissent, et leur visage est tout angoissé[3]. Les têtes des joueurs de flûte et de cithare[4] sont plus vivantes que celles des spectateurs, non seulement parce que l'action même le nécessite, mais à cause de leur rang social, et les sourcils saillants du cithariste qui chante sur une fresque tombale étrusque, n'indiquent pas tant l'attention qui contracte ses traits[5] que son rang[6].

* * *

[1] Pottier, *Douris*, p. 36. Sur la condition des artistes en Grèce, Guiraud, *La main-d'œuvre industrielle en Grèce*, p. 43 sq.; DA., s. v. Sculptura, p. 1152, etc.

[2] Hartwig, *op. l.*, p. 475, pl. 49.

[3] *Ibid.*, p. 105 et note, ex. pl. IX: Deonna, A., II, p. 90.

[4] Encore dans le monde musulman actuel, la classe sociale des joueurs de flûte est la moins considérée, van Gennep, *Rev. d'Ethn. et de Sociologie*, 1912, p. 351.

[5] Martha, *Art étrusque*, p. 438-440, fig. 289-90.

[6] Cf. les sourcils épais des Silènes (ex. coupe d'Euphronios, Hartwig, *op. l.*, pl. VII: Furtwängler, *Beschreib.*, p. 212, 214), d'Antée (coupe d'Euphronios déjà citée, JOAI, 1900, III, pl. V), des barbares gaulois (RA., 1908, II, p. 116).

Dans la sculpture funéraire, l'expression de la douleur est la plus forte dans les types inférieurs[1]. Les pleureuses se lamentent violemment; le petit esclave pleure au pied de son jeune maître plongé dans un rêve qui n'est plus de ce monde[2]; et alors que la morte lève les yeux vers son mari avec une expression de confiance et de fidèle attachement, la petite servante au second plan appuie sa tête sur sa main, avec une expression douloureuse[3]. Afin qu'il fût plus facile à l'artiste de rendre leurs visages expressifs, les têtes sont souvent tournées de face, comme celle de nombreux autres types inférieurs[4]. Ce sont encore les Sirènes funéraires, chargées de pleurer le mort, qui traduisent librement la mimique de la douleur par des gestes éplorés et des visages pathétiques. « Nous te pleurons en nous meurtrissant le visage, dit une épigramme de l'Anthologie, nous, les Sirènes de pierre, qui sommes debout sur ton tombeau[5]. » La belle tête de femme, trouvée au Dipylon d'Athènes, dont l'accent tragique et passionné est accentué par la chevelure qui tombe en désordre, ne proviendrait-elle pas d'une Sirène tombale[6]?

[1] Collignon, *Statues funéraires*, p. 382, 209; Furtwängler, *Col. Sabouroff*, I, p. 49, 53, 55.

[2] Stèle de l'Illissos, Collignon, *op. l.*, p. 149, fig. 82.

[3] Furtwängler, *op. l.*, I, pl. XVIII. « Les sourcils légèrement rapprochés, la paupière supérieure très proéminente, tandis que l'angle intérieur de l'œil se creuse, tels sont les moyens par lesquels est obtenue cette expression de douleur. »

[4] Sur la tête de face, pour raisons magiques, ci-dessus, p. 153. Ex. stèle : homme et femme de profil, servante au fond, de face. *Coll. Sabouroff*, I, pl. XVIII, XXI.

[5] Collignon, *op. l.*, p. 221.

[6] *Ibid.*, p. 222-3; MG., I, n° 6, 1877, pl. 3, p. 21.

Les étrangers. — Pour les Grecs, comme du reste pour maint peuple moderne, l'étranger est un être de race inférieure, qui prête à raillerie et n'est bon qu'à être exploité par les gens civilisés, c'est-à-dire, en ce cas, par les Hellènes de noble race[1]. C'était un moyen toujours sûr de plaire au peuple, que de montrer à la scène des barbares ridicules, que de plaisanter leur vêtement, leur air effaré, leur mine épouvantée[2], que de leur faire balbutier, comme dans les Perses de Timothée[3], un langage à moitié barbare, à moitié grec. On se dédommageait ainsi de l'angoisse éprouvée pendant les guerres médiques, où la Grèce avait été à deux doigts de subir le joug étranger. L'orgueil hellénique ne pouvait admettre de devoir aux barbares quelques éléments de progrès, et quand leur influence était indéniable, il s'écriait avec Platon : « Tout ce que nous autres Grecs empruntons aux barbares, nous le transformons pour en faire quelque chose de plus beau[4]. » Et pourtant l'on sait que la Grèce est redevable de beaucoup à l'Orient, et l'on verra que celui-ci a exercé une influence importante sur l'art grec au point de vue de la recherche du pathétique.

[1] Aristote trouve encore que le barbare a une nature d'esclave et qu'il est fait pour obéir aux Hellènes.

[2] Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 366 sq.

[3] REG., 1903, p. 62, 72, 336, 346. Cf. aussi l'esclave d'Oreste, eunuque phrygien, dans Euripide.

[4] Epinomis, 987, D.

* * *

Le réalisme d'expression constaté dans les classes inférieures de la société, apparaît aussi dans les traits des barbares, qu'il s'agisse des Perses, des Scythes, ou des nègres *(fig. 36)*, plus méprisés encore, parce que les Grecs n'ont point eu à les redouter comme les autres, et dont l'image est reléguée dans l'art industriel[1] : quand Polygnote dut représenter à la Lesché de Delphes le roi éthiopien Memnon, il ne lui donna pas les traits caractéristiques de sa race, qu'il jugeait indignes, mais bien ceux d'un Grec, et plaça auprès du roi un petit esclave nègre, chargé d'indiquer au spectateur son origine[2]. Qu'elle est expressive déjà, sur un fragment de coupe, la tête de cet homme accroupi avec son front chauve et bombé, le nez crochu, la bouche ouverte : est-ce l'image caricaturée d'un barbare

Fig. 36. — Vase de Délos, en forme de tête de nègre (Deonna, A., III, p. 399, fig. 74.)

[1] Deonna, A., II, p. 91-2 : III, p. 397 sq.
[2] Pausanias, X, 31 : RA., 1888, II, p. 275.

déguisé en Athénien[1]? Quelle vie intense dans cette tête de nègre, du VIe siècle, en forme de récipient[2]! à la comparer avec les œuvres contemporaines de la statuaire représentant des Grecs de bonne naissance, on verra avec quel réalisme le céramiste a su saisir, non seulement les traits distinctifs de la race nègre, mais encore l'expression du visage de son modèle, intelligente et attentive.

En résumé, il faut, dans l'examen de l'expression des visages, se demander tout d'abord à quel rang appartient le personnage, et l'on constatera, comme nous l'avons prouvé, qu'en descendant l'échelle sociale, en passant des dieux puissants aux êtres mythologiques monstrueux, des Grecs de bonne naissance aux classes inférieures de la société et aux barbares, le pathétique augmente d'intensité.

. . .

Qu'on regarde le fronton d'Olympie, où les Lapithes luttent contre les Centaures : on y trouvera l'expression de trois types sociaux différents. Au centre, Apollon, invisible aux regards des mortels qu'il protège, mais présent à leur pensée. Certes, l'artiste n'a su encore lui donner la beauté

[1] *Strena Helbigiana*, p. 91-2, fig.
[2] Buschor, *Griech. Vasenmalerei*, p. 147, fig. 98.

idéale qu'il aura dans l'art postérieur, car la différenciation des types humains et divins n'est pas encore parfaite[1]; mais toutefois, il semble exagéré de dire que « ce front bas, ce nez court, cette lèvre pendante sont d'un athlète de la plus basse sorte, et non du dieu de la lumière »[2]. Comparée à celles des Lapithes, sa tête est bien celle d'un dieu; impassible, il ne laisse point paraître sur son visage l'émotion du combat.

Mais les Lapithes? Issus de noble race, ils se doivent à eux-mêmes de garder une certaine dignité, et de réfréner les passions furieuses qu'ils éprouvent. Ils s'efforcent d'être impassibles, comme leur dieu; toutefois, on reconnaît à de petits détails leur colère ou leur douleur, aux rides du front, aux moues des lèvres, et certes, la tête brutale du jeune garçon mordu par un Centaure n'a rien de commun avec celle d'Apollon[3].

Le même fronton renferme des êtres divins inférieurs, de même que le fronton d'Oenomaos renferme des êtres mortels inférieurs, qui sont les personnages étendus dans les angles, jeune garçon accroupi, vieillard attentif, aux attitudes plus libres[4] et aux visages plus expressifs[5]. Dans la Centauromachie, ce sont les Centaures qui leur font pendant, et c'est en eux que le pathétique atteint

[1] Cf. p. 187.

[2] Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, p. 249.

[3] M. Joubin retrouve cette même bestialité d'expression dans le bronze de Tarse, RA., 1899, II, p. 32-3.

[4] Cf. p. 175.

[5] C'est pourquoi le vieillard accroupi me paraît être un serviteur, un cocher, plutôt qu'un devin.

son maximum d'intensité. Ils hurlent, mordent leurs adversaires de rage; lubriques, ils emportent femmes et enfants, et leurs laids visages reflètent tous les sentiments tumultueux qui les agitent.

. . .

Au Parthénon, les éphèbes de la frise des Panathénées, tout calmes et graves qu'ils soient, ne montrent pas sur leurs visages la noble impassibilité des dieux [1]. A Tégée, n'a-t-on pas remarqué que la tête féminine oppose aux traits douloureux d'Héraclès (*fig. 37*) et des autres héros un visage idéal et calme (*fig. 38*), peut-être parce que c'est celui d'une déesse [2]?

. . .

Ce dualisme dans l'expression se poursuit dans tout l'art grec. Même quand le pathétique aura atteint les divinités, qui seront devenues douloureuses, il sera plus intense dans les êtres inférieurs. Sur la frise de Pergame, l'expression des géants est plus forte que celle de leurs adversaires les dieux [3], non seulement parce qu'ils sont vaincus, mais parce que leur essence n'est pas la même. Si, dans la statue du Capitole, le sculpteur avait eu à représenter un Grec au lieu

[1] Ex. Furtwängler, MP., pl. V.
[2] Gardner, JHS., 1906, p. 174.
[3] Overbeck, *Griech. Plastik* (4), 2, p. 280-1.

Fig. 37. — Tête d'Heraklès de Tégée.

Fig. 38. — Tête féminine de Tégée.

d'un Gaulois blessé, a-t-on dit [1], il aurait sans doute idéalisé davantage la douleur, mais il s'agissait d'un barbare, donc d'un être inférieur. Toutefois, il ne faut pas exagérer cette différence à cette époque de réalisme décidé, qui rompt en visière avec les anciennes conventions, et l'on a pu faire remarquer en revanche, que si la tête du Grec terrassé par l'Amazone du groupe Borghèse avait été trouvée détachée du corps, on l'aurait prise pour celle d'un barbare, tant elle est expressive et peu conforme au canon idéal du héros [2].

Homme et femme. — Entre l'homme et la femme, il existe aussi une différence d'expression. La raison en est double. La femme, en Grèce, est considérée comme un être inférieur, et, jusqu'à l'époque hellénistique, s'efface devant l'homme [3]. Mais aussi, et cette constatation n'était point pour la relever aux yeux des Grecs maîtres d'eux-mêmes, sa nature est plus passionnée que celle de l'homme, et elle subit davantage l'influence de ses sentiments. A étudier l'histoire de la femme à travers les âges, on voit que de tout temps elle a été l'agent actif de la propagation des croyances qui font appel, non point à la raison, mais aux sens et à la passion. C'est elle qui, en Grèce favorisa l'adop-

[1] Overbeck, *op. l.*, II, p. 255; cf. Gaulois Ludovisi, *ibid.*, p. 255, 257.
[2] JDAI, II, 1887, p. 77 sq., pl., p. 80-1.
[3] Deonna, A., III, p. 65 sq.

tion du culte passionné de Dionysos. Euripide l'a exprimé clairement, en montrant le dieu thrace acclamé par les femmes, puis par les vieillards débiles et émotifs, êtres inférieurs eux aussi[1], alors que les hommes d'âge mûr, comme Penthée, y sont réfractaires. Le culte de la Grande Mère, Cybèle, ne fut-il pas propagé par des femmes[2]? Ce sont elles qui, dès la fin du Ve siècle ont introduit dans la religion grecque ces tendances mystiques[3] qui triompheront au IVe siècle et aux temps hellénistiques. Dès cette époque, elles cherchent à s'émanciper de la lourde tutelle sous laquelle elles étaient tenues jusqu'alors[4], et si Aristophane se moque de leurs prétentions[5], Euripide leur accorde sur son théâtre une place prépondérante, parce qu'il reconnaît en elles ce facteur de transformation de l'âme grecque qui allait l'incliner vers la recherche de la passion, dans tous les domaines, en littérature comme en art ou en religion[6]. Elles ont donc favorisé l'avènement d'un art plus pathétique, et si celui-ci triomphe avec l'époque réaliste des hellénistiques, n'est-ce point aussi parce que la femme a acquis dans la société un rôle prépondérant[7]?

[1] Euripide, Bacchantes.

[2] Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, p. 73.

[3] Cavaignac, *Hist. de l'antiquité*, II, p. 493.

[4] Paris, *Quatenus feminæ res publicas... atingerunt*; Bascoul, *La chaste Sapho de Lesbos et le mouvement féministe à Athènes au IVe siècle avant J.-C.*, 1911.

[5] Lysistrata.

[6] Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 133 sq.; cf. toutefois sa mysogynie, *ibid.*, p. 519, 521.

[7] Deonna, A., III, p. 321.

Fig. 39. — Hestia Giustiniani, Ve siecle. Rome.

Plus tard encore, aidées des classes inférieures de la société, qui elles aussi se laissent conduire davantage par leurs sentiments, par les soldats, les marchands, les esclaves, elles propageront à Rome les cultes orientaux, elles contribueront au triomphe du christianisme, et substitueront à la froide religion officielle des tendances de mysticisme et de passion[1].

* * *

Nous ne voulons pas examiner ici les diverses manières de distinguer la femme de l'homme autrement que par les caractères physiologiques du sexe : vêtements, parure, chevelure, gestes dont certains sont considérés par les convenances comme peu séants pour une femme[2], couleur différente donnée à la chair, qui est blanche pour les femmes dont le corps est moins exposé aux ardeurs du soleil, et brune pour les hommes[3]. Toutefois, notons que certains de ces traits distinctifs peuvent caractériser les sentiments. La femme de caractère viril esquissera des gestes masculins, et c'est pourquoi la guerrière Athéna met la main sur ses hanches, geste énergique et cavalier, qui aujourd'hui encore

[1] Cumont, *op. l.*, p. 180, et passim. On a prétendu que si le culte de Mithra a été supplanté par le christianisme, c'est qu'il excluait les femmes. Cf. Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, I, p. 164. La femme, agent de propagation de l'islamisme au Bengale, van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, II, p. 97 sq.

[2] Reinach, *Cultes*, IV, p. 375.

[3] Pottier, REG., 1898, p. 381 sq.; 1891, p. 169; 1894, p. 2; id., CV., II, 579 sq.

ne paraît guère convenir aux femmes[1] (*fig. 39*). La blancheur de la chair caractérisera la vie molle et voluptueuse de Péréclymenos sur un vase du VIe siècle[2], comme au IVe siècle Eros, alors qu'on ne donne jamais ce teint efféminé aux autres jeunes garçons et adolescents[3]. Ainsi ces transpositions, dans un sens ou dans l'autre, peuvent être, par ce moyen tout extérieur[4], révélatrices des sentiments.

* * *

Regardons le visage, miroir de l'âme. Longtemps l'art grec a été incapable de donner au visage féminin, comme au corps[5], les traits spécifiques qui le distinguent du visage masculin, et c'est pourquoi les confusions, encore dans l'art du Ve siècle[6], sont fréquentes en présence de têtes isolées. C'est ainsi, pour ne citer qu'un exemple, que la tête de Bologne, dans laquelle Furtwängler a voulu reconnaître sans raisons suffisantes l'Athéna Lemnia de Phidias, a été prise tantôt pour celle d'une femme, tantôt pour celle d'un homme, et l'on a dit avec raison : « Pour un homme

[1] REG., 1907, p. 406; Reinach, *Cultes*, IV, p. 375. Si ce geste apparaît fréquemment dans les terres cuites de Tanagra, c'est qu'à cette époque les liens de convenances sont bien relâchés, *Nécropole de Myrina*, p. 424.

[2] Perrot, HA., 9, p. 645.

[3] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, 2, pl. LXII.

[4] Sur l'expression extérieure, p. 253 sq.

[5] On sait que l'art grec du Ve siècle donne encore à la femme le même corps robuste qu'aux éphèbes, Deonna, A., III, p. 16: id., *Rev. d'Ethn. et de Sociologie*, 1912, p. 30.

[6] *Rev. d'Ethn. et de Sociologie*, 1912, p. 31.

elle a l'air bien efféminé; pour une femme, elle a des traits bien masculins[1]. »

* * *

On comprend que l'on ait eu recours, dès les temps très anciens, à des moyens conventionnels pour différencier le visage masculin du visage féminin.

Les artistes minoens donnent à la femme un nez retroussé que n'ont point les hommes[2], et qui communique à son visage une expression mutine et moderne. Les Grecs, qui ont vu dans la forme du nez un élément expressif[3], ne s'en sont toutefois point servi pour différencier les sexes, et ont plutôt cherché cet élément distinctif dans l'œil, variant sa forme suivant le sexe du personnage. Cette convention n'est fondée sur aucune différence physiologique[4].

On pourrait peut-être en chercher l'origine très haut, puisqu'on remarque que le bison femelle d'une des statuettes d'argile quaternaires découvertes dans la grotte du Tuc d'Audoubert, a les yeux faits d'une boulette incisée d'un point, tandis que le mâle ne montre pas ce détail[5].

[1] RA., 1895, II, p. 13; MG., II, nº 21-2, p. 25.

[2] MA., XIX, 1908, p. 36, 63; Deonna, A., II, p. 76.

[3] Ci-dessus, nez des Satyres, p. 198. Le nez retroussé donne aux traits une expression mutine, Mantegazza, *op. l.*, p. 39. Socrate : « L'un a le nez retroussé, vous le proclamez piquant et vantez sa grâce : cet autre l'a en bec d'aigle, il l'a royal, dites-vous ». REG., 1894, p. 366, note 1. Cf. le nez retroussé d'une tête de jeune fille, dessin trouvé à Samos, MG., I, 1880, p. 17; Perrot, HA., 8, p. 235, fig. 98.

[4] Magnus, *Darstellung des Auges*, p. 8, 21, note 25.

[5] A., 1912, p. 664.

. . .

C'est la peinture de vases à figures noires qui offre de ce procédé l'exemple le plus curieux. Les Ioniens ne font pas cette différence entre l'œil masculin et l'œil féminin, et en ce point ils ont fait preuve du même esprit de réalisme qui anime toutes leurs œuvres[1]. Mais dans la Grèce continentale, l'homme a un œil rond et la femme un œil ovale : il semble que l'on ait voulu par là donner au premier un regard plus vif, à la seconde un regard plus doux et d'une intensité moindre[2].

M. Pottier pense à une influence exercée sur la céramique par la sculpture, où les yeux d'homme sont souvent incrustés, tandis que les yeux de femme, sauf de rares exceptions, sont peints ; or l'œil enchâssé ne pouvait pas avoir le même aspect qu'un œil peint. « On aurait donc pris l'habitude de distinguer dans la plastique les yeux d'homme des yeux de femme. La physionomie en profitait, plus énergique chez l'un, plus douce et plus unie chez l'autre[3]. » Je ne suis toutefois pas persuadé de la vérité de cette hypothèse ; elle serait indiscutable si tous les yeux virils de la statuaire avaient été incrustés, et tous

[1] Sur ce réalisme ionien, Deonna, A., III, p. 107 sq.

[2] Sur ces yeux ioniens et continentaux : Pottier, CV., II, p. 507, fig., 509 (ioniens); 58, fig. (continent); III, p. 638-9, 858; Dumont-Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, I, p. 326; Girard, MG., III, n° 23-5, p. 10-1.

[3] Pottier, CV., III, p. 638-9.

les yeux féminins peints ; mais ce n'est pas le cas, puisqu'on trouve des yeux d'homme peints[1], et des yeux de femme incrustés[2]. L'œil grand ouvert est un signe de puissance, que l'on donne aux êtres redoutables, comme la Gorgone[3] : peut-être que l'artiste a voulu caractériser par l'œil rond la force virile.

* * *

Quoi qu'il en soit, il y a là un effet moral, obtenu sans doute au détriment de la vérité anatomique, mais qui constitue, comme on l'a remarqué, « une des premières recherches de l'expression dans la peinture grecque »[4]. L'artiste comprend que ce petit organe a une force expressive, et il s'ingénie à en rendre les différences. Sur les vases du temps d'Amasis, les prunelles féminines sont peintes en rouge, comme celles des Corés de l'Acropole, et Platon parle de ce procédé comme d'une extravagance, supposant qu'il a pu être inspiré par le désir de faire paraître les yeux encore plus beaux ; les artistes ont voulu ou bien traduire le caractère surhumain d'une déesse, ou bien chercher à aviver le regard[5]. De même, dans la céramique du Ve siècle, l'iris peut être une tache pleine, ou une circonférence avec

[1] Ex. les Kouroi du VIe s., dont pas un n'a l'œil incrusté.
[2] Ex. Coré d'Anténor.
[3] Cf. p. 159.
[4] Pottier, CV., II, p. 507.
[5] *Ibid.*, II, p. 453 : III, p. 638.

la pupille en noir, et l'on remarque l'emploi simultané des deux procédés, dont l'un sert sans doute à indiquer un œil clair, et l'autre un œil noir[1].

. . .

On a prétendu que dans certains monuments, par exemple dans les frontons d'Olympie, la courbure du globe de l'œil est plus forte chez les hommes que chez les femmes; et Curtius explique cette différence en faisant remarquer que le lion, symbole du courage viril, est représenté avec de gros yeux bombés. Toutefois il ne paraît pas que cette distinction soit exacte, et que l'on ait cherché dans la courbure du globe oculaire un élément de différenciation des sexes[2].

Enfin, notons que l'art du IVe siècle a eu recours à un procédé analogue. Le renflement du front au-dessus des sourcils, que l'art du Ve siècle indique à peine, est très accusé dans les têtes viriles, qu'il distingue des têtes féminines où le nez continue plus directement la ligne du front[3].

. . .

Mais, de même que les gestes réservés aux hommes sont donnés à des femmes de caractère viril, ou que la chair

[1] REG., 1894, p. 361.
[2] Magnus, *Darstellung des Auges*, p. 26-7.
[3] Perrot, *Praxitèle*, p. 31.

blanche des femmes devient celle des hommes efféminés, de même aussi l'œil masculin et l'œil féminin peuvent être transposés, et, suivant le caractère du personnage, indiquer des nuances diverses de sentiment. Le sphinx féminin, la déesse Athéna, ont l'œil rond que les peintres attribuent à l'homme, parce que leur regard est censé briller d'un éclat tout particulier. En revanche, on donne l'œil ovale des femmes à des éphèbes, à des vieillards, pour exprimer un regard moins pénétrant que celui de l'âge mûr; aux hommes, dans des scènes pathétiques, pour indiquer la douleur de la lamentation[1]; aux blessés et aux mourants, pour montrer leur faiblesse et la mort voisine[2].

Ainsi la conception primitive s'élargit, et la forme de l'œil ne sert plus seulement à distinguer les sexes, mais, par extension, à distinguer les caractères et les situations, dont les uns, forts, sont virils, et les autres, faibles, sont féminins.

Dans Euripide, Andromaque s'écrie : « Moi, qui ne cesse de me lamenter, de gémir, de verser des larmes, je ferai retentir les airs de ma douleur; car les femmes sont ainsi faites qu'elles trouvent un certain plaisir à se plaindre de leurs maux. » Dans l'art figuré, les visages féminins sont

[1] MG., II, nº 23-4, p. 11.

[2] *Ibid.*, p. 11-2; Magnus, *op. l.*, p. 9 sq.; Pottier, CV., III, p. 478, 509, 769.

souvent plus expressifs que ceux des hommes, à qui les convenances imposent une plus grande maîtrise de soi-même.

. . .

Que l'on examine la sculpture funéraire. On le sait, le pathétique est surtout sensible dans les images des êtres inférieurs, des serviteurs. Mais ce sont aussi avant tout des femmes. A ces pleureuses [1], qui sont chargées de la lamentation du mort, le peintre du Dipylon cherche déjà, malgré l'insuffisance de ses moyens techniques, à donner un visage expressif, tandis que celui des hommes est inerte ; il veut faire crier leur bouche, et il le marque en écartant les lèvres, en traçant entre elles la langue qui s'agite [2]. On saisira, sur les physionomies des nombreuses statues de pleureuses dans l'art grec, les nuances du pathétique : la tristesse recueillie des femmes du sarcophage de Sidon [3], dont le regard plein de douleur est fixé au loin dans le vide, et dont la bouche ouverte semble exhaler une douce plainte, celle des pleureuses de Berlin [4], de Myconos [5]... Ce sont des servantes. Mais ce motif, comme le croit Furtwängler [6], a-t-il, à l'origine, été créé pour la maîtresse défunte, et

[1] Collignon, REG., 1903, p. 299 sq.; id., *Les statues funéraires*, p. 203 sq.
[2] Perrot, HA., VII, p. 215, fig. 95.
[3] Collignon, *op. l.*, p. 206.
[4] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, pl. XV-XVII.
[5] Collignon, *op. l.*, p. 205.
[6] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, *l. c.*

a-t-il ensuite été appliqué aux esclaves? Au contraire, il semble qu'il ait été conçu pour ces derniers, comme l'indique la position accroupie qui convient à des êtres inférieurs; il a été ensuite adapté aux défunts eux-mêmes, qui, dans la tristesse, se rabaissent aux rangs de leurs inférieurs [1].

* * *

Ce ne sont pas seulement les servantes, mais aussi les femmes de noble race qui, sur les stèles du IVe siècle, sont plus pathétiques que les hommes. « Ce n'est pas sans doute par hasard si les sentiments provoqués par un doux revoir ne sont jamais exprimés ici que par des personnages de sexe féminin [2]. » Car la femme, plus faible, impose moins de retenue à ses sentiments; alors que pour les hommes, « le sexe même et les habitudes d'esprit différentes, contraignent ici à montrer plus d'empire sur soi-même et plus de résignation à subir l'inévitable nécessité » [3].

[1] Cf. p. 182. On notera toutefois que ce type est aussi employé pour des personnages masculins, ex. stèle de Géraki (jeune garçon); naufragés sur la proue de leur navire, etc.

[2] Furtwängler, *op. l.*, I, p. 48.

[3] De Ridder, *De l'idée de la mort en Grèce*, p. 188.

III. LES TROIS STADES DE L'EXPRESSION

Dans l'histoire de l'expression, on peut distinguer trois phases. Ce n'est pas d'emblée que les visages ont reflété les sentiments de l'âme, mais ce n'est que progressivement qu'on y est parvenu. Tout d'abord, corps et visages sont inexpressifs ; puis l'on demande au corps tout entier, aux attitudes, aux gestes, et à d'autres moyens extérieurs, de faire comprendre au spectateur quels sont les sentiments du sujet ; enfin, dans le dernier stade, l'artiste se rend compte que le visage surtout est révélateur de l'âme, et concentrera ses efforts expressifs en lui.

Cette progression n'est en somme que l'application d'un principe bien connu, que nous avons étudié ailleurs[1], celui de la différenciation progressive, par lequel les formes, indéterminées à l'origine, acquièrent petit à petit leur valeur propre à l'exclusion de tout autre.

[1] Deonna, A., II, p. 415 sq. ; cf. Tarde, *Les lois de l'imitation*, p. 418, note 1.

A. LE SCHÉMA HUMAIN INEXPRESSIF

L'artiste primitif, qu'il soit ancien ou moderne, est encore bien éloigné de chercher à rendre les sentiments intimes de son modèle. Non seulement sa main inexpérimentée se refuserait à les traduire par les détails techniques nécessaires, mais la conception même qu'il a de l'art, et parfois les croyances superstitieuses, lui voilent la possibilité et l'intérêt d'une telle recherche. Le personnage qu'il sculpte ou dessine n'est qu'un schéma, une sorte de procédé mnémotechnique destiné à éveiller dans l'esprit du spectateur l'idée de l'être divin ou humain.

* * *

Voyez l'enfant. Il ramène ses personnages à quelques types conventionnels et restreints : bonshommes, chiens, chevaux, voitures, maisons. Mais, qu'il l'appelle Pierre ou Paul, le bonhomme est le même, et l'on remarque que « la plupart des dessins enfantins sont des dessins généraux ou génériques ; ils veulent représenter non tel bonhomme, mais le bonhomme » [1].

Le primitif actuel, comme le primitif ancien, procède de

[1] Luquet, *Les dessins d'un enfant*, p. 137.

même; que ce soient les idoles des « sauvages » de nos jours, ou les statuettes et peintures du Grec du Dipylon, tout se réduit à quelques schémas identiques et peu variés. Ces types ne portent point en eux leur détermination ; ils sont en quelque sorte neutres, et nécessitent, pour sortir de leur anonymat, la collaboration de celui qui est chargé de leur destination[1]. C'est encore, dans la Grèce du VIe siècle, le schéma humain debout, homme et femme. Mais le kouros *(fig. 40)* peut être indifféremment dieu ou mortel ; parmi les dieux, il sera tantôt Apollon, tantôt Poseidon ; parmi les mortels, il sera image du défunt sur sa tombe, athlète victorieux dans l'enceinte du temple, ou ex-voto sans signification précise. Mais la Koré vêtue *(fig. 41)* sera Athéna, Aphrodite, à moins qu'elle ne soit encore l'image d'une prêtresse, d'une simple dévote, ou d'une défunte. La statue assise, si des circonstances accessoires ne viennent en préciser l'état-civil, et affirmer qu'elle fut image de dieu, ou portrait humain, ne sera pour nous autre chose que le type humain assis.

Tout l'effort de l'art tendra à faire sortir ces types de leur imprécision native, à supprimer ce rôle prépondérant du spectateur qui impose à son gré telle dénomination à l'œuvre neutre, en mettant dans cette dernière les éléments nécessaires qui feront d'elle tel dieu spécial, tel mortel particulier, sans confusion possible.

* * *

[1] Deonna, L'indétermination primitive dans l'art grec, *Rev. d'Ethn. et de Soc.*, 1912, p. 22 sq.

Fig. 40. — Kouros du Cap Sunium. VIe siècle avant J.-C. Musée d'Athènes (cf. fig. 20, p. 107).

Fig. 41. — Coré d'Anténor. VIe siècle avant J.-C.
Athènes, Musée de l'Acropole.

S'il ne s'agit que de suggérer l'idée du type humain, que le spectateur interprète à son gré, il est des détails que l'on pourra supprimer tant qu'ils ne gênent pas la compréhension du sujet. Dans un corps humain, il y a des éléments qui sont essentiels, d'autres qui paraissent accessoires, suivant une hiérarchie finaliste. Dans le dessin enfantin, le bras n'apparaît que lorsqu'il est nécessaire pour tenir un objet, et encore, si l'un des bras est actif et l'autre non, ce dernier sera souvent supprimé délibérément. Les oreilles ne seront indiquées que quand elles devront porter des boucles d'oreilles. En revanche, si le détail paraît nécessaire à l'enfant — et ce qui l'est pour lui ne l'est souvent pas pour nous — il sera indiqué, même quand les lois de l'opacité des corps, de la perspective et du raccourci, tels que nous les entendons, y mettent obstacle [1].

* * *

Il n'en est pas autrement chez les primitifs de l'antiquité, et l'on trouvera maintes fois l'omission de tel détail qui nous paraît nécessaire, mais qui ne l'est pas en réalité pour l'artiste, parce que l'on comprend suffisamment, même en son absence, le type représenté. Ce sont des jambes omises, des bouches, des bras, etc. [2]. Est-il possible de pousser la simplification plus loin que dans certaines idoles néolithiques des Cyclades ou d'Espagne (*fig. 42*), dont les contours du tronc sont seuls indiqués, ou qui ne

[1] Cf. Luquet, *op. l.*, p. 129, 130 sq., 132, 134, 135.
[2] Ex. de ces omissions, Deonna, A., II, passim.

montrent, dans une masse trapézoïdale, qu'un nez et deux yeux ! Et toutefois ces détails suffisent à nous faire comprendre qu'il s'agit du type humain ; mais, comme on l'a dit[1] : « Cette forme, elle est plutôt visée que copiée... Ce que l'on a là, ce n'est pas une copie, même maladroite et infidèle, de la réalité, c'est plutôt un signe destiné à en évoquer la pensée. »

Fig. 42.
Idole néolithique d'Espagne[2].

Ce schéma est donc aux débuts complètement inerte, et les membres du corps, comme les traits du visage dont plusieurs sont omis et placés au petit bonheur, ne concourent pas à exprimer quoi que ce soit. Les ivoires du Dipylon, comme plus tard les Kouroi, tiennent leurs bras collés contre le corps, gauchement, comme s'ils ne savaient qu'en faire[3] ; et si la statue fait quelque geste, croise les bras sur la poitrine, il ne faut souvent pas y voir l'indication d'un sentiment déterminé, car ces gestes sont encore complètement inexpressifs[4]. L'expression que peut donner au visage le groupement fortuit des éléments dont il se compose, est, elle aussi, tout à fait involontaire[5].

[1] Perrot, HA., 6, p. 737.
[2] Deonna, A., II, p. 264, fig. 76, référ.
[3] On notera toutefois que les difficultés techniques déterminent souvent cette attitude des bras, Deonna. A., II, p. 57, 213, 318.
[4] *Ibid.*, p. 23, 212, 392 ; *Fouilles de Delphes*, V, p. 27, référ.
[5] Ci-dessous, l'expression involontaire.

Tel est ce que j'appelle le « stade inexpressif » de l'art, qui est le premier en date, mais dont il est difficile de fixer les limites chronologiques parce qu'elles dépendent de facteurs divers. Par leur avance technique, les arts du dessin s'en sont dégagés avant la ronde bosse, et ont passé au second stade que nous allons étudier. Ainsi, tandis que les ivoiriers du Dipylon sculptent ces figurines aux jambes jointes, aux bras collés contre le corps, au visage inerte dont on ne peut dire qu'une chose, c'est qu'il possède deux yeux, un nez et une bouche, le peintre des grands vases funéraires donne aux pleureuses les gestes de la lamentation, et s'efforce même de mettre leurs visages en harmonie avec l'action, en ouvrant la bouche pour laisser passer les cris de douleur, et en montrant la langue entre les lèvres [1].

[1] P. 234.

B. L'EXPRESSION EXTÉRIEURE

En vertu de l'indétermination primitive des types, les dieux entre eux, les dieux et les mortels, les mortels entre eux, ne différencient pendant longtemps leur condition sociale et leur individualité que par des moyens accessoires, par l'aspect de leur chevelure ou de leur vêtement, par les attributs qu'ils tiennent en main. On a eu recours au même procédé, quand on est sorti du stade inexpressif, pour indiquer les sentiments de l'âme.

Il y a certaines expressions qu'il est très difficile, de nos jours encore, de décrire et encore plus de traduire d'une manière figurée. La poésie ne sait trouver, pour les caractériser, que des épithètes vagues et fantaisistes, et, pour individualiser l'envie, la jalousie, le soupçon, le peintre, qui ne peut rendre ces sentiments d'une façon suffisamment explicite sur les visages, est obligé de les souligner par des accessoires qui aident le spectateur à les comprendre[1].

Mais ce qui n'apparaît aujourd'hui que dans quelques cas, fut jadis un principe général, et pendant longtemps on ne sut exprimer les sentiments que par des moyens tout à fait

[1] Darwin, *L'expression des émotions* (2), p. 83.

indépendants de la réaction physiologiste des traits. Ils sont nombreux : nous nous bornerons à en citer quelques-uns comme exemples.

Le vêtement indique la classe sociale de celui qui le porte, mais, pour exprimer la douleur, le deuil, on pourra modifier ces valeurs, et en adoptant le costume de leurs inférieurs, les puissants révéleront aux yeux de tous leur tristesse[1]. Dans Sophocle, Philoctète, en proie à la souffrance physique et morale, est vêtu de haillons repoussants ; dans Euripide, les rois déchus provoquent le pathétique par leur accoutrement misérable. Jocaste, depuis le départ de Polynice, a quitté ses voiles blancs, se revêt de vêtements noirs et déchirés. Aristophane critiquait cette mise en scène : « Enlevez les haillons de ses personnages, et ses drames s'en vont »[2].

Il y a certaines formes d'habillement qui sont caractéristiques de sentiments déterminés. On sait, par exemple, que chez les Grecs le geste de se voiler le visage, pour les femmes comme pour les hommes, « est l'expression instinctive, mais indirecte, de la souffrance de l'âme, ou plutôt de cette espèce de pudeur qui est naturelle aux larmes », et que nombreux sont les types figurés où la présence du

[1] Sur ce procédé, p. 182.
[2] Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 290.

voile est symbole de douleur et de deuil[1]. C'est Déméter voilée, qui pleure sa fille Proserpine, c'est Achille voilé, motif cher aux céramistes, qui est furieux de l'enlèvement de Briséis, ou qui regrette la mort de Patrocle[2].

* * *

La chevelure non seulement varie suivant la condition et l'âge[3], mais concourt à exprimer les sentiments ; désordonnée chez les Ménades, elle indique leur frénésie[4] ; hérissée, elle marque la peur[5], et donne au masque de Prométhée souffrant un aspect à la fois farouche et tragique[6]. Elle se dresse en mèches inquiètes sur le crâne de l'Apoxyomenos de Lysippe ; montant au ciel comme des flammes, elle contribue à l'expression passionnée du Dionysos de Leyde[7] ; en revanche les mèches pendantes sur le front indiquent la tristesse et le rôle chthonien de Sérapis et d'Hadès, et dans la belle tête féminine du Dipylon, la lamentation de la Sirène funéraire[8]. Ainsi l'artiste sait trouver dans l'arrangement des cheveux un moyen commode pour exprimer les émotions de l'âme.

[1] Heuzey, MG., I, nº 3, 1874, p. 16 sq.: Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 422.
[2] RA., 1898, II, p. 153 sq.
[3] Pottier, CV., III, p. 979.
[4] Cf. la chevelure des Satyres, d'Antée, etc., p. 180, 208.
[5] REG., 1895, p. 109.
[6] Reinach, *Têtes*, p. 198.
[7] REG., 1895, p. 96.
[8] Collignon, *Statues funéraires*, p. 223-4.

* * *

C'est la couleur. Celle des vêtements, dont la teinte de deuil, conventionnelle, varie suivant les peuples[1] : pour les anciens Grecs, outre le noir, c'était le bleu, et c'est pourquoi Déméter désolée porte des vêtements bleus[2]. C'est aussi celle de la chair, indiquant non seulement la différence des sexes[3], mais aussi les sentiments. Elle marque l'effroi et la tristesse : les Erinnyes[4] ont la peau noire, sombres comme les images de Sérapis et d'Hadès dont la pierre foncée rappelle le rôle chthonien[5], comme Hypnos sur un lécythe[6], ou plus anciennement comme le mort du sarcophage d'Haghia Triada. C'est encore la pâleur blême de ces Erinnyes[7], de la Jocaste mourante de Silanion, obtenue peut-être par un alliage d'argent au bronze ; c'est aussi la rougeur de la honte qui envahit le visage d'Athamas à la pensée de son crime[8]. L'artiste grec a reconnu de bonne heure dans la coloration des chairs un moyen expressif, et Polygnote dans ses peintures[9], Eschyle dans ses masques de théâtre[10], eurent

[1] Hœrnes, *Natur und Urgeschichte d. Menschen,* II, p. 328.
[2] Heuzey, MG., I, nº 3, 1874, p. 14.
[3] P. 227.
[4] REG., 1895, p. 112.
[5] P. 44.
[6] Pottier, *Lécythes blancs*, p. 31.
[7] REG., 1895, p. 112.
[8] DA., s. v., Statuaria, p. 492.
[9] REG., 1894, p. 360, note 2.
[10] *Ibid.*, 1895, p. 95, 112.

souvent recours à ce procédé. Aujourd'hui encore, les Mincopies reconnaissent à la couleur conventionnelle du tatouage si l'individu est malade ou triste[1].

Mais si les moyens dont nous avons indiqué quelques exemples sont pour l'artiste d'une utilité incontestable, ce sont cependant surtout les attitudes et les gestes qui sont révélateurs des sentiments.

Il faut toutefois distinguer, car il est des gestes qui ne sont pas expressifs de sentiments et dont la cause est autre. Il y en a, comme nous l'avons vu pour la chevelure, le vêtement, qui indiquent la condition sociale du personnage[2]; d'autres n'existent que parce que l'action les nécessite, et n'ont pas d'intérêt ici. D'autres encore ont une origine technique, ne correspondent à aucune idée spéciale, et ne sont que conventionnels. Si les deux premiers cas sont bien connus, et si chacun peut en trouver mainte application, il est peut-être utile de citer quelques-unes de ces attitudes techniques, dont l'interprétation peut prêter à erreur.

Sur un relief assyrien, le sculpteur a voulu représenter deux guerriers combattant dans la même attitude et dans

[1] Hœrnes, *op. l.*, II, p. 332.
[2] P. 80.

la même direction. Il aurait dû les placer l'un à côté de l'autre dans le sens de la profondeur. Mais il ignorait la perspective, et il a voulu éviter que l'un des profils

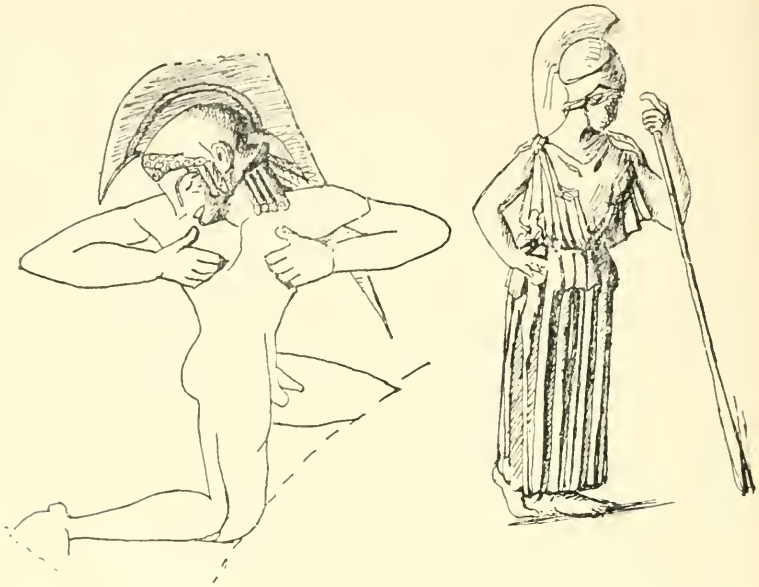


Fig. 43. — Athènes. Stèle de l'Hoplitodrome (VIe siècle) et relief de l'Athéna dite mélancolique (Ve siècle, Acropole).

ne recouvrît l'autre. Il a donc dessiné le corps du second guerrier de face, et pour que sa tête ne couvrît pas celle de son camarade, il l'a tournée dans le sens opposé [1]. Sur une stèle du VIe siècle au Musée d'Athènes, le jeune hoplitodrome incline sa tête sur son épaule droite (*fig. 43*) : arrivé

[1] *Coll. Barracco*, pl. XVII, p. 20.

Fig. 44. — Caryatide de Tralles (Ve siècle).

victorieux au terme de sa course, est-il tombé expirant, comme le coureur de Marathon, avec « un spasme d'angoisse ? »[1]. Non, s'il incline la tête de profil, c'est que la place manque pour la redresser[2], et aussi parce que le sculpteur, suivant un procédé dont on trouve maints exemples dans la peinture sévère de vases à figures rouges, a voulu éviter de montrer la tête de face, comme l'aurait nécessité la pose du torse de face, et en même temps a rejeté l'ancienne convention qui plaçait la tête entièrement de profil : en l'inclinant sur l'épaule, la jonction des deux éléments paraissait moins inexacte[3]. Je n'irai pas jusqu'à dire que le geste, familier à la Coré du VIe siècle et persistant encore au Ve, de relever le pli de son vêtement *(fig. 44)*, n'a aucun sens spécial, et que « les artistes l'ont adopté parce qu'ils y ont vu une des solutions naturelles de ce difficile problème, écarter les bras du corps des statues »[4] ; mais il n'en est pas moins vrai que certaines attitudes et certains gestes, auxquels nous serions tentés d'attribuer une valeur expressive, n'ont point d'autre origine que les nécessités techniques[5].

* * *

[1] Perrot, HA., 8, p. 650.

[2] Lechat, SA., p. 298.

[3] RA., 1910, I, p. 232, référ. ; Hartwig, *Meisterchalen*, p. 101, 103, pl. VII, X, 1, XIX, 1, p. 202.

[4] Reinach, GA., 1887, p. 255.

[5] J'en ai donné d'autres exemples dans RA., 1913, *L'influence de la technique dans l'œuvre d'art ;* Poulsen, *Der Orient und die frühgriech. Kunst*, p. 162.

Dans Euripide, Hécube s'écrie : « Ah! si par quelque artifice de Dédale, ou par la faveur d'un dieu, mes bras, mes mains, mes jambes, mes pieds pouvaient parler »! Mais cette langue des gestes, les anciens l'ont connue mieux que nous, et leurs gestes mesurés avaient souvent pour eux une signification qui nous échappe. « Tot linguæ quot membra viro », disait le proverbe; la pantomime, dans laquelle les anciens ont excellé, prouve la vérité de cette affirmation : Eschyle déjà avait à son service un chef de chœur qui était en même temps un pantomime si habile, qu'à la représentation des Sept contre Thèbes, il sut, par le mouvement de son corps et de ses mains, rendre sensibles tous les événements et toutes les émotions du drame [1]. Que l'on songe, en effet, aux conditions matérielles dans lesquelles se jouaient les pièces théâtrales : le masque dont l'expression était immobile et permanente, ne nécessitait-il pas par sa nature même une variété considérable de gestes expressifs [2]?

L'étude des gestes a été faite [3], et l'on verra combien nombreux sont ceux par lesquels le Grec pouvait exprimer d'une façon compréhensible pour tous les sentiments qu'il éprouvait; gestes dont les uns avaient une origine physiologique et instinctive, et, parce qu'ils sont profondément humains, ont conservé de nos jours encore la même signification; dont les autres étaient conventionnels et ont perdu pour nous leur valeur, si bien qu'à voir sur les

[1] Athénée; cf. Decharme, *Euripide et l'esprit de son theatre*, p. 528.
[2] Cf. gestes expressifs dans Euripide, *ibid.*, p. 528 sq.
[3] Sittl, *Die Gebarden der Griech. und Römer.*

peintures de vases les gesticulations des personnages, nous avons souvent peine à en comprendre la signification.

Ces gestes, nous ne voulons pas les énumérer, et nous ne voulons nous arrêter un instant qu'à ceux qui ont pour agent la tête, dont l'attitude peut être révélatrice des sentiments, prêter son concours à l'expression des traits du visage. Comme l'a dit Heuzey à propos de la tête de femme d'Apollonie, légèrement inclinée : « Dans la belle sculpture grecque, si sobre de gestes, il faut être très attentif à ces nuances et comme à ces degrés de mouvement, dont notre sens, endurci par les habitudes d'un art plus tourmenté, ne perçoit pas toujours du premier coup d'œil toute l'éloquence [1]. »

LES ATTITUDES EXPRESSIVES DE LA TÊTE

Comme on l'a dit, certaines attitudes de tête, qui peuvent paraître expressives, sont en réalité déterminées par la technique : tête levée des figures primitives [2], tête inclinée et tournée de profil sur la stèle de l'Hoplitodrome [3].

Ailleurs, l'attitude est déterminée par l'action, et nécessitée par elle. Les personnages qui chantent lèvent la tête,

[1] MG., I, nº 2, 1873, p. 6.
[2] Deonna, A., II, p. 271.
[3] P. 260.

la rejettent en arrière; les éphèbes qui vomissent au sortir d'un banquet la penchent en avant. La tête sera dirigée dans un sens déterminé pour participer à une action : ainsi Apollon, au centre du fronton d'Olympie, la tourne à sa droite pour contempler les héros sur lesquels il étend son bras protecteur; ainsi Aphrodite, sur le relief du trône Ludovisi, la lève vers l'une des Heures qui reçoit la déesse dans ses bras. Ou bien encore, l'attitude est commandée par le rythme du corps, et si dans les statues d'éphèbes du Ve siècle la tête se dirige à droite ou à gauche *(fig. 45)*, ce mouvement n'a d'autre portée que de s'harmoniser avec l'attitude du corps.

Tous ces cas n'ont ici d'autre intérêt que de nous montrer la diversité des motifs qui expliquent les mêmes formes d'art. Mais nous ne voulons examiner que ceux où le mouvement de la tête est employé pour exprimer un sentiment intime de l'âme.

Tête de face [1]. — Dans le dessin, il est difficile de rendre sur un profil un état d'âme; au contraire, dans la tête qui se présente de face, les yeux, les plis du front, la bouche, les joues, entièrement visibles, offrent plus de facilité pour traduire des émotions vives. C'est pourquoi l'on voit que,

[1] Sur la tête de face, premier stade logique du dessin, Deonna, A., II, p. 260 sq.; sur son rôle magique, ci-dessus, p. 153.

Fig. 45. — « Idolino ». Florence, Musée archéologique.

pendant le règne de la figure de profil, dans l'archaïsme, les têtes de face sont surtout réservées aux êtres auxquels leur condition inférieure permet d'être plus expressifs [1], et que la céramique du Ve siècle, abordant avec un intérêt nouveau l'étude des modifications des traits, multiplie les figures de face et de trois quarts [2].

Tête droite. — Cette attitude est la plus normale : la tête ne s'incline ni en avant, ni en arrière, ne se tourne ni à droite, ni à gauche, mais regarde droit devant elle [3]. Aux origines de l'art, elle n'a aucune valeur expressive, mais elle l'acquiert dans la suite, et, comme toutes les attitudes droites [4], exprime la dignité de l'être. Au Ve siècle, la tête des statues de cultes est dirigée droit devant elle, et le regard semble passer bien loin au-dessus des mortels, au-dessus de la vie terrestre, pour se fixer à l'infini [5] : telle est l'Athéna Parthénos [6] ; la divinité ne s'est point encore assez humanisée pour abaisser son regard sur le fidèle.

[1] RA., 1910, I, p. 230 sq. Cf. tête d'Amazone, coupe du Ve siècle, Buschor, *Griech. Vasenmalerei*, p. 181, fig. 126.

[2] Pottier, CV., III, p. 1068, 1088; Berchmanns, *L'esprit decoratif dans la céramique à figures rouges*, p. 106-7.

[3] Cuyer, *La mimique*, p. 215.

[4] Cf. p. 172.

[5] Helbig-Toutain, I, p. 164, 218; Lange, *Darstellung*, p. 75; Furtwängler, *Intermezzi*, p. 21; JOAI., 1899, II, p. 169.

[6] AM., VI, p. 90.

Tête inclinée. — L'inclinaison de la tête a, elle aussi, une valeur expressive[1].

Toutefois cette valeur correspond à des nuances diverses qu'il est souvent difficile d'identifier.

Si pendant longtemps les dieux portent la tête haute, on les voit, lorsque l'art rapproche leurs types de l'humanité, la pencher en avant, comme pour se mettre en relation directe avec les mortels qui leur adressent leurs prières[2]. Ce phénomène devient courant au IVe siècle, comme on le voit entre autres par la tête du Zeus d'Otricoli[3]. De même, dans l'art des Ramessides, le pharaon, qui jadis redressait la tête, l'incline. Dans la statue de Ramsès II, « la face s'incline vers le spectateur, qui est censé se trouver plus bas. Le roi n'est plus considéré comme le majestueux organisateur, tel qu'on le représentait sous l'ancien empire, les yeux fixés vers l'au-delà des préoccupations vulgaires ; il a l'air, ici, de s'inté-

[1] Cf. dans l'art primitif, pour raison technique, Della Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 38 et note 1, référ.

[2] Helbig-Toutain, I, p. 218.

[3] *Ibid.*, p. 208.

resser vivement à l'opinion de l'homme arrêté devant lui »[1]. Il s'agit d'un phénomène général d'humanisation des types, dont on trouverait aussi des exemples dans l'art du moyen âge, et l'attitude, en marquant la relation entre le fidèle et le dieu[2], exprime aussi la bienveillance de ce dernier.

* * *

On constate la même relation dans les groupes, dont les membres sont d'abord matériellement indépendants les uns des autres et ne cherchent pas à renforcer par le lien du regard le lien physique qui les unit[3]. La déesse courotrophe de l'archaïsme, comme la Vierge romane et gothique, trône majestueuse, et ne regarde point l'enfant qu'elle tient sur ses genoux. Mais l'Athéna du Louvre, de style phidiaque, contemple dans la ciste qu'elle tient sur le bras, en inclinant doucement la tête, le serpent Erichthonios[4], et un peu plus tard, l'Eiréné du groupe de Munich regarde avec ten-

[1] Petrie, *Arts et métiers de l'ancienne Egypte,* trad. Capart, p. 54-5.

[2] Cf. la tête de face, indiquant la relation entre le dieu et le fidèle, p. 153.

[3] Dans l'étude du groupe, on peut distinguer plusieurs phases d'évolution : 1° les éléments sont distincts, et sans lien ; 2° le lien est uniquement d'ordre matériel (cf. stèle de Dermys et Kitylos, bras passé autour du cou) ; 3° le lien matériel se complique d'un lien moral (cf. déjà le groupe des Tyrannoctones, Lechat, SA., p. 448). On reconnaît là encore l'évolution de l'extérieur à l'intérieur dont il a été parlé.

[4] MG., II, n° 21-2, p. 37.

dresse le petit Ploutos[1]. Toutefois il serait erroné de dire que cette déesse, avec « son attitude de Madone pensive, inaugure l'ère des têtes penchées »[2], puisqu'on en connaît des exemples antérieurs[3].

* * *

L'archaïsme du VIe siècle offre dans la sculpture plusieurs exemples de têtes inclinées. C'est le cas pour certaines Corés : mais faut-il croire que cette attitude est seulement déterminée par la position élevée qu'elles occupaient sur un piédestal, et qui nécessitait cette inclinaison pour mettre la statue en rapport avec le spectateur[4], ou bien faut-il y voir l'expression d'un sentiment intime ?

On sait en effet que l'inclinaison de la tête et le regard baissé, expriment, non seulement en Grèce, mais partout, parce que c'est une attitude instinctive, des sentiments de modestie et de réserve[5]. La littérature grecque en fournit maints témoignages. Dans l'hymne homérique, Aphrodite suit Anchise vers la couche nuptiale, « ses beaux yeux baissés », et quelques siècles plus tard Euripide en donne

[1] On a dit que cette déesse a quelque chose de plus affecté que l'Athéna du Louvre, sans que l'expression de tendresse maternelle en soit plus vive, *ibid.*

[2] Brunn, cf. GBA., 1894, I, p. 226.

[3] Sur l'attitude de tête de l'Hermes d'Olympie, ci-dessus, p. 40.

[4] Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 65.

[5] Cf. Magnus, *Darstellung des Auges*, p. 91 ; Sittl, *op. l.*, p. 155 ; Furtwängler, MP., p. 254.

le motif, en faisant dire à Hécube : « Il y a une autre raison encore, la décence, qui ne permet pas à une femme de regarder un homme en face ». Xénophon trace un tableau charmant de la modestie des jeunes Spartiates, qui marchaient dans la rue en silence, les mains sous leur robe, sans tourner la tête à droite ni à gauche, les yeux toujours fixés devant eux, et ne faisant pas plus de bruit que des statues [1]. Plus tard, Théocrite décrit l'air gêné de Daphnis, qui tient ses yeux attachés à terre : « Hier une jeune fille aux sourcils joints, me voyant de son antre passer conduisant mes génisses, dit : Qu'il est beau, qu'il est beau ! Je ne lui ai rien répondu, mais, pour la punir, j'ai baissé les yeux, et j'ai continué mon chemin » [2].

* * *

On peut donc trouver, avec M. Lechat, dans l'attitude inclinée de la tête des Corés, « je ne sais qu'elle vague timidité ou modestie qui leur fait baisser le regard et incliner le visage » [3], mais je ne crois pas que cette pose alourdie de la tête provienne, comme le pense ce savant, d'un « manque de ressort antérieur, qui contient le germe de l'avachissement levantin » [4]. Si d'autres Corés « paraissent vouloir montrer à leurs voisines ce qu'est une attitude ferme, ce qu'est

[1] Boutmy, *Philosophie de l'arch. en Grèce*, p. 29. Cf. Aristophane, Nuées.
[2] Cf. Legrand, *Théocrite*, p. 217 ; Couat, *Poésie alexandrine*, p. 430.
[3] Lechat, BCH., 1892, p. 498.
[4] Id., SA., p. 291.

une tête relevée, avec un franc regard droit »[1], faut-il reconnaître dans cette différence une divergence d'école, plutôt qu'une nuance d'expression? Certaines Corés, modestes, inclinent la tête ; d'autres, et ce sont peut-être des déesses, la tiennent droite et fière[2].

* * *

Le Ve siècle affectionne cette attitude. Chez l'athlète de Munich, qui répand l'huile sur sa main gauche, elle est nécessitée par l'action, et n'est point spécialement expressive[3]. Mais elle l'est bien chez l'athlète Petworth, puisque le regard se dirige au delà de la main qui reçoit l'huile, et ne s'inquiète pas de l'action[4]. L'éphèbe Westmacott pose sur sa tête la couronne de victoire. On a prétendu que l'inclinaison de son chef ne répond pas à ce geste, et que l'on ne comprend pas pourquoi le jeune homme baisse la tête et regarde à terre avec tant d'intensité pour se couronner. Mais on a fait justement remarquer que l'artiste a voulu par là indiquer la modestie avec laquelle l'athlète reçoit l'honneur qui lui a été décerné[5]. Tels sont encore, entre bien d'autres, l'éphèbe

[1] *Ibid.*

[2] Sur la tête droite, p. 269.

[3] « Tension de l'esprit et du corps sur un acte d'ordre purement matériel » (Brunn); cf. Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 62. Le visage est encore inerte.

[4] Furtwängler, MP., p. 261.

[5] RM., VIII, 1893, p. 101; *Coll. Barracco*, p. 36-7, pl.; Furtwängler, MP., p. 250.

de Dresde[1], le Diadumène de Polyclète[2] : la tête de ce dernier est penchée, a-t-on dit, « bien que ce ne soit pas nécessité par l'action, mais pour donner plus de douceur et de souplesse au rythme »[3]; ne l'est-elle pas plutôt par modestie, comme celle des éphèbes sur la frise des Panathénées, « à la tête un peu inclinée, attitude charmante de grâce et de modestie »[4] ?

* * *

Les peintres de vases ont une préférence marquée pour cette attitude de la tête, bien avant Cimon de Cléonées qui passait pour l'avoir inventée[5]; elle apparaît fréquemment sur les vases du cycle d'Euphronios, de Peithinos[6]; plus tard le style de Meidias s'y complaît[7]; en un mot c'est un « leitmotiv » des céramistes du Ve siècle, que cette pose alourdie et rêveuse[8].

Il n'est donc pas juste de dire que la tête du Dionysos de Naples, qui s'incline pensivement, rappelle par ce trait

[1] Furtwängler, MP., p. 266.

[2] Cf. p. 61.

[3] MP., VI, p. 242, pl. X; sur l'attitude déterminée par le rythme, cf. p. 266.

[4] Collignon, *Phidias*, p. 80.

[5] Sur les dites inventions de Cimon de Cléonées, Deonna, A., I, p. 270.

[6] Ex. coupe d'Euphronios, cavalier sur son cheval, MG., II, n° 14-6, pl. 5; Hartwig, *Meisterschalen*, p. 113, Peithinos, pl. XXV; Joubin, SG., p. 195, note 1, etc.

[7] Nicole, *Meidias*, p. 113, 130; id., *Mélanges Nicole*, p. 41; Furtwängler, *Griech. Vasenmal.*, p. 142.

[8] Pottier, CV., III, p. 705, 968, 1062; Hartwig, *op. l.*, p. 205.

l'Eiréné de Képhisodote[1], puisqu'il s'agit d'un caractère qui n'est pas propre à une école, à un maître du Ve siècle, mais bien à tout l'art de cette époque.

* * *

Au IVe siècle, la tête penchée des éphèbes de Praxitèle continue la tradition, et les charmantes figures de la base praxitélienne d'Athènes[2] rappellent le souvenir du Parthénon. L'art du IVe siècle et des époques suivantes va donner à la tête deux attitudes opposées : il l'inclinera, rêveuse, dans l'Hypnos de Boston[3], la Psyché de Capoue, dans le relief néo-attique des Agraulides[4] ; ou bien, s'attachant de préférence à la conception scopasique, dont l'origine est, elle aussi, antérieure à ce maître, il la relèvera et la rejettera en arrière avec passion.

* * *

Il semble donc que, si ce port de la tête indique en bien des cas la réserve, la modestie, il est devenu dans l'art une

[1] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 99 : Bulle, SM., p. 75.

[2] JOAI, II, 1899, pl. V-VII ; Perrot, *Praxitèle*, p. 29, fig. 6 ; Deonna, A., I, p. 394.

[3] Mahler, *Polyklet*, p. 139, fig. 44.

[4] Ce détail, pour Hauser, serait dans ce monument un souvenir praxitélien, JOAI., 6, p. 97.

convention qui n'a plus la même portée expressive et, au cours du temps, comme il arrive souvent, a légèrement modifié son sens primitif.

Mais l'inclinaison de la tête exprime aussi la tristesse[1], comme toutes les attitudes affaissées[2]. Déjà la douloureuse Déméter, dans l'hymne homérique, « fixe à terre ses beaux yeux »[3]; Achille voilé, sur les peintures de vases, incline profondément sa tête, que courbe l'affliction[4]. Sur les reliefs funéraires, cette attitude donne aux défunts l'expression de recueillement et de tristesse qui en fait le principal charme[5]; sur les lécythes, le mort s'approche de Charon, batelier funèbre, en inclinant mélancoliquement le chef[6], comme le feront plus tard les Eros funèbres gréco-romains[7].

[1] Darwin, *op. l.* (2), p. 189 sq.; Cuyer, *La mimique*, p. 215.
[2] P. 172.
[3] Heuzey, *Recherches sur les figures de femmes voilées*, MG., 1874, 3, p. 18; l'auteur retrouve cette expression de douleur dans l'inclinaison de la tête de la plupart des images de femmes voilées.
[4] RA., 1898, II, p. 153 sq.
[5] GBA., 1910, I, p. 75; Reinach, *Apollo*, p. 65.
[6] BCH., 1877, pl. I.
[7] *Ibid.*, 1886, p. 325; Collignon, *Statues funéraires*, p. 329; Pottier, *Diphilos*, p. 103.

En résumé, l'inclinaison expressive de la tête peut signifier la bienveillance qu'éprouvent les dieux pour les mortels, la réserve et la modestie de ceux-ci, ou bien leurs sentiments de tristesse. Si l'on note encore qu'elle est devenue, dans l'art du Ve siècle, un procédé n'ayant plus une signification expressive très précise, une convention esthétique, on comprendra qu'il est souvent délicat de dire, dans tel ou tel cas particulier, sa véritable acception. On parle du charme pensif, mélancolique, des figures phidiesques, aux têtes inclinées ; mais cette expression de mélancolie, est-elle réelle, et ne s'agit-il pas plutôt de la réserve modeste de ces Hellènes du Ve siècle, qui ne s'enorgueillissent pas devant la divinité, et courbent la tête devant elle ? Et, dans la sculpture funéraire, peut-on dire que toutes les têtes inclinées signifient la tristesse, alors que sans doute les marbriers n'ont pas attaché à cette attitude plus de valeur expressive qu'à une autre, et n'ont fait que suivre un procédé devenu conventionnel dans le grand art ?

Enfin, que l'on ne considère pas comme révélatrice de sentiments la tête que l'action incline. Athéna sur le relief bien connu de l'Acropole (*fig. 43*), regarde le pilier sur lequel était peint le petit Erichthonios[1] ; mais l'expression de mélancolie qu'on a voulu y voir ne provient que d'une erreur : elle n'existe pas dans les traits du visage, et l'inclinaison de la tête est seulement nécessitée par l'objet sur lequel se porte le regard de la déesse.

[1] Derniers travaux, De Ridder, *L'Athéna mélancolique*, BCH., 1912, p. 523 sq. ; Dragoumis, *Journal intern. d'arch. numism.*, 1909, p. 1 sq. ; cf. MP., III, 1896, p. 7, 9, 11 sq.

Fig. 46. — Tête inclinée en avant et de côté.
Ve siècle[1].

[1] Musée des Thermes, Rome. Tête ayant appartenu à une statue du type de la « Pénélope » du Vatican.

On voit combien il est souvent délicat d'interpréter ces attitudes, et combien les dispositions personnelles du spectateur, comme la suggestion du sujet, peuvent influencer l'opinion que l'on se fait.

L'inclinaison de la tête en avant peut se compliquer d'une inclinaison latérale à droite ou à gauche *(fig. 46)*. Ce double mouvement apparaît déjà dans l'archaïsme du VIe siècle[1], mais c'est surtout après la rupture de la frontalité qu'il devient fréquent[2], par exemple dans « l'Ephèbe blond » de l'Acropole, l'athlète de Stéphanos[3], les éphèbes polyclétéens. On remarquera que la tête se tourne en général dans la direction de la jambe d'appui[4] ou du bras qui est tendu en avant[5]; et l'on comprend qu'il s'agit en somme moins d'une attitude expressive que d'une attitude déterminée par le rythme, par le désir d'harmoniser les mouvements du corps[6].

[1] Petit torse masculin de l'Acropole, Lechat, SA., p. 258, note 1; Perrot, HA., 8, p. 692; Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 65, dit à tort que cette attitude n'apparaît pas encore au VIe siècle.

[2] Lechat, SA., p. 364.

[3] Joubin, SG., p. 84.

[4] *Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, 1907, II, p. 7; ex. Vénus de l'Esquilin, Diadumène de Polyclète, etc.; parfois cependant du côté de la jambe d'appui : athlète de Florence, Bulle, SM., pl. 113; éphèbes polyclétéens, pl. 120; bronze de Paris, p. 84, etc.

[5] Furtwängler, MW., p. 78, 81; MP., IX, 1902, p. 50; RM., II, p. 98.

[6] P. 266, 275.

* * *

Toutefois, quelle que soit son origine, ce double mouvement communique à la statue une expression très particulière. Il donne au petit torse de l'Acropole, « malgré son archaïsme, un charme des plus rares ; il a déjà quelque chose de la grâce raffinée du célèbre Narcisse en bronze du Musée de Naples »[1]. Il donne à la tête de « l'Ephèbe blond », dont les traits sont inertes et dont la bouche même est involontairement morose, une expression de douce mélancolie[2]. C'est à lui que la tête féminine d'Apollonie, sans qu'aucune contraction des traits n'apparaisse, doit son expression de tristesse[3]. Il renforce l'impression de réserve et de modestie qui fait le charme de tant de statues d'éphèbes du Ve siècle[4] ; et à l'Eiréné de Képhisodote, il communique une expression bienveillante et amicale[5]. Quelle différence, grâce à ce détail, entre le sphinx de Delphes, dont la grosse tête naïve regarde droit devant elle[6], et le sphinx d'Egine, plus jeune d'un siècle : ce dernier tourne la tête vers la droite et l'incline légèrement ; il a

[1] Lechat, SA., p. 258, note 1.
[2] Cf. p. 40.
[3] Heuzey, MG., I, n° 2, 1873, p. 6; légèrement inclinée en avant et un peu penchée sur le côte gauche.
[4] Ephebe de Dresde, Diadumène de Polyclète, MP., X, p. 266.
[5] RA., 1904, II, p. 345.
[6] Cf. p. 22, 38.

Fig. 47. — Synagogue de Strasbourg. XIIIe siècle.

perdu son impassibilité redoutable, et sa beauté surnaturelle s'est tempérée d'humanité. N'est-ce pas ce léger changement dans l'attitude, uni à la gravité de ce visage, qui a inspiré à Furtwängler ce commentaire lyrique : « Quand je vis pour la première fois la tête rajustée sur le corps ; quand, pour la première fois, cette tête, si légèrement portée sur ce cou délicat se tourna vers moi, je connus une minute inoubliable ; j'étais pris tout entier par le charme saisissant de cette beauté démoniaque, et je sentis qu'être déchiré par ses griffes devait être une jouissance parfaite »[1].

* * *

Ainsi l'art possède, dans l'inclinaison de la tête, accompagnée ou non d'une flexion latérale, un puissant moyen d'expression, même quand les traits du visage sont complètement inertes, et qui peut même faire croire à leur passion. On peut alors exprimer toutes les nuances de douceur et de grâce, confinant à la mélancolie et à la tristesse.

On notera qu'il ne s'agit pas d'un assouplissement de l'art spécial à la Grèce, mais qu'une évolution semblable se retrouve ailleurs. Déjà dans l'art chaldéen, les têtes se courbent[2]. En Egypte, si le Pharaon penche la tête vers l'adorateur[3], sous l'influence grecque le rigide sphinx apprend, lui aussi, comme celui d'Egine, à l'incliner

[1] Environs de 450, cf. Mendel, RAAM., 1909, I, p. 203, fig. 7-8.

[2] Heuzey, *Figurines*, p. 31 : « On remarque dans l'inclinaison expressive de la tête une heureuse imitation du mouvement ».

[3] Cf. p. 270.

de côté[1]. Et en franchissant les siècles, en regardant les œuvres de l'art chrétien, on verra aussi que les sculptures du moyen âge montrent ce mouvement[2] (*fig. 47*).

Tête levée. — Comme pour l'attitude inverse de la tête inclinée, il faut tout d'abord mettre de côté les cas qui ne sont pas expressifs de sentiments.

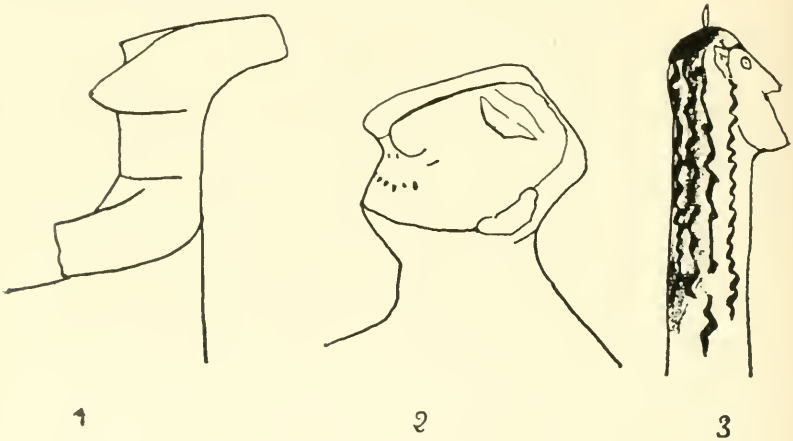


Fig. 48. — Tête levée au ciel (Deonna, A., II, p. 272, fig. 80).

On a montré ailleurs qu'aux débuts de l'art, la tête des statues et des statuettes, en quelque matière qu'elles soient,

[1] Maspéro, *Egypte*, p. 262.
[2] Ex. XIVe s., *Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, pl. 356.

comme aussi celle des dessins, s'insère obliquement sur le cou, parfois même à angle droit[1], est donc rejetée en arrière, levée au ciel *(fig. 48)*. Cette attitude, qui n'a rien de voulu, est déterminée par la technique, par les conventions primitives de l'art naissant[2]; l'archaïsme grec du VIe siècle en conserve encore des traces.

* * *

Ailleurs le relèvement de la tête est nécessité par l'action, et l'on ne peut dire non plus qu'il est expressif. Les joueurs de lyre et de cithare, sur les stèles et les vases[3], chantent en levant la tête; des hommes sortent d'un banquet, et, leurs jambes flageolant sous l'effet de l'ivresse, la tête levée et le cou tendu, ils lancent à pleine voix leur chanson[4]. Ou bien Eros bandant son arc, Hermès attachant sa sandale, regardent au loin, en levant la tête...

* * *

[1] Ex. fresque quaternaire d'Espagne, A., 1909, p. 10, fig. 6, p. 11. M. Breuil reconnaît dans ces têtes des masques de chasse, ce qui me paraît erroné. Cf. aussi *Rev. d'Ethn. et de Sociologie,* 1912, p. 23.

[2] Deonna, *Comment les procédés d'expression...*, p. 19; id., A., II, p. 271 sq.

[3] Stèle d'Anactorion, AM., XVI, pl. XI; lécythe blanc du Ve s., femme chantant, *ibid.*, pl. X, 2.

[4] Pottier, CV., III, p. 924.

Mais de même que dans la nature les attitudes inclinées de la tête répondent à des sentiments d'humilité, de modestie, de douceur, de même les attitudes relevées, comme toutes celles des membres en extension, répondent à des sentiments d'assurance, de satisfaction personnelle, de défi, de hardiesse[1]. Dans l'art chrétien, si la triste synagogue, humiliée par sa défaite, baisse la tête (*fig. 47*), l'Eglise triomphante la relève[2].

Ce peuvent être des sentiments de piété qui poussent le croyant à regarder le ciel, demeure de la divinité[3] : ainsi, dans les sacrifices antiques, si la victime offerte aux dieux chthoniens avaient la tête baissée, on relevait celle de la victime consacrée aux dieux ouraniens[4].

Ce sont aussi des sentiments de douleur, où la tête se lève pour implorer la pitié (*fig. 49*), des sentiments d'extase...

* * *

En décrivant une statue de femme voilée de Chide, Newton disait : « Contrairement à la pratique ordinaire de la sculpture antique, le regard de cette figure est dirigé en haut »[5]. Cette appréciation n'est pas juste, car la tête relevée est fréquente dans l'art grec[6].

[1] Cuyer, *La mimique*, p. 218 sq.
[2] Michel, HA., II, 2, p. 762.
[3] Darwin, *op. l.* (2), p. 235.
[4] DA., s.v. Sacrificium, p. 97.
[5] *Halicarnassus*, p. 398; Heuzey, MG., 1874, 3, p. 10.
[6] Deonna, A., II, p. 378 sq.

Fig. 49. — Niobide de Rome. Ve siècle.

C'était l'une des inventions que l'on attribuait à Cimon de Cléonées[1]; quelle que soit la vérité de cette affirmation[2], cette attitude devient fréquente dans la céramique à partir de la fin du VIe siècle et pendant le Ve. Sur une coupe portant le nom de Chairestratos, « l'air extatique du jeune homme, chantant la tête renversée, la bouche ouverte, appelle le souvenir des œuvres postérieures de la grande sculpture, comme la Ménade de Scopas »[3]. Un homme renverse la tête, et, d'un geste alourdi par la fatigue pesante de l'ivresse, y porte la main[4]. De tels exemples ne sont pas rares, car les artistes céramistes du Ve siècle ont une prédilection marquée pour cette attitude[5] qui, si elle est souvent en relation avec l'action représentée, souvent aussi n'a point de rapport avec elle, et n'est qu'un moyen d'expression.

* * *

Mais la grande plastique, qui incline volontiers les têtes pensives et modestes des éphèbes, n'offre que peu d'exemples de statues dont la tête soit rejetée en arrière dans le seul but d'exprimer des passions dans un corps au repos; une telle attitude eût été en contradiction avec l'idéal noble

[1] Pottier, CV., II, p. 573; III, p. 847.
[2] Cf. p. 275.
[3] Pottier, CV., III, p. 968; sur l'avance de la peinture sur la sculpture, ci-dessus, p. 126.
[4] *Ibid.*, III, p. 970.
[5] *Ibid.*, p. 969, 970, 1035; Hartwig, *Meisterschalen*, p. 311.

de cette époque ou l'homme ne s'enorgueillit pas devant la divinité, mais s'incline devant elle.

Il faut attendre le IVe siècle, où l'art, se rapprochant de l'humanité, commence à descendre des hauteurs idéales où il était monté, pour voir cette attitude se généraliser. Au Ve siècle, les visages qui s'inclinaient gardaient des traits impassibles ; maintenant que le pathétique a commencé à les émouvoir, l'attitude de la tête levée, en s'unissant à lui, va en renforcer l'effet. A supprimer ce mouvement dans les têtes scopasiques de Tégée (*fig. 37*), l'expression passionnée perd beaucoup de son intensité.

Les héros souffrants de Tégée renversent leur tête et jettent au ciel un regard désespéré. Mais ce geste n'indique pas seulement la souffrance physique ou morale, comme dans le groupe funéraire d'Alexandrie[1], le désespoir, ou la prière, il exprime aussi la fierté, car à mesure que décroît l'idéalisme du Ve siècle, que les dieux descendent du ciel sur la terre, les mortels se haussent à leur niveau et jettent vers le ciel un regard audacieux. L'Agias de Delphes fixe fièrement le ciel ; les portraits d'Alexandre le montrent « la face tournée vers le ciel, comme lui-même Alexandre avait coutume de regarder », et ils semblent dire, tels l'Alexandre à la lance de Lysippe : « Pour toi, retiens le ciel, car la terre est à moi ». Mais les dieux eux-mêmes, qui ne sont plus guère que des mortels, subissent la contagion. On a remarqué que c'est un contresens pour un dieu, par exemple pour Hélios, de regarder le ciel où il demeure et de sembler l'implorer. Jadis les statues de culte

[1] Collignon, *Statues funéraires*, p. 186-7.

dirigeaient leurs regards droit devant elles[1]; maintenant le Poséidon de Milo, l'Asklépios du Pirée, l'Athéna scopasique de Florence, l'Artémis Warocqué, lèvent les regards vers l'Olympe d'où le scepticisme les a fait tomber.

* * *

On remarquera que ce mouvement le plus souvent est double, c'est-à-dire que non seulement la tête se relève, mais qu'elle s'incline en même temps sur une épaule[2]; on l'aperçoit dans la plupart des monuments cités[3], dans les têtes de Tégée, de l'Artémis Warocqué[4], de l'Agias, dont l'expression mélancolique en est renforcée[5], et ce mouvement contribue à exprimer la passion du visage, en même temps qu'il accentue le caractère plus humain du type. « Je dirais volontiers, s'exprime M. Lechat en décrivant une tête d'Aphrodite de Candie[6], que ce port de tête est d'une déesse que sa majesté commence à gêner, et qui, sachant ce que vaut sa beauté, ne serait pas fâchée de la faire valoir tout entière, dût-elle y perdre son diadème d'Olympienne et devenir davantage une femme d'ici-bas ».

* * *

[1] P. 269.
[2] Sur l'attitude parallèle de la tête inclinée en avant et penchée de côté, cf. p. 281.
[3] Deonna, A., II, p. 380 sq.
[4] RM., 1905, p. 143.
[5] BCH., 1899, p. 455.
[6] REG., 1899, p. 200.

Même une nuance de coquetterie s'ajoute, dans ces attitudes penchées chères aux hellénistiques. L'inclinaison de la tête sur une épaule, dans les figurines de Myrina, est « un de ces spirituels caprices au moyen desquels les coroplastes combinaient les éléments de leurs figurines pour donner aux attitudes quelque chose de piquant et d'imprévu »[1]. Telle est aussi la tête d'Aphrodite de Tralles, d'allure coquette[2].

* * *

Le type physique d'Alexandre le Grand a-t-il eu quelque influence sur cette conception artistique ? On sait que le roi inclinait la tête sur une épaule[3] : on a pensé que les artistes ont reproduit ce défaut dans ses portraits ; puis que ses successeurs ont imité ce port de tête, comme ils imitaient la chevelure léonine du prince. N'est-ce pas ainsi que sous Louis XIII et sous Louis XIV tous les courtisans ressemblaient au roi de France, que la « napoléonomanie » sévissait sous le premier empire[4], et que, sous le second empire, tous les officiers s'efforçaient de copier le type physique de l'empereur[5] ?

[1] *Necropole de Myrina*, p. 424.

[2] Furtwängler, MP., p. 397, fig. 174 (IIIe siècle). Noter qu'à l'époque de Caracalla, la tête reçoit, comme dans l'art grec à partir du IVe siècle, une legère inclinaison à gauche, avec le regard quelque peu levé dans cette direction, ce qui communique au visage une grande animation. Strong, *Roman Sculpture*, p. 377 : REG., 1899, p. 200.

[3] Sur ce détail étudié au point de vue medical, Dechambre, RA., IX, 2, p. 422.

[4] MP., III, 1896, p. 164, note 2.

[5] Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, II, p. 90.

Mais il semble que l'art n'a point dans ce cas imité la réalité, et que cette dernière a plutôt imité l'art. Le type artistique d'Alexandre, conçu à une époque où le portrait fidèle ne faisait qu'à peine son apparition, s'est inspiré d'un type plastique antérieur, idéal, celui dont on trouve déjà l'expression dans les frontons de Tégée [1] : il répondait à l'idéal de beauté virile et expressive de l'époque d'Alexandre, comme le type augustéen à celui de l'époque napoléonienne.

* * *

On ne s'étonnera pas que la même progression s'observe dans l'art chrétien [2], et que, sur les reliefs de la chaire de Pistoie, par Giovanni Pisano, les personnages qui parlent le langage de la passion comme les guerriers des frontons de Tégée, lèvent ou inclinent leur tête ; qu'au XVe siècle, Christ douloureux lève la tête et l'incline en même temps sur une épaule *(fig. 32)*, comme les géants pergaméniens.

[1] RA., 1905, I, p. 42 ; Amelung, RM., 1905, p. 143, note 1.
[2] Deonna, A., II, p. 384.

C. LES RELATIONS EXPRESSIVES DE LA TÊTE ET DU CORPS

Si, en tenant compte de la progression que nous avons indiquée, on examine maintenant quelles sont les relations expressives qui unissent la tête au corps, on notera les cas suivants.

* * *

Dans le stade inexpressif[1], il y a harmonie entre les deux éléments, en ce sens que le corps et le visage sont tous deux inertes et sans vie ; ou, s'ils paraissent, l'un faire des gestes, l'autre avoir des traits doués d'expression, ils ne le font que d'une manière involontaire, inconsciente[2]. C'est ce que montrent, par exemple, les statuettes d'ivoire du Dipylon.

* * *

Dans le stade où l'expression est demandée à des moyens extérieurs[3], on voit s'introduire le désaccord entre les traits du visage, qui sont toujours impassibles, et les membres du corps, qui deviennent expressifs.

On a souvent relevé ce désaccord dans l'art grec du Ve siècle, qui, pour les motifs indiqués plus haut[4],

[1] P. 240.
[2] P. 315, l'expression involontaire.
[3] P. 253.
[4] P. 167.

demande beaucoup aux attitudes et peu aux visages. Au Japon les danseuses suggèrent les émotions qu'elles doivent inspirer, par leur attitude, par les mouvements des jambes et des pieds, alors que, conformément à la notion de décorum des Japonais, la tête reste impassible[1]; de même les anciens citharèdes grecs simulaient avec leurs pieds des mouvements variés, mais leurs visages restaient immobiles[2].

Il n'en est pas autrement dans la peinture et la sculpture[3]. Dans cet art, a-t-on dit, « qui laisse au visage une impassibilité conventionnelle, tous les moyens d'action sont dans les gestes et dans les attitudes »[4]. Est-ce impuissance à dramatiser les physionomies[5]? Non, mais bien conception esthétique raisonnée, fondée sur le sentiment de dignité et de décorum qui a été étudié plus haut.

Les pleureuses archaïques se lamentent[6], les blessés d'Egine souffrent[7], plus par leurs gestes que par leurs visages. Les traits du Discobole de Myron ne sont pas affectés par le violent mouvement de son corps[8], et l'on a dit

[1] De Seidlitz, *Les estampes japonaises*, p. 2.

[2] REG., 1895, p. 107.

[3] Piderit montre que dans notre art moderne certains personnages font reconnaître facilement dans leur attitude une expression déterminée, alors que leur visage, examiné isolément, a une expression indifférente. *La mimique et la physiognomonie*, p. 27.

[4] Pottier, CV., III, p. 968; Lechat, *Pythagoras*, p. 86.

[5] REG., 1894, p. 339.

[6] Collignon, *Statues funéraires*, p. 19.

[7] Furtwängler, *Beschreib.*, p. 111.

[8] Lermann, *Altgr. Plastik*, p. 158, 160; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 55; Furtwängler, MP., p. 181.

avec raison que c'était une tête de statue sur un corps vivant[1]. Le pathétique de l'art phidiesque[2], des sculptures du Théseion et de Phigalie[3], est de même nature physique. Dans le relief d'Orphée, « l'expression des sentiments est aussi atténuée que possible ; c'est à peine si elle apparaît dans les têtes. L'artiste, pour faire comprendre le sujet traité, a surtout accentué les mouvements des personnages, mouvements qui sont très significatifs, et qui non seulement indiquent l'action même fixée dans le tableau, mais encore font deviner ce qui a précédé et font pressentir ce qui va suivre »[4].

Qu'on regarde l'Achille voilé des peintures de vases ! La tristesse profonde qu'il éprouve n'apparaît pas dans son visage calme, dont l'œil est immobile[5], mais bien grâce à des procédés extérieurs, dans le vêtement qui couvre la tête et parfois même le visage[6], et dans l'attitude assise, affaissée, dans le geste de la main qui soutient la tête.

[1] Mahler, *Poly-klet*, p. 16.

[2] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, 2, p. 10; REG., 1894, p. 348-9, 367; Lechat, REA., 1910, p. 140.

[3] Collignon, SG., II, p. 161; Baumgarten, *Hellenische Kultur* (3), p. 374.

[4] Helbig-Toutain, II, p. 52-3.

[5] RA., 1898, II, p. 167.

[6] *Ibid.*, p. 174 sq. On sait que les artistes grecs ont souvent eu recours au subterfuge de voiler le visage pour n'avoir pas à y peindre l'expression. On en trouve de nombreux exemples dans la peinture de vases archaïques, ou par exemple un bras cache le visage, et l'on connaît l'anecdote du peintre Timanthe qui avait voilé le visage d'Agamemnon dans la scène du sacrifice d'Iphigénie, parce qu'il ne pouvait parvenir, disait-on, à y indiquer suffisamment la douleur paternelle, RA., 1898, II, p. 181, 1904, II, p. 340; Winckelmann, HA (trad. 1802), II, p. 276.

Socrate disait au sculpteur Kleiton : « Je sais que tu fais une différence entre un coureur, un lutteur, un pugiliste » ; mais cette différence ne résidait guère que dans la musculature, les attitudes, et non point dans l'expression des visages.

* * *

C'est pourquoi les statues grecques qui nous parviennent privées de leur tête, conservent, quoique mutilées, leur valeur expressive. « Ce qu'un grand statuaire peut montrer d'âme et d'expression dans une seule attitude, sans le secours du visage, on le voit clairement par les statues antiques dont la tête est mutilée ou absente. L'expression y est si frappante encore, qu'il semble n'y rien manquer »[1]. Et n'est-ce pas cette expression physique que Rodin a voulu obtenir, en modelant sa statue d'homme qui marche, sans tête ? « J'ai toujours essayé, dit ce maître, de rendre les sentiments intérieurs par la mobilité des muscles »[2].

* * *

En revanche, il est souvent difficile de dire, en présence d'une tête isolée du Ve siècle, non seulement s'il s'agit d'un dieu ou d'un mortel, d'un homme ou d'une femme[3], mais si elle a appartenu à un corps au repos ou à

[1] Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 372.
[2] Gsell, *Auguste Rodin, L'Art*, p. 72.
[3] Cf. p. 228.

un corps dont le mouvement physique était nécessité par l'action du personnage, ou devait révéler les sentiments. Les artistes n'ayant attaché grande importance à la tête que tard, il y a souvent, aussi, plus d'archaïsme en elle que dans le corps[1].

* * *

On a déjà vu que ce désaccord existe aussi entre les attitudes expressives de la tête seule, et les traits impassibles du visage[2].

Il s'agit d'un phénomène universel, d'un stade général de l'art, qu'on retrouve par exemple dans l'art chrétien. Que l'on regarde entre autres les mosaïques de Sainte Agnès[3] : il n'y a d'expression que dans les attitudes, car les physionomies des saints sont inertes.

L'artiste ne comprend pas qu'il doit coordonner de façon harmonieuse les divers éléments du tout qu'est une statue, et qu'une tête inerte sur un corps violemment tendu, est une erreur analogue à celle qui consiste à vêtir d'une draperie tranquille un corps en mouvement[4].

* * *

[1] Reinach, *Apollo,* p. 42 ; Lechat, *Mélanges Perrot,* p. 208. Remarquer aussi que dans les statues archaïques plus petites que nature, la tête est souvent travaillée sans soin, Lechat, *Musée,* p. 308 sq., 311, 322 ; RA., 1906, I, p. 141.

[2] Cf. p. 265.

[3] Laurent, *L'art chrétien primitif,* II, p. 30, VIIe siècle.

[4] Deonna, A., II, p. 456-8, ex. de ce manque de coordination.

Mais, dans le troisième stade, la tête devient expressive, l'harmonie s'établit de nouveau entre elle et le corps, et il y a convergence de tous les éléments expressifs. Le visage de Déméter douloureuse a une expression de mélancolie résignée, à laquelle contribue le voile serré autour de la tête[1]. Dans les terres cuites de Tanagra, la draperie est expressive au même degré que les traits de la physionomie[2]. La chevelure agitée du Dionysos de Leyde surmonte un visage pathétique[3]; sur la frise de Pergame, la douleur est répartie dans tout le corps : avec les visages convulsés, c'est le hérissement des chairs, les contractions de la poitrine, que soulève un spasme d'angoisse[4]. Et, nous l'avons vu, le pathétique du IVe siècle et de l'époque hellénistique demande aux attitudes des têtes leur concours expressif[5].

* * *

Cet équilibre qu'on avait eu tant de peine à obtenir se rompt bientôt. Auparavant, le corps était plus expressif que la tête ; maintenant, c'est la tête qui va concentrer en elle l'expression au détriment du corps. On a dit que l'art chrétien seul avait connu ce stade, négligeant le corps pour exalter les passions dans le visage, alors que l'art grec tenait toujours une juste balance entre les deux. « Pour

[1] Pottier, *Diphilos*, p. 36, pl. III.
[2] Lechat, *Tanagra*, p. 34 sq.; Deonna, A., III, p. 268.
[3] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 198.
[4] Collignon, SG, II, p. 525.
[5] P. 292.

l'artiste chrétien, le visage est l'unique miroir de l'âme; l'artiste païen, au contraire, imprime sur toutes les formes le cachet de sa pensée; il la répand sur toute la surface du corps »[1]. Idée profondément erronée, qui est comme le « leitmotiv » de l'esthétique de Taine, de Ruskin, et de bien d'autres critiques du XIXe siècle; idée qui provient, nous le savons, du dogme faux de la sérénité grecque, et de l'antithèse que l'on a voulu établir à tout prix entre l'art antique et l'art chrétien[2]. Mais il est facile de montrer que ce dernier a passé, lui aussi, par les stades précédents, où l'expression extérieure est la seule en usage; qu'il a su, aussi bien que l'art grec, faire concorder les mouvements expressifs du corps et du visage, et que le visage passionné sur un corps immobile, ne lui est pas spécial, mais se retrouve aussi dans l'art grec, quand le réalisme a triomphé des dernières résistances de l'idéalisme[3]. La tête de Laocoon *(fig. 16)* est convulsée sur un corps expressif. Mais dans l'Athéna scopasique de Florence, la tête levée au ciel avec l'air extatique d'une Jeanne d'Arc inspirée, surmonte un corps au repos; le pathétique, du corps s'est limité au visage... C'est un genre nouveau que celui de la sculpture d'expression[4], qui se développe surtout en Grèce à l'époque hellénistique, concentrant l'intérêt du spectateur dans la tête, au détriment du corps. Est-ce « certainement là une déchéance au point de vue de

[1] Blanc, *op. l.* (3), p. 63, 372.
[2] Cf. p. 183 sq
[3] Deonna, A., III, p. 125 sq. *L'art grec et l'art chrétien.*
[4] Collignon, SG., II, p. 436.

l'art »[1]? Non, c'est une conception différente de celles qui ont précédé, mais tout aussi justifiée qu'elles.

* * *

Cette évolution logique correspond à peu près à l'évolution chronologique[2], c'est-à-dire que l'art passe du schéma inexpressif à l'expression extérieure, puis à celle des visages. Toutefois, la règle n'est pas absolue, car d'autres facteurs viennent y faire obstacle.

Le Ve siècle donne peu d'attention à la tête, dont, au nom des conventions sociales, il refrène les passions, qu'il exprime par des moyens extérieurs. Ce frein social disparu, le visage devient expressif, et si le Discobole de Myron a une tête impassible sur un corps en mouvement violent, une autre œuvre contemporaine, du même maître, le Silène Marsyas, montre une tête aussi expressive que le corps[3], car il s'agit d'un être inférieur. Le désaccord que nous constations n'existe plus. Les êtres nobles en sont au second stade, alors que les êtres inférieurs en sont déjà au stade suivant.

* * *

[1] RA., 1894, I, p. 356.

[2] On evitera cette erreur de méthode qui consiste à confondre l'évolution logique avec l'évolution chronologique, comme je l'ai montre ailleurs, *Logique et Chronologie,* Rev. d'Eth. et de Sociol., 1913; *Compte rendu du XIVe Congrès d'Anthr. et d'Arch. prehist.,* 1913, I, p. 542.

[3] Furtwängler, MP., p. 181.

On peut encore envisager cette évolution sous un autre point de vue. On y verra l'illustration du principe par lequel le progrès se fait de l'extérieur à l'intérieur. L'expression est d'abord matérielle, donnée par les mouvements physiques du corps, puis devient spirituelle, et c'est sur les visages que se reflètent les émotions de l'âme. Et la cause elle-même de cette émotion, de physique devient morale. Pendant longtemps, à part de rares exceptions, ce qui détermine l'expression, c'est la souffrance matérielle. La Niobide de Rome montre une tête fortement convulsée *(fig. 49)*; Laocoon gémit comme elle sous l'aiguillon de la souffrance physique. Mais dans le groupe des Niobides, Niobé lève au ciel un visage empreint de douleur morale, comme l'Athéna de Florence ou la Déméter de Cnide...

Cette évolution, on peut la saisir en bien des domaines; si l'on étudie celle de l'idée de pureté dans l'antiquité [1], on verra que cette pureté exigée dans le culte fut tout d'abord physique, puis que l'on s'éleva de cette conception à celle de pureté morale de l'âme [2].

[1] Farnell, *Evolution of religion*, 1905, p. 88 sq., 124 sq.

[2] Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, p. 111-2.

D. LE VISAGE EXPRESSIF

Dans une troisième phase, le visage, qui était encore fermé aux sentiments, s'émeut à son tour, et cherche à traduire les émotions de l'âme.

Ici encore il y a des cas divers à observer, qu'on étudiera dans les pages suivantes : on y verra comment l'expression, d'involontaire qu'elle est souvent, devient convention expressive, puis correspond réellement aux sentiments qu'elle est censée exprimer. Autrement dit, c'est l'application d'un principe étudié en détail ailleurs, par lequel les formes artistiques passent de l'inconscience à la conscience [1].

. . .

Il est souvent difficile de dire à quel stade appartient telle forme expressive du visage, et les erreurs d'interprétation sont nombreuses : on comprend pourquoi l'on a pu donner du sourire archaïque plusieurs explications opposées, en y voyant le résultat de la maladresse technique, l'expression d'une convention sociale, ou la copie d'un sourire réel, correspondant à des sentiments de joie et de bienveillance. Le devoir de l'archéologue est de discer-

[1] Deonna, A., II, p. 337 sq.

ner quelle est l'origine exacte de ces formes à une époque donnée.

On notera par exemple que certaines têtes de l'archaïsme grec semblent loucher. Est-ce la reproduction exacte d'une déformation physique ? non, ce n'est que l'effet de la maladresse technique [1]. Mais nombre d'effigies des XIVe et XVe siècles chrétiens montrent même particularité, et Courajod a pu former une série de statues « aux yeux strabiques », dont la dernière en date est celle de Guillaume Duchâtel, mort en 1441. Est-ce défaut technique, imitation de la réalité, ou, comme le pense Courajod, mode factice d'élégance créée par un atelier spécial [2], que l'art bouddhique a aussi connue [3] ? C'est bien cette dernière explication qui est la plus vraisemblable ; car à cette époque l'artiste ne subit plus les exigences techniques de son art comme son ancêtre grec du VIe siècle, encore en pleine période de formation technique ; de plus, on ne peut supposer que tous ces personnages aient louché en réalité.

Ainsi, l'on ne peut donner d'une forme expressive une seule explication ; les interprétations doivent varier suivant l'époque à laquelle appartient le monument.

[1] Lechat, *Au Musee de l'Acropole*, p. 388.

[2] Michel, HA., III, 1, p. 379, II, 2, p. 858 ; Courajod, Groupement de quelques statues au regard strabique, *Leçons professees à l'Ecole du Louvre*, II, p. 105 sq., 169.

[3] Ex. Hariti, peinture du Turkestan, VIIe siècle, MP., 17, 1910, p. 269.

IV. LES TROIS STADES DU VISAGE EXPRESSIF

A. L'EXPRESSION INVOLONTAIRE

Il est une erreur de méthode que l'on commet fréquemment en histoire de l'art, celle de prendre pour volontaires des formes qui sont involontaires, pour expressives des formes qui ne le sont pas en réalité. J'en ai cité ailleurs maints exemples dont j'ai montré la fausseté, et que je rappelle rapidement ici.

* * *

Les gestes primitifs, nous le savons, ne signifient souvent rien de précis, et ne sont dus qu'à l'inexpérience technique [1].

* * *

Peut-on, sans danger, faire de l'ethnographie avec les formes artistiques des arts à leurs débuts? On l'a souvent osé. On a prétendu, par exemple, que la stéatopygie des figurines quaternaires, comme celle des statuettes de l'Egypte prédynastique, était la copie fidèle d'éléments ethniques qui apparenteraient nos ancêtres préhistoriques avec les Bushmen de nos jours, mais on a pu montrer

[1] Deonna, A., II, p. 212, référ.; *Fouilles de Delphes*, V, p. 27, référ.

qu'il ne s'agit d'autre chose que d'une convention esthétique, dont l'ère de dispersion dans le temps et dans l'espace rend l'hypothèse d'une filiation ethnique impossible[1]. M. de Morgan a-t-il raison de reconnaître dans les monuments de l'art élamite, si avancé qu'ils soient déjà, deux groupes ethniques, dont l'un montre le profil sémite, et dont l'autre se rapproche des Négritos[2]? M. Savignoni[3] est-il en droit de différencier, dans le vase aux moissonneurs d'Haghia Triada, le type africain des chanteurs et le type européen des soldats, tout comme M. Halbherr[4], à propos de figurines en terre cuite de même provenance, distingue plusieurs races, dont l'une au nez aquilin serait lybienne? Rappelons-nous certaines hypothèses bizarres, dont la fausseté ne prête plus à aucun doute. Dans les têtes romanes, dont les caractères, comme ceux des têtes de l'archaïsme grec du VIe siècle[5], sont en grande partie nécessités par la technique et les conventions primitives, Viollet-le-Duc reconnaissait les traits ethniques des Asiatiques[6], tout comme les gens non avertis nomment Chinoises, Japonaises ou même négresses, les Corés grecques de l'Acropole. Pour Vitet, les bas-reliefs de Souillac tiennent à la fois du génie nord-hindou et des arts byzantins, et il y trouve même

[1] Deonna, A., II, p. 239 sq.; *Compte rendu du XIVe Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie prehist.*, 1912, I, p. 551-552; RA., 1913, *A propos d'un bas-relief de Laussel.*

[2] RAAM., 1902, I, p. 308.

[3] MA., 13, p. 121, 129.

[4] *Ibid.*, p. 74.

[5] Sur la comparaison entre l'art roman et l'art grec du VIe siècle, Deonna, A., III, p. 131 sq.

[6] *Dict. d'arch.*, VIII, p. 113-5; cité GA., 1884, p. 94.

quelques éléments scandinaves [1]; ailleurs il évoque le souvenir de l'Inde à propos des Kouroi grecs du VIe siècle [2]. Certes, les Egyptiens ont su saisir avec une grande habileté les différences ethniques des peuples [3], aussi pendant longtemps n'a-t-on pas hésité à croire que les sphinx de Tanis, aux traits si particuliers, représentaient le type des Hycsos, jusqu'au moment où l'on a prouvé que ces monuments étaient bien antérieurs à l'invasion [4]. On prétend que l'artiste primitif reproduit à son insu, dans les monuments, le type de sa race et même son propre type individuel, et l'on ne s'étonne pas de voir une statue fausse de Palestine rappeler de façon curieuse les traits mêmes du faussaire [5]. Mais il ne faut pas négliger l'influence indéniable des procédés techniques, dont on confond souvent le résultat avec celui qui provient du désir conscient de l'artiste de copier un élément défini ; c'est encore confondre art et réalité [6].

* * *

L'étude de la représentation des traits individuels présente les mêmes confusions [7]. On a souvent pris à tort les monuments primitifs pour des portraits fidèles, en Chal-

[1] GA., 1885, p. 226.
[2] Deonna, Ap., p. 22.
[3] Ex. Maspéro, *Hist. anc. des peuples de l'Orient,* II, p. 17, 146, 150, 353, 461, 474, etc.
[4] *Ibid.*, p. 55.
[5] Clermont-Ganneau, *Les fraudes arch. en Palestine*, p. 58.
[6] Cf. p. 101 sq.
[7] Deonna, A., II, p. 257.

dée[1], dans l'Egypte préhistorique, dans l'art minoen[2]. Les masques d'or de Mycènes nous frappent par leur caractère d'un individualisme brutal : « Ainsi l'art de la Grèce préhomérique, aussi bien que celui des grandes civilisations de l'Orient, a su atteindre au portrait, et traduire presque avec perfection la physionomie d'un individu déterminé »[3]. Mais ces traits individuels sont-ils voulus par l'artiste, ou bien ne résultent-ils pas du travail inconscient de sa main, assemblant comme elle le pouvait les éléments qui composent le visage ? Que de fois n'a-t-on pas vanté la vérité individuelle des Corés grecques du VIe siècle, celle des têtes masculines de cette époque ! D'un Kouros du Ptoion, M. Holleaux disait : « Ces figures vivent : leurs traits grimacent, mais sont tiraillés du moins de mouvements expressifs ; le jeu en paraît forcé, mais combien vif et agile ; sur leurs lèvres entr'ouvertes, relevées d'un sourire, passe un perpétuel frémissement ; leurs yeux, très grands, au contour net, bordés de paupières fines, saillants, et comme tendus au dehors, s'éclairent presque d'un reflet de vie intérieure ; chacune porte si profonde l'empreinte d'un caractère individuel, qu'elle peut passer pour un portrait »[4]. Certes, l'analyse est pleine de finesse ; il est toutefois dommage que l'auteur ne se soit pas demandé si cette expression individuelle avait été voulue par l'artiste ! Pendant longtemps

[1] Ménant, *Remarques sur les portraits des rois assyro-chaldéens*, CRAI., IX, 1882 ; cf. RAAM., I, 1891, I, p. 90.

[2] Vase d'Haghia Triada, MA., 13, p. 129 ; figurines de terre cuite de même provenance, *ibid.*, p. 74.

[3] Babelon, RAAM., 1899, I, p. 91.

[4] BCH., 1887, p. 278.

Fig. 50. — Tête masculine, VIe siècle.
Moue involontaire des lèvres, résultat de l'inexpérience technique.
(Deonna, Ap., p. 249, fig. 177.)

la tête Rampin[1], la tête Sabouroff, qui passait aussi pour celle d'un nègre, furent considérées comme des portraits, et l'on reconnaissait dans la dernière les traits suivants : « impression d'une individualité, sourire de corps et d'esprit, d'un caractère aimable et gai, mais en même temps d'une volonté nette et ferme »[2]. D'un autre monument de cette époque, que l'on croyait aussi un portrait, on disait : « l'expression a perdu de sa fraîcheur et de sa vivacité ; il est devenu lourd et presque endormi, et un caractère plus plat et plus banal a succédé à l'individualité mâle et nette »[3].

De même, on a relevé les traits individuels des sculptures romanes[4], ou des priants mitrés et couronnés du « Mater omnium », alors que ce sont des types impersonnels.

* * *

Ces appréciations sont erronées. On n'a pas suffisamment distingué entre l'intention et l'exécution, c'est-à-dire entre la réalité et l'art. L'enfant prend un crayon pour tracer le portrait de son père, mais son œuvre ne se distingue en rien du schéma habituel qu'il donne à ses bonshommes[5]. Lui aussi, l'artiste grec du VIe siècle peut donner à sa

[1] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, p. 5 ; Rayet, MG., I, n° 7, 1878, p. 7-8.
[2] *Coll. Sabouroff*, II, pl. III-IV.
[3] *Ibid.*, I, pl. II.
[4] Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, VIII, p. 113-5.
[5] Luquet, *Les dessins d'un enfant*, p. 3.

statue le nom d'un individu déterminé, mais les traits de son visage se confondront avec ceux des autres mortels et des dieux. Le rôle de la technique est encore trop important aux débuts et dans l'archaïsme pour que l'artiste soit capable, même s'il le veut, de traduire les traits particuliers de son modèle par les nuances délicates dans le contour des yeux, de la bouche, dans le modelé des yeux. L'œuvre, comme l'a montré M. Lechat dans ses subtiles analyses sur l'art attique du VIe siècle, n'a point encore de dessous psychologiques, c'est nous seuls qui les y mettons[1].

Et quand cette contrainte matérielle aura cessé, quand l'artiste aura su vaincre la matière, les traits du visage ne seront pas davantage individuels, car l'idéalisme du Ve siècle voudra élever l'individu à la hauteur d'un type abstrait, écarter de son visage tout ce qui pourrait en troubler l'harmonie, la sérénité...

Aussi, en étudiant l'évolution du portrait à travers l'art grec, il faut distinguer avec soin les époques, et ne point chercher trop haut, comme le fait encore M. Babelon[2], les origines du portrait réaliste. L'apparence individuelle qui nous frappe dans certaines têtes archaïques n'est qu'involontaire, et ne résulte que de l'assemblage fortuit des traits du visage *(fig. 50)*; le réalisme en est inconscient encore, et ne deviendra conscient qu'à partir du IVe siècle[3].

[1] Deonna, A., II, p. 258-9, référ.; REG., 1894, p. 346; Lechat, BCH., 1890, p. 575 sq.; p. 127, 128; XVI, 1892, p. 194; Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 67-8.

[2] A propos de l'origine du portrait sur les monnaies grecques, RAAM., 1899, I, p. 89 sq.

[3] Deonna, A., II, p. 368.

* * *

Dira-t-on que l'asymétrie des traits du visage, détail d'origine technique[1], dénote dans l'Aurige de Delphes une attaque d'hémiplégie[2], ou dans la tête romaine de Fulvie la faiblesse du système nerveux[3] ?

Mais on voit par les quelques indications précédentes combien cette erreur est fréquente. Ne l'a-t-on pas commise aussi dans l'étude de l'expression ?

* * *

Il faut donc se demander tout d'abord si le visage est toujours l'interprète des sentiments de l'âme, ou s'il n'existe pas des cas où l'expression est déterminée par de tout autres causes que ces émotions auxquelles nous sommes habitués de l'attribuer.

Ribot a dit : « Il ne faut pas oublier qu'assimiler les formes plastiques de l'époque primitive avec les formes fixes et rigides de l'adulte est un procédé qui est souvent la source de beaucoup d'erreurs[4]. » Cette observation, faite à propos de la vie affective chez le nouveau-né et le

[1] Deonna, A., II, p. 259-60.
[2] Svoronos, BCH., 1897, p. 582.
[3] MA., I, p. 585, pl. I-II, Helbig.
[4] *Psychologie des sentiments*, p. 82.

fœtus, est d'une portée très générale. Il existe des expressions qui ne sont dues qu'au simple jeu des muscles du visage, sans qu'elles aient aucune relation avec les sentiments éprouvés par le sujet. Les sourcils levés peuvent exprimer l'attention, la surprise ; mais des mouvements nerveux involontaires peuvent aussi en être la cause. Certaines personnes ont les coins de la bouche constamment relevés et tirés et semblent sourire ; d'autres ont de nature les coins de la bouche tombants, et semblent tristes, alors qu'elles n'éprouvent pas ces sentiments[1]. Il y a des sourires qui ne sont nullement psychologiques, mais sont produits par des excitations mécaniques, comme le froid, la douleur même[2]. « Ni la psychologie, ni l'esthétique n'ont rien à voir avec la forme spontanée du sourire ; c'est un réflexe au même titre que l'éternuement ou le larmoiement ; la physiologie mécanique nous en donne à elle seule une explication vraisemblable... Le sourire est la réaction motrice la plus facile des muscles du visage pour toute excitation légère du facial, que cette excitation soit sensitive, électrique, circulatoire, traumatique ou inflammatoire[3]. »

On pensait jadis que l'homme naissait avec ses muscles d'expression, « comme il naît avec ses organes de la digestion et de la circulation » ; on attribuait une valeur psychique, émotive, à tous les cris des nouveau-nés. Maintenant on admet que maintes de ces formes expressives sont

[1] Darwin, *L'expression des émotions* (2), p. 148.
[2] Dumas, *Le sourire*, p. 50.
[3] *Ibid.*, p. 52 sq., 55, 62, 92.

des réflexes inconscients, ne trahissant pas des sentiments définis[1]. L'enfant rit et pleure[2] en voyant autour de lui rire et pleurer, par l'effet d'un véritable réflexe, où le plaisir et la peine ne jouent pas le rôle primordial, mais secondaire[3]. Les formes d'expression sont des réactions mécaniques dépourvues de sens à l'origine, auxquelles l'homme a attaché peu à peu des sens spéciaux d'états d'âme : « il a fait sortir un langage conventionnel du jeu purement physiologique de ses muscles »[4]. Cette interprétation physiologiste combat la thèse intellectualiste qui cherche trop rapidement à faire de la psychologie des sentiments[5]. « Tous les psychologues que nous avons cités, dit Dumas, mais Wundt et Darwin en particulier, ont été beaucoup trop pressés de faire de la psychologie à propos de l'expression... Ils ont vite demandé à la logique et à la psychologie la clef de nos principales expressions. J'ai dit trop souvent comment ils auraient dû chercher à utiliser d'abord des explications physiologiques, pour être obligé de me répéter ici[6]. »

* * *

[1] Ribot, *op. l.*, p. 82 note.

[2] Rire et sourire de l'enfant, Sully, *Essai sur le rire,* p. 172 sq.; date à laquelle le sourire apparaît chez l'enfant, suivant les anciens, Reinach, *Cultes,* IV, p. 113 sq.

[3] Mandousse, *L'âme de l'adolescent* (2), p. 69.

[4] Dumas, *op. l.*, p. 94, 97.

[5] Ribot, *op. l.*, p. VIII.

[6] Dumas, *op. l.*, p. 122-3, 135, 157, 159.

Il n'en est pas autrement dans l'art figuré, et là aussi, à propos d'expression, on a voulu trop souvent voir de la psychologie là où il n'y en avait pas.

« Il ne faut jamais perdre de vue dans cette matière, dit Tœpffer [1], c'est que toute tête humaine, aussi mal, aussi puérilement dessinée qu'on la suppose, a nécessairement, et par le seul fait qu'elle a été tracée, une expression quelconque parfaitement déterminée... C'est de la combinaison de traits tout à fait arbitraires et factices que naissent le plus souvent les types de physionomie les plus drôles. »

En archéologie, M. Girard l'a remarqué : « Les figurines en galette trouvées à Mycènes et à Tirynthe, avec leur profil d'oiseau, ne sont pas totalement dépourvues d'expression. Il n'est pas jusqu'aux prétendus vases à tête de chouette, exhumés en si grand nombre du tertre d'Hissarlik, qui, avec leurs gros yeux saillants, leurs sourcils arqués, leur nez droit, n'éveillent l'idée d'une physionomie vaguement expressive. Mais, l'absence d'expression est ici par trop évidente. D'un marron sculpté, d'une orange tailladée avec un canif, même par une main malhabile, sort parfois un bonhomme dont l'expression surprend. Simple effet du hasard. Il en est de même de ces premiers essais de la plastique. A toute époque on doit se demander si cette expression est voulue, ou si c'est nous, modernes, qui la prêtons gratuitement aux œuvres sur lesquelles elle nous apparaît [2]. » La maladresse technique peut produire des effets qui semblent dus à une grande habileté, et même

[1] *Essai de physiognomonie*, p. 10, 25.
[2] REG., 1894, p. 339-40.

dans la céramique du Ve siècle, en pleine recherche consciente d'expression, « il faut tenir compte des écarts et des inexpériences de main ; tous les jeux de physionomie, sur les vases, ne sont pas voulus, et les visages de face, si gauchement exécutés, trahissent parfois des intentions que n'ont point eues leurs naïfs auteurs »[1].

L'expression morne et comme morte du Sphinx de Delphes[2] *(fig. 4)* est-elle propre aux œuvres samiennes[3], qui l'auraient empruntée à l'Egypte ? M. Homolle dit avec raison que l'inhabileté y a bien plus de part qu'une conception particulière de l'expression[4]. Telle Coré a une physionomie qui frappe le spectateur par son intelligence. « On dirait presque qu'elle a conscience de sa supériorité d'esprit, et que de là lui vient cet air d'assurance avec lequel elle porte et redresse la tête. Ses yeux saillants brillent d'une petite lueur, non seulement de vie, mais de pensée, un fin et spirituel sourire court sur ses lèvres ». Mais en réalité, et M. Lechat le démontre subtilement, cette œuvre est encore vide de toute intention psychologique, que nous seuls y mettons. « Aux multiples nuances qui diversifient les physionomies des vivants correspondent, dans le travail de la plastique, de si fines et si subtiles habiletés de main, qu'à s'imaginer que les sculpteurs du Ve siècle pussent être déjà au courant de ces habiletés, et par suite, pussent doser

[1] *Ibid.*, p. 366. Cf. Deonna, A., II, p. 256-7.

[2] Sur les changements de cette expression par les variations d'éclairage, cf. p. 35.

[3] Sur cette fausse caractéristique samienne, Deonna, Ap., p. 285, 308; A., I, I, p. 419 sq.

[4] *Fouilles de Delphes*, IV, p. 52.

d'une manière précise l'expression des physionomies de leurs figures, il y aurait un véritable anachronisme[1]. » La tête d'une statue en terre cuite de Granmichele est horrible, plus risible que vénérable, toute déesse que soit le personnage représenté, et les autres figurines de même provenance ont souvent des expressions grotesques : elles sont tout à fait involontaires[2]. Parmi les grossiers petits bronzes ibériques, où se montre toute l'inexpérience technique, l'un a une expression plutôt triste, qui rappelle, a-t-on dit, celle de la dame d'Elché, et « la physionomie sévère est caractéristique d'un art qui s'efforce vers un idéal de grandeur majestueuse »[3]. Mais il y a une différence notable entre la grossièreté de ce bronze et la facture déjà savante du buste d'Elché ; si l'expression de ce dernier est voulue par l'artiste, il n'en est certes pas ainsi pour la figurine de bronze, où elle ne résulte que de la technique. Voyez encore ce buste de Ghé trouvé en Thessalie, travail de praticien de bas étage. « Les yeux légèrement levés au ciel, la bouche aux coins retombants, donnent à la figure un air de majestueuse gravité qui convient à la déesse de la Terre »[4]. Peut-être, mais il est évident que cette expression n'est que le résultat inconscient du travail de l'ouvrier maladroit.

Les personnages des vases archaïques, des VIIe et VIe siècles, font souvent sourire les gens non avertis, par leurs

[1] BCH., 1892, p. 205, 208.
[2] MA., 7, pl. III, p. 217.
[3] RA., 1898, I, p. 211, fig. 5.
[4] *Ibid.*, 1899, I, p. 331 ; Deonna, A., II, p. 33.

Fig. 51. — Yeux aux angles externes inclinés.
(Deonna, A., II, p. 255, fig. 75.)

physionomies bizarres, leurs airs niais et risibles, qui sont tout à fait involontaires et ne proviennent que de la grandeur des yeux, du nez, de la direction donnée aux yeux et à la bouche, sans aucune intention expressive ; tout archéologue qu'il fut, Panofka est tombé dans l'erreur que nous signalons, en attribuant au peintre de la coupe d'Arcésilas et d'autres vases de cette époque, des intentions comiques qui étaient certes bien éloignées de son esprit [1].

* * *

A examiner en détail les éléments expressifs du visage, on en constatera souvent l'inconscience, et l'on se gardera de l'erreur souvent signalée ici, de confondre art et réalité. Mantegazza, après avoir montré que dans la nature les coins de la bouche relevés expriment une impression de plaisir, et que les coins tombants sont au contraire révélateurs de la tristesse, dit : « Je possède deux idoles maori, qui expriment les deux images fondamentales du plaisir et de la douleur. Chez celle qui figure le plaisir, les coins de la bouche sont relevés ; chez celle qui figure la douleur, ils sont au contraire ramenés vers le bas [2]. » Mais cette direction donnée aux coins de la bouche, dans un sens ou dans l'autre, si dans un art plus développé elle correspond

[1] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 480, note 2 ; ex. amphore de Milo, Perrot, HA., 9, p. 473, fig. (air benêt et interrogateur d'Artémis).

[2] Mantegazza, *La physionomie et l'expression des sentiments*, p. 93.

en effet aux idées de plaisir et de douleur, est tout à fait inexpressive dans tous les arts primitifs, comme il est facile d'en donner des exemples multiples [1].

. . .

L'œil peut être relevé aux angles externes ou abaissé (*fig. 51*), aussi bien qu'il peut être horizontal, parce qu'il faut bien lui donner une direction quelconque, et nullement parce que telle direction dénote un sentiment défini de joie ou de tristesse, comme ce sera le cas plus tard. Parfois c'est la matière travaillée qui détermine telle direction plutôt que l'autre [2]; ailleurs, dans le dessin, l'œil s'élève ou s'abaisse pour s'harmoniser avec les lignes montantes ou descendantes du profil, de la chevelure [3]; ou bien encore, ce n'est qu'une convention pour exprimer la perspective fuyante

[1] Deonna, A., II, p. 253 sq.

[2] Tête sculptée sur un oursin pétrifié néolithique. La direction des yeux, relevés aux angles externes, tient à ce que l'artiste les a dessinés en suivant les lignes naturellement obliques, formées chacune de deux rangées à peu près parallèles des points de l'oursin. RA., 1883, I, p. 10 sq.; Deonna, *Comment les procédés inconscients...*, p. 11.

[3] Lécythe à fig. noires du VIe s., œil relevé pour suivre les lignes inclinées de la tête, MA., XVII, pl. XXV; sarcophage d'Haghia Triada, même raison, MA., XIX, 1908, pl. 1; vase à fig. noires, VIe s., œil abaissé d'une Sirène chantant, pour être parallèle à la direction des cheveux et de la bouche ouverte, *Strena Helbigiana*, p. 31, fig.

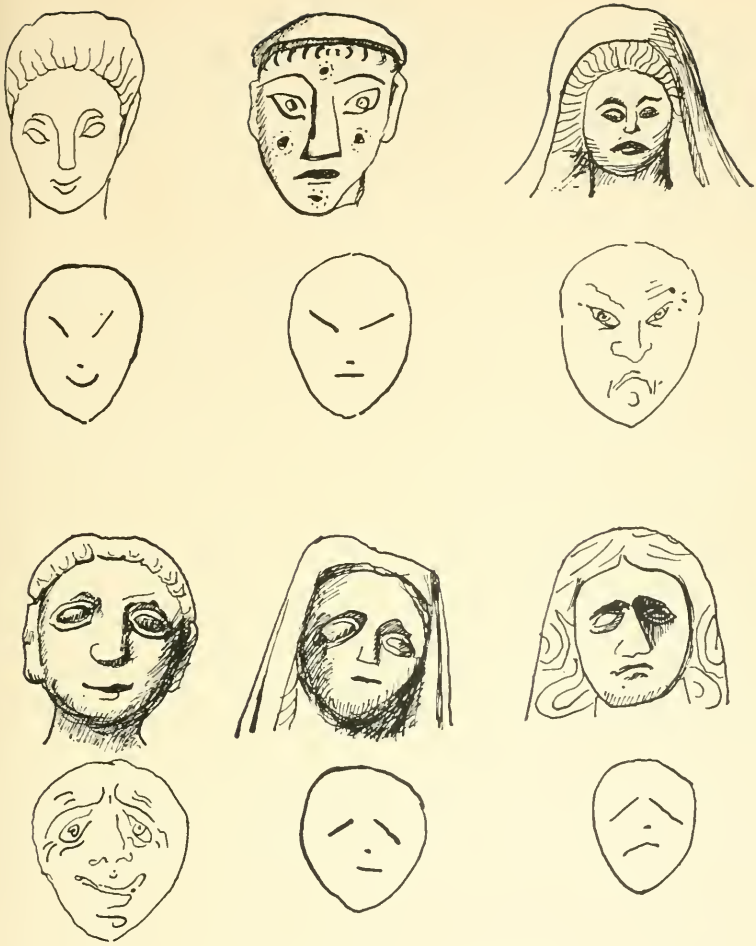


Fig. 52. — Yeux aux angles extérieurs relevés, unis à des bouches de directions différentes. (Deonna, A., II, p. 352, fig. 94.)

Fig. 53. — Yeux aux angles extérieurs tombants, unis à des bouches de directions différentes. (*Ibid.*, p. 353, fig. 95.)

de l'œil vu de profil[1]. En un mot, il y a plusieurs explications possibles, en négligeant les intentions expressives.

* * *

En mêlant involontairement ces éléments contradictoires, yeux et bouches droits, abaissés ou relevés, les artistes primitifs et archaïques ont obtenu une grande variété de combinaisons expressives qu'ils n'ont pas cherchées, mais qu'ils ont peut-être remarquées une fois sorties de leur main, comme nous les remarquons aujourd'hui[2] (*fig. 52-53*). On peut, en galvanisant les muscles de la face, faire sourire une moitié du visage et pleurer l'autre, et obtenir artificiellement ce que produisent en réalité certains cas pathologiques[3]; les physionomistes ont remarqué de bonne heure les curieuses nuances d'expression que l'on crée en unissant dans un même visage, d'une façon arbitraire, des éléments contradictoires, comme des yeux relevés avec une bouche abaissée, ou vice versa[4]. Ces mêmes combinaisons, nous les trouvons dans les monuments. Ce sont, dans des figurines chaldéennes[5] ou dans la tête de Méligou qui date du VIe siècle[6], des yeux

[1] Œil relevé sur des reliefs assyriens, Heuzey, *Figurines*, p. 132, note 1.

[2] Deonna, A., II, p. 352 sq.

[3] Cuyer, *La mimique*, p. 40 sq.; Darwin, *L'expression des émotions* (2), p. 160, note; Dumas, *Le sourire*, p. 40-1, fig. 4-5, 70 sq.

[4] Tœpffer, *Essai de physiognomonie*, p. 24, 25.

[5] Heuzey, *op. l.*, p. 225.

[6] Perrot, HA., 8, p. 448-9, fig. 222.

droits et une bouche aux angles relevés ; ce sont des yeux abaissés avec une bouche droite, dans un vase chypriote en forme de tête humaine [1], ou avec une bouche aux angles relevés et ricanant [2], dans une petite tête chypriote du musée de Genève [3] ; ce sont encore des yeux relevés avec des bouches droites ou abaissées...[4]

* * *

Combien la direction donnée au regard anime la physionomie ! en le tournant à droite ou à gauche, en haut ou en bas, l'artiste peut obtenir un jeu très varié d'expressions. C'est une tête du Musée du Vatican [5], « au doux regard oblique », comme celui d'Aphrodite [6], qui certes dans ce cas est voulu par l'artiste. Mais voici une tête masculine d'Eleusis, du VIe siècle : « Avec ses cheveux en boucles nombreuses et courtes, tortillées en spirale, sa bouche raide tendue par un sourire qui plisse plus fortement la joue droite que la gauche [7], et le regard torve, dirigé à

[1] GA., 1877, p. 155, fig.

[2] Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, I, 2, pl. LI; A., VII, p. 116, n° 112, vases du VIe siècle.

[3] J'ai donné d'autres exemples de ces combinaisons, A., II, p. 353.

[4] Bouche rectiligne, terres cuites de Yotkan, Turkestan, Stein, *Ancient Khotan*, II, pl. XLV.

[5] Reinach, *Têtes*, p. 183.

[6] Pindare, *Scolies*, 2.

[7] Sur l'asymétrie, cf. p. 325.

gauche, qu'accompagne on ne sait quelle moquerie dans le sourire, cette tête est amusante et presque drôle [1]. » Mais M. Lechat fait observer immédiatement qu'il ne faut pas attacher grande importance à cette expression, toute involontaire et d'origine technique.

[1] Lechat, *Au Musée,* p. 388. Sur le strabisme, convention esthétique, p. 312.

B. L'EXPRESSION CONVENTIONNELLE

En étudiant ailleurs comment les formes expressives passent de l'inconscience à la conscience, c'est-à-dire comment d'involontaires qu'elles étaient, elles deviennent vraiment révélatrices des sentiments dont elles sont la transcription matérielle, j'ai montré qu'il existe souvent entre ce point de départ et ce point d'arrivée un stade intermédiaire, où le procédé, qui s'achemine à la conscience, devient convention artistique, s'appliquant indistinctement, sans que l'artiste cherche à discerner à quel cas il convient de préférence. Il n'est plus inconscient, en ce sens que l'artiste s'en sert volontairement, mais il est employé encore dans des cas qui exigeraient des expressions différentes [1]. Assurément, ce stade n'est pas une étape obligatoire, et maintes formes peuvent passer brusquement du stade involontaire et inexpressif au stade vraiment expressif [2] ; mais il est des cas où ce processus est très net.

* * *

Le sourire des visages est souvent inconscient dans l'art grec archaïque du VIe siècle, et il ne faut y chercher aucune

[1] Deonna, A., II, p. 341.
[2] Ex. asymétrie du visage, *ibid.*, p. 343, etc.

psychologie, aucun dessein de peindre les sentiments intimes. Voyez le Kouros de Polymédès de Delphes : « La rencontre de ces lèvres tendues et des joues, dans lesquelles on n'a pas su les fondre, creuse aux points de contact deux sillons, produit cette grimace qui est comme un schéma naturel et involontaire du sourire. Ce sourire a moins pour origine une recherche intentionnelle d'expression qu'une imperfection, une gaucherie de technique »[1]. Divers archéologues ont expliqué par cette origine technique et involontaire le sourire des sculptures archaïques du VIe siècle, et leur thèse est fondée en partie, en ce sens qu'il est bien des cas où cette origine est incontestable[2].

Mais les adversaires qui prétendent que ce sourire archaïque est intentionnel, ont aussi raison. Toutefois, on ne saurait admettre avec eux qu'il est l'indice d'une philosophie souriante et aimable, que ce fut une tentative pour donner aux dieux et aux mortels des traits bienveillants, et que ce fut une trouvaille du génie grec. J'ai montré ailleurs la fausseté de ces allégations[3]. Le sourire du VIe siècle grec n'a pas pris entièrement conscience de lui-même ; ce n'est pas encore un procédé d'expression, en ce sens qu'il ne correspond pas uniquement aux sentiments de plaisir auxquels nous sommes habitués à l'associer. C'est à cette époque une convention d'élégance, et même une convention sociale[4] (*fig. 54*). C'est un masque destiné à dissimuler les sentiments intimes. A voir ces statues qui

[1] Homolle, *Fouilles de Delphes*, IV, p. 13.
[2] Cf. Deonna, A., II, p., 160, refer.
[3] *Ibid.*, p. 158 sq.
[4] *Ibid.*, p. 159.

Fig. 54. — Kouros du Ptoion, VIe siècle.
Musée d'Athènes.

sourient même dans les angoisses de la mort, ces dieux qui sourient dans leur courroux, en donnant aux vaincus le coup de grâce, on songe aux Japonais qui ont fait du sourire une loi d'étiquette et de politesse, même dans la tristesse et la souffrance. Le frein social, dont nous avons étudié plus haut l'influence sur l'art, agit encore ici ; il paraît indigne de prêter aux visages des dieux et des mortels de noble race des traits autres qu'éternellement souriants, méprisant la douleur et la mort. Ainsi, le sourire technique est devenu procédé conventionnel d'expression.

Mais on sait que le Ve siècle abandonne le vieux sourire maniéré des archaïques, et qu'une expression grave, parfois morose, le remplace [1]. Correspond-elle à un sentiment défini de tristesse ? Non, il n'y a là qu'une convention nouvelle, née d'une réaction voulue contre le sourire stéréotypé du VIe siècle, et d'un désir de donner aux visages une physionomie impassible. Autrefois, dieux et mortels, Grecs pleins de force et blessés expirants, souriaient avec monotonie ; maintenant une expression grave est répandue sur tous les visages, quelles que soient les circonstances. Ici encore la convention artistique est inspirée par la convenance sociale, qui imposait jadis aux visages un masque de joie, maintenant un masque impassible.

* * *

On pourrait citer maints autres exemples de ce processus, en dehors de l'expression des visages. La taille très mince

[1] Deonna, A., II, p. 354 sq.

des figures n'est aux origines de l'art que la conséquence du schéma triangulaire donné au corps[1] ; dans l'art minoen, comme dans l'archaïsme grec du VIe siècle, elle devient un idéal voulu d'élégance, sans rapport encore avec la réalité : plus tard elle sera la copie exacte du modèle. L'attitude du corps renversé en arrière est née de nécessités techniques ; l'art minoen trouve en elle une convention commode pour accentuer l'élégance de ses figures ; mais, dans l'art hellénistique, elle indiquera l'orgueil, l'emphase, la jactance, car c'est un de ces gestes en extension qui expriment naturellement la force, la joie, l'affirmation de la personnalité[2]. La nudité de la statue n'est aux débuts que le résultat de la difficulté éprouvée par le sculpteur à indiquer la draperie, à coordonner ces deux éléments sans que l'un soit avantagé aux dépens de l'autre ; mais plus tard, l'art grec archaïque et classique voit en elle un idéal de beauté qui ne correspond nullement à la réalité[3]. La draperie transparente commence par n'être qu'une conséquence de cette même difficulté technique des débutants : on veut indiquer à la fois le corps et la draperie, et pour que le premier ne soit pas complètement enseveli sous une lourde chape rigide, comme dans les statues du type de l'ex-voto consacré par Nicandra à Délos, on se borne à peindre, à inciser, à sculpter en léger relief les plis du

[1] Deonna, A., II, p. 121, 145. M. Lagrange préfère l'opinion de M. Pottier, qui reconnaît dans cette taille mince du Dipylon, non point une maladresse de commençant, mais une survivance de l'art minoen, *Le Correspondant*, 1913, p. 454, note 4.

[2] Deonna, A., II, p. 372 sq.

[3] *Ibid.*, p. 395.

Fig. 55. — Kouros de Chypre, VIe siècle. Musée d'Athènes.
(Deonna, Ap., p. 237, fig. 164.)

vêtement sur le corps traité comme s'il était nu *(fig. 55)*. Mais l'artiste du Ve siècle, celui qui a sculpté la Niké de Paeonios, les Parques du Parthénon, les Néréides de Xanthos, la Vénus dite de Fréjus *(fig. 56)*, a dépassé ce stade primitif ; il aime ces étoffes qui collent au corps, qui, tout en ayant leur vie propre, tout en claquant au vent qui les agite, n'en laissent pas moins percevoir tous les charmes des beaux corps qu'elles recouvrent. Il ne s'agit cependant pas encore de l'imitation d'une mode réelle ; le procédé n'est que convention artistique. Plus tard cette draperie transparente devient élément conscient. Car on connaît à partir de l'époque hellénistique, les fins tissus qui voilent à peine les corps, et dont la mode, devenue générale, indignera les graves moralistes romains [1].

[1] Deonna, A., II, p. 401 sq.

C. L'EXPRESSION RÉELLE

Dans le stade précédent, il y avait souvent désaccord entre la situation dans laquelle se trouvait engagé le personnage, et l'expression de son visage, qui ne reflétait pas nécessairement les sentiments éprouvés. Ainsi les héros mourants souriaient comme les dieux en courroux, et leur douleur et leur colère se cachaient sous le masque d'un sentiment contraire. Maintenant, dans le troisième stade du visage expressif, une correspondance exacte s'établit entre les modifications des traits du visage, entre l'expression et les sentiments qui la déterminent. Le procédé, d'inconscient, puis de conventionnel, est devenu conscient[1].

* * *

J'en ai donné ailleurs maints exemples : il suffira d'en rappeler ici quelques-uns. Le sourire était inconscient, ou conventionnel ? Mais dans la nature, il correspond à des sentiments de joie, de plaisir, et relève les coins de la bouche comme les angles externes des yeux : il ne se verra désormais plus que sur les têtes où l'artiste a voulu peindre des émotions, et c'est la joie qui fait sourire ou rire les jeunes satyres hellénistiques ou les enfants joueurs[2].

[1] Deonna, A., II, p. 339 sq.
[2] *Ibid.*, p. 361.

* * *

La bouche et les yeux aux coins abaissés donnaient aux têtes primitives une expression involontaire de tristesse et de mauvaise humeur ; aux têtes du Ve siècle une expression de gravité sociale qui confinait à la maussaderie ; maintenant ces éléments expressifs, eux aussi, ne se verront que sur les têtes où l'artiste a voulu vraiment rendre ces sentiments de tristesse[1] et de douleur. Les Apollons Pourtalès, Castellani, du British Museum, visent au pathétique le plus intense ; le Triton du Vatican est un être de misère ; Laocoon lève au ciel un visage tordu par la souffrance ; le Gaulois de Ghizeh, sans doute blessé comme celui du Capitole, montre dans ses traits farouches la mort qui approche. Partout l'expression douloureuse ou triste est accentuée par l'inclinaison de l'œil et de la bouche[2]. Car si, dans la nature, les traits relevés communiquent au visage une expression joyeuse, leur affaissement correspond aux idées de tristesse et de douleur. Ne disons-nous pas « avoir une mine longue, avoir l'oreille basse »[3], comme en anglais, dire de quelqu'un qu'il a la bouche abaissée (is down in the mouth) signifie qu'il est de mauvaise humeur ?

[1] Deonna, A., II, p. 347 sq.

[2] Sur cette bouche abaissée dans l'art hellénistique, Cultrera, *Saggi*, p. 131, note 2 ; Brunn, *Annali*, 1863, p. 424.

[3] Darwin, *op. l.* (2), p. 190 ; sur l'abaissement des coins de la bouche et des yeux, *ibid.*, p. 205, 208, 247 ; Dumas, *Le sourire*, p. 140, 141, 149 sq. ; Sully, *Essai sur le rire*, p. 25, etc.

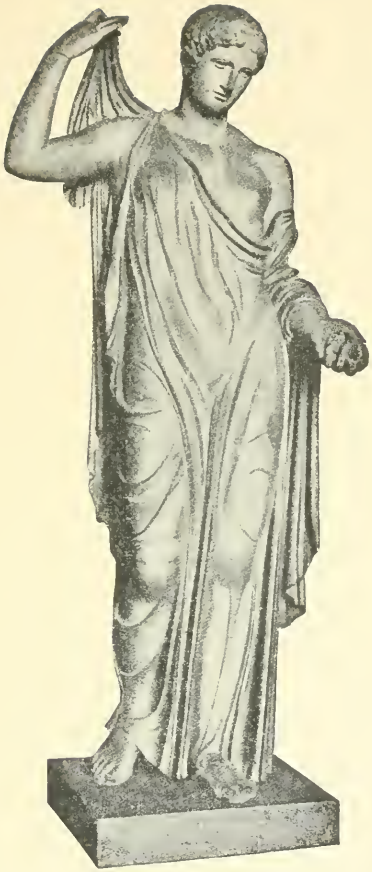


Fig. 56. — Vénus dite de Fréjus, Ve siècle.
Musée du Louvre.

CONCLUSION

Après avoir indiqué les difficultés que peut susciter à l'érudit l'étude des monuments, on a cherché à énumérer les facteurs techniques, religieux, sociaux, dont l'action sur la représentation plastique des sentiments ne saurait être négligée, et l'on a pu en déduire quelques lois d'évolution. Mais cette étude, qui veut mettre avant tout en valeur l'élément général de l'œuvre d'art, ne tient que peu compte de la chronologie ; et on a mis en garde, en formulant les trois phases de l'expression, puis les trois phases particulières du visage expressif, contre l'erreur qui consiste à vouloir identifier la logique et la chronologie. Répétons encore que si ces stades divers coïncident dans leurs grandes lignes avec la chronologie, ils ne s'identifient point avec elle. Car il y a une grande complexité de facteurs qui entrent en jeu pour rompre cette harmonie factice. Au début de l'art grec, avec des visages inertes, on trouve des visages dont l'expression n'est due qu'à la technique ; mais on en verra aussi quand l'expression consciente aura supplanté ce stade primitif : il suffira que l'œuvre soit taillée par un artiste inexpérimenté qui retrouvera inconsciemment les conventions de ces ancêtres. Et, suivant qu'il s'agit de ronde bosse ou de dessin, les visages seront expressifs ou non ; suivant qu'il s'agit de personnages supérieurs ou inférieurs, ils

seront impassibles ou douloureux. En un mot, tous les facteurs que nous avons étudiés isolément jusqu'ici, nous devons examiner leur action réciproque les uns sur les autres, non plus donc en dehors du temps et de l'espace, mais dans un art donné, dans celui de la Grèce, dont nous suivrons l'évolution chronologique.

A la méthode comparative qui nous a servi jusqu'ici, se substitue la méthode historique, autre façon d'envisager les mêmes faits, en insistant, plutôt que sur les ressemblances, sur les différences dues au temps, au pays, à la race, à l'individu.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

		Pages
Fig.	1. Vénus de Médicis, Florence, Uffizi	16
»	2. Vénus de Médicis, d'après le recueil de Perrier	17
»	3. Tête du Kouros de Théra	20
»	4. Tête du Sphinx de Delphes	22
»	5. Agias de Delphes (tête), d'après un moulage	24
»	6. Agias de Delphes, d'après l'original	25
»	7. Hermès d'Olympie (tête)	29
»	8. Pierre naturelle trouvée à Oberammergau, montrant le visage de Christ	32
»	9. Méduse Rondanini	41
»	10. Tête décorative archaïsante, Musée de Genève	47
»	11. Tête féminine d'Olympie (original)	52
»	12. Tête féminine d'Olympie (copie romaine)	53
»	13. Diadumène de Délos (tête)	59
»	14. Tête féminine en terre cuite, de Phocide, Berlin	65
»	15. Parthénon, frise des Panathénées	75
»	16. Laocoon (tête)	85
»	17. Géant mourant, de Florence	90
»	18. Tête du XIIIe siècle	91
»	19. Tête d'Aphrodite, de Pergame, Berlin	106
»	20. Kouros du Cap Sunium	107
»	21. Statue de Nicandra	111
»	22. Enfant à l'oie, Vienne	115
»	23. Schémas humains primitifs : ivoire et vase du Dipylon, statue de Nicandra, bronze minoen	118
»	24. Trésor des Athéniens, à Delphes	127
»	25. Tête de Kouros du Ptoion	131
»	26. Hermaphrodite endormi, Florence	135

Pages

Fig. 27. Fragment de poterie ibérique 159
» 28. Tête de Méduse. Athènes. 163
» 29. Kouros de Naucratis 173
» 30. Confusion primitive des traits humains et animaux . 185
» 31. Tête idéale du Ve siècle grec 189
» 32. Tête de Christ, Louvre, XVe siècle 193
» 33. Saint-Sébastien, de Guido Reni 195
» 34. Achéloos, vase de Pamphaios 198
» 35. Vieille paysanne portant un agneau, Rome 209
» 36. Vase de Délos, en forme de tête de nègre 215
» 37. Tête d'Héraklès, de Tégée 220
» 38. Tête féminine, de Tégée 221
» 39. Hestia Giustiniani 225
» 40. Kouros du Cap Sunium 246
» 41. Coré d'Antémor 247
» 42. Idole néolithique d'Espagne. 250
» 43. Athènes, stèle de l'Hoplitodrome, et relief de l'Athena dite mélancolique 260
» 44. Caryatide de Tralles 261
» 45. « Idolino » de Florence 267
» 46. Tête du Musée des Thermes, Rome, type de la dite Pénélope 279
» 47. Synagogue de Strasbourg, XIIIe siècle 283
» 48. Tête levée au ciel, figurines primitives 286
» 49. Niobide de Rome. 289
» 50. Tête masculine, VIe siècle 325
» 51. Yeux aux angles externes abaissés. 331
» 52. Yeux aux angles extérieurs relevés, unis à des bouches de directions différentes 335
» 53. Yeux aux angles externes tombants, unis à des bouches de directions différentes 335
» 54. Kouros du Ptoion 345
» 55. Kouros de Chypre 349
» 56. Vénus dite de Frejus 357

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

A

Abruzzes, 177.
Accessoires, figures, 138.
Accroupie, attitude, 175, 179, 235.
Achéloos, 198.
Achille voilé, 183, 257, 277, 301.
Acropole. Cf. Athènes.
Admète, 182.
Agamemnon, 205.
Agias de Delphes, 24, 25, 28, 56, 292, 293.
Agraulides, relief néo-attique, 276.
Ailes mobiles, 148.
Alcamène, 38.
Alceste, 182.
Alexandre, 292, 294, 295; à la lance, 292.
Alexandrie, groupe funéraire, 292.
Alexandrin, art, 81, 82, 83.
Amasis, vase, 231.
Amazones, 172, 269; Borghèse, 223.
Ame pupilline, 152.
Amphipolis, figurines, 183.
Amplification littéraire, 113.
Analogies, causes, 106.
Anatole France, 82.
Andromaque, 233.
Animaux, leur abondance dans l'art archaïque, 151; expression, 200; pathétiques, 201, 202; réalisme, 141; tête de face, 154.
Antée, 170, 180, 198, 207, 212, 257.
Anténor, Coré, 231, 247.
Antinoé, 160.
Antithèse entre l'art grec et l'art chrétien, 88, 94, 122, 305.
Anthologie, 82, 114, 213.
Apelles, 126.
Aphrodite, 244, 272, 338; de Candie, 293; de Cnide, 63; Ludovisi, 40; de Pergame, 106; de Tralles, 294.
Apollon, 191, 244; courroucé, 196; du Belvédère, 83, 196; du British Museum, 356; Castellani, 356; Devonshire, 67; et Marsyas, 208; d'Olympie, 216, 266; Pourtalès, 356.
Apollonie, tête féminine, 265, 282.
Apotropaia, 154.
Apoxyomenos de Lysippe, 257.
Arcésilas, coupe, 333.
Arès, 191; Borghèse, 46.
Aristophane, 175, 178, 224, 256, 273.
Aristote, 79, 214.
Art et réalité, 101, 195, 319, 333; populaire, laïque, 141; officiel, sacerdotal, 141.
Artémis, 192, 333; Orthia, 153; de Pellène, 153; Warocqué, 293.
Articulées, statues, 148.
Artistes, condition sociale, 212; leur style, 14.
Ashley Ponsonby, tête, 223.

Asklépios, 191, 192; du Pirée, 293.
Assises, statues, 39, 244.
Assyrien, art, 109, 120, 121, 180, 201, 259, 337.
Asymétrie, 36, 37, 325, 338, 343.
Athamas, 258.
Athéna, 227, 233, 244; extatique, 196; dite mélancolique, 260; Albani, 57; Barracco, 55; à la ciste, Louvre, 271, 272; Farnèse, 57; de Florence, 196, 293, 305, 307; Hope, 57, 71; Jacobsen, 74.
Athènes, lion, 202; stèle de l'Hoplitodrome, 45, 260, 265; base praxitélienne, 276; Acropole, torse masculin VIe s., 281, 282; éphèbes, 130; éphèbe blond, 40, 156, 281, 282; relief d'Athéna, 278; cf. Corés.
Athlète de Florence, 281; de Munich, 274; Petworth, 274; de Stéphanos, 281. Cf. éphèbe.
Attis, figurines, 183.
Attitudes expressives, 300; droites, 172; couchées, 175; affaissées, 172, 277; de deuil, 182, 235; et convenances sociales, 169; indiquant la condition sociale, 80, 259; violentes, 170; nécessitées par l'action, 259, 265; d'origine technique, 259, 265, 287; déterminées par le rythme, 266, 275, 281.
Attributs, 187, 191, 255.
Augustéen, style, 295.
Aurige de Delphes, 325.
Avance de la littérature sur l'art figuré, 117, 291.

B

Babelon, 324.
Baptême chrétien, 150.
Barbares, 214.
Barracco, tête féminine, 57. Cf. Silène, Centaure.
Bartholomé, 94.
Bavai, guerrier, 172.
Beauté, indice divin, 125.
Bénévent, tête dite de, 46.
Berlin, tête de terre cuite, 65; tête de Kouros, VIe s., 321; relief de Thésée, 74.
Bernin, 45.
Bés, 161, 166.
Bisons, Tuc d'Audoubert, 229.
Blanc, 46.
Blessé, œil, 233.
Bleu, 258.
Bœcklin, 43.
Bologne, tête féminine, 228.
Boopis, 160.
Bosch, 208.
Bouche omise, 249; archaïque, 50; sillons des coins, 35, 37; aux coins tombants, 326, 330, 333, 356; aux coins relevés, 326, 333, 355; ouverte pour crier, 234, 251.
Bouddha, 110.
Bouddhique, art, 312.
Boupalos et Athénis, 35.
Bras omis, 249; croisés, 250; collés au corps, 250.
Breuil, 287.
Briséis, 257.
Brygos, 129, 171.
Bushmen, 317.
Byzantin, art, 134, 143, 318.

C

Calamis, 27, 120.
Calyptra, 180.
Cana, urnes, 124.
Canine, découverte, 165.
Canne, 180.
Cannelures, 34.
Cannibalisme, 106.
Canopes égyptiennes, 45.
Capitole, Centaure, 61; paysanne et agneau, 209.
Caracalla, portraits, 294.

Caricature, 134, 166, 198, 215.
Carpeaux, Danse, 133.
Caryatide de l'Erechtheion, 67; de Tralles, 261.
Catharsis, 79.
Cécité, 44.
Centaures, 197, 199, 200, 216, 217; Barracco, 58; tourmenté par Eros, 58; traînant le char d'Hercule, 199.
Céramique d'Athènes, 39.
Céramistes, rang social, 211; réalisme, 143.
Chairestratos, 291.
Chaldéen, art, 109, 120, 153, 166, 285, 319, 337.
Changement d'expression des copies, 57. Cf. éclairage, point de vue.
Chapeau, 180.
Charon, 200, 277.
Chauve, 215.
Chesterfield (lord), 203.
Chevelure en désordre, 213, 257; en boucles recroquevillées, 110; en flammes, 257; hérissée, 208, 257, 304; en mèches tombantes, 257; pathétique, 211, 257; coupée, 181, 182; soignée, 180; rang social, 257.
Chien, se couchant ventre en l'air, 175.
Chine, 149, 155.
Christ, beau ou laid, 125; du XIIe siècle, 45; douloureux du XVe. 193, 195, 295; au milieu des bourreaux, 208; pierre d'Oberammergau, 32.
Chypriotes, tête et vase, 338.
Cimon de Cléonées, 275, 291.
Clarac, 77.
Classes supérieures et convenances sociales, 169.
Cluny, tête du XIIIe, 195.
Cnide, statue, 288.
Collections antiques, 14.
Comique involontaire, 333.
Confusion primitive entre les traits humains et animaux, 185, 187; entre les traits des divers dieux, 192. Cf. indétermination.
Constantin, sculpture, 159.
Contradiction préventive, 35.
Convenances sociales et expression, 105, 120, 134, 167, 306, 311, 344.
Coordination, manque, 159, 303.
Copies, 49.
Coquetterie, 160, 294.
Corés, 156, 231, 244, 263, 272, 273, 274, 318, 320, 329; de Munich, 43.
Corps expressif, 300; renversé en arrière, 348.
Couleur des chairs masculines et féminines, 227; chair blanche donnée aux hommes, 228; indiquant sentiments, 258.
Courajod, 312.
Courotrophe, 271.
Crésilas, 62, 64, 172.
Crète, vase en tête humaine, 156, 159; influence sur Egypte, 142.
Croiser les jambes, 176, 183.
Cybèle, 224.
Cyclades, idoles, 249.
Cyclope, 198

D

Danse, 170; de David, 171.
Daphnis, 273.
Darwin, 77, 80, 327.
David, 124, 171.
Décadence artistique, 39, 159.
Dédale, 146, 149, 264.
Déformation photographique, 21.
Délos, vase en tête de nègre, 215.
Delphes, Kouroi, 344; tête de terre cuite, 156; trésor des Athéniens, 127, 129; cf. Agias, Aurige, Kouros, Sphinx.
Déméter affligée, 182, 183, 258, 277, 304; voilée, 257; de Cnide, 307.
Démétrios d'Alopéké, 113, 123.
Démons, 170; étrusques, 166, 198.
Démos de Parrhasios, 114.
Dents, montrer les, 165, 208.
Dermys et Kitylos, 271.

Désaccord entre visage et corps, 299.
Dessin et ronde bosse, 126, 251.
Détails omis dans le schéma humain, 249.
Deuil, 182; cf. attitudes, douleur.
Diadumène de Polyclète, 113, 275, 281, 282; du Brit. Mus., de Cassel, de Délos, Farnèse, de Madrid, Petworth, de Vaison, 27, 59, 61, 62.
Dieux pathétiques, 196; dieux et types mythol. inférieurs, 197; et mortels, 184.
Différenciation progressive, 239; sociale, 169; entre les dieux, 191, 255; des dieux et mortels, 187, 188, 217, 255; entre mortels, 255; entre homme et femme, 227.
Dionysos, 191, 224; de Leyde, 257, 304; de Naples, 275.
Dipylon, 39, 110, 118, 119, 129, 234, 244, 250, 251, 299, 348; tête féminine, 213, 257.
Discobole de Myron, 63, 181, 300, 306.
Divergences personnelles d'appréciation, 71.
Donatello, 93.
Doryphore, 57, 61.
Douleur et rang social, 130, 182; des types funéraires inférieurs, 213.
Douris, 78, 87, 178.
Draperie tranquille sur corps agité, 303; dr. agitée, 351; transparente, 348.
Ducati, 72.
Dumas, 327.
Dumont, 103.

E

Ecclésiaste, 203.
Eclairage, 22, 31, 71, 329.
Education et expression, 203.
Egéen, art, 156. Cf. minoen.
Egine, 83, 129, 156, 300. Cf. sphinx.
Egypte, 157, 159, 161; primitive, 320; dualisme des arts laïque et sacerdotal, 141; expression, 142; traits ethnographiques, 319; stéatopygie, 317; tête inclinée, 270, 285; œil incrusté, 157; statuette thébaine, 37; attitudes et convenances, 171.
Eiréné de Munich, 271, 276, 282.
Elamite, art, 318; lions, 201.
Elché, buste, 330.
Eleusis, tête VIe s., 338.
Enchaîner les statues, 149.
Enéolithiques, idoles, 110, 156.
Enfant, dessin, 144, 154, 159, 243, 249, 323; enfants hellénistiques, 355; à l'oie, 113, 115.
Eos et Memnon, 78.
Ephèbe, cf. Athènes; de Dresde, 275, 282; de Pompéi, 157; Westmacott, 274. Cf. athlète.
Epidaure, chapiteau, 21; Amazone, 39; monnaies, 192; Centaure, 199; relief d'Asklépios, 179.
Equestres, statues, 120.
Equilibre entre âme et corps, 125.
Erinnyes, 258.
Eros bandant son arc, 287; funèbres, 183, 277; du IVe s., 228.
Erreurs des copies, 14. Cf. copies.
Eschyle, 5, 205, 258, 264.
Espagne, fresque quaternaire, 287; idoles néolithiques, 249, 250.
Ethnographiques, traits, 110, 317.
Etrangers, 214.
Etrusque, art, 124, 198; fresque, citharistе, 212.
Euphranor, 72, 191.
Euphronios, 207, 212, 275.
Euripide, 119, 123, 183, 184, 205, 214, 233, 256, 264, 272; et les femmes, 224 et les humbles, 211.
Evangile de Pierre, 192.
Evolution logique et chronologie, 306.
Exophtalmie, 50.
Expression et éclairage, 33; de physique devenant morale, 307; résultat de l'action, 212; simple réaction mécanique,

325; involontaire, 105, 250, 315, 325; conventionnelle, 109, 341; extérieure, 239, 253, 299, 301; contradictoire, 337; réelle, 239, 353; grave du Ve s., 347.
Extase, 130, 192, 196.
Extérieur, de l'ext. à l'intérieur, 307.

F

Face, torse de f., 263; tête de f., 153, 213, 271.
Fascination, 152.
Faux de Palestine, 319.
Fayoum, 160.
Femme, plus expressive que l'homme, 233; plus passionnée, 223; abondance des images f. dans l'archaïsme, 151; f. virile du Ve s., 81, 228; agent de propagation des croyances, 223, 224.
Feuerbach, 87.
Flammarion, 33.
Florentine, sculpture, 93.
Foucart, 157.
Foudroyant, regard, 147, 153.
Fougères, 79.
Front, renflé au-dessus des sourcils, 232.
Frontalité, 172.
Fulvie, portrait romain, 325
Funéraire, sculpture, 74, 137, 183, 213, 244, 277; tête inclinée, 278; femme, plus expressive, 234.
Furtwängler, 179, 183, 228, 234, 285.

G

Ganymède du Vatican, 72.
Gaulois, 212; du Capitole, 218, 356; de Ghizeh, 356; Ludovisi, 223.
Géants, 197; mourant de Florence, 90; de Pergame, 130, 295.
Genève, tête archaïsante, 47, 55; tête chypriote, 338.
Gestes magiques devenus des insultes, 176; inexpressifs, 250, 317; expressifs, 259, 264; virils, 227; virils donnés aux femmes, 227.
Ghé, tête, 330.
Giovanni Pisano, 295.
Girard, 5, 122, 197, 328.
Glaukopis, 160.
Gnostiques, 162.
Gœthe, 43.
Gorgone, 43, 154, 160, 161, 166, 180, 197, 200, 231. Cf. Méduse.
Granmichele, statue et figurines de terre cuite, 330.
Gravures, 7, 14, 49.
Grèce, influence sur Egypte, 142.
Grotesques, 122, 138, 166.
Groupes, 271.

H

Hadès, 191, 257, 258.
Haghia Triada, vase et figurines, 318, 320; sarcophage, 258, 334.
Halbherr, 318.
Hardiesse, 288.
Hariti, 312.
Hécube, 264, 273.
Helbig, 79.
Hélène, 146.
Hellénistiques, 82, 106.
Héliogravure, 28.
Hélios, 292.
Héphaistos, 145, 146.
Héraclès Epitrapézios, 147; et Antée, 207.
Herculanum, tête de bronze, 57; Athéna, 58.
Herder, 71.
Hérissés, cheveux, 180.
Hermaphrodite endormi, Florence, 135.
Hermès, 191; à la sandale, 287; d'Olympie, 29, 31, 40, 272.
Hermione, 182.
Hérondas, 113, 175.

Hestia Giustiniani, 19, 225.
Heuzey, 265.
Himérius, 114.
Hippolyte, 192.
Hokousai, 197.
Homère, 82, 118, 120, 121, 160.
Homme et femme, 223.
Homolle, 156, 329.
Horace, 120.
Humaine, figure, son absence dans l'art, 151.
Humanisation des dieux au IVe s., 105, 207, 269, 270, 292.
Humbles, 208.
Hycsos, 319.
Hymne homérique, 272, 277.
Hypnos, 258; de Boston, 276.

I

Ibérique, poterie, 159; bronzes, 330.
Idéal littéraire et plastique, 122; variation de l'idéal grec, 83.
Idealisation des types laids, 199.
Idéalisme du Ve s., 93, 105, 137, 142, 151, 196, 324; égyptien, 142.
Idolino de Florence, 267.
Illusion d'optique, 34.
Immobilité de l'art égyptien 20.
Impassibilité des « sauvages », 202, 203; des dieux, héros et mortels, 192, 197, 204, 217; défense sociale, 204; du Ve s., 347. Cf. sérénité.
Imprécision amenant changement de sens, 22.
Inconscience et conscience, 311, 343, 355.
Inconvenants, gestes, dans le deuil, 182; gestes magiques devenus inconv., 176.
Indétermination primitive, 187, 188, 244, 255; des visages masculin et feminin, 228. Cf. confusion.
Industriel, art, 67; et grand art, 134; relations avec littérature, 121.
Inexpérience technique, 110, 151, 311, 328.
Inexpressif, visage, 105; et corps, 239; schéma humain, 241, 251, 299.
Inférieurs, types, 170, 172, 178, 180, 197, 206; tête de face, 269; douleur, dans l'art funéraire, 213.
Insensibilité à la douleur, 192; des sorciers, 195.
Insultes, dérivées de gestes magiques, 176.
Iphigénie, 117, 301.
Islamisme propagé par les femmes, 227.
Isocrate, 211.

J

Jambes omises, 151, 249; collées l'une contre l'autre, 151; croisées 151.
Japon, art, 204, 300; sérénité, 142.
Jocaste, 256; de Silanion, 258.
Joconde, 19.
Joubin, 72.
Joueurs de flûtes et de cithares, 212.
Judas, 170.

K

Khounaten, 142.
Kleiton, 302.
Kouroi, 231, 244, 250, 319; de Chypre, 349; de Naucratis, 173; de Polymédès, 344. cf. Delphes; du Ptoion, 131, 320, 345; du Sunium, 107, 246; de Théra, 19, 20.

L

Laborde, tête, 46.
Lagrange, 94, 95, 348.
Laideur, 197, 198; magique, 166; physique identifiée à laideur morale, 170, 208; masque social, 208.
Lange, 121, 172.

Langue tirée, 165.
Laocoon, 85, 87, 130, 196, 206, 305, 307, 356.
Lapithes, 199, 200, 216, 217.
Larmes des inférieurs, 207; de mauvais ton, 203; rituelles, 162. Cf. plantes
Lavater, 71.
Lazare, 124, 162.
Le Blant, 162.
Lechat, 273, 293, 324, 329, 339.
Lécythes blancs, 169, 137, 146, 200, 258, 277, 287; fig. noires, 334.
Lemnia, 68, 114, 228.
Léonidas, tombe, 147.
Lesché de Delphes, 215.
Lessing, 84.
Leucothée, relief, 74.
Levantin, avachissement, 273.
Lion de Tégée, 202; sur stele, 146; peau d'Héraclès, 212; lionne, relief assyrien, 201; élamite, 201.
Littéraires, sources, 123.
Littérature et art figuré, 113.
Loucher, cf. strabisme.
Louis XIII, 294; Louis XIV, 294.
Ludovisi, relief, 178, 266.
Lumière, jeux de l., 21.
Lusus naturae, 31.
Lysippe, 133, 147, 257, 292.

M

Madagascar, deuil, 182.
Madrid, hermès d'Eros et d'Aphrodite, 27.
Magie, 106, 113; et expression des sentiments, 144.
Mains croisées, 177; à la hanche, 227.
Maîtrise de soi-même, 204; en Grèce, 205; au Japon, 204.
Manducus, 165.
Mantegazza, 333.
Mantinée, relief, 79, 171.
Marsyas, 208.
Maoris, idoles, 333.
Marque de Satan, 152.
Maspéro, 37.
Masques, 122; de chasse, 287; de théâtre, 264; tragiques, 34; comiques, 161, 170; à double expression, 35; de Boupalos et d'Athénis, 35, 37; puniques, 161; des Atellanes, 165; d'Eschyle, 5, 258; de Mycènes, 320; des Papous, 165; de Sparte, 166.
Mater dolorosa, 78, 87; Mater omnium, 323.
Matière, 44.
Mausolée d'Halicarnasse, 7.
Médée, 114.
Méduse, Acropole, 163, 165; Rondanini, 27, 41, 43, 200; cf. Gorgone.
Meidias, 275.
Mélancolie des têtes inclinées, 278.
Méligou, tête, 338.
Melpomène du Vatican, 79.
Memnon, 215.
Ménade, 257; de terre cuite, 72; de Dresde, 130; de Scopas, 291.
Mentalité fausse prêtée aux anciens, 82.
Ménephtah, 175.
Michel-Ange, 19.
Milo, amphore, 333.
Mincopies, 259.
Miniature, 134.
Minoen, art, 229, 320, 348; bronze, 118. Cf. égéen.
Miracle grec, 84.
Mithra, 227.
Modestie, tête penchée, 272.
Monstres, 197.
Morgan, de, 318.
Morne, expression archaïque, 74, 130, 329.
Mortels et convenances sociales, 202.
Mosaïques de Sainte-Agnès, 303.
Moue involontaire, 321.
Moulages, 28.
Munich, Artémis archaïsante, 50; Tyché, 50.
Musculature indiquant rang social, 181.
Myrina, 294.

Myron, 64, 133.
Mysticisme grec, 224.

N

Napoléonomanie, 294.
« Narcisse » de Naples, 282.
Nébride, 14.
Nécessités techniques, 318.
Negres, 110, 175, 215, 318, 323; vases, 215, 216.
Néolithique, 157; idoles, 249.
Néréides de Xanthos, 351.
Nez crochu, camus, 198, 215; retroussé, 229; des Satyres, 229.
Newton, 288.
Nicandra, statue de, 110, 111, 118, 348.
Niké de Pæonios, 351.
Niobé, 83, 87, 88, 117; du Sipyle, 33.
Niobides de Florence, 307; de Rome, 289, 307.
Nobles, types, 202.
Nœud magique, 177.
Nudité, causes diverses, 106; idéale, 348.
Nuées, 175.

O

Oberammergau, lusus naturae, 31, 32.
Œdipe, 178.
Œil, et magie, 152, 154, 155; fascinateur, 152; omis, 155; fard, 159; chaviré sous la paupière, 208; des copies, 49; paupière supérieure débordant l'inférieure, 50, 55; en boulette, 229; incrusté, 45, 157, 230, 231; point en relief, 156; rond ou ovale, 230; énorme, 159; peint, 45, 155, 230, 231; ionien et continental, 230; éclairé par derrière, 158; féminin et masculin, 230; féminin peint en rouge, 231; féminin donné aux hommes et vice versa, 233; courbure, 232; de face, 50, 158; rectiligne, 334; aux angles tombants, 331, 334, 335, 356 aux angles externes relevés, 334, 335, 355; reflet de la lumière sur l'iris, 156; s'ouvrant et se fermant, 147, 148.
Oiseau, figurines en bec d', 328.
Olympie, frontons, 38, 123, 156, 199, 216, 232, 266; jeune garçon accroupi, 175, 217; têtes féminines, 52, 53, 55
Opacité des corps, 249.
Oreille, omise, 249; tirer l', 150, 176.
Orient, impassibilité, 204; influence sur le pathétique grec, 214; influence sur l'art romain, 39; propagation des cultes, 227.
Originaux, 64.
Orléans, tête, 44.
Orphée, relief, 301.
Orviéto, cratère, 5, 156.
Oursin pétrifié néolithique, 334.
Ouverture de la bouche et des yeux du mort, Egypte, 149.
Overbeck, 88.
Ovide, 82.

P

Paléolithique, art, 129, 157.
Palladion, 146.
Pamphaios, 198.
Pan, Vatican, 57.
Panathénées, frise, 74, 75, 218, 275.
Panofka, 333.
Pantomime, 264.
Papposilène, 198.
Parallèle entre arts grec et chrétien, 94. Cf. antithèse.
Parasol, 180.
Pâris d'Euphranor, 114.
Paris, bronze, 281.
Parlantes, statues, 147, 148.
Parques, 177.
Parrhasios, 211.
Parthénon, 58, 67, 123, 351; métopes, 199, 200. Cf. Panathénées.

Parthénos, 67, 188, 269.
Pathétique, 5; d'Euripide, 187; du IVe s. et de l'époque hellénistique, 94, 105, 119, 122, 292, 304; chrétien, 88, 119, 304; des types mythologiques inférieurs, 197; des mortels inférieurs, 207; des peintures de vases, 130; des femmes, 224.
Patrocle, 257.
Peinture, officielle, 134; influence sur statuaire, 126, 133; du bronze, 114.
Peithinos, 275.
Pélichos, 114.
Pénélope, 82, 279; du Vatican, 81, 183.
Penthée, 224.
Péréclymenos, 228.
Perfection grecque, 87.
Pergame, frise, 218, 304. Cf. géants.
Périclès, 68, 95, 125, 205.
Perrier, 19.
Perses, 215; de Timothée, 214.
Perspective et raccourci dans le dessin enfantin, 249.
Petites gens hellénistiques, 211; cf. Humbles.
Phidias, 27, 38, 57, 62, 67, 68, 83, 126, 187, 211, 228, 278, 301.
Phigalie, 67, 301.
Philoctète, 256.
Photographies, 6, 21, 71.
Piderit, 93, 300.
Pied coupé, 151.
Piédestal des Corés, 272.
Pindare, 123.
Pistoie, chaire, 295.
Pivotement du sacré, 176.
Plantes, nées des larmes, 162. Cf. larmes.
Plat ventre, 175.
Platon, 170, 231.
Pleureuses, 162, 213, 234, 251, 300; de Berlin, de Myconos, 234.
Ploutos de Munich, 272.
Plutarque, 205.
Point de vue sous lequel on regarde le monument, 22, 35, 71.
Polychromie statuaire, 45.
Polyclète et style polyclétéen, 61, 64, 72, 82, 281.
Polygnote, 130, 133, 215, 258.
Polynice, 256.
Polyphème, 124.
Polyxène, 82.
Pompéi, peintures, 160.
Portraits, 7, 244; crainte magique, 152; involontaires, 319; réalistes, 324; dans l'art grec, 151; stèles, 137; romains tardifs, 39.
Poseidon, 191, 244; de Milo, 293.
Pottier, 68, 123, 124, 129, 151, 211, 230.
Poulpe, 160.
Praxitèle et style praxitélien, 40, 62, 68, 94, 179, 188, 276; canon, 19.
Prière, tireur d'épine, 57.
Prière, 162.
Prodicos, 160.
Profil grec, 198.
Prométhée, 150, 205, 257.
Prophétiques, statues, 148.
Prophylactiques, types, 197.
Prosternation, 172.
Psyché de Capoue, 276.
Pupille, 152.
Pureté, evolution de l'idée, 307.
Pygmées, 175.

Q

Quaternaire, art, 144, 229, 287; figurines, 317; animaux, 201.

R

Râ, 121.
Races plus ou moins expressives, 203. Cf. ethnographiques.
Rampin, tête, 323.
Ramsès II, 270.

Rapul-Rochette, 88.
Rayet, 72.
Réalisme, inconscient, 324; origine dans le dessin, 130; en Egypte, 142; des céramistes, 211; du IVe siècle, 188, 192, 196; du XVe siècle, 195.
Regard, direction, 338; dans les groupes, 271; baissé, 272, 273; dirigé sur le fidèle, 270; vivant des statues, 147; magique des statues, 153; fécondant 147.
Reinach (S.), 72, 161.
Relations expressives entre tête et corps, 297.
Religion et expression, 138. Cf. Magie.
Renan, 171.
Renversement des valeurs, 150. Cf. Pivotement.
Repas funèbres, 154.
Reproductions, 13.
Restaurations modernes, 46.
Rêverie, 46.
Reymond, 73, 95.
Ribot, 325.
Rire, 166; vulgaire, 203; de l'enfant, 327; des « sauvages », 202; des inférieurs, 207; rituel, 161.
Rollin, 302.
Romain, art, 124.
Romanes, sculptures, 318, 323; et archaïsme du VIe s., 318.
Romantisme en Egypte, 142.
Rondanini, cf. Méduse.
Rotschild, tireur d'épine, 57.
Rubens, réalisme, 133.
Ruskin, 305.

S

Sabouroff, tête, 323.
Sacken, 77.
Sacrifice, en Egypte, 149; tête baissée ou levée, 288.
Saint Sébastien de Guido Reni, 195; sainte Genevieve, 162; sainte Thérèse; 73.
Saleté et deuil, 182; magique, 166.
Samos, dessin, 229; école de, 329.
Sapho Albani, 77.
Sarcophage d'Haghia Triada, 258, 334; de Sidon, 234; chrétiens, 123, 124.
Satan, 180.
Saturnales, 149.
Saturne, statues de, 149.
Satyre, 166, 170, 180, 181, 197, 198, 200, 257; hellénistiques, 355; du Vatican, 157.
Savignoni, 318.
Schéma humain primitif, 243; corps triangulaire, 348.
Scopas, 68, 94, 130, 133, 276; influence sur Lysippe, 56.
Scylla, 165.
Scythes, 215.
Sérapis, 44, 257, 258.
Sérénité du visage, masque de convenance, 205, 300; grecque, 5, 78, 83, 84, 196, 205, 305; du XIIIe s., 125, 195; du Japon, 300. Cf. impassibilité.
Serviteurs, 138.
Sicile, bustes de terre cuite, 67, 156.
Silanion, 258.
Silène, 154, 166, 170, 175, 180, 181, 197, 198, 200, 212; antéfixe du VIe s., 198; Marsyas, 171, 181, 306; du Latran, 58; Barracco, 58.
Sirène, 138; 334; funéraires, 213, 257.
Socrate, 302.
Sommeil, 130, 175.
Sophocle, 123, 256; du Vatican, 157.
Sorcier, 180; œil, 152.
Souillac, 318.
Sourcils proéminents, 198, 208, 212; levés, 326; joints, 273.
Sourire archaïque, 5, 74, 130, 311, 343; involontaire, 344; conventionnel, 344; réel, 355; japonais, 204, 347; de l'enfant, 327.
Sphinx, 233; sur colonne, 146; de Del-

phes, 22, 35, 38, 282, 329; d'Egine, 282, 285; de Marion, 74; de Tanis, 319.
Spirituel, facteur, 104, 105.
Statuaire, influence sur la peinture, 126.
Statues mobiles, 144.
Stéatopygie, 317.
Stèles funéraires, 137, 183, 235; laconiennes, 153; du Ve s., 94; de naufragés, 235; d'Anactorion, 287; de Géraki, 235; de l'Ilissus, 183, 213.
Strabisme, 45, 312, 339.
Suggestion, 34, 147; du sujet, 73; de l'époque, 80.
Suaire de Turin, 195.
Synagogue, 288; de Strasbourg, 283.

T

Taille mince, 347.
Taine, 305.
Talos, 146.
Tanagra, 68, 183, 228, 304.
Tarse, brouze, 217.
Techniques, facteurs, 19, 104, 105, 117, 118, 121, 172, 250, 324.
Tégée, têtes, 292, 293, 295; d'Héraclès, 218, 220; féminine, 218, 221.
Terres cuites, figurines, 68; de Mycènes, de Tirynthe, 328; hellénistiques, 175.
Tête, plus archaïque que le corps, 303; mieux travaillée que le corps, 49, 303; d'expression, 304, 305; attitudes expressives, 265; de trois quarts, 269; de profil sur reliefs, 263; de face, 153, 266; droite, 269, 274, 293; levée, pour raisons techniques, 265, 286; à cause de l'action, 287; pour exprimer des sentiments, 276, 288; levée et penchée sur l'épaule, 293; inclinée pour raisons techniques, 270; inclinée de profil, 263; inclinée en avant et de côté, 281; inclinée, expressive, 265, 270; vases en tête, 156; de chouette, 328; tête du XIIIe s., 91.
Théocrite, 273.
Théories erronées, leur influence, 83.
Thermes, Rome, tête de Pénélope, 279.
Thersite, 198.
Thésée, 200; relief de Berlin, 74.
Théseion, 67, 301.
Timanthe, 301.
Timothée, 214.
Tireur d'Epine, 56, 58.
Tœpffer, 328.
Triton du Vatican, 356.
Tristesse, douleur, 356.
Troie, 328.
Tuc d'Audoubert, 229.
Tyrannoctones, 271.

U

Usure du monument, 44.

V

Vache de Myron, 114.
Vatican, tête féminine, 338. Cf. Triton.
Vénus d'Arles, 63; de l'Esquilin, 81, 281; de Fréjus, 357; de Médicis, 167; de Milo, 83.
Verrocchio, 73.
Vespasien, 172.
Vêtement, et rang social, 180, 182, 256; couleur, 258; expressif, 256; relever le pli, 263.
Vie des statues, 34, 113, 144.
Vieillards, 93, 121, 170, 224, 233; vieille paysanne portant un agneau, 209.
Vienne, enfant à l'oie, 115.
Vierge, toujours jeune, 125; accroupie, 179; articulée, 148; romane et gothique, 271.
Viollet-le-Duc, 103, 318.
Virgile, 120.
Viriles, images, leur rareté dans l'archaïsme, 151.

Visage, style de l'artiste, 6; expressif, 309; cf. expression.
Vitellius, portrait, 77.
Vitet, 318.
Voilé, visage, 256, 301; femmes voilées, 277.
Vulneratus deficiens, 172.

W

Winckelmann, 80, 84, 119.
Wundt, 327.

X

Xénophon, 273.

Y

Yotkan, terres cuites, 338.

Z

Zeus, 191, 192; Albani, 38; de Munich, 187; d'Otricoli, 36, 43, 270; de Phidias, 188; triste des hellénistiques, 196.
Zeuxis, 126, 211.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Avant-Propos 5

I. LES DOCUMENTS ET LEUR INTERPRÉTATION

A. **Les causes matérielles d'erreur.** 11

Les reproductions 13

Gravures 14
Photographies 21
Moulages 28

Les monuments 31

Eclairage 31
Point de vue 35
Matière. 44
Usure du monument 44
Restaurations modernes 46
Copies 49
Originaux 64

B. **Les causes spirituelles d'erreur.** 69

Divergences personnelles d'interprétation. 71
Suggestion du sujet 73
Suggestion de l'époque 80
Influence de certaines théories erronées 83

II. LES FACTEURS ARTISTIQUES, RELIGIEUX ET SOCIAUX DE L'EXPRESSION

Pages

A. **Les diverses branches de l'art au point de vue de l'expression des sentiments** 99
Art et réalité 101
Littérature et art figuré 113
Amplification littéraire 113
Avance de la littérature sur l'art figuré 117
Les convenances sociales 120
L'idéal littéraire et l'idéal plastique 122
Dessin et ronde bosse 126
Grand art et art industriel 134

B. **Religion et expression des sentiments** 139
Art populaire, laïque, et art officiel, sacerdotal 141
Magie et expression des sentiments 144
Influence de cette croyance sur l'art 150

C. **Convenances sociales et expression des sentiments.** . . . 167
Dieux et mortels. 184
Les mortels. 202
Les types nobles 202
Les types inférieurs 206
Les humbles 208
Les étrangers. 214
Homme et femme 223

III. LES TROIS STADES DE L'EXPRESSION

A. **Le schéma humain inexpressif** 241

B. **L'expression extérieure.** 253
Les attitudes expressives de la tête 265
De face 266
Droite 269
Inclinée 270
Levée 286

Pages

C. Les relations expressives de la tête et du corps. 297

D. Le visage expressif 309

IV. LES TROIS STADES DU VISAGE EXPRESSIF

A. L'expression involontaire 315

B. L'expression conventionnelle 341

C. L'expression réelle 353

CONCLUSION 359

Table des illustrations. 363

Table analytique des matières. 365

BINDING SECT. JUN 2 0 1984

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY